

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

ANA CAROLINA DE HOLANDA CANTALICE

ARTE, ESPAÇO E CORPO:

a integração sensorial das Artes Plásticas e Arquitetura na Universidade Nacional
Autónoma do México (UNAM)

Recife

2019

ANA CAROLINA DE HOLANDA CANTALICE

ARTE, ESPAÇO E CORPO:

a integração sensorial das Artes Plásticas e Arquitetura na Universidade Nacional
Autónoma do México (UNAM)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Desenvolvimento Urbano.

Área de concentração: Desenvolvimento Urbano

Orientador: Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira

Coorientador: Prof. Dr. Enrique Xavier de Anda Alanís

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

C229a Cantalice, Ana Carolina de Holanda
Arte, espaço e corpo: a integração sensorial das Artes Plásticas e
Arquitetura na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) / Ana
Carolina de Holanda Cantalice. – Recife, 2019.
228f.: il.

Orientador: Fernando Diniz Moreira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento
Urbano, 2019.

Inclui referências.

1. Fenomenologia. 2. Integração das artes. 3. Arquitetura. 4. Artes
plásticas. 5. Modernismo. I. Moreira, Fernando Diniz (Orientador).
II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-06)

ANA CAROLINA DE HOLANDA CANTALICE

ARTE, ESPAÇO E CORPO:

a integração sensorial das Artes Plásticas e Arquitetura na Universidade Nacional
Autónoma do México (UNAM)

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Desenvolvimento Urbano,
da Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção de
título de Doutora em Desenvolvimento
Urbano.

Aprovada em: 02/09/2019.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Fernando Diniz Moreira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Maria de Jesus Britto Leite (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Deborah Dorotinsky Alperstein (Examinadora Externa)
Universidade Nacional Autônoma do México - UNAM

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu esposo, Aristóteles, pois sem ele esta tese não seria possível. Tota, você é a pessoa que mais me estimulou, apoiou e que sempre me motivou para realizar esta tese. Muito obrigada pela sua paciência, por me “puxar a orelha” quando precisei e por sempre estar presente em minha vida!

Agradeço à minha família: meus pais Aparecida e Ednésio, e meus irmãos Mônica e Júnior. Destaco meu agradecimento especial à minha mãe, por ter me ensinado desde muito pequena a importância de estudar e a paixão pelo ensino. Aos meus tios Anchises e Socorro, por todo o apoio que vocês me dão em relação aos estudos e especialmente em relação ao meu interesse pelas artes.

Às minhas três tias do coração que estão sempre presentes em minha vida: Tia Marília, Tia Marisa e Tia Maritza.

Aos amigos do coração: João, Andrea, e a “trupe do barulho” (Iuri, Iara e Ícaro); Johnny, Lali, Dudu, Fanny, Rafael, Isabel e Dea. Amigos, sem vocês a nossa vida não tem graça!

À Universidade Federal de Pernambuco, ao MDU, e em especial ao Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira, meu orientador e em quem me espelho para tornar-me uma boa professora. Aos funcionários do MDU-UFPE e em especial, a Renata Albuquerque, secretária do MDU que sempre me ‘acudiu’ nos momentos de resolver formalidades em relação ao doutorado.

Aos grandes amigos que fiz no MDU: Ingrid Moura, Fernanda Herbster, Patrícia Ataíde, Isabella Alves, Renata Caldas, Maíra Ferraz, e Juliana Santos. Dedico um agradecimento especial à Ingrid Moura, pois nossas trocas e discussões foram essenciais para a consistência das nossas pesquisas, bem como as horas de desabafo e conversas sobre as dificuldades foram indispensáveis para sempre nos motivarmos a continuar e conseguirmos concluir nossos trabalhos. Agradeço também especialmente à Fernanda Herbster, pelas conversas e por todo apoio que sempre tive de você!

Agradeço às professoras que compuseram as bancas de defesa de projeto e qualificação de tese: Prof. Dra. Ana Rita Sá Carneiro, Prof. Dra. Maria de Jesus Britto

Leite, e Prof. Dra. Maria do Carmo Nino. Vossas sugestões e comentários foram de grande valia para a realização desta tese.

À Faculdade de Ciências Humanas ESUDA, pela compreensão e apoio, me concedendo licença das minhas atividades docentes para que eu pudesse desenvolver minhas pesquisas com dedicação exclusiva.

À FACEPE e à CAPES, as agências de fomento que me deram o apoio financeiro para que eu pudesse levar a pesquisa adiante.

Devo também um agradecimento mais que especial a Rui Linhan e Carmelo, que me deram teto no México e a quem adotei como minha família de consideração. Rui e Carmelo, vocês possuem um lugarzinho especial no meu coração. Muito, muito obrigada por tudo! Sem vocês a minha estadia no México seria muito difícil e talvez esse trabalho nem fosse possível. Agradeço também a Maria José Barreto, pois sem ela eu não teria conhecido Rui e Carmelo. Obrigada, Tia Zé!

Aos amigos que fiz no México: à família Sánchez Hernandez e seus respectivos (Xitla, Omara, Carmen, Lalo, Diego, Emiliano, Connie, Omar, Lula, Chano e Conchita), Berenice Ruiz e Camila Pantoja. Muito obrigada pela companhia, pelas conversas, pelo apoio, por tudo!

Ao Prof. Dr. Enrique de Anda Alanís, por ter aceitado co-orientar o meu trabalho e por ter me convidado para assistir suas aulas que tanto contribuíram para este trabalho.

À Profa. Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein (IIE-UNAM), pelas reuniões e sugestões de leituras, a Hector (Secretário do *Posgrado en Historia del Arte* - IIE-UNAM), e ao Sr. Vicente Pineda Díaz (*Departamento de Movilidad - Coordinación de Estudios de Posgrado* - UNAM) pelo suporte em relação às formalidades para meu vínculo com o *Posgrado en Historia del Arte* do *Instituto de Investigaciones Estéticas* - IIE-UNAM.

À Dra. Valeria Sanchez Michel, que me disponibilizou sua tese que foi de grande valia para este trabalho.

À Fototeca do *Instituto de Investigaciones Estéticas* - UNAM, que me concedeu o uso de fotografias importantes para este trabalho.

À Biblioteca Central - UNAM, local onde passei tantos dias e onde desenvolvi a maior parte desta tese.

Enfim, agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa busca entender por meio da descrição fenomenológica como ocorre a experienciãõ vivenciada pelo corpo em espaçõs que integram arte e arquitetura, e, dessa forma, objetiva-se revelar a complexidade existente na relaçaõ do corpo com o espaçõ. Na Améfrica Latina a integraçaõ das artes sempre encontrou um terreno fértil, sendo este território palco de diversos exemplos de integraçaõ internacionalmente reconhecidos. Dentro deste universo, um dos exemplos mais significativos é o campus principal da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), objeto empírico desta pesquisa. O *campus* aglutina arte e arquitetura, sendo um espaçõ adequado para investigar as complexidades da experienciãõ da integraçaõ desses dois campos. Dessa forma, propõe-se realizar uma descriçaõ fenomenológica do *campus* principal da UNAM baseada em autores provenientes da filosofia (Edmund Husserl, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty), arquitetura (Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Mohammad Reza Shirazi, Steven Holl e Peter Zumthor) e artes (Alan Paskow, Paul Crowther e as coletâneas de textos de *Art and Phenomenology* e *Phenomenology and the Arts*), para que se possa perceber como se comportam as relações de integraçaõ entre estas disciplinas e como funciona a percepçaõ espacial pelo corpo do observador.

Palavras-chave: Fenomenologia. Integraçaõ das artes. Arquitetura. Artes plásticas. Modernismo.

RESUMEN

Esta investigación busca entender a través de la descripción fenomenológica cómo ocurre la experienciación vivenciada por el cuerpo en los espacios que integran arte y arquitectura, y así tiene como objetivo revelar la complejidad existente en la relación del cuerpo con el espacio. En Latinoamérica la integración de las artes siempre encontró un terreno fértil, siendo este territorio escenario de diversos ejemplos de integración reconocidos internacionalmente. En este universo, uno de los ejemplos más significativos es el *campus* principal de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), objeto empírico de esta investigación. El *campus* aglutina arte y arquitectura, convirtiéndolo en un espacio adecuado para la investigación de las complejidades de la experienciación de la integración de los dos campos. Así, se propone realizar una descripción fenomenológica del *campus* principal de la UNAM basada en autores de la filosofía (Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty), la arquitectura (Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Mohammad Reza Shirazi, Steven Holl y Peter Zumthor) y las artes (Alan Paskow, Paul Crowther y las colecciones de textos de *Art and Phenomenology* y *Phenomenology and the Arts*), para que sea posible percibir cómo ocurren las relaciones de integración y cómo funciona la percepción espacial por el cuerpo del observador.

Palabras-clave: Fenomenología. Integración de las artes. Arquitectura. Artes plásticas. Modernismo.

ABSTRACT

This research seeks to understand, through the phenomenological description, how the body live experience occurs in spaces that integrates different disciplines, and thus, it aims to reveal the existing complexity between body and space. In Latin America, the integration of the arts has always found fertile ground, and this territory was the scene of several internationally recognized interactional examples. Within this universe, one of the most significant archetypes is the main campus of the *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), the empirical object of this research. The campus unites art and architecture, and is an adequate space to investigate the complexities of experiencing the integration of both fields. Thus, this thesis aims to perform a phenomenological description of the main campus of UNAM based on authors from the fields of philosophy (Edmund Husserl, Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty), architecture (Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Mohammad Reza Shirazi, Steven Holl and Peter Zumthor) and the arts (Alan Paskow, Paul Crowther and the text collections of *Art and Phenomenology* y *Phenomenology and the Arts*), so that one can perceive how interactive relations behave between these disciplines and how the spatial perception works within the observer's body.

Key words: Phenomenology. Integration of the arts. Architecture. Visual arts. Modernism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O TERRENO PREPARADO - O MÉXICO NA VIRADA DO SÉCULO XX.....	20
3	O MÉXICO DA MODERNIZAÇÃO (1920-1960).....	31
4	MODERNISMO, ARTES PLÁSTICAS E ARQUITETURA: DA AMÉRICA LATINA PARA O MÉXICO MODERNO.....	40
5	O RETRATO DO MÉXICO MODERNO: A UNAM - <i>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</i>	53
6	FILOSOFIA.....	85
7	ARQUITETURA.....	95
8	ARTES.....	115
8.1	FENOMENOLOGIA E ARTE: CARACTERÍSTICAS BÁSICAS E ALGUNS ELEMENTOS.....	115
8.2	CORPO, CONSCIÊNCIA E A FENOMENOLOGIA DA ARTE.....	129
9	ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA DIRECIONADA À UNAM.....	138
9.1	PONTOS DE INTERESSE COMUM PARA AS FENOMENOLOGIAS DA ARTE E DA ARQUITETURA.....	138
10	ARTE, ESPAÇO E CORPO: UMA DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA DO <i>CAMPUS</i> PRINCIPAL DA UNAM.....	151
10.1	RECORTE ESPACIAL.....	151
10.2	DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA.....	155
11	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
	REFERÊNCIAS.....	221

1 INTRODUÇÃO

Como percebemos as coisas, os ambientes, as construções, a cidade, o mundo? Como se conhece um lugar? Como se vivencia uma cidade, um edifício, um ambiente? Como contemplamos uma obra de arte? Há quem diga que percebemos tudo o que vemos, embora saibamos que nem tudo que vemos é significativo. Muito do que captamos pelo nosso olhar perde-se quase que imediatamente, mas algumas experiências deixam marcas profundas em nossa existência. Desde muito tempo nós, da cultura ocidental, somos levados inconscientemente a considerar a visão como o mais nobre dos sentidos. Os escritos filosóficos dos antigos gregos já eram repletos de metáforas oculares; na Renascença a visão era o sentido que estaria no topo da pirâmide hierárquica dos cinco sentidos, ao contrário do tato, que estaria na base (PALLASMAA, 2011, p. 15-16). Dessa forma, a importância e a hierarquização dos sentidos – com o consequente destaque da visão sobre os outros sentidos – foi se moldando e se mantendo bastante presente no cenário da cultura do Ocidente. É evidente que reduzir a nossa percepção à captação de um só sentido (a visão) seria, no mínimo, um equívoco.

Buscando-se compreender como ocorre a percepção, nos deparamos com a fenomenologia, corrente filosófica que estuda os fenômenos na sua essência, e que tem seu nome derivado das palavras gregas *φαινόμενον* (*phainomenon* – o que é visto), *φαίνεσθαι* (*phainesthai* – aparecer, aquilo que se mostra) e *λόγος* (*logos* – explicação). Quando percebemos algo, percebemos um fenômeno. Quando falamos em perceber, entende-se experimentar, vivenciar, experienciar este fenômeno. Considerando a experienciação¹ ou vivência, é inevitável não pensarmos em emoções, sentimentos e sentidos. Fica claro que captamos informações por meio do nosso corpo para que possamos perceber o mundo ao nosso redor. A fenomenologia surgiu na filosofia, mas não se manteve apenas restrita à esta área. Estão disponíveis, atualmente,

¹ Adotamos a palavra experienciação, derivada do ato de experienciar, esta última presente no dicionário Michaelis da língua portuguesa. Optamos por experienciação por, na nossa opinião, estar mais próximo de uma experiência de vivência, completa, diferentemente de experimentação, que nos dá ideia de algo parcial ou perene.

trabalhos fenomenológicos voltados para os campos da arquitetura e artes plásticas, por exemplo.

Esta pesquisa intitulada *Arte, Espaço e Corpo: a integração sensorial das artes plásticas e arquitetura na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM)* envolve arte, arquitetura e um ator – nós, por meio de nosso corpo – para experienciar o espaço do *campus* da UNAM. E em que consiste este espaço? Consiste em obras de arte e edificações, tudo integrado num grande projeto pensado como símbolo de uma nação, da cultura de um povo, do seu potencial tecnológico e educativo, um verdadeiro projeto de transformação social. Além disso, o *campus* da UNAM é também internacionalmente reconhecido como um dos exemplos mais significativos da integração das artes plásticas com arquitetura da América Latina. Esta importância foi reforçada quando o *campus* da UNAM recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 2007. Nota-se então que a integração tratada nesta pesquisa (arte/arquitetura) pode expressar questões históricas e culturais importantes de um povo, inclusive ajudar o observador a entender os desafios e dilemas de determinados contextos políticos e sociais vividos em um determinado local.

Assim, esta pesquisa considera a hipótese de que a integração das artes plásticas e arquitetura é algo bem mais complexo do que apenas tratar de uma edificação e as obras de arte presentes nela. A integração arte/arquitetura pode contemplar um contexto espacial bem mais amplo, que interfere e condiciona a apreensão destes espaços e obras de arte. Além disso, pensar a relação arte/arquitetura em termos fenomenológicos implica em vivências do nosso corpo, já que é somente através dele (o corpo) que se pode realizar uma descrição fenomenológica².

Dessa forma, o objetivo central desta pesquisa foi revelar a complexidade existente entre corpo e espaço através da realização de uma descrição fenomenológica do *campus* principal da UNAM adequada às duas disciplinas presentes na integração das artes deste objeto: artes e arquitetura. Assim acredita-se que foi possível entender como ocorre a experiência vivenciada pelo corpo em espaços que integram a arte

² Por isso a ordem do título do trabalho é Arte, Espaço e Corpo. A arte está dentro do espaço, e esta relação é experienciada pelo nosso corpo (arte → espaço → corpo).

e arquitetura. Para que isso tenha sido possível, fez-se necessário contextualizar o México moderno através de pesquisas em livros, artigos científicos em revistas, jornais e fotografias sobre a história do país, que envolveu política, problemas sociais, culturais e artísticos. Somada a isto, está a minha permanência de 14 meses na Cidade do México, com o apoio do *Programa de Posgrado en Historia del Arte* (UNAM), do *Instituto de Investigaciones Estéticas* (IIE-UNAM) e do Professor Dr. Enrique Xavier de Anda Alanís, que proporcionaram uma apreensão do cenário vivido no México desde o fim do século XIX até o surgimento e construção da UNAM.

Durante a minha permanência na UNAM fui convidada pelo Prof. Dr. De Anda para assistir um de seus cursos ministrados para a licenciatura em História, intitulado *La cultura en la Ciudad de México: Visión histórica en el siglo XX (1890 - 1980)*. Este curso teve a duração de um semestre e foi essencial para a complementação de meus conhecimentos de questões atreladas à história, política, artes e cultura sobre a Cidade do México desde antes até após a concretização do *campus* da UNAM. Dessa forma, foi possível entender a importância desse equipamento dentro de um período de grande efervescência cultural e desenvolvimento, tornando-se assim um dos projetos que buscavam exprimir a identidade nacional do país, além de me permitir ter subsídios para caracterizá-lo e defendê-lo como objeto empírico da pesquisa.

Também foi necessária a exploração de uma base teórica sobre fenomenologia, enfatizando-se os principais autores e textos dentro dos campos da filosofia (berço da fenomenologia), da arquitetura e artes. Através destes textos foi possível separar pontos de interesse fenomenológicos da arte e da arquitetura e que devem estar presentes na abordagem adotada para descrever um espaço complexo como *campus* da UNAM.

Com o entendimento histórico e cultural sobre o México e a UNAM, a definição do objeto de estudo e da base teórica adequada às artes e à arquitetura, partiu-se para prática que proporcionasse a realização da descrição fenomenológica do *campus*. Eu já havia visitado o *campus* da UNAM em 2015, e juntando-se esta vivência com a minha permanência entre junho de 2016 e julho de 2017, foi possível vivenciar o *campus* de várias maneiras, em horários e dias diferentes, e em rotas distintas. Assim, foi possível eleger uma recorte espacial e uma rota para ser feita a descrição

fenomenológica da tese, e neste trajeto a fotografia tornou-se o meio de registro de parte da experienciação, assim como anotações sobre a apreensão que se tinha naquele momento.

Dessa forma, a tese está dividida em três partes principais. A **Parte I**, intitulada *México, integração das artes e a eleição de um objeto empírico*, oferece ao leitor quatro capítulos: 2. *O terreno preparado - o México na virada do século XX*; 3. *O México da modernização (1920-1960)*; 4. *Modernismo, artes plásticas e arquitetura: da América Latina para o México moderno*; e 5. *O retrato do México moderno: a UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México*. Os três primeiros capítulos nos permite compreender o cenário vivido no México em relação aos problemas políticos, sociais, culturais e artísticos durante sua modernização. Já o quarto capítulo apresenta ao leitor o contexto histórico do surgimento e construção do *campus*, além de permitir a compreensão da sua importância para o país e para a integração das artes plásticas e arquitetura latino-americana.

A **Parte II**, intitulada *Por uma fenomenologia arte-arquitetônica*, inicia com uma breve explicação sobre a origem do termo “fenomenologia” e se divide em quatro capítulos, dentre os quais os três primeiros se dedicam, respectivamente, às áreas da 6. *Filosofia*, 7. *Arquitetura* e 8. *Artes*.

No campo da filosofia, deu-se destaque às três figuras em que se baseiam a maior parte dos escritos fenomenológicos dos campos da arte e arquitetura: Edmund Husserl (1859-1938); Martin Heidegger (1889-1976); e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Foi realizada a leitura dos principais textos destes filósofos que possuem implicação para o espaço buscando-se extrair conceitos que pudessem auxiliar a descrição fenomenológica do *campus* da UNAM.

Já no campo da arquitetura, a fenomenologia passou a se desenvolver a partir do final dos anos 1960 e início da década de 1970 como uma reação a ortodoxia do movimento moderno, por meio de autores como Christian Norberg-Schulz (1926-2000). A partir da década de 1980 outros arquitetos começaram a mergulhar no universo da fenomenologia, já como crítica ao artificialismo das retomadas históricas do pós-moderno, e passaram a produzir textos com este propósito ou que demonstram possuir afinidade com a abordagem fenomenológica. Juhani Pallasmaa

(1936 -), Mohammad Reza Shirazi (1975 -), Steven Holl (1947 -), e Peter Zumthor (1943 -) foram os autores selecionados para compor este grupo. Desses, é necessário dar um destaque à Shirazi, autor de *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture - Phenomenal Phenomenology* (2014), livro surgido de seu trabalho doutoral de 2009, e que ofereceu-nos uma grande contribuição para a compreensão da fenomenologia da arquitetura através do seu esforço de unir autores importantes da filosofia e arquitetura e confrontá-los para criar o que ele chamou de *Phenomenal Phenomenology*, abordagem fenomenológica que considera os principais conceitos da filosofia e da arquitetura.

O capítulo seguinte foi dedicado à fenomenologia das artes, e possui uma reflexão que aglutina textos recentes, a saber: *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation* (2004), de Alan Paskow (1939-2011); *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, de Paul Crowther (1953 -); *Art and Phenomenology* (2011), organizado por Joseph D. Parry; e *Phenomenology and the Arts* (2016), organizado por Licia Carlson e Peter R. Costello. Todos estes textos foram produzidos por filósofos, diferentemente da arquitetura (onde conseguimos selecionar textos fenomenológicos produzidos por arquitetos). A busca destes textos sobre a fenomenologia das artes foi de extrema importância para este trabalho, pois esse fato nos permitiu extrair conceitos e entender formas de interpretar obras de arte de modo a apoiar a descrição do *campus* da UNAM.

Por fim, a **Parte II** foi encerrada com o capítulo **9. Abordagem fenomenológica direcionada à UNAM**. Nele foi possível realizar uma junção dos principais conceitos abordados nos campos da arquitetura e artes para a eleição de 27 pontos de interesse fenomenológicos a ser adotados na abordagem fenomenológica da UNAM. Seria então a aglutinação dos dois campos (arquitetura e arte) dentro da fenomenologia, semelhante ao que Shirazi fez em seu trabalho, ao unir a filosofia à arquitetura. Mesmo tendo em vista adequá-lo a este objeto de estudo, acredita-se que os pontos podem ser adotados para qualquer objeto complexo que envolva a integração entre arquitetura e artes.

Por fim, a **Parte III**, intitulada *A UNAM e a relação entre Arte, Espaço e Corpo*, possui um único capítulo, intitulado **9. Arte, Espaço e Corpo: uma descrição**

fenomenológica do campus principal da UNAM. Este é o cerne desta pesquisa e se apresenta no fim do trabalho possibilitando o autor fazer uma leitura lógica do caminho percorrido: contextualização histórica → identificação do objeto → teoria → descrição fenomenológica. Nele, é possível encontrar duas divisões: 9.1 *Recorte espacial*, que estabelece e justifica a área escolhida para a realização da descrição fenomenológica; e 9.2 *Descrição fenomenológica*, que, como o próprio nome diz, é onde registrou-se a descrição fenomenológica realizada, ao mesmo tempo em que são identificados nos seus trechos os 27 pontos de interesse fenomenológicos elencados no subcapítulo 9.1. Com isso, propõe-se demonstrar como é possível fazer uma descrição fenomenológica adequada à integração da arquitetura e das artes.

PARTE I

MÉXICO, INTEGRAÇÃO DAS ARTES E A
ELEIÇÃO DE UM OBJETO EMPÍRICO

Fonte: Foto cedida pela Fototeca do IIE-UNAM. Proibida a reprodução.

19 DE DIC. DE 1951.

PARTE I

MÉXICO, INTEGRAÇÃO DAS ARTES E A ELEIÇÃO DE UM OBJETO EMPÍRICO

Dentro da América Latina, o México é um dos países que mais se destacam em relação a integração das artes plásticas e arquitetura. Ao pensarmos nesta integração, automaticamente entendemos que existem dois campos (arte e arquitetura) e algo que os interliga, mas, o que seria algo integrado? De onde surgiu esta preocupação em integrar arte e arquitetura? A integração foi algo que sempre existiu dentro da nossa história ou foi algo inventado em um passado recente?

Para que se possa apreender plenamente a importância do objeto empírico escolhido para este trabalho, é preciso entendê-lo dentro de um complexo contexto vivido pelo México na primeira metade do século XX. O *campus* da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) foi um fruto concreto das forças modernizantes que atuaram no país visando a sua autonomia política, econômica e cultural. A arte e a arquitetura modernas foram expressões culturais deste processo de modernização³.

O início do século XX foi marcado pela Revolução Mexicana, ocorrida entre 1910 e 1920, que demarcou um período de grandes esperanças para o país e marcou indelevelmente sua história. Grandes massas populacionais se deslocaram do campo para as cidades, criando enormes demandas em termos de habitação e infraestrutura,

³ Ressalta-se que o período em questão representa o segundo processo de modernização vivido pelo México - o primeiro foi vivido no século XIX sob o governo de Maximiliano.

particularmente entre 1940 e 1980, período de crescimento contínuo e de estabilidade política e econômica do México, apoiado pelo projeto de industrialização. Todas essas mudanças tiveram repercussões nas artes e na arquitetura, sendo o Muralismo Mexicano o movimento de maior expressão dentro desse período moderno.

Dessa forma, demonstrar o papel do governo neste cenário de modificações do país em busca de uma identidade e das raízes locais é o objetivo desta primeira parte da tese, que está dividida em quatro capítulos: 2. *O terreno preparado – o México na virada do século XX*; 3. *O México da Modernização (1920-1960)*; 4. *Artes plásticas e arquitetura: da América Latina para o México moderno*; e, por fim, como forma de oferecer ao leitor as informações básicas necessárias para a compreensão da importância do *campus* da UNAM para a história da arquitetura e das artes latino-americanas, apresenta-se o capítulo 5. *O retrato do México moderno: a UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México*. A partir desse entendimento, acreditamos que o leitor compreenderá a significância do objeto empírico para o contexto nacional e internacional, além de que estará preparado para a sua descrição fenomenológica.

2 O TERRENO PREPARADO - O MÉXICO NA VIRADA DO SÉCULO XX

Na introdução do segundo volume de *História General de México*, Carlos Monsivais afirmou que o século XX só iniciou de fato, no México, após a Revolução Mexicana⁴ de 1910. Para ele, antes disso, não se poderia falar em sociedade, espírito ou vida modernas (VILLEGAS, 1981, p. 1377). Imediatamente antes da Revolução Mexicana, o país passava pelo *porfiriato* ou *porfirismo*, o longo período (1876-1911) que teve como grande protagonista o General Porfírio Díaz na presidência do país (WOBESER, 2014, p. 300).

Nascido em uma família *mestiza* de classe média de Oaxaca em 1830, Díaz vivenciou muitos momentos conturbados da história do país: debilidade do governo central, instabilidade política marcada por golpes militares motivados pelas diferenças entre os poderes Executivo e Judiciário, tentativas secessionistas (como a Guerra do Texas - 1836) e intervenções estrangeiras (da França, em 1838⁵ e Estados Unidos, entre 1846-1848⁶). Desde jovem participava de conflitos militares e políticos do país, lutando junto com os liberais na Revolução de Ayutla (1854-1855)⁷ e na *Guerra de la Reforma* (1858-1860)⁸. Durante a Guerra da Segunda Intervenção Francesa no México

⁴ Para Monsivais, a Revolução Mexicana não deve ser entendida apenas como o conflito armado ocorrido com o *Plan de San Luís* (manifesto de 1910, escrito por Francisco I. Madero, que convocou o povo para revoltar-se contra o *porfiriato*, e que marcou o início da Revolução Mexicana), mas sim todo o período que se iniciou com conflitos armados e que proporcionou conquistas culminando na Constituição de 1917. Para maiores detalhes, ver o capítulo *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, em VILLEGAS, Daniel Cosío (coord.). *História General de México*. México D.F.: El Colégio de México, 1981. 3ª ed. Tomo 2, p. 1377-1548.

⁵ *Guerra de los Pasteles* ou Primeira intervenção francesa no México. De um lado estava a França, apoiada pelos Estados Unidos e a República do Texas, e do outro estava o México com o apoio do Reino Unido. O conflito foi gerado por falta de pagamentos de dívidas do México com a França.

⁶ Guerra México-Americana ou *Intervención estadunidense en México*.

⁷ A Revolução de Ayutla foi um conflito promovido por insurgentes contra o então presidente António López de Sant'Anna, que aproveitou-se da abolição da Constituição Mexicana de 1824 para governar o país como ditador. O *Plan de Ayutla* foi o documento assinado em 1854 e deu início à Revolução que se estendeu desde o estado de Guerrero até o norte do país. Os objetivos principais eram derrubar a ditadura vigente e acabar com a ameaça de um governo monárquico que surgia por trás da figura de Sant'Anna. Para maiores detalhes, ver o Capítulo IX de WOBESER, 2014, p. 268-299.

⁸ É também conhecida como *Guerra de los Trés Años*.

(1862-1867)⁹, ele foi o líder responsável pelo sítio da Cidade do México e por entregá-la a Benito Juárez¹⁰.

Figura 1 - Retrato de Benito Juárez (abaixo, à esquerda); e Retrato de Porfírio Díaz (abaixo, à direita).



Fonte: (a.) <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>. Número do inventário: 18548. Acesso em: 09 de fev. 2017; e (b.) <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>. Número do inventário: 6255. Acesso em: 09 de fev. 2017.

Entre 1867 e 1876 ocorreu uma divisão entre os liberais, que tinham a figura de Benito Juárez de um lado e conservadores (eclesiastas e militares) do outro, liderados por Porfírio Díaz. Díaz perdeu duas eleições para Juárez (1867 e 1871), e na última buscou impedir a reeleição de Juárez através da Revolução de *La Noria*, que tinha como objetivo a toma de poder. Com a morte inesperada de Juárez alguns meses depois, a presidência foi assumida por Sebastian Lerdo de Tejada, e quando ele tentou a reeleição, Díaz tomou o poder em 1876, dando início ao *porfiriato*.

Diante destes poucos dados sobre Porfírio Díaz, percebe-se que ele tinha uma personalidade marcante, era bastante persistente, e era uma pessoa que tinha o objetivo claro de proteger e desenvolver seu país com rigidez, conservadorismo e autoritarismo.

⁹ Assim como a primeira intervenção, foi motivada pela falta de pagamentos de dívidas do México com a França.

¹⁰ Naquele momento, o Império Mexicano estava reduzido às cidades do México, Puebla e Querétaro, e estas cidades foram sitiadas por três meses. A queda do império ocorreu em 15 de maio de 1867, e o imperador Maximiliano I e seus generais Miguel Miramón e Tomás Mejía foram julgados e fuzilados em 19 de junho de 1867. Em 15 de julho de 1867 o presidente Benito Juárez entrou na capital. Para maiores detalhes, ver WOBESER, 2014, p. 287.

Porfírio Díaz passou por vários percalços desde que assumiu o poder. Logo após a tomada, os Estados Unidos não o reconheceu como presidente e vários apoiadores de Lerdo (lerdistas) estavam se refugiando no Texas. Surgia naquele momento uma nova tensão com os Estados Unidos, já que os americanos poderiam decidir apoiar os lerdistas em uma eventual invasão do território mexicano para a retirada de Díaz do poder. Além disso, nem Díaz nem sua equipe tinham experiência político-administrativa, o que acentuava a crise do país, pois o governo não tinha diretrizes para seguir e reverter o quadro daquele momento.

Mesmo assim, Porfírio implantou várias melhorias durante seu mandato, e o país teve um grande desenvolvimento, principalmente com a construção de linhas férreas, ampliação da comunicação (postal, telegráfica e telefônica), realização de obras portuárias (Veracruz, Tampico e Salina Cruz), criação de bancos e investimentos na agricultura, mineração, comércio e indústria (VILLEGAS, 2002, p. 131). A economia também estava se fortalecendo através da produção de cerveja, têxteis, níquel e prata, inclusive para fins de exportação¹¹.

Como admirador da cultura europeia, especialmente nos moldes franceses, Díaz tinha como objetivo transformar a capital do país em uma cidade europeia. Essa transformação deu-se por meio de três pontos: 1) limpeza social; 2) arborização; 3) obras públicas. O ensino oficial era baseado nas Belas Artes e quando buscamos imagens dessa época, percebe-se que o vestuário das classes abastadas era reflexo da moda europeia (principalmente França), os uniformes militares eram inspirados nos alemães, e a arquitetura produzida nessa época também seguiam as vertentes europeias, como é o caso do *El Palacio de Hierro* (1888-1891), *Palacio del Correo* (1902-1907), *Palacio de las Bellas Artes* (1904-1932)¹².

¹¹ É importante destacar que a educação foi um grande desafio no governo de Díaz. Em 1867 Benito Juárez fundou a *Escuela Nacional Preparatoria* (ENP), escola de ensino superior e que tinha suas bases no positivismo de Auguste Comte (WOBESER, 2014, p. 292). Juárez tinha a educação como um dos focos principais de seu governo. Durante seu mandato (1858-1872) realizou a Reforma Juarista, uma reforma organizacional baseada em três pontos principais: 1) educação laica; 2) a existência de uma constituição; e 3) existir paz e ordem, para que se consiga fazer mudanças.

¹² As datas dos edifícios são do início e fim da construção. Todos os três exemplos foram projetados por arquitetos europeus.

Apesar do que geralmente se pensa, a ditadura de Porfírio Díaz é a volta do passado. Aparentemente, Díaz governa inspirado pelas ideias em voga: acredita no progresso, na ciência, nos milagres da indústria e do livre comércio. Seus ideais são os mesmos da burguesia europeia. É o mais ilustrado dos ditadores hispano-americanos e seu regime lembra às vezes os anos da “belle époque” na França. [...] (PAZ, [1950] 1991, p. 157 - Tradução nossa)¹³.

Figura 2 - (a.) Pessoas passeando no Hipódromo da Condesa; e (b.) Edifício *El Palacio de Hierro*, projeto do arquiteto francês Paul Dubois, inaugurado em 1891.



Fonte: (a.) http://201.148.81.56:8080/fototeca/imgs_web/5000/5869.jpg. Acesso em: 13 de junho de 2017; e (b.) Fonte: http://201.148.81.56:8080/fototeca/imgs_web/86000/86093.jpg. Acesso em: 13 de junho de 2017.

No campo das artes, é perceptível a relação com as correntes europeias, sobretudo com o *Art Nouveau*. Os artistas mexicanos estavam buscando sair do conservadorismo que se estava vivendo durante o *porfiriato*, e um dos veículos que mostram o caminho que os artistas estavam tomando era a *Revista Moderna* (1899-1903). Para este periódico, Julio Ruelas (ilustrador) criou um cabeçalho que mostrava um corpo feminino nu atado ao nome da revista, junto com uma serpente (símbolo fálico), e uma expressão no rosto da mulher que denota algo entre prazer e dor – ou seja, algo bastante chocante para a época¹⁴. Neste período, nota-se o desenvolvimento do tema do erotismo nas artes.

¹³ Texto original: *A pesar de lo que comúnmente se piensa, la dictadura de Porfírio Díaz es el regreso del pasado. En apariencia, Díaz gobierna inspirado por las ideas en voga: cree en el progreso, en la ciencia, en los milagros de la industria y del libre comercio. Sus ideales son los de la burguesía europea. Es el más ilustrado de los dictadores hispanoamericanos y su régimen recuerda a veces los años de la “belle époque” en Francia.*

¹⁴ Vale salientar que nessa revista, percebe-se que os literatos eram mais contidos e formais, enquanto que os artistas eram mais ousados em suas expressões.

Figura 3 - Cabeçalho da Revista Moderna, criado por Julio Ruelas.



Fonte: GAITÁN, 2006, s/p.

O erotismo característico deste período estava presente nas galerias de arte. O pintor Saturnino Herrán representou em muitas de suas obras o tema da *mestizaje*, e, como no caso do quadro *La criolla del rebozo*, apresentou uma mulher de traços indígenas com frutos no colo e oferecendo uma maçã (referência ao fruto proibido). German Gedovius também era outro pintor deste mesmo momento, e retratou em *Desnudo barroco* uma mulher nua com um véu semitransparente cobrindo partes do corpo, num tom provocativo.

Figura 4 - (a.) *La criolla del rebozo* (1916), Saturnino Herrán; e (b.) *Desnudo barroco* (1920), German Gedovius.



Fonte: (a.) <http://www.imer.mx/rmi/saturnino-herran-y-el-arte-inconcluso/>. Acesso em: 13 de junho de 2017; (b.) http://www.cervantesvirtual.com/images/portales/ramon_lopez_velarde/graf/contextoc/57_german_gedovius_desnudo_barroco_1920_s.jpg. Acesso em: 13 de junho de 2017.

Com o lema da “pouca política e muita administração”, os investimentos de Díaz nas diferentes áreas trouxe avanços, e a educação dos setores médios e populares começou a melhorar. Ainda no final da primeira década do século XX, em 1907, surgiu um grupo de estudantes com ambições cosmopolitas chamado *Ateneo de la*

*Juventud*¹⁵, formado por jovens¹⁶ filósofos, advogados, poetas, artistas e literatos oriundos da *Escuela Nacional Preparatoria* (ENP). Este grupo tinha base humanista, conferindo grande importância à literatura e história, e buscava mudar a sociedade tanto através da arte, quanto pela disseminação de outros tipos de informação. Vale salientar que eles não eram um grupo formal, mas sim um grupo de pessoas que simpatizavam intelectualmente entre si. Fizeram parte do *Ateneo* figuras como: Diego Rivera, José Vasconcelos, Antonio Caso, Gonzalez Peña, e Afonso Reyes – jovens que mais tarde, após a Revolução Mexicana, se tornaram secretários de estado, ministros, etc. O ponto em comum entre os artistas ligados às Belas Artes e os artistas informais, como o grupo do *Ateneo*, era a intenção de modernização.

[...] muitos jovens intelectuais - que não tinham tido idade ou possibilidade de participar da luta armada - começaram a colaborar com os governos revolucionários. O intelectual se transformou no conselheiro, secreto ou público, do general analfabeto, do líder camponês ou sindical, do caudillo no poder. A tarefa era imensa, e tudo teria que ser improvisado. Os poetas estudaram economia, os juristas sociologia, os romancistas direito internacional, pedagogia ou agronomia (PAZ, [1950] 1991, p. 190 - Tradução nossa)¹⁷.

Percebe-se então que o senso crítico da população começou a modificar-se, e as pessoas começaram a perceber as diferenças sociais e a reivindicar melhorias. A maioria dos jovens deste período não eram diplomados, e os que eram não conseguiam se inserir na vida pública, já que o modelo de governo era bastante restrito e conservador. Depois de 33 anos de governo, nas eleições de 1910, pela primeira vez, se formaram vários partidos para tentar fazer parte do governo como deputados e senadores, mas nenhum dos candidatos independentes conseguiu se eleger. Na questão presidencial, os partidos decidiram reeleger Porfírio Díaz desde que ele permitisse que as eleições para vice fossem livres. Como Díaz negou este

¹⁵ O nome *Ateneo* é derivado de Atenas, na Grécia, berço do humanismo.

¹⁶ Todos tinham entre 18 e 25 anos de idade.

¹⁷ Texto original: [...] muchos jóvenes intelectuales - que no habían tenido la edad o la posibilidad de participar en la lucha armada - empezaron a colaborar con los gobiernos revolucionarios. El intelectual se convirtió en el consejero, secreto o público, del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder. La tarea era inmensa y había que improvisarlo todo. Los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía.

pedido¹⁸, deu-se início à revolta armada encabeçada por Francisco I. Madero (*Plan de San Luís*), em 20 de novembro de 1910. Foi um período de instabilidade política que visava a destituição do ditador para a realização de uma reforma constitucional.¹⁹

No mesmo ano em que foi iniciada a Revolução Mexicana, 1910 - quando Francisco Madero levantou uma revolta armada com o objetivo principal de impedir a reeleição de Díaz - o país passou por um período de praticamente uma década marcado por muitos assassinatos, disputas políticas²⁰ e golpes de estado, e que levou a mudanças significativas na história mexicana. Sem condições de enfrentar tantos grupos rebelados contra o governo, Díaz terminou por renunciar e se expatriar voluntariamente nos Estados Unidos (WOBESER, 2014, p. 326), mas mesmo com a ascensão de Madero em 06 de junho de 1911, o país não se pacificou. Madero não era uma figura apreciada pelas classes menos favorecidas e que tinham como reivindicação principal a reforma agrária, o que levou o país a passar por novas revoltas. Foi nesse cenário que Emiliano Zapata convocou, em 1911, logo após Madero assumir, o *Plan de Ayala*, que tinha entre suas reivindicações principais: 1) a proteção à raça indígena; 2) a obrigação dos grandes proprietários de terras a passarem as terras não utilizadas aos camponeses, para que estes nelas pudessem produzir; e 3) a abolição de todos os monopólios (MÁRQUEZ, 2012, p. 125).

¹⁸ Um dos grandes argumentos que os revolucionários tinham contra a reeleição de Porfírio Díaz foi a entrevista que ele deu em 1908 ao jornalista americano James Creelman, onde expôs explicitamente a sua decisão irrevogável de retirar-se do poder. A decisão sobre a sua sexta reeleição em 1910 deixou os revolucionários inconformados, e a aceitação de Díaz mostrava que a decisão que ele tinha dito ser irrevogável na entrevista de 1908 não era verdadeira. Para mais informações, ver CREELMAN, [1908] 2008.

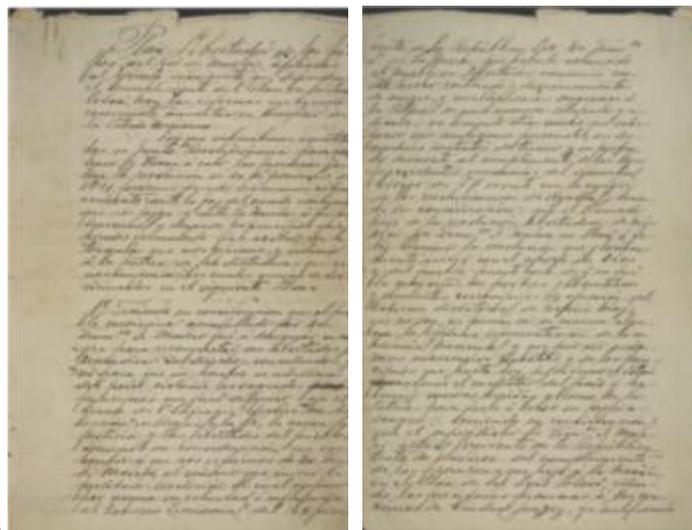
¹⁹ O ano de 1910 foi o ano da fundação de *Universidad Nacional*, e também do início de uma grande guerra civil motivada pela grande inconformidade social com o *porfiriato* e iniciada com a revolta madeirista.

²⁰ Existiam dois grupos que aspiravam à sucessão de Porfírio Díaz: os científicos, que se achavam herdeiros naturais do *porfiriato* e que pretendiam fazer uma oligarquia intelectual e científica; e existiam os liberais ortodoxos, que acreditavam que os mexicanos elegeriam quem mereceria. Deste último grupo, fazia parte o latifundiário Francisco I. Madero, que conseguiu retirar Díaz do poder em 1910 com o *Plan de San Luis*, depois de cerca de seis meses de luta. Para mais informações, ver VILLEGAS, [1994] 2002, parte V - *La revolución mexicana*, Capítulo 1 - 1910-1920 e WOBESER, 2014, Capítulo X - *El Porfiriato (1877-1911)* e Capítulo XI - *Los Años Revolucionarios (1910-1934)*.

Figura 5 - (a.) Foto de Emiliano Zapata tirada por Hugo Brahme, 1911; e (b.) Primeiras páginas do Plan de Ayala, manuscrito por Emiliano Zapata.



a.



b.

Fonte: (a.) LOCKE, 2013, p. 37; e (b.) Arquivo da Biblioteca Nacional Mexicana (BNMX). Disponível em: http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=17&codigo=img_2449_flat. Acesso em: 15 de junho de 2017.

Mesmo com as revoltas em prática, Madero acreditava que os grandes problemas nacionais não deveriam mais ser resolvidos por meio da força, e sim por meio da lei, em um ambiente democrático, com a participação de todos os setores. Diante do clima de insegurança que assustava investidores estrangeiros, Madero buscou pôr ordem nas situações ilegais de alguns investidores (existiam investidores que estavam até isentos de impostos). Isso causou ainda mais desconforto àqueles que apoiavam o investimento estrangeiro com concessões e favorecimentos. Como reação a este cenário, os mexicanos vencidos pela revolução juntaram-se com o exército

porfiriano e realizaram um novo golpe, tomaram o poder, e assassinaram Madero em 1913 (VILLEGAS, [1994] 2002, p. 141-142).

Em fevereiro de 1913, Victoriano Huerta, engenheiro e militar mexicano com ampla experiência em conflitos armados, assumiu o poder²¹. Mais uma vez com o país sob o domínio de um ditador, os revolucionários voltaram a se agrupar: Venustiano Carranza recebeu apoio das forças armadas de Francisco Villa (mais conhecido como Pancho Villa), Emiliano Zapata, Álvaro Obregón, Ignacio Pesqueira, e outros, e formaram o Exército Constitucionalista, que tinha como objetivo principal manter a ordem constitucional do país e destituir Huerta, fato conseguido em julho de 1914. Carranza, que lutou com apoio dos revolucionários, se tornou o novo chefe do governo, mas as tensões por motivos agrários continuavam sendo algo bastante preocupante.

O agravamento da crise da reforma agrária continuou a avançar e o poder de Carranza foi posto em dúvida pelos revolucionários. Dessa forma, Carranza teve que exercer um poder mais enérgico, resolvendo conflitos através da força armada, e outras vezes pacificamente. Formaram-se vários desacordos e discrepâncias entre revolucionários e militares: Pancho Villa se tornou inimigo de Obregón, e Zapata de Carranza (VILLEGAS, [1994] 2002, p. 144).

Novos conflitos surgiram quando Carranza se propôs a atualizar a constituição de 1857. Ele convocou o Congresso Constituinte e apresentou seu projeto, contestado pelos deputados progressistas por não atender às reivindicações dos revolucionários, operários, camponeses e militares. Em meio a discussões e confrontações, o projeto foi alterado e a constituição foi atualizada em 1917. Entre as mudanças, uma das principais foi em relação à não reeleição – uma grande conquista pleiteada há bastante tempo.

Figura 6 - (a.) Venustiano Carranza (sentado, ao centro) acompanhado dos deputados constituintes, 1917; e (b.) Capa da Constituição de 1917.

²¹ Após o assassinato de Madero, assumiu a presidência Pedro Lascuráin, mas seu mandato durou menos de uma hora – tempo necessário para Victoriano Huerta convencê-lo de que seria melhor ele assumir o poder para pacificar os maderistas.



Fonte: (a.) http://201.148.81.56:8080/fototeca/imgs_web/39000/39600.jpg. Acesso em: 15 de junho de 2017; (b.) http://201.148.81.56:8080/fototeca/imgs_web/39000/39655.jpg. Acesso em: 15 de junho de 2017.

Dando continuidade ao seu plano de pacificar o país, em princípios de 1919 a principal ameaça para Carranza era Zapata, que terminou sendo assassinado no mesmo ano a mando dos militares Pablo González e Jesús Guajardo. Perto do fim do seu mandato, em 1920, Carranza disse apoiar um candidato civil, pois, para ele, o país necessitava por fim ao militarismo. Novos conflitos surgiram, como o *Plan de Agua Prieta*, que tinha como objetivo principal tirar Carranza do poder. Carranza foi assassinado em maio de 1920, assumindo assim o poder o presidente interino nomeado pelo congresso, Adolfo de la Huerta, que governou o país por seis meses. Tem-se, assim, o fim da Revolução.

A Revolução é uma súbita imersão do México no seu próprio ser. Das suas profundezas e entranhas extrai, quase às cegas, os fundamentos do novo Estado. Volta à tradição, reatamento dos laços com o passado, rompidos pela Reforma e pela Ditadura, a Revolução é uma busca de nós mesmos e um regresso à mãe. [...] A Revolução mal tem ideias. É uma explosão da realidade: uma revolta e uma comunhão, um remexer de velhas substâncias adormecidas, um vir à tona de muitas ferocidades, muitas ternuras e muitas delicadezas ocultas pelo medo de ser. E com quem comunga o México nesta festa sangrenta? Consigo mesmo, com o seu próprio ser. O México se atreve a ser (PAZ, [1950] 1991, p. 180-181 - Tradução nossa)²².

²² Texto original: *La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, re-anudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. [...] La Revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser. ¿Y con quién comulga México en esta sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser.*

Em 1921, o general Álvaro Obregón foi eleito presidente em 05 de setembro, depois de ter desmembrado a División del Norte²³ – e estabelecido certa paz na região. Algumas de suas medidas importantes foi a criação de instituições públicas que permitiram a aproximação da elite com o proletariado (FUENTES, [1988] 1996) e o início da reforma agrária, que permitiu uma aproximação da classe operária com o governo, formando-se assim uma boa força sócio-política.

* * *

É notável que a Revolução alcançou ganhos às classes menos favorecidas. Houve crescimento, principalmente em áreas como a educação. Para o México, o início do século XX foi marcado por acontecimentos políticos e sociais que tiveram rebatimento direto na cultura e educação. A partir do fim da Revolução até pouco mais de meados do século XX, o México entrará na fase de modernização, que será explorada no capítulo a seguir.

²³ A *División del Norte* foi o exército constitucionalista mais forte, encabeçado por Pancho Villa, formado por camponeses e ruralistas do norte do país

3 O MÉXICO DA MODERNIZAÇÃO (1920-1960)

Da fundação da *Universidad Nacional* (1910) até a década de 1920, as humanidades foram ganhando cada vez mais importância na educação. O cientificismo extremo passou a ser questionado e a filosofia encabeçou a defesa do fortalecimento das humanidades no ensino. Foi nesse início da década de 1920 que a figura de José Vasconcelos teve grande influência no cenário educacional. Vasconcelos foi secretário particular de Madero, fez parte do *Ateneo de la Juventud*, e em 1921 foi diretor da *Universidad Nacional*. Enquanto diretor, estabeleceu o lema da universidade – *Por mi raza, hablará el espíritu* – e convenceu Obregón a criar a Secretaria de Educação Pública (SEP). Um ponto importante em relação a Vasconcelos é que ele nunca teve uma estrutura ou documento de projeto cultural, mas suas ideias eram claras e fortes em relação a como se deveria organizar a cultura do país. A filosofia de Vasconcelos era, antes de tudo, uma obra pessoal, e não tinha o rigor dos grandes sistemas filosóficos, “é um monumento isolado, que não deu origem a uma escola nem a um movimento” (PAZ [1950] 1991, p. 187 - Tradução nossa)²⁴. A gestão de Obregón só alcançou uma dimensão cultural devido a Vasconcelos (CHEVALIER, 1999, p. 567). Vasconcelos entendia bem que a arte tem uma dimensão sensorial, sensível e espiritual, e que historicamente, sempre teve relação com o poder. Para ele, a pintura formava um vínculo com a sociedade, e se ela emociona, comunica.²⁵ Juntando esse entendimento com sua ideia do que deveria ser a identidade nacional²⁶, deu início a o que podemos chamar de “Plano Cultural Vasconcelista”²⁷, que tinha como objetivos

²⁴ Texto original: [...] es un monumento aislado, que no ha originado una escuela ni un movimiento.

²⁵ Foi nesse período que surgiram no país as chamadas *Escuelas de Pintura al Aire Libre*. Esta iniciativa tinha como ponto principal democratizar o ensino artístico, sendo ele dado fora de uma sala, de fácil acesso a todos. A questão de aprender pintura em um espaço exterior era melhor, pois a luz revela as cores, e a pintura se expressa através delas. Para mais informações, ver: MATUTE, Laura González. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, n.2, 1987.

²⁶ Vasconcelos tinha a pretensão de enaltecer a raiz espanhola do mexicano, o lado europeu. Para ele, a raiz indígena e de mestiçagem (*mestizaje*) não era importante. Com o objetivo de tentar comunicar essa visão, decidiu utilizar-se da arte para que a comunicação fosse absorvida pelas massas.

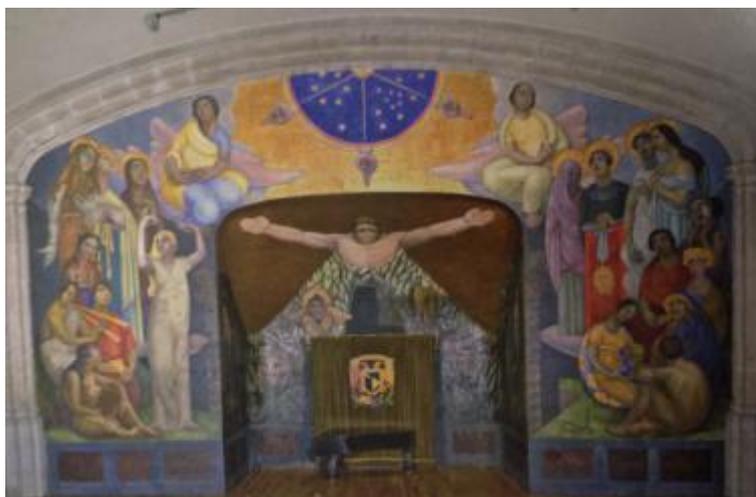
²⁷ Como já foi dito, Vasconcelos nunca lançou um projeto ou plano cultural formal, embora suas ideias fossem bastante claras, o que nos permite identificar um “plano”.

principais: 1) sensibilizar a população; 2) estabelecer uma identidade (definir quem a população é); e 3) alfabetizar a população (para que ela possa comunicar-se e enfrentar a ameaça norte-americana).

As ideias de Vasconcelos não tinham parentesco com o casticismo e tradicionalismo dos conservadores mexicanos, pois para ele, como para os fundadores da América, o continente se apresentava como futuro e novidade: “A América espanhola é o novo por excelência, novidade não apenas em questão de território, mas também de alma”. O tradicionalismo de Vasconcelos não se apoiava no passado: se justificava no futuro (PAZ, [1950] 1991, p. 180-181 - Tradução nossa)²⁸.

Como parte do plano de sensibilização e comunicação com as massas, Vasconcelos convidou pintores para fazer murais na *Escuela Nacional Preparatoria* (ENP). O objetivo era ensinar a história do país aos alunos da ENP, instalada no edifício do *Antiguo Colegio de San Idelfonso*, instituído em 1588 e reedificado no início do século XVIII. Os artistas convidados foram: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot (EUA), Fernando Leal, Fermin Revueltas, David Alfaro Siqueiros e Ramon Alva. Dentre os murais da ENP, destaca-se o primeiro mural de Diego Rivera, *Creación* (1922-23), que reflete a visão humanista da primeira fase de Rivera (LOCKE, 2013, p. 56).

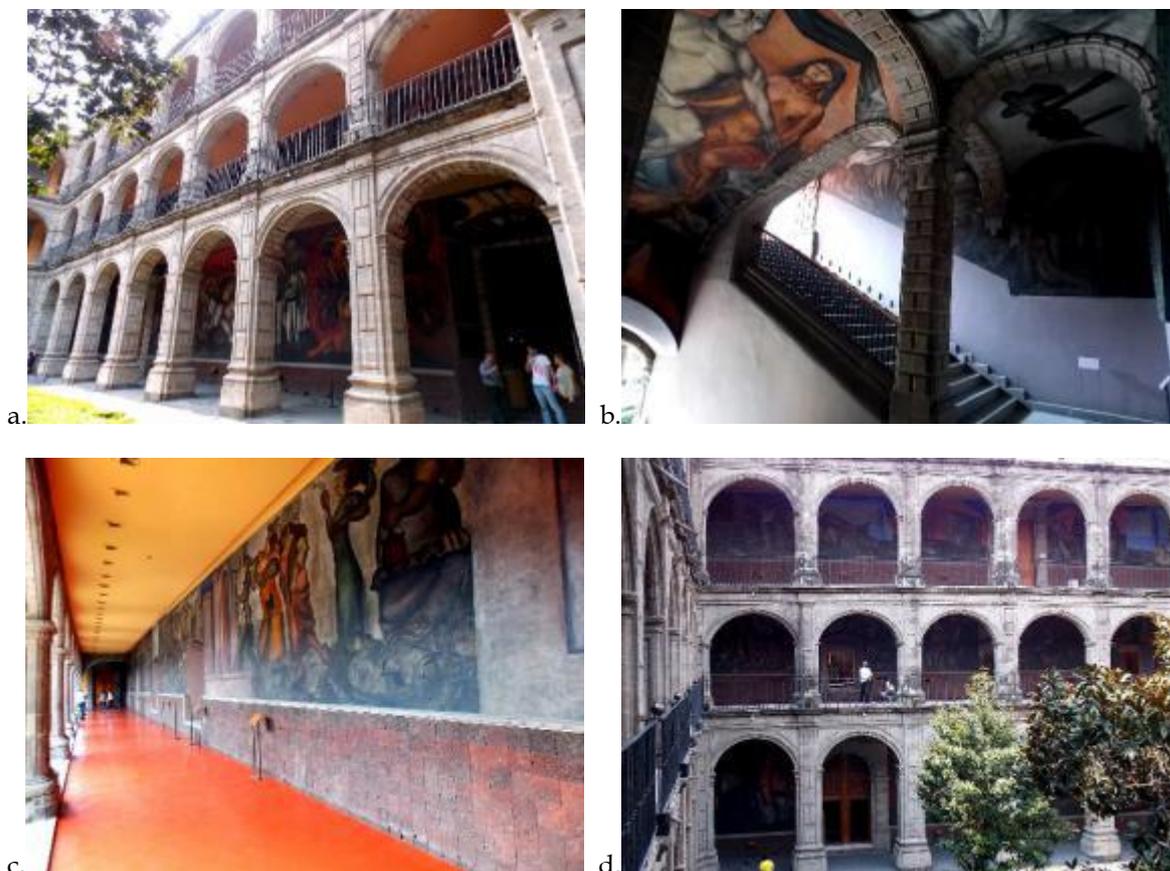
Figura 7 - Mural *La Creación* (1923), de Diego Rivera, no Anfiteatro Bolívar da ENP.



Fonte: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 2012, p. 20.

²⁸ Texto original: *Las ideas de Vasconcelos no tenían parentesco con el casticismo y el tradicionalismo de los conservadores mexicanos, pues para él, como para los fundadores de América, el continente se presentaba como futuro y novedad: “la América española es lo nuevo por excelencia, novedad no sólo de territorio también de alma”. El tradicionalismo de Vasconcelos no se apoyaba en el pasado: se justificaba en el futuro.*

Figura 8 – Antigo Colégio de San Ildefonso (ex-Escuela Nacional Preparatoria - ENP): (a) Vista do pátio interno para os murais; (b.) Vista de murais no teto e parede lateral da escada; (c.) Vista de um dos corredores do térreo; e (d.) Vista do pátio interno, a partir do primeiro andar. Percebe-se a distribuição de murais nos três pisos.



Fonte: (a.), (b.), (c.), e (d.) Ana Holanda Cantalice, 2015.

De 1924 a 1928, Plutarco Elías Calles assumiu o governo e conseguiu durante quase toda sua gestão manter diretrizes de ação social e políticas efetivas, inaugurando um período de estabilidade e modernização do país. Também nesta década os grupos de artistas e intelectuais *Los Contemporáneos* (1920-1932) e o *Movimiento Estridentista* (1921-1928) se destacaram como manifestações modernas no país.

Os *Los Contemporáneos*²⁹ são apontados como o grupo artístico/intelectual modernizador mais importante depois do *Ateneo de la Juventud*. O objetivo do grupo era a busca de uma nova atitude, uma nova cultura contemporânea que naquele

²⁹ Faziam parte do grupo: Escritores – Antonieta Rivas Mercado; Carlos Pellicer; Salvador Novo; Jorge Cuesta; Gilberto Owen; Bernardo Ortíz de Montellano; Xavier Villaurrutia; Enrique González Rojo; José Gorostiza e Jaime Torres Bodet. Historiadores – Celestino Gorostiza, Elías Nandino, Octavio G. Barreda e Rubén Salazar Mallén. Outros campos: Carlos Chávez (músico); Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos e Manuel Rodríguez Lozano (pintores) (VILLEGAS, 1981, p. 1435).

momento contrastava com a realidade mexicana. Durante seus anos de atuação, as maiores conquistas do grupo foram: a fundação de revistas como *La Falange* e *Contemporáneos* (1928-1931); o distanciamento das artes teatrais em relação às tradições espanholas; a fundação do primeiro cinema do país; a iniciação da crítica de artes plásticas; o estímulo aos pintores pela busca por novos caminhos, para que “saíssem” do controle da Escola Mexicana; a difusão e a assimilação da nova poesia internacional, com a tradução de várias obras importantes; a renovação do jornalismo cultural e político; o combate ao nacionalismo extremo; e a defesa à liberdade de expressão (VILLEGAS, 1981, p. 1436), o que demonstra quão amplo era o campo de atuação do grupo.

Já o *Movimiento Estridentista* era mais ligado às vanguardas europeias e tinha entre as suas influências o futurismo de Marinetti (MONSIVAIS, 2010). O núcleo principal do movimento era formado por Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez e Arqueles Vela (GONZÁLEZ, 2012 [1], s/p) e as atividades do grupo deram origem às revistas *Ser* e *Horizonte*, e a vários livros, dentre os quais *Urbe*, de Maples Arce, sua obra mais conhecida e que refletia a obsessão do movimento pela cidade moderna. O objetivo principal dos estridentistas era o de provocar a população através do sarcasmo, e segundo Villegas (1981, p. 1442. Tradução nossa)³⁰, eles tentavam “fundir a vanguarda poética com a ideologia radical através de uma perspectiva revolucionária e iconoclasta”. A postura dos estridentistas era diferente dos muralistas, que se expressavam através de representações da realidade, figurativamente, através de uma *mímesis*. Com representações mais complexas e recorrendo à abstração, eles procuravam “dinamitar a forma, ansiavam pela morte do convencional e buscavam a mudança a qualquer custo” (VILLEGAS, 1981, p. 1442. Tradução nossa)³¹.

³⁰ Texto original: [...] *fundir la vanguardia poética con la ideología radical, ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva permanentemente revolucionaria e iconoclasta* [...].

³¹ Texto original: [...] *dinamitar la forma, anhelan la muerte de lo convencional y persiguen el cambio a ultranza*.

Figura 9 - (a.) Manifesto Estridentista, 1921; e (b.) Capa do livro de poemas *Urbe*, de Manuel Maples Arce.



Fonte: (a.) USEDA, 2016, p. 82; (b.) GONZÁLEZ, 2012 [1], s/p.

Em 1934 foi eleito presidente Lázaro Cárdenas del Río, que governou o país de 1934 a 1940³². Suas táticas populistas – ou até mesmo pró-socialistas – lhes deram mais estabilidade no poder, pois “à medida que fazia concessões às grandes massas, a base de seu poder se tornava mais ampla e mais resistente” (VILLEGAS, [1994] 2002, p. 153. Tradução nossa)³³. Dentre os acontecimentos políticos mais importantes que ocorreram durante o cardenismo está a reorganização do partido oficial, que passou a contar com um grande setor de classe média, além dos operários e camponeses³⁴. Dessa forma, o governo pôde enfrentar velhos desafios da política e economia mexicanas: o poder dos investidores financeiros. Cárdenas realizou uma série de expropriações agrárias, melhorias para os operários, reativou as linhas férreas e

³² Nesta altura já estava em vigor o *Plan Sexenal*, que alterou o tempo do regime presidencial de quatro para seis anos.

³³ Texto original: *En la medida en que hacía concesiones a las grandes masas, la base de su poder político era más amplia y resistente.*

³⁴ Em 1938 o PNR foi reestruturado, e passou a ser chamado de PRM – Partido da Revolução Mexicana. Se vincularam a ele “os sindicatos dos operários, o exército, os intelectuais, e posteriormente, o que passaria a ser a CNC – Confederação Nacional dos Camponeses” (CHEVALIER, 1999, p. 537. Tradução nossa). Texto original: *[...] los sindicatos obreros, el ejército, los intelectuales y, posteriormente, lo que iba a ser la Confederación Nacional Campesina (CNC) [...].*

empreendeu a exploração petrolífera, conseguindo assim estabelecer maior estabilidade econômica (VILLEGAS, [1994] 2002, p. 153-154).³⁵

Com o fim do mandato cardenista em 1940, o México estava tomado por inquietações, muitas delas causadas pelo medo de uma possível ameaça comunista no país, já que o governo estava ativamente apoiando as classes menos favorecidas e tinha declarado apoio à Revolução Cubana. A campanha política ocorrida neste momento foi bastante tensa, tanto que se chegou a temer uma guerra civil ou uma invasão estrangeira para evitar o estabelecimento do comunismo no México. Além disso, vários partidos políticos foram criados, e ao final de tudo, Manuel Ávila Camacho, militar contrário às posturas socialistas, foi eleito para governar o país entre 1940 e 1946. Durante seu mandato, a implantação da reforma agrária e os movimentos dos operários foram suspensos enquanto os investimentos estrangeiros voltaram a crescer.

Em 1946, foi eleito Miguel Alemán Valdés, que via a Revolução Mexicana e as posturas cardenistas como equívocos. Assim, a reforma agrária foi freada mais uma vez, e os instrumentos legais que a asseguravam foram desvirtuados. Além disso, a repressão contra os movimentos operários aumentou e o partido político nacional se reorganizou³⁶ de forma a eliminar o apoio excessivo às causas sociais, mas não se pode negar que o país passou por um período de grande desenvolvimento neste momento proporcionada pelo acúmulo de capital proveniente da Segunda Guerra³⁷, como também dos investimentos estrangeiros (VILLEGAS, [1994] 2002, p. 155-156).

³⁵ As bases pró-socialistas de Cárdenas provinham de dois de seus conselheiros, Narciso Bassols García e Ignacio García Téllez, tendo sido este último secretário de governação pública, da fazenda, reitor da universidade e criador do Instituto Mexicano de Segurança Social (IMSS). Este órgão foi posto em prática depois do governo de Cárdenas, mas o projeto é essencialmente cardenista.

³⁶ “Em 1946 o então Partido da Revolução Mexicana - PRM se converteu em Partido Revolucionário Institucional - PRI. A Revolução tinha se institucionalizado, ou seja, se fazia uma pausa e se instalava nas posições abertas, simples, popularizadas por Cárdenas” (CHEVALIER, 1999, p. 570. Tradução nossa). Texto original: *En 1946 el PRM se convirtió en Partido Revolucionario Institucional (PRI). La Revolución se había institucionalizado, es decir, hacía una pausa y se asentaba en las posiciones abiertas, sencillas, popularizadas por Cárdenas.*

³⁷ Durante a Segunda Guerra Mundial, o México se torna um grande aliado dos Estados Unidos. México além de enviar soldados para combater junto com o exército americano, também provia insumos para a indústria bélica (cobre, zinco, prata, etc.), como também a produção de roupas para os soldados dos Estados Unidos.

Figura 10 - Lázaro Cárdenas e Fidel Castro, durante a celebração do primeiro aniversário da Revolução Cubana (abaixo, à esquerda); e Presidente Miguel Alemán (abaixo, à direita).



Fonte: (a.) <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/29/052n1con.php?printver=0>. Acesso em: 21 de junho de 2017; (b.) <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>. Número do inventário: 53516. Acesso em: 28 de jun. de 2017.

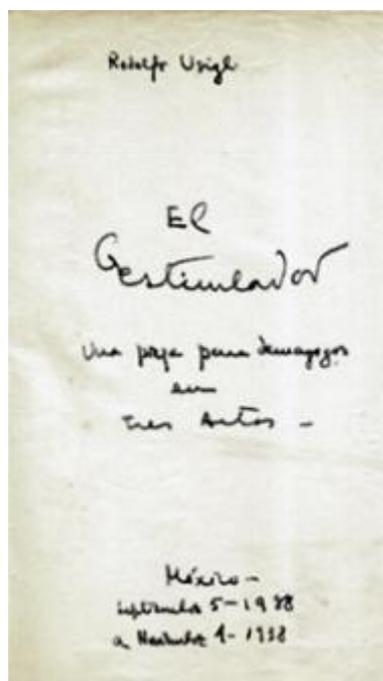
Mesmo com as perdas de várias políticas populistas desde o fim do cardenismo, o período de 1941 a 1970 ficou conhecido como a terceira fase³⁸ da Revolução Mexicana, a *fase de consolidação ou modernização*, mas que para o historiador Daniel Cosío Villegas ([1994] 2002, p. 159), deveria ser chamada de fase da estabilidade política e de avanço econômico. Vale salientar que esse desenvolvimento não surgiu puramente nos anos 1940, mas foi uma retomada dos investimentos feitos desde a época porfiriana. Os lucros advindos da Segunda Guerra foram bastante importantes para a alavancada vivida a partir de 1940 (CHEVALIER, 1999, p. 342-343).

Foi neste mesmo período, a partir dos anos 1940, que se iniciam as críticas contra a Revolução, principalmente nos setores intelectuais e artísticos. Uma das primeiras manifestações críticas neste sentido, foi o artigo *La crisis de México*, de Daniel Cosío Villegas, publicado em 1947, e que denunciava que a Revolução Mexicana tinha

³⁸ Historicamente, a Revolução Mexicana é dividida em três fases: 1) Destruidora (1910-1920), que tinha como objetivo acabar com o *porfiriato* e estabelecer a nova constituição; 2) Reformista (1921-1940), fase onde a reforma agrária, políticas populistas e fortalecimento da cultura e educação começam a serem executadas; e 3) Consolidação ou Modernização (1941-1970), quando o país atinge um grande avanço econômico e de desenvolvimento, além da estabilidade política.

acabado³⁹. Para o teatro, Rodolfo Usigle escreveu *El gesticulador* (peça escrita em 1938 - ver figura 11 -, mas apresentada pela primeira vez em 1947, devido à censura) (VILLEGAS, 1981, p. 1542), obra sobre um ex-combatente revolucionário que denunciava a Revolução como uma junção de mentiras. Em 1956, Luis Spota escreveu *Casi el Paraíso*, novela que mostrava a elite mexicana com toda sua ostentação dentro de um México que estava crescendo e se modernizando depois da Revolução.

Figura 11 - Capa do manuscrito de *El Gesticulador*, escrito por Rodolfo Usigle, em 1938.



Fonte: http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_portadas/imagen/imagenes_portadas_02_usigli_1938%20manuscritode_elgesticulador/. Acesso em: 21 de junho de 2017.

Depois do auge da Revolução Mexicana, o campo e a província começaram a se tornar centros de algumas obras. *El llano em llamas* (1953) de Jean Rulfo e *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez são exemplos de obras que retrataram a vida cotidiana depois do auge revolucionário. Outras obras procuraram entender o homem mexicano, mostrando inclusive defeitos como o machismo, a hipocrisia, ou a

³⁹ A certeza de Villegas de que a revolução tinha acabado era tão forte que ele sempre se referia à ela no passado. Para maiores detalhes, ver: VILLEGAS, Daniel Cosío. *La Crisis de México* In: Revista Cuadernos Americanos, nº2, ano VI, vol.XXXII, março-abril 1947. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/78474612/18-La-crisis-en-Mexico-Daniel-Cosio-Villegas>. Acesso em: 21 de jun. 2017.

auto-negação. Seria o caso de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, e *El labirinto de la Soledad* (1950), de Octavio Paz. É válido destacar também que neste período, entre a década de 1950 e 1960, houve uma verdadeira mudança de geração de artistas e pensadores no México. Orozco morreu em 1949, Rivera em 1957 e Vasconcelos em 1959. Depois de 1960, poetas e escritores passaram a ocupar cargos públicos, como secretários de estado, embaixadores, etc., como foram os casos de Carlos Fuentes e Octavio Paz, que se tornaram embaixadores na França e Índia, respectivamente. Esses acontecimentos mostram como os intelectuais estiveram sempre presentes nas discussões políticas do país.

* * *

Percebe-se assim que o período vivido entre o fim da Revolução Mexicana até os anos 1960 foram marcados pela modernização, valorização da cultura e utilização das artes como instrumento educativo, de identificação e de valorização da identidade nacional. A mudança geracional dos intelectuais contribuíram para o enaltecimento e reconhecimento da importância da cultura na vida da população, além de também ter havido um grande avanço do programa de industrialização e modernização no governo de Alemán. A questão econômica se tornou um ponto nodal na política alemanista, e com isso houveram grandes avanços em construções no país, o que marcou o grande *boom* econômico entre os anos 1940 e 1970, e foi neste cenário que surgiu a construção de um dos maiores projetos modernos do México, a "*ciudad radiante*", a nova cidade universitária para a *Universidad Nacional*, objeto que será apresentado e explorado no capítulo 5 desta tese.

4 MODERNISMO, ARTES PLÁSTICAS E ARQUITETURA: DA AMÉRICA LATINA PARA O MÉXICO MODERNO

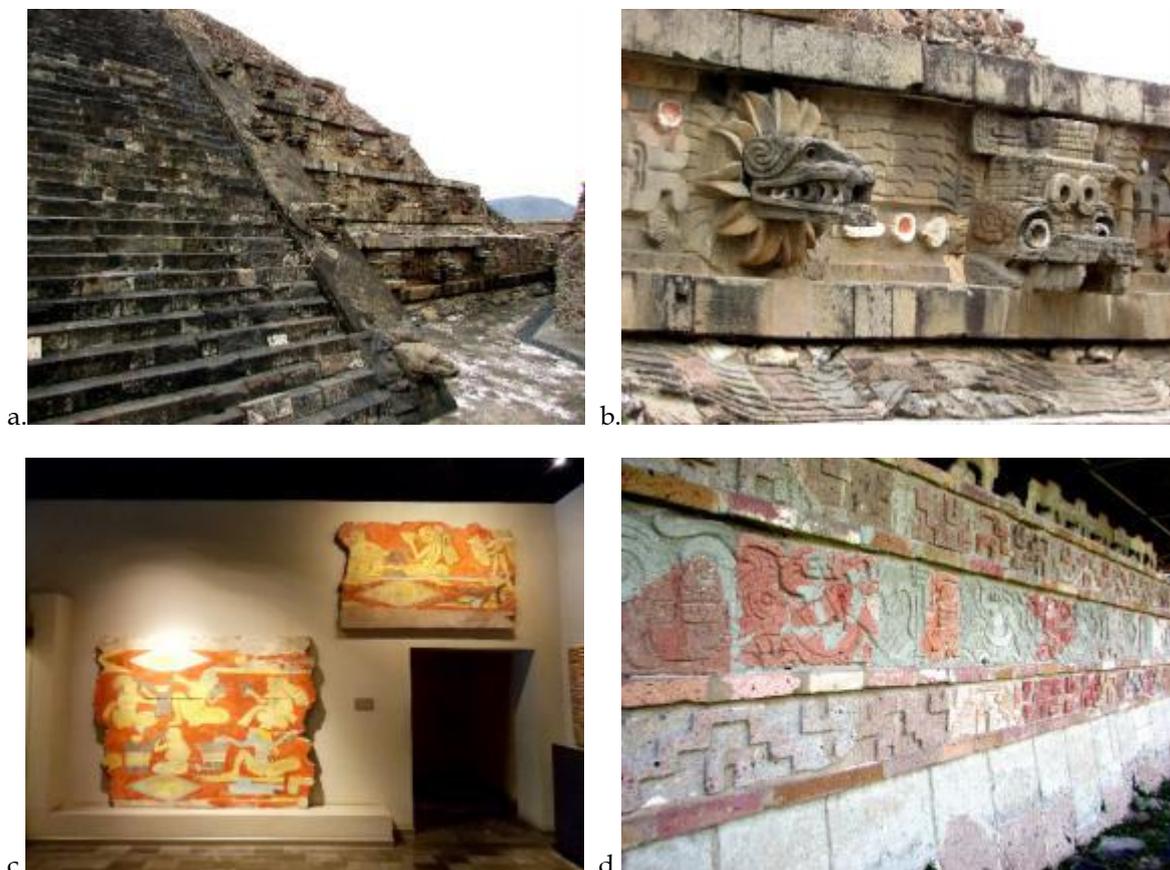
A Cidade Universitária da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) é fruto da efervescência ocorrida na arquitetura e artes plásticas durante a fase de modernização do México. Para falar da relação artes plásticas-arquitetura no México é impossível deixar de mencionar o muralismo e o movimento *integración plástica*.

Segundo Ades ([1989] 1997, p. 151-153), o muralismo prosperou facilmente no México por três motivos principais. O primeiro, e mais óbvio, é que no passado mexicano sempre esteve presente a ligação entre arte e arquitetura – vê-se facilmente nas ruínas de monumentos a preocupação que as civilizações pré-hispânicas tinham em explorar a arte em suas edificações⁴⁰. Octávio Paz, no início de sua obra *El laberinto de la soledad* ([1950] 1991), já destacava a importância da identidade para o mexicano, a importância de saber o que é (e quem é) o mexicano. É fato que dentro da realidade latina, e na mexicana (especificamente) - a qual Paz se dedica no livro acima citado -, sempre houve um amor pela “geometria nas artes decorativas, pelo desenho e pela composição na pintura” (PAZ, [1950] 1991, p. 37)⁴¹. O segundo seria o compromisso que o filósofo e então ministro da educação José Vasconcelos teve com o grupo de artistas que realizaram murais para a *Escuela Nacional Preparatoria* (ENP) e que abriu as portas para vários trabalhos posteriores de vários artistas. Por fim, o terceiro seria a questão do ‘problema do índio’, que foi reavivado pela Revolução Mexicana de 1910 e que levou os artistas a apontar para a tradição indígena como o modelo de uma arte aberta e feita para todos.

⁴⁰ As ruínas mesoamericanas provam como as civilizações pré-colombianas tinham a junção da escultura, pintura e arquitetura de forma extraordinária. São cerca de 12 séculos de integração, e com grande exploração da cor, que podem ser testemunhados nos conjuntos de Teotihuacán, Tula, Tikal, etc. Além das esculturas e pinturas dos edifícios, as cidades recebiam taludes e tablados com esculturas e pinturas policromadas. Depois da conquista, a integração continuou principalmente através do barroco espanhol, com obras impressionantes de trabalhos de escultura, pintura, carpintaria e arquitetura, presentes até hoje nos retábulos das igrejas (FERNÁNDEZ, 2014 [1]).

⁴¹ Texto original: [...] amor por la geometría en las artes decorativas, por el dibujo y la composición en la pintura, [...].

Figura 12 - (a.) Detalhe das diversas esculturas e alto-relevos da Pirâmide de *La Serpiente Emplumada*, Teotihuacán (construída entre 150 e 200 d.C.); (b.) Detalhe ampliado de esculturas e alto-relevos da Pirâmide de *La Serpiente Emplumada*, Teotihuacán (construída entre 150 e 200 d.C.); (c.) Fragmentos do mural *Los Bebedores*, extraídos das ruínas de Cholula (aprox.. 200 d.C.) expostos no Museu Nacional de Antropologia; e (d.) Detalhe de mural nas ruínas de Tula.



Fonte: (a.), (b.), (c.) e (d.) Ana Holanda Cantalice, 2016.

Durante o auge do período revolucionário, houve uma certa repulsa no campo da arte contra a aristocracia e a europeização. A pintura de cavalete, considerada a arte da aristocracia, foi negada (CASTEDO, 1969, p. 224)⁴² e a valorização da tradição foi exposta no *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores e Escultores de México* (1923), publicado no jornal *El Machete* em junho de 1924, que dizia que: “A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas.” (ADES, [1989] 1997, p. 324). Martins, Mendes e Thomas (1970, p. 60) destacam que a pintura mural dos mexicanos

⁴² Sabe-se que a pintura de cavalete nunca foi banida como Castedo parece afirmar. Os muralistas mexicanos não deixaram de fazer atividades como pinturas em telas, ilustração de livros e/ou dar aulas de desenho. Deve-se entender essa negação de Castedo como um questionamento à pintura vista como “clássica” ou de moldes europeus (= de cavalete).

procurava reinserir a tradicional função social da pintura, proporcionando-os um retorno às origens e uma refundação do país, mantendo assim seu papel educativo e atingindo um maior número de pessoas através do seu efeito monumental.

Como se pretende que a arte moderna reacenda no povo a criatividade espontânea da antiga cultura mexicana, escolhem-se os modos mais adequados para pôr a obra dos artistas em contato com as massas: as grandes figurações murais e as estampas populares. As primeiras têm um caráter decorativo e comemorativa, as segundas são narrativas e folclóricas. Apesar da intenção de se vincularem à arte da civilização pré-colombiana, os artistas modernos bebem em fontes mais próximas: a arte popular e o folclore mexicano do período colonial. A temática dominante inspira-se, com efeito, na história dos últimos séculos: exalta-se o sentimento de liberdade que se conservou e se expressa na moral e nos costumes do povo, mesmo sob a opressão estrangeira, e que agora se transformou em vontade e ação revolucionária (ARGAN, 1992, 491-492).

Neste momento o México também passou a receber influências da arquitetura moderna. A Europa já estava vivenciando a estética modernista difundida principalmente pela Bauhaus e Le Corbusier, grandes símbolos da modernidade. No México, os arquitetos de inclinações modernistas começam a tomar rumos diversos, e alguns começam a adotar uma linha chamada por eles de funcionalista. Sobre esta linguagem, Enrique del Moral destacou em entrevista realizada em 1979 que vários arquitetos daquela época tinham um pensamento radical em relação ao funcionalismo⁴³.

Juan O’Gorman, embora tenha passado por essa fase de “*funcionalista radical*”, passou a fazer o esforço de ligar esta linguagem moderna aos costumes locais chegando a abandonar a arquitetura em 1938 para se dedicar à pintura e ao muralismo, já que, para ele, a arquitetura o tinha transformado num *Frankenstein* (LÓPEZ RANGEL, 1986, p. 41). Da fase *funcionalista* de O’Gorman, dois grandes exemplos são a sua casa e a Casa Estúdio Diego Rivera e Frida Kahlo, ambas projetadas em 1931.

[O muralismo foi um] movimento revolucionário e nacionalista, porque México precisava do nacionalismo para se afirmar psicologicamente, cultural e socialmente e defender-se das forças de dentro e de fora que lhes

⁴³ Para maiores detalhes, ver a entrevista em GÓMEZ; QUEVEDO, 1981.

exploravam e oprimiam ao ponto de negar-lhe o simples direito de se reconhecer (SILVA, 1987, p. 206. Tradução nossa)⁴⁴.

Figura 13 - (a.) Residência Juan O’Gorman (1931); e (b.) Casa Diego Rivera-Frida Kahlo (1931).



Fonte: (a.) e (b.) Ana Holanda Cantalice, 2015.

Dentro deste confronto entre a função estética e racional da arquitetura e das artes, encontra-se o tema da integração entre artes plásticas e arquitetura. A relação entre os dois campos possuiu um papel cultural e educativo importante no processo de modernização da América Latina, e, no cenário mundial, foi bastante discutido por arquitetos e artistas plásticos de grande projeção no cenário moderno. Encontros como os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) expuseram textos importantes como *A parede, o arquiteto, o pintor* de Fernand Léger (1933), no qual ele refletiu acerca do uso da cor e de seu poder de modificação dos espaços⁴⁵. Léger aconselhava o trabalho conjunto de arquitetos e artistas.

Já no CIAM de 1947, Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger apresentaram um manifesto escrito por eles quatro anos antes e intitulado *Nove Pontos da Monumentalidade*. A questão da monumentalidade era finalmente introduzida na agenda da arquitetura moderna (MUMFORD, 2000, p. 151)⁴⁶. Neste manifesto estava uma crítica direta ao prevalecimento da funcionalidade em relação à arquitetura e a

⁴⁴ Texto original: [...] movimiento revolucionario y nacionalista porque México necesitaba del nacionalismo para afirmarse de las fuerzas de dentro y de fuera que lo explotaban y oprimían al grado de negarle el simple derecho de reconocerse.

⁴⁵ Léger realizou a palestra intitulada *Discurso aos arquitetos* nesta mesma edição do CIAM, onde ele enfatizou a importância da cor para a arquitetura (MUMFORD, 2000, p. 85).

⁴⁶ Giedion desenvolveu ainda mais o tema da monumentalidade sob uma ótica histórica no texto *A Necessidade de uma Nova Monumentalidade*, onde, segundo Mumford (2000, p. 151), ele atacou o que chamou de “pseudomonumentalidade” do século XIX e afirmou que a nova monumentalidade foi

preocupação explícita com as questões emocionais que estavam sendo perdidas com a racionalização extrema⁴⁷. Dessa forma, o texto clamava por um resgate dos valores emocionais e do senso de monumentalidade dos espaços públicos, e isso seria possível mediante o trabalho conjunto dos profissionais, ou seja, dentro desse trabalho conjunto estava presente a importância da integração das artes.

[...] 7) O povo exige mais do que uma mera solução funcional dos edifícios que devem satisfazer as suas necessidades sociais e vida colectiva. Ele quer que neles se exprima a sua necessidade de monumentalidade, de alegria e de elevação interior.

A satisfação desta necessidade pode ser levada a cabo por meio das novas possibilidades à nossa disposição, embora isso não seja tarefa fácil.

Deve-se obedecer às seguintes condições prévias: Um monumento, que compreenda o trabalho do arquitecto, do pintor, do escultor e do urbanista exige a estreita colaboração de todos os participantes. Há um século que esta colaboração não existe. A maioria dos arquitectos modernos ainda não está treinada para este regime de criação em comum. Ainda não lhes foram confiadas construções de edifícios monumentais. [...] (GIEDION, SERT, LÉGER, 1943, In: GIEDION, 1958, p. 43-44).

Outras iniciativas sobre a integração das artes também ocorriam fora do ciclo de encontros como os CIAM's. É o caso da associação *L'Union pour L'art* (1936)⁴⁸, que tinha como objetivo a promoção da síntese das artes de forma a integrar pintura e escultura com a arquitetura enfatizando o papel social da arte. Dessa associação participaram artistas e arquitetos importantes, a exemplo de Georges Braque, Pablo Picasso, Matisse, Tony Garnier, Auguste Perret e Le Corbusier (AMSELLEM, 2007, p. 206). As principais ideias desse grupo eram publicadas pela revista *L'architecture d'*

prevista por artistas modernos como "Picasso, Léger, Arp e Miró". Para maiores detalhes, ver o texto *The Need for a New Monumentality* em ZUCKER, 1944, p. 549-68.

⁴⁷ Os períodos pós-guerras são apontados como um dos agravantes para a crise de separação das artes/emoção em relação à arquitetura. A necessidade de rápida reconstrução fez com que a arquitetura se tornasse cada vez mais racional e se distanciasse das questões emocionais e artísticas, já que elas eram consideradas supérfluas. O CIAM de 1947 se desenvolveu dentro deste clima de reconstrução e de reação ao distanciamento entre os diferentes tipos de arte.

⁴⁸ A *L'Union pour L'art* confiou a Le Corbusier, em 1950, a elaboração de uma exposição intitulada *Art et Architecture*, que deveria explorar os intercâmbios da arquitetura com pintura e escultura e que deveria acontecer na Porte Maillot, em Paris (CAPPELLO, 2010, p. 01). Infelizmente a exposição não ocorreu, mas tinha a intenção de criar colaborações entre os diferentes profissionais das artes, além de levar discussões sobre a síntese das artes ao público em geral.

Aujourd'hui (AA), fundada em 1930 e dirigida por André Blóc⁴⁹ (CAPPELLO, 2010, p. 02).

Dessa forma, percebe-se que a relação entre artes plásticas e arquitetura foi amplamente discutida na primeira metade do século XX em várias partes do mundo por vários movimentos vanguardistas, publicações e encontros de nível internacional. A partir dos primeiros questionamentos sobre o distanciamento entre arte e arquitetura desde a revolução industrial e o *Arts & Crafts*, o século XX trouxe discussões acerca da cooperação dos diferentes profissionais, e que destacavam a importância social, política e cultural da arte, bem como a adequação da realidade artística daquele momento às produções em série.

As discussões sobre o tema da integração das artes em território latino não foram tão frequentes como na Europa. Em meados do século XX, Paul Damaz (1963, p. 68) afirmou que a integração entre arte e arquitetura acontecia naturalmente na América Latina, e que provavelmente este foi o motivo pelo qual a integração das artes foi raramente discutida em revistas e praticamente nunca discutida em encontros, já que não havia necessidade de um apelo para a junção dos diferentes campos.

Apesar da diversidade dos países latino-americanos, pode-se dizer que eles também comungaram de muitas similaridades. Em vários desses países, particularmente no México, Venezuela e Brasil, o período compreendido entre o início do século XX e os anos 1970 é de intensa urbanização, crescimento econômico e industrialização, além de existir também muitas semelhanças no cenário político, marcado pela instabilidade e pelo rompimento da ordem democrática, a exemplo das ditaduras militares⁵⁰. Para Ades (1997, p. 02), “na maioria dos países latino-americanos, uma

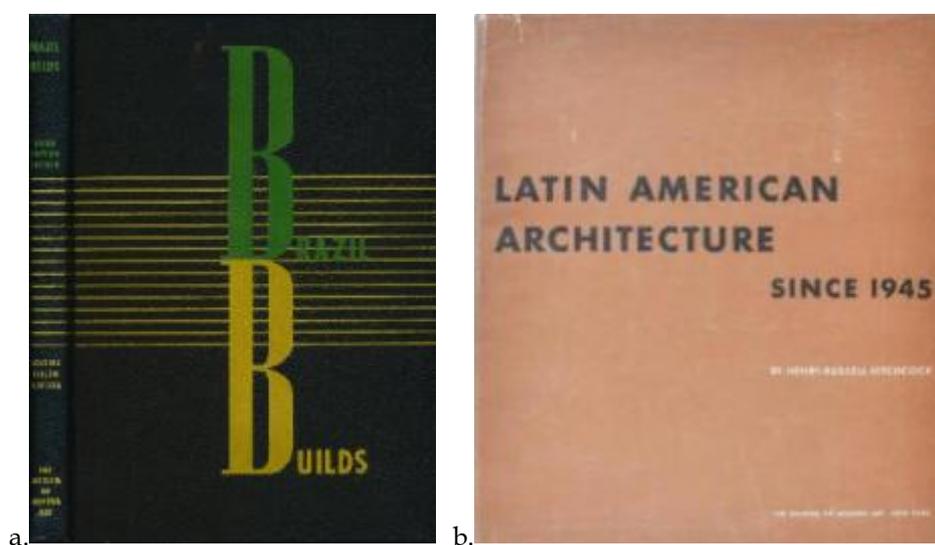
⁴⁹ André Bloc também foi o criador do *Groupe Espace*, grupo que realizava pesquisas pictóricas por meio dos ideais do construtivismo russo e do neoplasticismo com o objetivo de aplicá-los ao urbanismo. Deste grupo participaram arquitetos e artistas importantes, como Victor Vasarely e Richard Neutra. Para os integrantes do *Groupe Espace*, pintura, escultura, arquitetura e as artes em geral eram um fenômeno social, e, como seu próprio nome diz, os artistas estavam preocupados com o espaço na arte, arquitetura e planejamento urbano (WALKER, 1992).

⁵⁰ Período de ditaduras militares em alguns países latinos: Venezuela (1870-1888) (1908-1935) (1950-1958); Guatemala (1873-1885) (1931-1944) (1954-1996); Cuba (1924-1933); República Dominicana (1930-1961); Brasil (1930-1945) (1964-1985); Honduras (1933-1948) (1964-1981); Argentina (1966-1973) (1976-1983); Peru (1968-1975); Uruguai (1974-1984); Chile (1973-1990); Paraguai (1954-1989), Haiti (1946-1994); México (1853-1855), (1876-1910). Fonte: CHEVALIER, 1999.

das maiores preocupações da arte é a vontade de construir uma identidade cultural ‘nacional’”, e isso também estendeu-se para a arquitetura. Sendo assim, *ipso facto*, a integração entre artes plásticas e arquitetura refletirá esta mesma preocupação.

A arte e a arquitetura moderna expandiram-se para uma região do globo que ainda não estava em processo de urbanização e industrialização, com condições políticas e sociais, características climáticas e culturais bem diferentes das sociedades europeias. Seus aspectos abstratos universais ajudaram a interpretar tradições culturais e formas artísticas locais de uma nova forma, contribuindo assim para a criação de novas identidades nacionais. Atritando-se este fato ao clima de otimismo e desenvolvimento e à busca de uma identidade nacional, a modernização foi adotada em muitos países latinos como sinônimo de avanços e a arquitetura e arte começaram a ter reconhecimento internacional. Foi neste cenário que surgiram publicações importantes acerca dos casos latinos, a exemplo dos catálogos da exposição *Brazil Builds* e do livro *Latin American Architecture since 1945*, de Henry-Russell Hitchcock publicado em 1955.

Figura 14 - (a.) Capa do livro *Brazil Builds*; e (b.) Capa do livro *Latin American Architecture since 1945*.



Fonte: (a.) <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/91HhaC2oigL.jpg>. Acesso em: 08 dez 2016; e (b.) <https://culturalheritagebooks.com/products/latin-american-architecture-since-1945-by-henry-russell-hitchcock>. Acesso em: 08 dez 2016.

O desenvolvimento dos países latinos esteve associado a um forte crescimento do estado na vida pública. O poder público passou a ser o principal promotor das obras de arquitetura e arte modernas. Embora na América Latina tenham existido regimes

políticos de diferentes inclinações, o papel desempenhado por eles foi similar. A busca pela afirmação nacional se manteve forte e mediante a promoção do clima otimista pelos governos, muitos edifícios públicos como universidades, escolas, hospitais, aeroportos, entre outros, passam a ser construídos. Concursos arquitetônicos foram abertos para essas obras e a oportunidade de arquitetos e artistas plásticos se estabelece em muitos países latinos. Sendo o governo o principal patrocinador das realizações de integração, as obras de arte presentes tiveram quase sempre uma conotação política, estando os artistas se utilizando de suas composições para contar histórias, criticar, e conscientizar a população. Este tipo de iniciativa foi chamado por Argan de “arte de revolta”, e esta – sobretudo a pintura de revolta – “teve uma grande influência em todos os países da América Latina, principalmente naqueles onde a condição do proletariado local era mais trágica” (ARGAN, 1992, p. 492), a exemplo do Chile, Colômbia, Equador e Brasil.

Figura 15 - (a.) Afresco de Cândido Portinari para o Ministério de Educação e Saúde (1937), Rio de Janeiro, Brasil; e (b.) Banco Hipotecário Nacional, Guatemala. Arquitetos Montes, Mimondo & Haeussler (1961), mural de Roberto González Goyri.



Fonte: (a.) Fernando Diniz Moreira, 2009; e (b.) Ana Holanda Cantalice, 2016.

Figura 16 - (a.) Mural da entrada antiga do Cemitério El Ángel, em Lima, Peru, realizado pelos arquitetos Luís Miró Quesada e Simón Ortiz, pelo pintor Fernando de Szyszlo e pelo escultor Joaquín Roca Rey; e (b.) Detalhe do mural do Cemitério El Ángel.



Fonte: (a.) e (b.) Dodi Keto, 2013.

A arte de revolta latino-americana que teve maior projeção no cenário internacional foi, sem dúvida, o muralismo mexicano. Para Lourenço (1995, p. 254), o muralismo “daria respostas à finalidade do artista na ordem industrial e acena com possibilidade de esclarecer o povo e arrebatá-lo a um ideal”. O VIII Congresso Pan-americano de Arquitetos, ocorrido em 1952 na Cidade do México foi um acontecimento importante na difusão do muralismo mexicano para os outros países latinos e de discussão sobre a integração das artes. Neste encontro, destacou-se a palestra de Walter Gropius, que alertava sobre a necessidade dos trabalhos conjuntos entre pintores, escultores e arquitetos, e que era um erro chamar os diferentes profissionais apenas quando o edifício já estava projetado, pois esta era uma “prática prejudicial à harmonia e à conjugação das concepções” (LOURENÇO, 1995, p. 266)⁵¹. Grandes expoentes do muralismo mexicano realizaram trabalhos em outros países latinos, como os artistas Xavier Guerrero e David Alfaro Siqueiros, que realizaram dois murais para a Escola México, em Chillán, no Chile.

⁵¹ No Brasil, quase que paralelamente, surgiram discussões em prol de trabalhos colaborativos entre arquitetos e artistas. Em 1956 foi publicado o texto *Uma experiência de integração*, escrito por Lygia Clark para a revista *Brasil-Arquitetura Contemporânea*. Nele, Clark alerta para a necessidade de parcerias entre arquitetos e artistas. Dentre as passagens, destacamos: “[...] acho importantíssimo que vocês, arquitetos moços, procurem um contato mais estreito com os artistas plásticos para estudar e aprofundar essa e outras experiências já feitas neste mesmo sentido. Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude ‘patriarcal’ [...]”. Para maiores detalhes, ver: CLARK, Lygia. *Uma Experiência de Integração*. In: *Brasil-Arquitetura Contemporânea* n.8, Rio de Janeiro, 1956.

Figura 17 - Mural “Morte ao Invasor”, de David Alfaro Siqueiros, para a Escola México, em Chillán, Chile (abaixo, à esquerda); e Mural “De México a Chile”, de Xavier Guerrero para a Escola México, em Chillán, Chile (abaixo, à direita).



Fonte: (a.) http://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/_municipalidad/murales.php. Acesso em: 20 out. 2017; e (b.) <http://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/murales.php>. Acesso em 20 out. 2017.

Voltando a focar no território mexicano, ao mesmo tempo em que ocorriam as discussões sobre a integração das artes na Europa (nos CIAM's, por exemplo), vários artistas mexicanos estavam realizando projetos de murais importantes que estavam sendo apreciados internacionalmente. Na década de 1930, os Estados Unidos estavam exercendo uma grande influência cultural em relação ao México, graças ao governo de Roosevelt, que estimulava artistas com apoio e patrocínio com concessão de bolsas através da *Organización de los Estados Americanos* – OEA e da *Coordinación de Asuntos Interamericanos*, dirigida por Nelson Rockefeller. Essas iniciativas fomentaram várias exposições que buscavam novos modelos plásticos e deram oportunidade a vários artistas mexicanos para realizarem trabalhos em Nova York (GONZÁLEZ, 2012 [2], p. 18).

Após os anos 1930, os muralistas passaram a buscar a chamada *integración plástica*, uma síntese da pintura, escultura e arquitetura que resultasse num novo ambiente urbano (OLES, 2013, p. 312). Sobre esta corrente, Enrique de Anda Alanís (2013, p. 197. Tradução nossa)⁵² destaca:

⁵² Texto original: *Creada por un grupo de arquitectos, pintores, escultores, grabadores y diseñadores, la corriente integracional rescató del nacionalismo los siguientes propósitos: la orientación del arte en favor de la colectividad y el espíritu de trabajo interdisciplinario mediante el cual, los exponentes de las distintas artes (escultores, pintores, arquitectos), colaboran en la formulación de una obra de arquitectura. De esa manera el*

Criada por um grupo de arquitetos, pintores, escultores, gravadores e desenhistas, a corrente resgatou do nacionalismo os seguintes propósitos: a orientação da arte em favor da coletividade e o espírito de trabalho interdisciplinar através da qual, os expoentes das distintas artes (escultores, pintores, arquitetos), colaboram na formulação de uma obra de arquitetura. Dessa maneira o objetivo que foi proposto à integração foi o de criar um tipo de edifício com forte conteúdo de unidade plástica, em que desde a concepção do programa estiveram presentes os coautores artísticos que deveriam se ocupar da solução da escultura e pintura, sempre desde a perspectiva de que suas colaborações formariam parte indissociável do conjunto, o que afastaria a ideia de ornamentação como adição de elementos acessórios no revestimento do edifício.

Dentre os personagens principais da *integración plástica* estavam os arquitetos Carlos Obregón Santacilia, Guillermo Rossel e Enrique Yáñez. O movimento surgiu com vigor por volta de 1950, durante o governo de Miguel Alemán, embora Yáñez considere que ele surgiu antes, em meados de 1930, e durou até o início dos anos 1960 (GONZÁLEZ, 2012 [2], p. 16). Além disso, Yáñez acreditava que o movimento veio para suprir a falta de mensagens emotivas e de clareza para as pessoas vividas pela arquitetura puramente funcionalista daquele momento (GONZÁLEZ, 2012 [2], p. 18).

No fim dos anos 1940, a reconstrução posterior ao auge da Revolução estava completa, e o México estava em busca de uma nova identidade nacional. Dessa forma, a integração das artes assumiu o dever também de através de sua comunicação, ajudar a formar essa identidade nacional. Vale salientar que o muralismo mexicano não deve ser visto como um movimento que produzia obras decorativas, e sim, narrativas. Elas denunciavam os problemas vividos pelos operários e camponeses, narravam lutas históricas da independência e valorizavam a cultura local (GONZÁLEZ, 2012 [2], p. 19). Assim, percebe-se o papel educativo e cultural que tinha o muralismo mexicano.

As primeiras obras onde se realizaram murais com uma clara mensagem didática foram em edifícios já construídos, como o da Escola Preparatória (*Colegio de San Ildefonso*), a Secretaria de Educação, e o Palácio Nacional; realizados por Roberto Montenegro, Diego Rivera e José Clemente Orozco. Posteriormente, no novo edifício para o Departamento de Segurança e

objectivo que se propuso la integración fue el de crear un tipo de edificio con fuerte contenido de unidad plástica, en el que desde la concepción del programa estuvieron presentes los coautores artísticos que habrían de ocuparse de la solución de escultura y pintura, siempre desde la perspectiva de que sus colaboraciones formarían parte indisoluble del conjunto, esto preveía el alejamiento de la idea de ornamentación como adición de elementos accesorios en el revestimiento del edificio.

Higiene (1926) de Carlos Obregón Santacilia, se integraram os murais e vitrais de Diego Rivera (FERNÁNDEZ, 2014 [2], p. 51. Tradução nossa)⁵³.

Nos anos 1950 e 1960 várias obras importantes de integração foram produzidas no México, como: o conjunto da Cidade Universitária, inaugurada em 1952; os murais de Rivera e Siqueiros para o *Hospital La Raza*, de 1954; o mural de O'Gorman no vestíbulo do auditório do *Centro Iberoamericano de Estudios de Seguridad Social*, de 1963. Embora o auge do muralismo mexicano tenha sido entre os anos 1920 e 1960, o México possui vários exemplos posteriores de grande impacto, como a fachada de bronze fundido realizado por Chávez Morado em 1979 para o novo Palácio Legislativo.

Figura 18 - Paineis de Diego Rivera, no Hospital La Raza (1954).



Fonte: LÓPEZ RANGEL, 1986, p. 79

⁵³ Texto original: *Las primeras obras donde se realizaron murales con un claro mensaje didáctico fueron en edificios ya construidos: como el de la Preparatoria (Colegio de San Ildenfonso), la Secretaría de Educación, y el Palacio Nacional; realizados por Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Posteriormente, en el nuevo edificio para el Departamento de Seguridad e Higiene (1926) de Carlos Obregón Santacilia, se integraron los murales y vitrales de Diego Rivera.*

Figura 19 - Mural de Chávez Morado para o Palácio Legislativo, 1979.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2015.

Dentre as diversas obras muralistas, uma das mais importantes, sem dúvida, é o conjunto da Cidade Universitária - foco do capítulo a seguir. Segundo autores como González (2012 [2]) e Fernández (2014 [2]), esta é a obra máxima da *integración plástica*. Além de ser uma grande obra que envolveu vários profissionais, o seu porte era maior que qualquer projeto de integração antes feito no país, e a responsabilidade educativa e cultural também era bastante grande, pois além de ser uma obra do movimento, por ser o projeto de uma universidade tinha ainda um peso maior na responsabilidade de refletir a identidade do povo mexicano, mostrar a força do país, de sua cultura e ciência.

* * *

Como explicitado neste breve capítulo, a integração das artes foi sempre bastante presente na cultura mexicana, e ela contribuiu para o enaltecimento e valorização da cultura e educação do país. Com o grande crescimento em meados do século XX, o modernismo e a participação das artes plásticas em conjunto com a arquitetura levaram ao surgimento de exemplos importantes reconhecidos internacionalmente, sendo um dos mais conhecidos o caso do campus principal da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), objeto que será explorado no próximo capítulo.

5 O RETRATO DO MÉXICO MODERNO: A UNAM - UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Inaugurado em 1952⁵⁴, o *campus* da UNAM é conhecido por possuir uma rica integração com as artes em uma escala urbana e monumental. Os edifícios estão dispostos num plano inspirado pelo urbanismo moderno e possuem murais que recobrem planos inteiros de fachadas. Para a realização do conjunto foi necessária uma equipe de cerca de 200 arquitetos (BLANCO, 2001, p. 352). Como já visto há pouco, este costume muralista faz parte da cultura mexicana, pois já era bastante utilizado pelos povos pré-hispânicos em suas construções (DAMAZ, 1963; ADES [1989] 1997).

Desde o fim dos anos 1920 há registros de anteprojetos⁵⁵ que revelam a dificuldade que a universidade estava vivendo: falta de articulação entre as escolas; dispersão destas em várias unidades; edifícios antigos e mal conservados; falta de espaço para o alto número de alunos⁵⁶; e falta de adequação das estruturas dos institutos de pesquisa e dos edifícios dedicados à difusão da cultura para as necessidades da então atualidade (DE ANDA ALANÍS, 2011, p. 17). O momento da reconstrução pós-guerra vivido na Europa também abriu muitas discussões em relação ao equilíbrio entre a cidade e o campo, a criação de cidades-jardim, etc., e esta seria uma oportunidade e um estímulo de se construir algo novo e adequado urbanisticamente.

Um dos problemas enfrentados pela Universidade nas primeiras décadas do século XX foi a localização das diferentes escolas espalhadas pelo centro

⁵⁴ A Cidade Universitária da UNAM foi inaugurada em novembro de 1952 ainda inacabada, pelo então presidente Miguel Alemán. 1953 foi o ano em que se concluíram todas as obras e se deu início à mudança das escolas que estavam espalhadas pela cidade para a Cidade Universitária. Em março de 1954 foi que se deu início às atividades acadêmicas no *campus* (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 138).

⁵⁵ Alguns anteprojetos que podem ser citados: dezembro de 1928 – anteprojeto de autoria de Marcial Gutiérrez Camarena e Maurício de María Campos (tese de licenciatura); janeiro de 1930 – concurso para a nova sede da UNAM no 1º Congresso Nacional de Planejamento; fins de 1931 – proposta da ENA para se apresentar às autoridades e à reitoria da Universidade; janeiro de 1938 – proposta de E. Petchard; maio de 1938 – proposta de Francisco Ramos (engenheiro); 1946 – durante o governo de Manuel Ávila Camacho a realização do *campus* começou a ser levado à frente, com a abertura do concurso em novembro de 1946 (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 97).

⁵⁶ Havia constantes surtos de violência, greves e brigas de estudantes nas instalações da universidade que, para Mário Pani, eram uma “consequência lógica da falta de atividade física que requer a juventude” (PANI, 1952 apud SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 133. Tradução nossa). Texto original: [...] *una consecuencia lógica de la falta de actividad física que requiere la juventud.*

histórico da Cidade do México, uma zona densamente povoada e onde se expandia o uso do solo comercial e de serviços com poucos espaços para que os estudantes pudessem realizar atividades esportivas, recreativas ou culturais, pois para isso tinham que se apropriar das ruas (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 133. Tradução nossa)⁵⁷.

Existia a consciência de que a criação da cidade universitária era algo grandioso, como o arquiteto Carlo Lazo – gerente geral do projeto de construção da Cidade Universitária – afirmou: “Não se trata de um mero traslado ou uma simples mudança de lugar, mas de responder à exigência de uma profunda transformação física, econômica, pedagógica e social” (LAZO, 1952, p. 13 *apud* SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 21. Tradução nossa)⁵⁸. A construção da nova Cidade Universitária representava não só a educação nacional, mas também se tornaria um símbolo de toda a cultura mexicana e uma ponte entre o passado e o futuro do país. Ela deve ser vista como um projeto de transformação social, sinônimo do crescimento de um país que oferece uma educação pública, gratuita e universal, além do acesso à cultura. Foi um projeto nacionalista, que buscou destacar a crença na ciência, na educação e no papel das artes, tornando-se um verdadeiro laboratório que teria a capacidade de criar uma nova elite intelectual, científica e artística para o país. Vale salientar que o México foi um dos últimos países latinos a construir uma cidade universitária⁵⁹. Neste momento, “se acreditava que um grande conjunto urbano dedicado à educação e pesquisa poderia mudar o rumo do desenvolvimento de um país” (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 23. Tradução nossa)⁶⁰.

⁵⁷ Texto original: *Uno de los problemas que enfrentó Universidad en las primeras décadas del siglo XX fue la ubicación de las distintas escuelas dispersas por el Centro Histórico de la Ciudad de México, una zona densamente poblada donde se expandía el uso de suelo comercial y de servicios, con pocos espacios para que los estudiantes pudieran generar actividades deportivas, recreativas o culturales, quienes tenían que apropiarse de las calles para ello.*

⁵⁸ Texto original: *No se trata de un mero traslado o de un simple cambio de lugar, sino de responder a la exigencia de una honda transformación en lo físico, en lo económico, en lo pedagógico, en lo social.*

⁵⁹ Segundo Sánchez; Uribe (2014, p. 23), antes do México, já tinham sido construídas, na América Latina, as cidades universitárias de: Havana, Cuba (1901-1908); Trujillo Alto, Porto Rico (1872-1939); Rio de Janeiro, Brasil (1928); Bogotá, Colômbia (1937); e Caracas, Venezuela (1944-1954).

⁶⁰ Texto original: *Había la creencia común de que un gran conjunto urbano dedicado a la educación y a la investigación podía cambiar el rumbo del desarrollo de un país.*

O processo de projeto da Cidade Universitária não foi nada fácil. Em 1942, o então reitor Rodolfo Brito propôs a área do Pedregal de San Ángel⁶¹ para a construção do *campus*, mas naquele momento a sugestão de local e o projeto não foram levados a cabo, e a ideia de projetar uma nova cidade universitária não saiu da imaginação de alguns. Apenas em abril de 1946 o assunto voltou à tona quando foi publicada a *Ley de Fundación y Construcción de la Ciudad Universitaria* no *Diário Oficial de la Federación*⁶². Com a instalação da *Comisión Interministerial de la Ciudad Universitaria* (CICU)⁶³, o projeto começou a tornar-se realidade. Essa comissão teve as funções de determinar o local do *campus*; o programa e o financiamento para a construção (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 38-39).

Com a definição do programa para o projeto em novembro de 1946 e a aceitação da área do Pedregal (extremo sul da mancha urbana da cidade) para a locação do *campus*, abriu-se o concurso para propostas, para o qual foram convidadas a participar a *Escuela Nacional de Arquitectura* (ENA), o *Colégio de Arquitectos Mexicano* (CAM) e a *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (SAM). O prazo para as propostas foi de três meses, encerrando em fevereiro de 1947, mesmo mês em que o presidente Manuel Ávila Camacho assinou um documento simbolizando a entrega dos terrenos de Pedregal de San Ángel à Universidade, embora os trâmites legais e financeiros ainda não tivessem sido realizados. Este ato seria apenas um sinal de que o governo apoiava a realização do novo *campus* (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 38-43).

⁶¹ Naquele momento, a zona do Pedregal de San Ángel não estava englobada pela mancha urbana da cidade, era um território que ficava junto à cidade, mas tinha terreno difícil com cotas diferentes e grandes áreas de rochas vulcânicas.

⁶² Segundo o depoimento do arquiteto Raul Cacho no VIII Congresso Panamericano de Arquitetos (1952), o impulso inicial para a construção de um novo *campus* foi dado por um grupo de estudantes de filosofia e letras em 1941. As gestões legais foram iniciadas em 1943 e somente em 1946 é que foi expedida a *Ley de Fundación y Construcción de la Ciudad Universitaria* (SÁNCHEZ; URIBE (ed.), 2014, p. 99).

⁶³ A comissão levou cerca de seis meses para se formar, e seus membros eram: Enrique Del Moral (arquiteto); Enrique Orozco (químico); Emigdio Martínez Adana (economista); José Villagrán (arquiteto); Carlos Obregón Santacilia (arquiteto e representante do governo do Distrito Federal); e Salvador Zubirán (médico, reitor da universidade e presidente da comissão).

Figura 20 - (a.) O presidente Manuel Ávila Camacho assinando o documento simbolizando a entrega dos terrenos de Pedregal de San Ángel à Universidade, em 28 de novembro de 1946; (b.) Grupo de estudantes de arquitetura com o arquiteto Maurício no Racho de Copilco, em 1943, propriedade que teve parte de seu terreno desapropriado para a construção da UNAM; e (c.) Alunos de engenharia fazendo medições topográficas em 1947 em um dos terrenos desapropriados.



a.

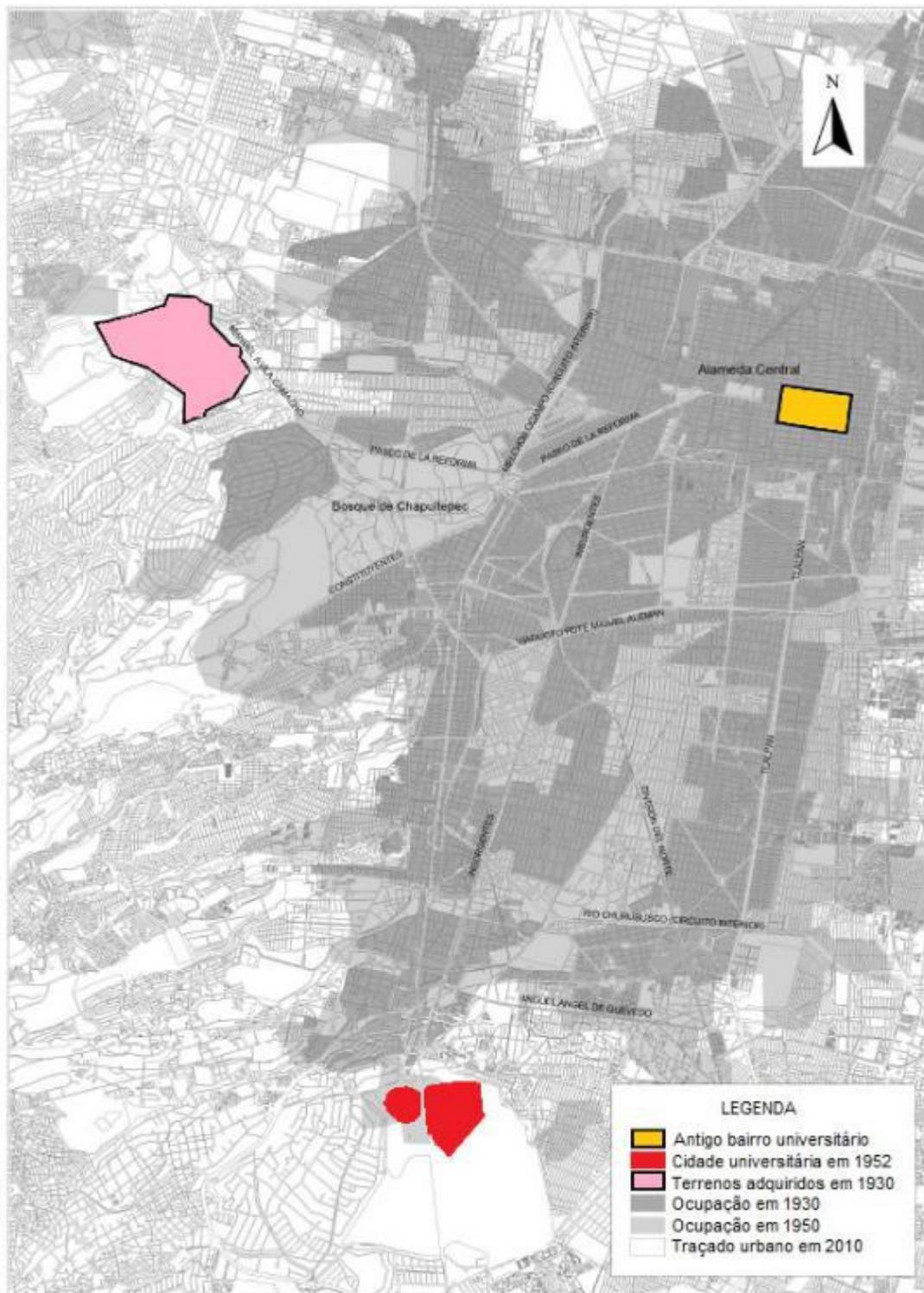
b.



c.

Fonte: (a.), (b.) e (c.) SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 41.

Figura 21 - Mapa com a mancha urbana da Cidade do México em 1930 (cinza escuro); 1950 (cinza claro) e 2010 (branco). Em destaque, o bairro universitário antigo (amarelo), os terrenos que eram da universidade em 1930 (rosa) e o terreno de *Pedregal de San Ángel*, destinados à construção da Cidade Universitária (vermelho). Plano elaborado pelo Departamento de Sistemas de Informação Geográfica do Colégio de México.



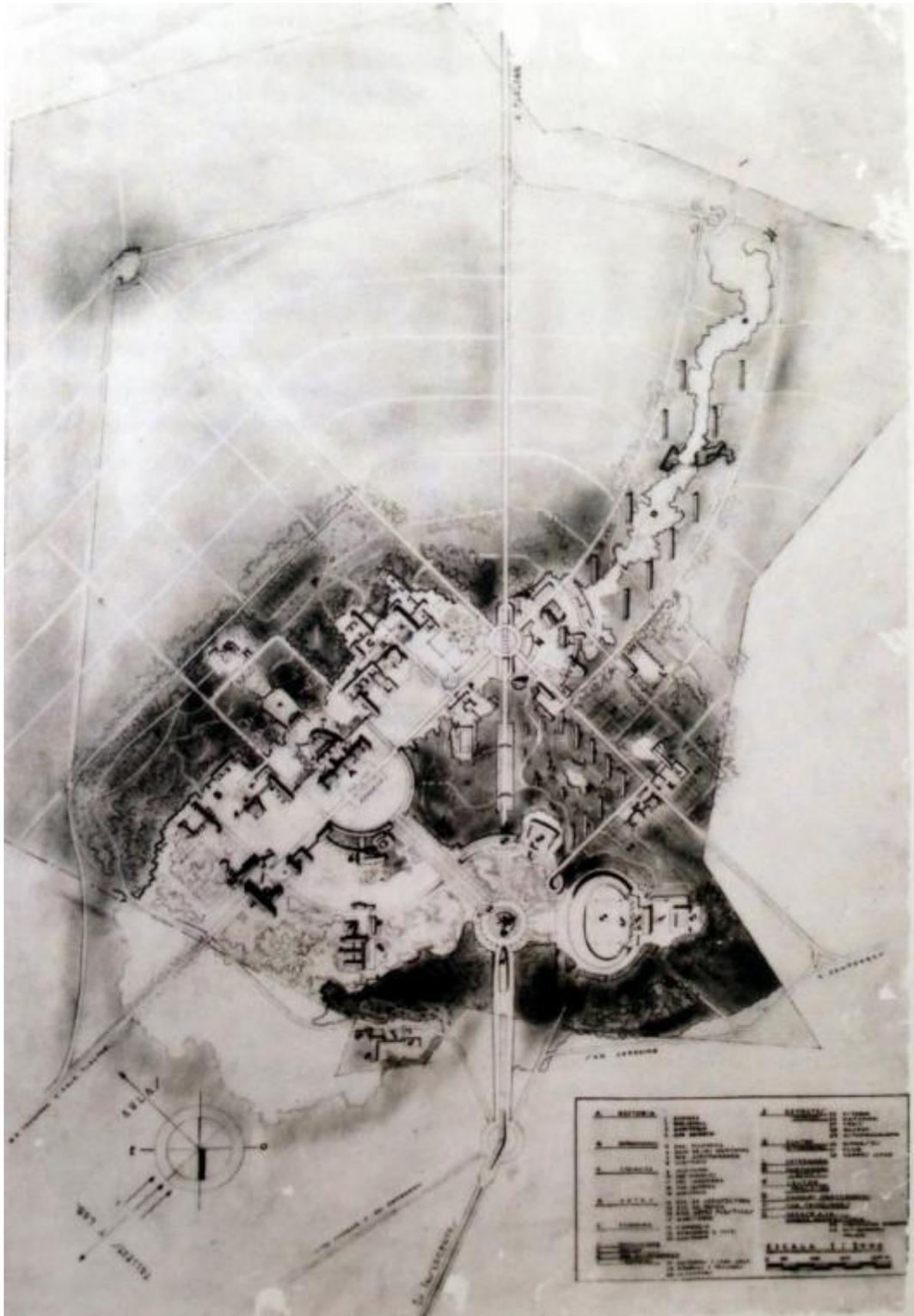
Fonte: SÁNCHEZ MICHEL, 2014, p. 134. Com modificação da autora.

Poucos dias depois da assinatura do documento simbólico, Ávila terminou seu mandato, e Miguel Alemán assumiu o poder. Teve início um período complicado no país, e mesmo que o apoio do governo ao projeto da cidade universitária tenha se mantido, o país não estava em condições de assegurar recursos diante da situação financeira. Este fato congelou os planos de construção da nova sede por cerca de três anos. Neste período, Salvador Zubirán entregou seu cargo como reitor⁶⁴, e assumiu Luís Garrido Díaz (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 60-61). Vale salientar que o desenvolvimento do concurso e das propostas continuaram neste tempo.

A ideia da participação da ENA no concurso era de que os professores e os alunos de ateliê (projeto) iriam desenvolver, cada um junto com suas devidas turmas de projeto, uma proposta. Dessas, iria ser eleita a melhor delas, por meio de um concurso interno, para concorrer com as propostas da SAM e da CAM. A ENA elaborou então nove propostas, e as dos professores Mario Pani e Enrique Del Moral foram eleitas as melhores. Como não poderiam ser enviadas duas propostas para concorrer com as propostas da SAM e do CAM, ficou decidido que os professores juntar-se-iam para formular uma proposta única. Essa proposta ficou conhecida como *Primer Desarrollo*. Paralelamente à esta etapa, o trio formado por Teodoro González de León, Enrique Molinar e Armando Franco (os dois primeiros, alunos da ENA) formularam uma outra proposta, e procuraram o arquiteto José Villagrán (membro da CICU e responsável pela elaboração do programa do *campus*) para expor o seu produto. Diante da proposta do *Primer Desarrollo* e da proposta do trio, Villagrán julgou que a proposta do trio era bem mais interessante, e pediu à CICU que a adotasse para que fosse desenvolvida e enviada para concorrer com as propostas da SAM e CAM (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 45).

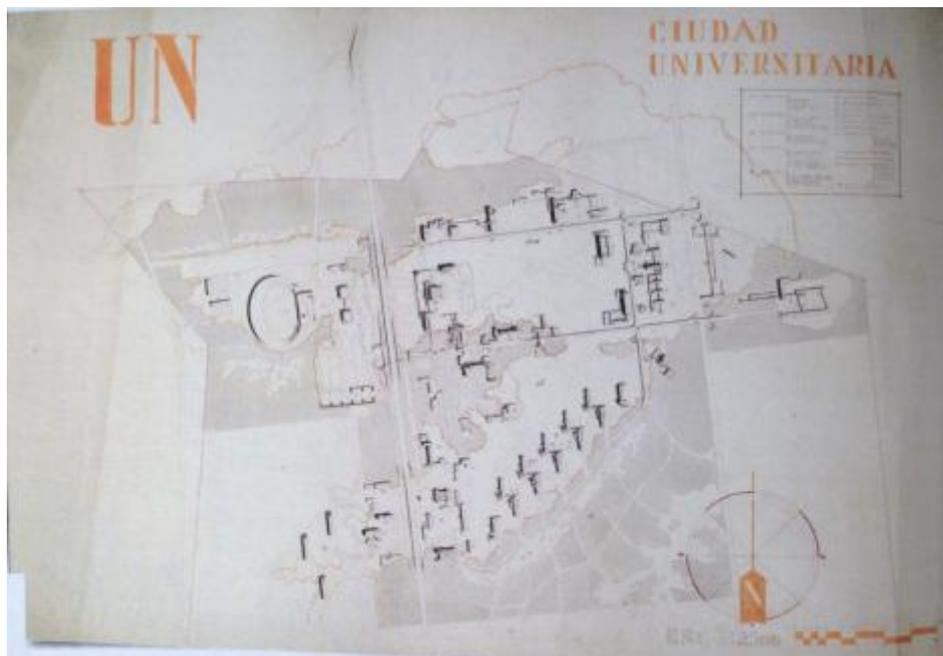
⁶⁴ Haviam conflitos do reitor Salvador Zubirán com o presidente Miguel Alemán. Para maiores detalhes, ver: HERZOG, 1974.

Figura 22 - Primer Desarrollo.



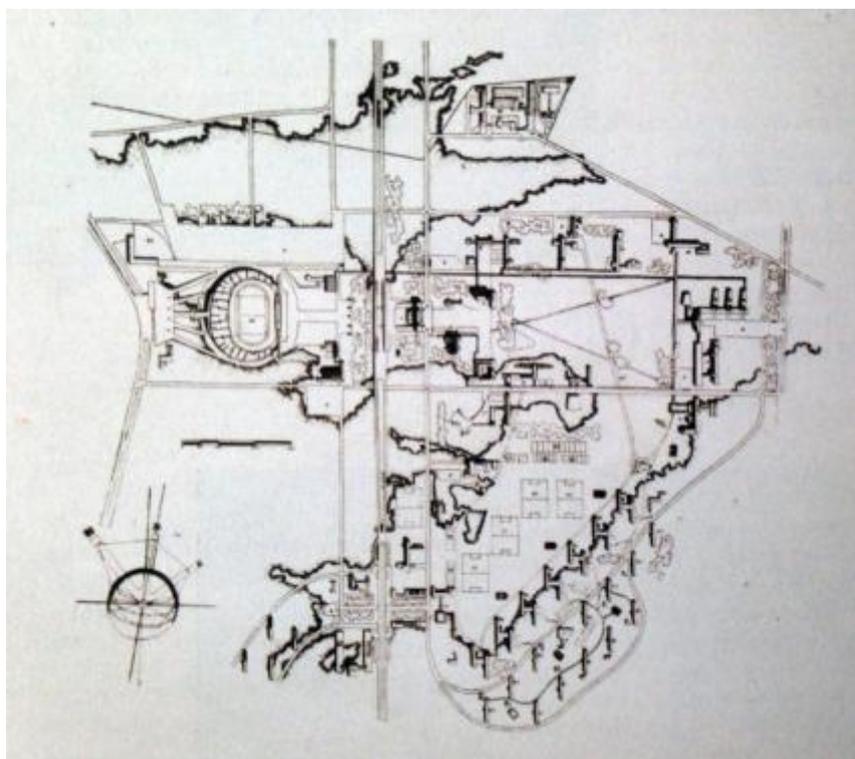
Fonte: SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 125.

Figura 23 - Proposta independente de Teodoro González de León, Enrique Molinar e Armando Franco, apresentada a José Villagrán e escolhido para ser desenvolvido para concorrer como proposta da ENA.



Fonte: SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 110.

Figura 24 - Plano vencedor do concurso para a Cidade Universitária, proposta da ENA, de autoria dos alunos Teodoro González de León, Enrique Molinar e Armando Franco, com ajustes das equipes dos professores Enrique Del Moral e Mario Pani. Publicada na revista *Arquitectura México*, nº39, de Setembro de 1952.



Fonte: SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 152.

A proposta do trio com as contribuições das equipes de Mario Pani e Enrique Del Moral venceu o concurso, ficando definido o plano da cidade universitária. O fato da proposta ganhadora ter sido originalmente feita de forma independente e por uma equipe de alunos ficou omitida por algum tempo.⁶⁵

O projeto para a nova Cidade Universitária foi resultado de um concurso vencido em 1947 pelos então alunos de arquitetura Teodoro González de León, Enrique Molinar e Armando Franco. Esta proposta básica foi desenvolvida detalhadamente por Enrique del Moral e Mário Pani, os quais eram diretores do projeto do conjunto e se encarregaram de adequar ao plano geral os projetos de cada edifício (DE ANDA ALANÍS, 2011, p. 36. Tradução nossa)⁶⁶.

Devemos lembrar que no fim dos anos 1940, a reconstrução pós-revolucionária estava completa e o México estava em busca de sua identidade, que deveria ser nova e mexicana. O sonho do homem mexicano nessa época era ser ao mesmo tempo moderno e mexicano, nacional e internacional (BURIAN, 1997, p. 102). Os regimes pós-revolução enfatizaram a força transformadora da educação, e a construção do novo *campus* da UNAM tornaria realidade um novo mundo para os mexicanos (OLES, 2013, p. 321). Este foi o momento de adoção de um estilo internacional, porém “mexicanizado” (BRILLEMBOURG, 2004, p. 106).

[A ideia do projeto de Pani e Moral] foi baseada nos princípios arquitetônicos e urbanísticos do Movimento Moderno, com a incorporação de componentes resultantes da tradição nacional, como materiais locais ou referências à arquitetura e urbanismo pré-hispânicos. O então desenvolver da tendência arquitetônica local da "Integração Plástica" foi incorporada através dos trabalhos de belas artes, especialmente murais, aos edifícios e espaços abertos. (ICOMOS, 2007, p. 260. Tradução nossa)⁶⁷.

É nesse momento que vale salientar a importância da figura do arquiteto Carlos Lazo para o desenvolvimento do projeto e construção do *campus* da UNAM. Lazo fez parte

⁶⁵ O fato da proposta escolhida ter sido independente só foi mencionado na conferência de Raúl Cacho no VIII Congreso Panamericano de Arquitectos (1952) e depois só em 1979 no artigo *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal*, de Mario Pani e Enrique Del Moral. Para Teodoro González de León, o fato da proposta do trio ter sido escolhida para representar a ENA, e ter sido o projeto vencedor, foi um trunfo dos alunos em relação aos professores (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 95-96).

⁶⁶ Texto original: *El proyecto para la nueva Ciudad Universitaria fue el resultado de un concurso ganado en 1947 por los entonces alumnos de arquitectura Teodoro González de León, Enrique Molinar y Armando Franco. Esta propuesta básica fue desarrollada a detalle por Enrique del Moral y Mario Pani, quienes como directores del proyecto de conjunto se encargaron de adecuar a la imagen general los proyectos de cada edificio.*

⁶⁷ Texto original: *[Their idea] was based on the urban and architectural principles of the Modern Movement, with the incorporation of components stemming from national tradition, like local materials or references to pre-Hispanic urbanism and architecture. The then developing local architectural trend of "Plastic Integration" took the incorporation of works of fine arts, especially murals, to the buildings and open spaces.*

da Comissão do Programa Nacional de Governo de Miguel Alemán, e em 1947 foi nomeado *Oficial Mayor da Secretaria de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa*. Além disso, assumiu a gerência geral do projeto de construção da Cidade Universitária em 1950, organizando a estrutura de equipe para a sua construção.

As intervenções de Lazo no projeto do *campus* da UNAM foram várias, dentre as quais Sánchez e Uribe (2014, p. 70) destacam: a participação na eleição dos métodos construtivos do estádio universitário; a inclusão dos frontões⁶⁸ no projeto; a introdução de uma narrativa de descrição do *campus* o relacionando com as grandes cidades pré-colombianas; a inclusão do muralismo nas edificações⁶⁹ e a criação dos vários pavilhões de ciências, como o Pavilhão de Raios Cósmicos. Os artistas que realizaram murais nos edifícios da *Ciudad Universitaria* foram convidados pelos arquitetos responsáveis por cada obra. No caso da Biblioteca Central, o próprio arquiteto foi também o muralista responsável (Juan O’Gorman).

Os pavilhões de ciências foram motivados pelo clima de desenvolvimento e avanços tecnológicos pós-Segunda Guerra que o país vivia. A energia nuclear era algo uma grande promessa, sinônimo de avanço, e para Lazo a universidade deveria se adequar ao que se tinha de mais novo possível. Os múltiplos tempos estão presentes nestas estruturas, e ao mesmo tempo em que se conecta com um passado mais distante, demonstra a busca pelo novo. As diversas referências ao átomo e à energia atômica em vários murais da universidade e a construção desses pavilhões denotam a busca pela afirmação desse avanço na universidade.

⁶⁸ Os frontões aqui mencionados são as paredes das quadras para a prática de jogos com bolas (*juego de pelota* – jogo pré-hispânico; squash; etc.).

⁶⁹ Sánchez; Uribe (2014) e Del Real; Gyger (2013) reconhecem o esforço de Carlos Lazo em apoiar a ideia de inserir os murais em vários edifícios do *campus* da UNAM, embora haja registros de que a ideia do primeiro mural do *campus* Universitário foi de Raúl Cacho e Chávez Morado para a faculdade de ciências.

Figura 25 - (a.) Detalhe do mural do auditório do Edifício de Pós-graduação, ex-Faculdade de Ciências, destacando a energia atômica; e (b.) Detalhe do átomo no mural da Biblioteca Central.



Fonte: (a.) Ana Holanda Cantalice, 2015; e (b.) Ana Holanda Cantalice, 2017.

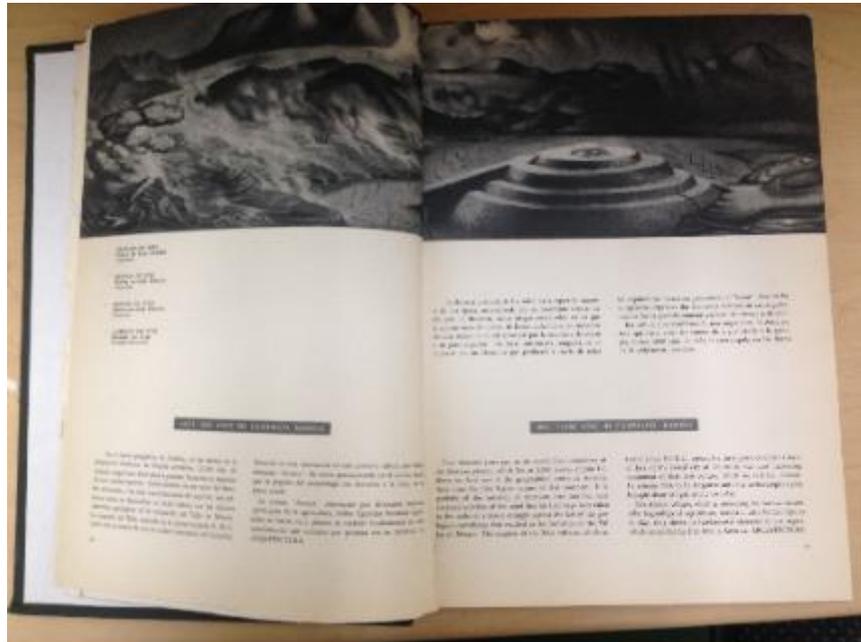
O aspecto místico da UNAM também foi uma justificativa para a importância da cidade universitária como símbolo da cultura mexicana. Nos vários murais pode-se identificar representações de águias, luz, sol, serpentes, etc., símbolos importantes para a cultura pré-colombiana (CASO, [1953] (1983)⁷⁰). A zona do Pedregal de San Ángel tinham um significado especial: foi o local onde os *Nahoas* e *Olmecas* – cultura mais antiga do continente –, se encontraram no vale do México, e as terras eram apreciadas visualmente a partir da pirâmide de *Cuicuilco* (LAZO, 1983 *apud* ZAMBRANO, 2008, p. 03). Dessa forma, Lazo acreditava que a nova sede universitária sintetizava e dava sentido às duas culturas existentes e, que juntas, compunham a América (SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 25). Apoiando este discurso, pode-se destacar várias publicações que relacionam a arquitetura moderna mexicana com o passado pré-hispânico, como: *4000 años de arquitectura mexicana*, publicado pela *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (SAM) e pelo *Colegio Nacional de Arquitectos de México* (CAM) em 1956; *Mexico's Modern Architecture*, de I. E. Myers (1952); *Latin American Architecture since 1945*, de Hitchcock (1955); e *Modern Architecture in Mexico*, de Max Cetto (1961).

[...] foi uma conquista feliz a série de frontões que compões o pano de fundo dos campos esportivos utilizarem as linhas das pirâmides de forma que o

⁷⁰ Para maiores detalhes sobre alguns símbolos importantes para a cultura pré-colombiana do México, ver *El pueblo del Sol*, de Alfonso Caso.

visitante chega a uma nova Teotihuacán (ARCINIEGAS, 1951, *apud* SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 72. Tradução nossa)⁷¹.

Figura 26 - Livro 4000 años de arquitectura mexicana (1956): (a.) Início da parte “Há 4000 anos, em Cuicuilco”, do, que mostra a pirâmide de Cuicuilco como ápice arquitetônico; (b.) Início da parte “Hoje, 1956, em Cuicuilco”, que inicia com a torre da reitoria e mostra o projeto da Cidade Universitária como ápice arquitetônico daquele momento.



a.



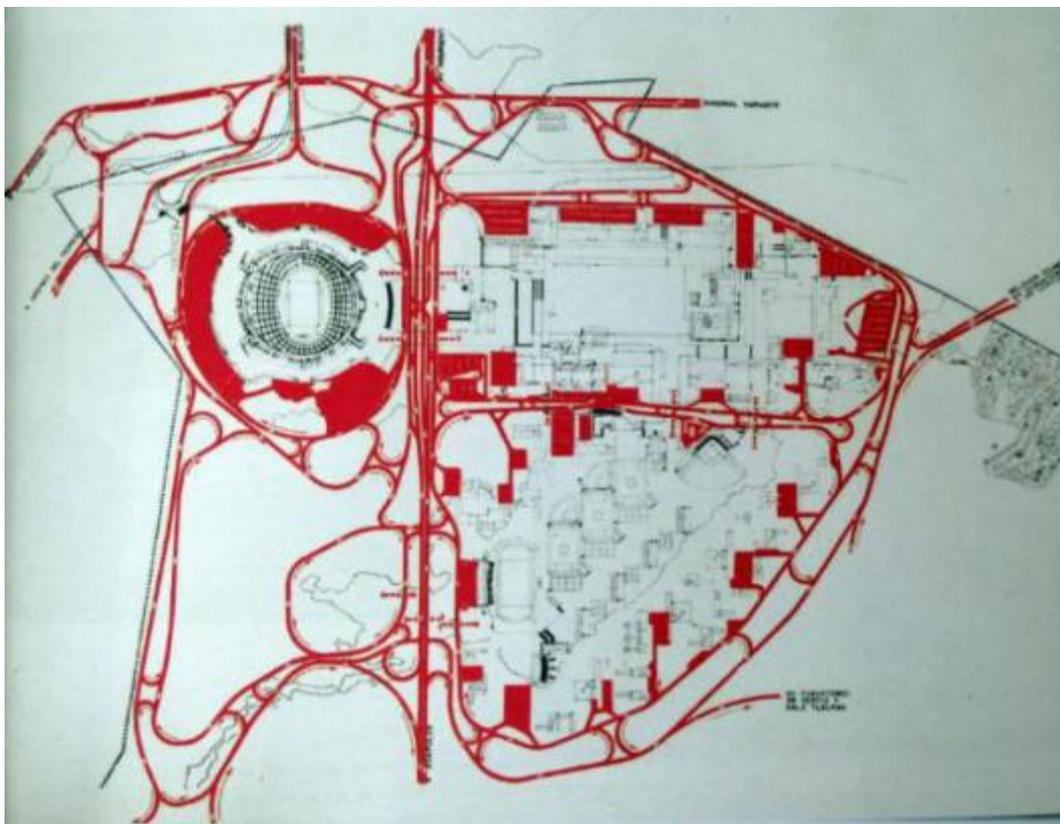
b.

Fonte: (a.) SOCIEDAD DE ARQUITECTOS MEXICANOS, 1956, p. 10-11; e (b.) SOCIEDAD DE ARQUITECTOS MEXICANOS, 1956, p. 1278-279.

⁷¹ Texto original: *Ha sido un feliz hallazgo en la serie de frontones que le dan un fondo a los campos deportivos utilizar la línea de las pirámides de tal suerte que el visitante llega como a un nuevo Teotihuacán.*

O projeto do *campus* incluiu instalações administrativas, educacionais, habitacionais (nunca executadas) e esportivas, distribuídas de forma setorizada e amarradas por uma malha viária que passa por toda periferia do conjunto. Envolveu a participação de cerca de 60 arquitetos e cinco artistas plásticos e foi construído entre 1949 e 1952. O sistema viário utilizado foi o mesmo desenvolvido pelo arquiteto austríaco Herman Herrey, de forma a não possuir cruzamentos de veículos e pedestres, e de ter todas as vias em sentido único (ALFARO, 2014, p. 45; SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 185, DE ANDA ALANÍS, 2011, p. 39).

Figura 27 - Sistema viário da Cidade Universitária, publicada na revista *Arquitectura México*, nº39, de Setembro de 1952.



Fonte: SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 179.

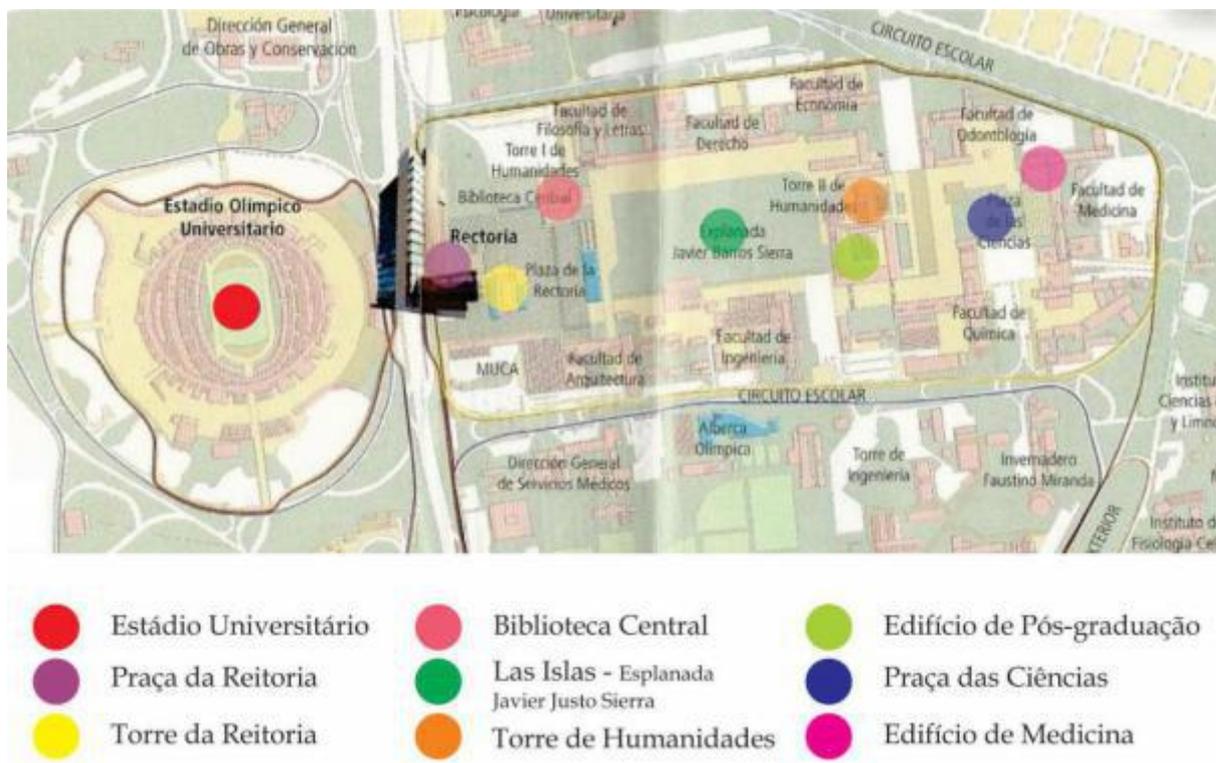
O *campus* foi inaugurado, ainda sem estar completamente terminado, em 1952. As atividades só iniciaram em 1954, mas a pressa para realizar a cerimônia de inauguração antes teve motivação política clara - o enaltecimento do governo do presidente Miguel Alemán. O interesse do presidente em marcar por meio da arte os avanços alcançados durante seu mandato também ficou registrado na história, como pode-se perceber na passagem a seguir:

A inauguração da Cidade Universitária foi pensada como um marco cultural que celebraria o fim da administração de Alemán. Como exemplo de ações políticas co-culturais do governo com uma influência direta nessa narrativa, em 25 de julho de 1947, Alemán ordenou pessoalmente que “o INBA estudasse a melhor forma de impulsionar a pintura mural” (ALCÁZAR ARIAS *apud* SÁNCHEZ; URIBE, 2014, p. 63. Tradução nossa)⁷².

Como se sabe, a organização dos edifícios da cidade universitária foi feita com base no urbanismo moderno e nos princípios do funcionalismo. O plano está organizado em setores, contemplando quatro áreas principais: escolar (noroeste); esportiva e habitacional (sudoeste); estádio/exibição (nordeste); e de serviços gerais (sudeste). A zona escolar, por sua vez, está dividida em outras cinco: serviços comuns, humanidades, ciências e artes e clube central, e ciências biológicas. Atualmente, a área do projeto original compreende a porção entendida como *campus* central – e talvez a mais importante – do *campus* hoje existente (DE ANDA ALANÍS, 2011, p. 39). Desta área, pode-se ainda destacar um eixo principal, o *core* do *campus*. Este eixo liga o Estádio Universitário à Praça das Ciências, passando por um grande campo verde, a Esplanada Javier Barros Sierra, mais conhecida por *Las Islas*. Neste eixo, encontram-se os edifícios mais icônicos do projeto inicial, sendo eles: o Estádio Universitário, a Torre de Reitoria, a Biblioteca Central, o Edifício de Pós-graduação, a Torre de Humanidades, e o Edifício de Medicina. Estão integradas a estes edifícios as obras de arte mais significativas para a identidade do *campus* central da *Ciudad Universitaria*. Esta é, portanto, a área escolhida para a realização deste estudo, e que será melhor explicada na última parte desta tese (parte 3).

⁷² Texto original: *La inauguración de la propia Ciudad Universitaria se pensó como el hito cultural paralelo que celebraría el final de su administración [Alemán]. Como ejemplo de acciones político-culturales del gobierno con una influencia directa en esta narrativa, el 25 de julio de 1947 el presidente Alemán ordenó personalmente que “el INBA estudie la mejor forma de impulsionar la pintura mural”.*

Figura 28 - Eixo principal que engloba os principais edifícios, desde o Estádio Universitário até a Praça das Ciências.



Fonte: MARTÍNEZ, 2011, s/p - contracapa. Com modificação da autora.

Segundo Castedo (1969, p. 269), a integração das artes no caso do campus da UNAM era uma forma de expressar o espírito nacional mexicano. Por isso, a linguagem modernista aplicada às edificações e os temas trabalhados pelos artistas plásticos ressaltam a mistura de raças, os símbolos da cultura mexicana, a família, as cores fortes, a luta por uma universidade para o povo, e tantos outros aspectos históricos e culturais do México.

O papel social das artes como forma de comunicação e afirmação é facilmente percebido em muitos dos murais, como é o caso de um dos situados na base horizontal do edifício da reitoria. Obra de David Siqueiros, o mural é intitulado *El Pueblo a la Universidad y la Universidad al Pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal* - 1952-56. Na fachada norte, há outro mural horizontal, intitulado *Las fechas en la historia de México o el derecho a la cultura* - 1952-56. O edifício da Reitoria possui a locação mais importante dentro do *campus* e têm ainda mais um mural voltado à área de *Las Islas*, chamado *Nuevo símbolo universitário* - 1952-56. O edifício ainda receberia um mural na fachada cega voltada para a Praça da Reitoria e

Avenida Insurgentes, mas ele nunca foi executado por questões desconhecidas. Em seu lugar, foi colocado um escudo da universidade.

Figura 29 - (a.) Torre da Reitoria, mural de Siqueiros intitulado *El Pueblo a la Universidad y la Universidad al Pueblo* - fachada sul; (b.) Torre da Reitoria, mural de Siqueiros intitulado *"As datas na História do México ou o direito à cultura"* - fachada norte; e (c.) Torre da Reitoria, mural (inconcluso) de Siqueiros intitulado *"Novo símbolo universitário"* - fachada leste.



a.



b.



c.

Fonte: (a.); (b.) e (c.) Ana Holanda Cantalice, 2015.

Vários outros edifícios se destacam por seus painéis comunicativos, como a Biblioteca Central, o Edifício de Pós-Graduação (antiga Faculdade de Ciências) e o edifício da Faculdade de Medicina. A Biblioteca Central, um dos edifícios mais icônicos do *campus*, foi projetada por Juan O’Gorman com a colaboração de Gustavo Saavedra e Juan Martínez de Velasco, e, para eles, o edifício da Biblioteca Central deveria ser o mais importante do campus, já que ele tinha a intenção de representar nela toda a cultura pré-colombiana e de fazê-la ser o símbolo do local principal de aquisição de conhecimento, ato sagrado para O’Gorman. Como o plano de tornar a biblioteca o edifício principal do campus não foi aceito pela equipe responsável pelo projeto geral, o esquema foi modificado para um volume simples (um grande prisma), que serviu como “tela” para murais e representações iconográficas, símbolos importantes e didáticos sobre a cultura mexicana em seus diferentes tempos históricos (BURIAN, 1997, p. 140-141).

O edifício da Biblioteca Central foi bastante criticado por alguns autores pelo uso dos murais ser considerado puramente decorativo, já autores como Torrent (in: BLASI; TOSTÕES, 2010, p. 11) consideram a biblioteca um trabalho de síntese, já que o grande bloco tem seu caráter monumental garantido através dos murais que o recobrem. As quatro faces do prisma retangular são completamente recobertas pelo mural *Representación histórica de la cultura* (1952), de Juan O’Gorman, cada uma delas com um momento da história do México.

Para O’Gorman, Vale salientar que em 1992 a UNAM adquiriu os croquis originais para o mural da biblioteca, e neles foram identificadas algumas modificações que foram feitas durante a sua construção, apesar de que a ideia principal se manteve (UNAM, 2004, p. 38).

A fachada norte representa a cidade capital asteca Tenochtitlán, representando o passado pré-hispânico do México. A fachada sul ilustra a conquista do México pelos espanhóis e a evangelização de seu povo, simbolizando a era colonial do México. A fachada leste exibe a nacionalidade mexicana, representando o mundo contemporâneo, e a

fachada oeste representa a universidade e o México moderno (ALFARO, 2014, p. 65. Tradução nossa)⁷³.

Figura 30 - (a.) Biblioteca Central, murais de Juan O’Gorman – fachadas oeste e sul; e (b.) Biblioteca Central, murais de Juan O’Gorman – fachadas leste e norte.



a.



b.

⁷³ The north wall features the Aztec capital city Tenochtitlán, representing México's pre-Hispanic past. The south wall illustrates the conquest of México by the Spanish and the evangelization of its people, signifying México's colonial era. The east wall showcases Mexican nationality, representing the contemporaneous world, and the west wall features the university and modern México.

Fonte: (a.) Ana Holanda Cantalice, 2015; e (b.) Ana Holanda Cantalice, 2017.

Os edifícios de Pós-Graduação (antiga Faculdade de Ciências) e de Medicina também possuem murais bastante coloridos e que se destacam dentro do *campus*. No primeiro, na fachada do Auditório Alfonso Caso está localizado um mural de mosaico de vidro de autoria de José Chavez Morado, intitulado *La conquista de la energia* – 1952-53. Este edifício contém ainda mais três outros murais, dois de Morado (*La ciencia y el trabajo* - 1952, no auditório Alfonso Caso / *El retorno de Quetzalcóatl* - 1952, no pátio interno do edifício) e um de Rosendo Soto (*Ciencia para la paz* - 1952-53). A partir do edifício de pós-graduação, o mural de Morado convida o transeunte a ir em direção à Praça das Ciências, onde o edifício de Medicina está locado no centro da perspectiva formada pelos blocos dos edifícios da Torre II de Humanidades e de Economia. O mural deste edifício, intitulado *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* (1953-54), é de autoria de Francisco Eppens Helguera, e faz menção à origem, colonização e formação do povo mexicano da atualidade - a cabeça de três faces representada no mural possui o perfil esquerdo da mãe indígena, direito do pai espanhol e central do filho, representando assim o surgimento dos mestiços.

Figura 31 - (a.) Mural *La Conquista de la Energía* de José Chavez Morado, na fachada do Auditório Alfonso Caso, no Edifício de Pós-Graduação; e (b.) Mural de Francisco Eppens intitulado *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* para o Edifício de Medicina.



Fonte: (a.) e (b.) Ana Holanda Cantalice, 2015.

Além desses edifícios, outros também possuem murais que se integram às edificações, como é o caso do Estádio Olímpico (mural exterior *La universidad, la*

família y el deporte en México, e o mural interior *La llama olímpica y El escudo de la fundación de México-Tenochtitlán* ambos datados de 1952 e de autoria de Diego Rivera) e do Edifício de Odontologia (*La superación del hombre por medio de la cultura* - 1952, de Francisco Eppens Helguera). Dessa forma, como já dito anteriormente, os principais edifícios se distribuem em três praças principais: Praça da Reitoria, *Las Islas* e Praça das Ciências, e portanto, esta é a área mais significativa do campus e foi o limite estipulado para a concentração das análises dessa pesquisa.

Também é válido destacar o paralelo entre o novo e o antigo existente no *campus*. São “muitos Méxicos” representados, muitos diferentes “tempos” que coexistem e cohabitam o mesmo lugar: “No México, todos os tempos são vividos, todos os passados estão presentes” (FUENTES, 1996, p. 16 - tradução nossa)⁷⁴, tanto nos murais quanto no plano da cidade universitária.

A Cidade Universitária constitui um paradigma da arquitetura moderna não só do México e da América Latina, mas do mundo, pois os conceitos espaciais e formais lá conjuntados são únicos. Nela, a antiga tradição mesoamericana dos espaços a céu aberto, as grandes esplanadas, plataformas e escadarias de pedra vulcânica se complementa com a modernidade austera e sintética dos edifícios predominantemente horizontais das escolas e faculdades. No aspecto construtivo, foram utilizadas inovações tecnológicas e estruturais da época (BLANCO, 2001, p. 352. Tradução nossa)⁷⁵.

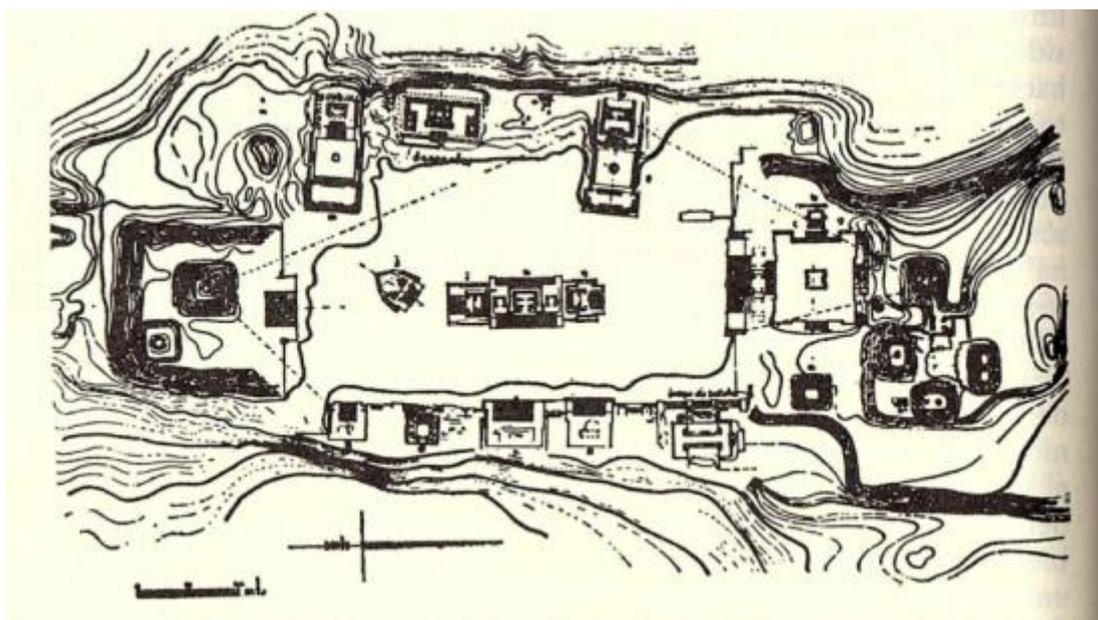
A manipulação do espaço pelo homem e a definição das cidades por meio de uma organização com eixos e praças definidos e a relação com a natureza circundante são características presente nas cidades pré-colombianas e também na UNAM (FUENTES, 1996, p. 5-6). O estilo internacional utilizado em vários edifícios se une a aspectos da história e tradição do país, seja através do uso de taludes e tablados – através dos quais se pode fazer referências com partes de cidades pré-hispânicas, como a Calçada dos Mortos de Teotihuacán (ALFARO, 2014, p. 43; BURIAN, 1997, p. 96) – ou do uso de materiais locais, como é o caso das pedras vulcânicas usadas no

⁷⁴ Texto original: *In Mexico, all times are living, all pasts are present.*

⁷⁵ Texto original: *La Ciudad Universitaria constituye un paradigma de la arquitectura moderna no sólo de México y América Latina, sino del mundo, pues los conceptos espaciales y formales allí conjuntados son únicos. En ella, la antigua tradición mesoamericana de los espacios a cielo abierto, las grandes explanadas, plataformas y escalinatas de piedra volcánica se complementa con la modernidad austera y sintética de los edificios predominantemente horizontales de las escuelas y facultades. En el aspecto constructivo, se utilizaron las innovaciones tecnológicas y estructurales de la época.*

estádio e nos frontões⁷⁶ (VIQUEIRA, 2009, p. 122). A utilização de esplanadas na *Ciudad Universitaria*, como em *Las Islas* e na Praça das Ciências, pode ser comparada a espaços como a *Gran Plaza* de Monte Albán. A adaptação topográfica, inclusive das edificações – como é o caso do estádio – é outro aspecto tradicional na arquitetura mexicana (DE ANDA ALANÍS, 2013, p. 196).

Figura 32 - Planta do centro de Monte Albán, Oaxaca. O espaço central corresponde à esplanada da Gran Plaza.



Fonte: Haberland, 1995, p. 82.

Figura 33 - Foto-montagem da Gran Plaza, em Monte Albán, Oaxaca.



Foto: Ana Cantalice, 2017.

⁷⁶ Os frontões a que se faz referência aqui são as paredes para jogos com bola, como a pelota basca ou os *juegos de pelota* característicos das civilizações pré-hispânicas.

Figura 34 - (a.) *Ciudad Universitaria*. - Vista da esplanada de *Las Islas* a partir da Torre II de Humanidades; e (b.) *Ciudad Universitaria* - Praça das Ciências a partir da Torre II de Humanidades.



Fonte: (a.) e (b.) Ana Holanda Cantalice, 2017.

O projeto foi por vezes criticado pela falta de unidade entre os edifícios, talvez causada pela grande liberdade vivida pelos arquitetos e artistas na fase de concepção, embora de nenhuma forma, estas críticas diminuam a importância da UNAM sob a ótica da união das artes. O trabalho conjunto de artistas plásticos e arquitetos resultou em um grande projeto onde não se consegue distinguir linhas de separação

entre artes plásticas e arquitetura: "[...] os artistas participaram desde o início, concebendo arte e arquitetura como um todo." (UNESCO, 2007, p. 35. Tradução nossa)⁷⁷. Em cada detalhe pode-se perceber o esforço exaustivo dos vários profissionais na elaboração e execução dos edifícios (cerca de 60 arquitetos e cinco artistas plásticos), que formam corpos unificados de arquitetura e artes plásticas e que executam o papel de transmissores de cultura e educação à sociedade. Este caráter coletivo ressalta a importância do intercâmbio entre diferentes áreas.

Na conferência *Tradición vs. Modernidad, ¿Integración?* (publicada em 1954 na revista *Arquitectura México*), Enrique del Moral levantou questionamentos sobre a autonomia da arquitetura e das obras de arte em relação ao *campus* da UNAM. Outra crítica famosa foi o artigo *Grottesco Messicano*, do italiano Bruno Zevi, publicado em 1957. Nele, o autor comentou sobre uma exposição sobre arquitetura mexicana realizada naquele ano em Roma, e destacou fotos de obras pré-hispânicas junto a uma vista aérea do campus da UNAM (ver figura 35). Para Zevi, utilizar num projeto essencialmente moderno elementos de um tempo histórico passado era de forçado, e estas discrepâncias não eram bem vistas aos olhos do crítico.

Sabe-se também que a relação dos artistas e arquitetos, em alguns casos, foi bastante conturbada, pois existiam basicamente duas correntes principais trabalhando no mesmo projeto: os nacionalistas (que buscavam projetar com elementos e linguagem locais) e os modernos adeptos do estilo internacional (*funcionalistas*). Nesse paralelo, pode-se colocar o estádio ou os frontões (nacionalistas) em contraste com a Torre II de Humanidades (completamente estilo internacional / *funcionalista*).

⁷⁷ Texto original: [...] artists participated since the very beginning, conceiving art and architecture as a whole.

Figura 35 - Artigo de Bruno Zevi, originalmente publicado no suplemento L'Espresso, de 29 de dez. de 1957 e reproduzida em suplemento da revista Arquitectura México nº62, de jun. de 1968.



Fonte: GARZA, 2010, p. 91.

As discordâncias entre os profissionais envolvidos no projeto do *campus* ocasionaram inclusive prejuízos aos projetos, como foi o caso do mural de Rivera para o estádio universitário. Segundo Vargas Parra (2010), o estádio teve apenas uma pequena parte de seu mural executado por motivos ideológicos, políticos e administrativos. Antes, Rivera tinha o aval de Carlos Lazo, mas com a saída de Lazo da gerência geral das obras da Cidade Universitária para assumir a *Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas* do governo, Rivera teve que lidar diretamente com Pani e Del Moral, seus

rivais ideológicos⁷⁸. É fácil entender porque houve tanta polêmica na trajetória do projeto, mas como já foi dito anteriormente, o fato de haver essas duas “correntes” de linguagem no *campus*, pode ser interpretada também como a união do México antigo com o futuro.

Por fim, é importante destacar que o *campus* da UNAM não possui apenas integração entre as artes plásticas e arquitetura, alcançada no México pelo movimento *Integración Plástica*. Há também uma integração plástica entre arquitetura e urbanismo, entre edifícios e obras de arte. Segundo Sánchez e Uribe (2014), existem seis pontos principais que levam a Cidade Universitária e ter essa integração bastante forte:

- 1) pórticos e passeios cobertos, que permitem que os transeuntes se desloquem no *campus* de forma protegida do sol e da chuva, e estes elementos acabam conformando um espaço de transição médio, situado entre o dentro e o fora, que permite uma gradação espacial de recepção do usuário, entre chegar do exterior e adentrar no edifício;
- 2) os desníveis: a adaptação à topografia, de forma a manter alguns desníveis naturais e manipular outros resulta em plataformas e tabladors característicos da arquitetura e urbanismo do México pré-colombiano. Além disso, as plataformas criam relações hierárquicas, ajudam a definir limites e permitem estabelecer relações visuais entre as partes do *campus*;
- 3) Os materiais e as cores: o uso dos materiais locais e de técnicas já utilizadas no país permitiu um baixo custo e uma relação maior com a cultura local. Além disso, os materiais usados de forma livre pelos autores permitiram um caráter de unidade ao conjunto, há comunicação entre os diferentes edifícios, ao mesmo tempo em que a particularidade de cada edifício se manteve;
- 4) Volumes e orientação: os edifícios são em sua maioria horizontais, e a verticalidade é usada com moderação em alguns edifícios de destaque, com a intenção de criar contrastes ou pontos focais. A orientação também foi pensada em

⁷⁸ Rivera pertencia à corrente nacionalista e acreditava que seu mural era o mais importante do *campus*. Haviam várias discussões de Rivera com os arquitetos e artistas racionalistas (estilo internacional). Para mais detalhes, ver VARGAS PARRA (2010).

realização à adaptação climática das edificações e também como fator de composição plástica do conjunto;

5) Estruturas: o concreto armado foi muito utilizado, assim como em vários edifícios também foram usadas estruturas aparentes para um propósito plástico;

6) *Integración Plástica*: mantendo um costume das gerações anteriores (povos pré-colombianos), a escultura, pintura e arquitetura sempre estiveram integradas. Esta prática se manteve nos vários edifícios modernos projetados para o *campus*, e ajuda a reforçar a educação, história e cultura do país, além de reforçar a noção de conjunto dos edifícios do *campus*.

* * *

Após essa imersão na história e cultura do México, podemos entender porque o *campus* da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) é tão importante e reconhecido internacionalmente pela sua relação arquitetura-artes plásticas. E devemos ir além, a integração existente no *campus* perpassa os limites da arte e arquitetura e atinge também a escala da cidade.

Após essa reflexão, este capítulo permitiu ao leitor entender que o século XX é o momento de intensa urbanização e grande desenvolvimento, e a linguagem moderna é adotada como sinônimo de avanço em muitos países. Nesta busca da afirmação de uma identidade nacional, de enaltecimento da cultura e de modificação social, as artes ressurgem como um instrumento a ser associado à arquitetura moderna.

Acerca da realidade mexicana, foi possível compreender a complexidade histórica, social e artística vivida no país desde o fim do século XIX até a chegada e desenvolvimento do modernismo. Este foi um período em que a Cidade do México enfrentou muitos problemas de urbanização (circulação, necessidade de construção de obras públicas importantes e de impacto - como é o caso da *Ciudad Universitaria*, etc.) devido ao seu crescimento. Mesmo tendo passado por momentos complicados política e socialmente, o México passou por períodos de crescimento e de apoio ao desenvolvimento em todos os setores. A postura do governo em utilizar-se das artes e da arquitetura para exprimir uma imagem de evolução e crescimento possibilitou aos artistas e arquitetos um terreno fértil de oportunidades para afirmar uma

identidade nacional que serve até hoje de instrumento educativo para entender quem é o povo mexicano. O muralismo mexicano da primeira metade do século XX retratou e denunciou os problemas sociais vividos, e assumiu seu papel social ao oferecer as massas uma aproximação com a cultura e a história local. É dentro dessa efervescência que se encontra o *campus* principal da UNAM, objeto empírico desta tese, e que será descrito fenomenologicamente na parte 3 deste trabalho. Para tanto, a seguir, na parte 2, buscar-se-á realizar um panorama sobre a fenomenologia, base teórica que norteará a descrição fenomenológica pretendida.



PARTE II

POR UMA FENOMENOLOGIA ARTE-ARQUITETÓNICA

23 DE JUNHO DE 1953

Fonte: Foto cedida pela Fototeca do IIE-UNAM. Proibida a reprodução.

PARTE II

POR UMA FENOMENOLOGIA ARTE-ARQUITETÔNICA

Antes de começarmos a falar de fenomenologia seria importante refletirmos um pouco sobre algumas questões básicas que estão intrinsecamente ligadas à esta tese: Como se conhece um lugar? Como se vivencia uma cidade, um edifício, um ambiente? Como contemplamos uma obra de arte? Quando pensamos nessas questões, nos vem à mente tentar responder algo que esteja relacionado com a experimentação de algo, com a percepção; e pensar em percepção nos leva a refletir acerca de sentidos, sensações, sentimentos.

Juan Acha (1916-1995), importante teórico da arte e da estética peruano radicado no México, em dois breves livros⁷⁹ procurou clarificar, de forma simples e concisa, o processo de experiência/vivência de obras de arte, espaços, objetos, etc. Assim, devemos primeiramente diferenciar os sentidos (que são o produto captado pelo nosso corpo para resultar em sensações) dos sentimentos (que estão ligados à nossa razão).

Imagine que você está agora sentado(a) numa cadeira, numa sala vazia, sem aberturas, sem luz, apenas ouvindo um som bastante alto de ruídos de sirenes,

⁷⁹ *Las actividades básicas de las artes plásticas* e *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, publicados em 1994 [2009] e 1997 [2002], respectivamente.

trânsito e buzinas. Nesta situação, o sentido em que você provavelmente mais está prestando atenção é a audição. Talvez o tato também, pois com um volume tão alto, provavelmente você sinta vibrações de sons no piso, nos pelos do seu corpo ou até mesmo do seu tímpano. O som e a vibração são captados pelo seu corpo através dos seus sentidos, e isso vai lhe causar sensações. A captação dos elementos externos pelos sentidos é, então, uma operação sensorial.

Quando captamos os elementos sensoriais, eles provavelmente serão avaliados por nós para que tenhamos uma espécie de resultado. Esse julgamento passa então por duas operações: uma delas é através da nossa emoção ou afeição, o que resulta no que chamamos de sensações (operação sensitiva), onde vamos concluir se algo é bom ou ruim, feio ou bonito, feliz ou triste, etc. A outra operação passa por nossas faculdades mentais, a razão, que de acordo com nossas vivências anteriores (empírica), nossa capacidade de intuição ou suposição (mítica), ou de nossos conhecimentos (científica), vai tentar relacionar com algo que já vivemos ou reconhecer os elementos captados como algo novo. Dessa forma, Acha (1994; 1997) explica que a percepção é o resultado da fusão dessas três operações, que ele chama de trilogia Sentidos-Sensibilidade-Razão, e que dependendo do que estamos vivenciando, alguma dessas três operações podem - ou não - se sobressair em relação às outras.

Voltemos à sala. Os elementos sensoriais que podemos identificar seriam o som alto, a vibração provocada pelo som, a temperatura da sala e o cheiro que sentimos. Supondo que você é uma pessoa que já presenciou ou vivenciou alguma experiência ruim, como um acidente, podemos concluir que o barulho das sirenes te lembre algo negativo (operação mental - empírica), e pode causar nervosismo, palpitação e medo (operação sensitiva negativa - sensação ruim). Tudo isso é a percepção que o nosso suposto leitor teria dessa vivência, dessa experiencição.

Então, e se aprofundarmos mais o entendimento sobre percepção? É justo neste aprofundamento que encontraremos a fenomenologia. Mas então o que seria fenomenologia? Em que universo a fenomenologia está? Sob que aspecto esta pesquisa busca trabalhar com a fenomenologia? A fenomenologia deriva das palavras gregas *φαινόμενον* (*phainomenon* - o que é visto), *φαίνεσθαι* (*phainesthai* -

aparecer, aquilo que se mostra) e *λόγος* (*logos* – explicação). Pode-se dizer que ela é um braço da filosofia que estuda os fenômenos na sua essência, ou, assim como Van Manen (1990, p. 10) afirma, [...] *a fenomenologia é a tentativa sistemática de revelar e descrever as estruturas, as estruturas de significados internos, da experiência vivida* (tradução nossa)⁸⁰. Teóricos de várias disciplinas produziram textos sobre fenomenologia, o que primeiramente ocorreu na filosofia e perpassou anos depois pelas artes e arquitetura, dois focos desta pesquisa que serão explorados nesta primeira parte da tese.

Sendo adotada por várias especialidades, é natural que não haja apenas uma abordagem ou uma única visão. Pode-se dizer que o número de abordagens fenomenológicas é igual ao número de fenomenologistas (SPIEGELBERG, 1982 *apud* SHIRAZI, 2009, p. 321)⁸¹. Boubilil & Daigle (2013, p. 3. Tradução nossa), também destacam que entendem “que os fenomenologistas de qualquer inclinação buscam entender e decifrar o mundo e o ser humano nele em termos de subjetividade, forças vitais e poder”⁸², e dentro da arquitetura e artes isso não é diferente. A fenomenologia não é uma escola, um movimento ou uma corrente, mas um discurso que continua em desenvolvimento, e que “é baseado em pesquisas e estudos que têm preocupações e intenções em comum, mas que busca várias direções e destinos” (SHIRAZI, 2009, p. 155. Tradução nossa)⁸³.

[...] a fenomenologia demonstra através da multiplicidade de suas vozes que ela deve ser definida apenas provisoriamente, como um método descritivo atencioso que ‘se consuma através de seu desenvolvimento’ como Hegel fala sobre a verdade em seu famoso prefácio em *Fenomenologia do Espírito* (CARLSON; COSTELLO, 2016, p. XVII-XVIII. Tradução nossa)⁸⁴.

⁸⁰ Texto original: [...] *phenomenology is the systematic attempt to uncover and describe the structures, the internal meaning structures, of lived experience.*

⁸¹ Texto original: *There are as many phenomenologies as there are phenomenologists.*

⁸² Texto original: [...] *phenomenologists of any inclination to be engaged in an understanding and deciphering of the world and the human being therein in terms of subjectivity, life forces, and power.*

⁸³ Texto original: [...] *is based on investigations and studies that have common concerns and intentions, but aim at various directions and destinations.*

⁸⁴ Texto original: [...] *phenomenology demonstrates through the multiplicity of its voices that it ought to be defined only provisionally, as a method of attentive description that is 'consummating itself through its development', as Hegel says about truth in his famous preface to the Phenomenology of Spirit.*

Dessa forma, esta segunda parte da tese está dividida em quatro capítulos, dentre os quais os três primeiros, *6. Filosofia; 7. Arquitetura; 8. Artes*, procuram situar o leitor sobre os principais pontos de cada um dos três campos que servirão de base para a abordagem fenomenológica a ser adotada. Por fim, esta abordagem será apresentada no capítulo seguinte, intitulado *9. Abordagem fenomenológica direcionada à UNAM*. Acredita-se que assim, o leitor estará preparado para a descrição fenomenológica do *campus*, objeto da terceira e última parte desta tese.

6 FILOSOFIA

Originada na filosofia, a fenomenologia sofreu adaptações e foi adotada por outros campos, como a arquitetura e as artes. O termo surgiu ainda no século XVIII nos escritos de teóricos como Johann Heinrich Lambert (1728-1777), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Immanuel Kant (1724-1804) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), mas são em escritos do século XX que a fenomenologia aplicada à arquitetura busca inspirar-se, mais especificadamente nas obras de três filósofos: **Edmund Husserl (1859-1938); Martin Heidegger (1889-1976); e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).**

Considerado por muitos como fundador da fenomenologia, Husserl começou sua investigação acerca da fenomenologia por questionar a postura positivista da ciência. Para ele, a fenomenologia seria uma nova forma de fazer filosofia, uma abordagem e um método que aproxima a ciência das experiências reais, da essência das coisas (MORSE, 1994; MORAN, 2000). Assim, os trabalhos de Husserl buscaram investigar o momento mais inicial do processo fenomenológico, ou seja, “[...] como o fenômeno apresenta-se à consciência” (SILVA, 2009, p. 47).

Dentro desse pensamento *husserliano*, para que se fosse possível alcançar uma filosofia verdadeira, entender as coisas como elas realmente são, é necessário deixar de lado nossa atitude natural, o senso comum, não negá-lo, mas afastar-se dos preconceitos que já temos e assim “[...] através do aprofundamento das implicações de uma dada definição, chegarmos a perceber seu sentido e seu alcance”⁸⁵. Como uma desconexão do mundo como existente, se alcançaria uma interpretação pura do que seria a coisa que se apresenta a nós. A esse processo de afastamento ou suspensão em busca de se apropriar do sentido, dos limites de uma definição, Husserl deu o nome de **redução fenomenológica (*epoché*)**, e é através dela que o

⁸⁵ DICHTCHEKENIAN, Nichan. *Curso de Introdução à fenomenologia*, 27/02/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_A0-xxbogE (Parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=fm6e1UWtjms> (Parte 2). Nichan Dichtchekian é professor de Fenomenologia e Psicologia Fenomenológica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo desde 1972 e membro fundador do Centro de Estudos Fenomenológicos de São Paulo.

sujeito se descobre como **mundo-da-vida** (*life-world*)⁸⁶. A superação da ingenuidade, dos preconceitos ou da objetividade permite que o sujeito alcance a essência do mundo e de si mesmo neste mundo – redução fenomenológica transcendental (VALENTINI, 1997).

Para elaborar uma filosofia radical e sem pré-conceitos é necessário, segundo Husserl, fazer uma redução fenomenológica. Esta redução consiste em colocar toda a existência do mundo dado pela atitude natural entre parenteses [sic], porque dele não podemos extrair nenhuma verdade apodítica. (SILVA, 2009, p. 46)

Com a *epoché*, então, se tem acesso às intuições mais primevas, se interpreta da forma mais pura as coisas sem nenhum tipo de conhecimento prévio, e as coisas se mostram como realmente são quando são experimentadas, vividas pela primeira vez, mas não como existentes no mundo. Este seria o **retorno às coisas mesmas**, ou seja, os fenômenos mais puros mostram a essência ou âmago das coisas: "[...] todas as coisas que aparecem à consciência de modo puro após a *epoché* fenomenológica são os fenômenos." (SILVA, 2009, p. 47).

O **horizonte** e o **pano de fundo** também são extremamente importantes na fenomenologia de Husserl, pois, ao se observar qualquer objeto para realizar uma descrição fenomenológica, sabe-se que este objeto está dentro de um pano de fundo e de um horizonte que o rodeia. O conjunto objeto/pano de fundo/horizonte cria uma condição para o entendimento do objeto, estes elementos são viventes, ou seja, sempre estão mergulhados “numa atmosfera de validades mudas e ocultas, mas de alguma forma ativas, participantes, que podem se tornar intuições atuais” (VALENTINI, 1997, p.51).

Ao falar de entendimento do objeto, deve-se ter em mente a apreensão deste objeto na nossa **consciência**. Ao buscar entender como o fenômeno se mostra na sua forma mais pura, se está buscando entender como tudo isso ocorre em nossa consciência, pois é nela que, quando o fenômeno se revela, se tem um registro, uma apreensão daquilo, e a junção dessas várias interpretações - uma sintetização dos estados de

⁸⁶ O mundo-da-vida seria o mundo onde se encontram todas as experiências, onde estão localizados todos os objetos da consciência, ou seja, todos os *noemas* - aspectos objetivos da vivência, por exemplo: como um objeto é percebido (como aparece para nós). Os *noemas* correspondem aos *noesis*, que, por sua vez, são os aspectos subjetivos da vivência - os atos de lembrar, perceber, que visam entender o objeto.

consciência - formam a identidade de algo: “Cada estado de consciência refere-se a um estado vivido, o qual tem uma duração. Mas a consciência sintetiza todos esses estados vividos numa única unidade e identidade” (SILVA, 2009, p.50).

Esta breve digressão sobre fenomenologia em Husserl nos permite perceber que naquele momento havia uma busca pelas coisas como elas são no seu estado mais limpo, cru, e sem interferências da nossa consciência. É importante destacar que o trabalho de Husserl também possui inúmeras outras contribuições para os campos das artes e da arquitetura, como as reflexões sobre os conceitos de **horizonte** e **pano de fundo**, já brevemente destacado há pouco.

Partindo da postura eidética e epistemológica de Husserl, anos depois, Martin Heidegger resolve adotar uma nova direção ao propor uma fenomenologia hermenêutica e ontológica, já que para ele "a dimensão fundamental de toda consciência humana é histórica e sociocultural e é expressada através da linguagem (texto)" (RAY in: MORSE, 1994, p. 118.. Tradução nossa)⁸⁷. Dessa forma, a postura “pura” de Husserl, desvencilhada de conhecimentos prévios, não seria a forma mais indicada para se entender a essência do ser, já que a cultura e a história influenciam na consciência do ser. A fenomenologia *heideggeriana* não é puramente descritiva como a *husserliana*, e sim interpretativa⁸⁸.

O ponto inicial da investigação de Heidegger é o problema do sentido do Ser. O importante está em alcançar a colocação correta pelo sentido do Ser. Assim, Heidegger expõe que a investigação da tradição metafísica sempre se ateve a uma compreensão ôntica, dominada pelo Ente (entificando o Ser), ao invés de uma compreensão acerca do sentido do Ser, onde este não mais é tido como fundamento. Isso indicar-nos [*sic*] que não apenas o Ser é. O Ser não mais é fundamento, o Ser-não-é, mas **dá-se Ser**. (ALMEIDA, 2011, p. 238. Grifo nosso.)

Como o entendimento para Heidegger é interpretativo, a eliminação dos conhecimentos prévios seria caminhar em sentido oposto, pois todo entendimento é feito através de interpretação, e para que seja possível interpretar os preconceitos são

⁸⁷ Texto original: [...] *the fundamental dimension of all human consciousness is historical and sociocultural and is expressed through language (text)*.

⁸⁸ Heidegger acredita que a suspensão ou eliminação dos preconceitos não possibilita o entendimento ou a inteligibilidade. O “Ser, como tal, já está presente no mundo (Ser do questionador, a quem ele se refere como *Dasein*)” (RAY in: MORSE, 1994, p. 120-121. Tradução nossa, grifo nosso). Texto original: [...] *Being, as such, already is present in the world (Being of the questioner, which he refers to as the Dasein)*. Neste caso, o termo *Dasein* pode ser entendido como ser-aí, ou como presença.

necessários. Enquanto Husserl se concentra no “ego puro” e na “consciência”, Heidegger trata do “Ser”. (SHIRAZI, 2009). Mais adiante, os escritos tardios de Heidegger⁸⁹ vão focar não mais na estrutura essencial da existência do Ser, mas sim o Ser em si e os vários aspectos que se relacionam com ele, tais como: espaço⁹⁰, lugar⁹¹, habitar, corpo⁹² e arte⁹³. Todavia, é importante destacar que mesmo utilizando os conceitos de espaço ou lugar, dissertar especificamente sobre estes temas não era o objetivo de Heidegger.

A arquitetura e as artes também não foram os focos principais de Heidegger, mas em seus textos tardios pode-se identificar menções à estas áreas, principalmente em relação à arquitetura⁹⁴, e nesses textos pode-se encontrar temas importantes como: **instalação, ligação com o lugar, verdade, construir, habitar**, a dualidade entre **distância e proximidade**, a reflexão sobre o **vazio**, e a questão da **quadratura**.

⁸⁹ Alguns exemplos de textos heideggerianos deste período são: *A origem da obra de arte* (1951) (Título original: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Este texto foi escrito entre 1935 e 1937 e retomado para publicação em 1950, tendo sido publicado pela primeira vez em 1951); *Construir, Habitar, Pensar* (1951) (Título original: *Bauen, Wohnen, Denken*); *A arte e o espaço* (1969) (Título original: *Die Kunst und der Raum*); *...Poeticamente, o homem habita...* (1951) (Título original: *...dichterisch wohnt der Mensch...*); e *A coisa* (1951) (Título original: *Das Ding*).

⁹⁰ Heidegger entende a existência de vários espaços, como o espaço-objeto (aquele “desprovido do tempo, da heterogeneidade das paisagens do mundo, das diferentes direções, o invisível e o intangível, ainda que facilmente objetivado pelas ciências exatas” (SARAMAGO, 2008, p. 66); as regiões de encontro (*Gegend*); e o espaço interior da consciência do ser que se coloca no mundo. Ou seja, há vários espaços no mundo, mas não se deve entender o mundo como o espaço (físico, no singular, único). “O espaço é um momento constitutivo do mundo e este, por sua vez é um momento do ser-no-mundo” (GUZZONI, 2008, p. 49 - Grifos nossos).

⁹¹ Os gregos já reconheciam a distinção entre lugar (τόπος) e espaço (χώρος). Heidegger explica que espaço é um lugar arrumado, um espaçamento que possui um limite. Para maiores detalhes sobre os conceitos de lugar, espaço e limites, ver HEIDEGGER, 2012, p. 134.

⁹² Segundo Leite (2013), as análises sobre corpo e espaço empreendidas por Heidegger derivam de sua preocupação com o esquecimento do Ser pela metafísica tradicional, e o espaço e o corpo tratados por Heidegger não são físicos. Mesmo tendo esta consciência de que seus o objetivo do autor seja de manter-se fiel à reflexão sobre as questões ontológicas, podemos sim perceber uma relação destes textos com o espaço ou corpo físicos.

⁹³ Sobre arte, Heidegger dissecou e explorou temas como a **origem da obra de arte**, o **caráter de coisa da obra de arte**, a **verdade e a obra de arte** e a **arte poesia**. Heidegger, inclusive, considerava o pensar como uma atividade poética.

⁹⁴ Os principais textos *heideggerianos* que possuem uma relação mais direta com a arquitetura é a passagem sobre o templo grego em *A origem da obra de arte* (1951); os ensaios *Construir, Habitar, Pensar* (1951); *...Poeticamente, o homem habita* (1951); e, algumas passagens em *A coisa* (1951).

No ensaio *Construir, Habitar, Pensar* (1951), o objetivo do autor é o de entender o que é **habitar** e como o **construir** pertence ao habitar. Heidegger demonstra que a palavra habitar está intimamente ligada a um sentido de estar em paz com a liberdade, estar resguardado, ou seja, é “ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é este resguardo” (HEIDEGGER, 2012, p.129).

Dentro da questão do habitar, é necessário para Heidegger refletir também sobre a **quadratura**, formada pela terra; céu; imortais (deuses); e mortais (homens), que também é discutida em *A coisa* (1951). Os homens morrem, por isso são chamados de mortais. Quando eles habitam, eles conseqüentemente ‘salvam a terra’⁹⁵ (no sentido de viver a terra); aceitam e seguem o céu como céu (rotas do sol e da lua, estações do ano, posição dos astros, etc.); aguardam os deuses como deuses, não se fazem de si próprio deuses; e, por fim, conduzem o seu próprio vigor (vivem). É assim que ocorre o habitar.

Entendendo-se o que é construção e habitar, Heidegger passa a definir o que é uma **coisa construída**, e para isso ele fornece como exemplo uma ponte⁹⁶, ou seja, uma junção, uma ligação entre duas margens, algo que permite o rio passar livremente, conduz fluxo através dela (dá passagem), e permite que os mortais cruzem o rio, ou seja, que “tentem ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado e assim acolherem a bem-aventurança do divino” (Idem, p.132). Assim, a ponte liga o meio que a circunda, liga a **quadratura**. Essa ligação, junção, faz da ponte uma **coisa**. Por sua vez, como **coisa**, a ponte cria um **lugar**. Ela não está num **lugar**, pois é dela que o **lugar** surge.

⁹⁵ No texto *A origem da obra de arte* (1951), Heidegger explorou a relação entre os conceitos de mundo e terra. Para ele, “O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro” (HEIDEGGER, 2007, p. 38).

⁹⁶ Neste exercício da definição da coisa construída, Heidegger junta vários conceitos utilizados em textos anteriores, sobretudo em *A origem da obra de arte* (1951).

Para o pensamento *heideggeriano*, antes da ponte não havia **lugar**, da mesma forma com no caso do templo grego. Como a ponte é uma **coisa**, através da reunião da **quadratura** um **lugar** é estabelecido, e depois do estabelecimento do **lugar**, um **espaço** surge. Heidegger então explica que "o **espaço** é algo espaçado, arrumado, liberado para um povoado, num **limite**", e este **limite** não é onde alguma **coisa** termina, e sim onde ela começa, onde a **coisa** dá início à sua essência. Assim, "os **espaços** recebem sua essência dos **lugares**, e não 'do' **espaço**" (Idem, p.134 - grifos nossos). E a relação entre o homem e o **espaço** se dá de forma **existencial**, pois é através do **habitar** que se forma a relação do homem com os **lugares**, e através destes **lugares**, com os **espaços**. Assim, não se trata de um espaço físico, e sim um **espaço existencial**.⁹⁷ Por fim, o ensaio de Heidegger termina resumindo que **construir** é edificar **lugares**, criar, fundar ou articular **espaços** ou seja, **construir** é produzir **espaços existenciais**.

Assim como Heidegger, Merleau-Ponty (1908-1961) reconhece que todo pensador pensa a partir do que ele é, do período histórico em que vive, ou seja, também defende - mesmo que indiretamente - que os nossos pré-conhecimentos são necessários para realizar uma abordagem fenomenológica. Para ele, a percepção é uma habilidade natural "para todos os sujeitos humanos de igual constituição corporal" (FERRAZ, 2009, *apud* SANTAELLA, 2012, p. 14), independentemente do contexto cultural que o indivíduo advém. Para o autor, "[a] percepção é o sentido

⁹⁷ Antes de chegar a essa conclusão, Heidegger explica a existência de dois tipos de espaço: *spatium* e *extensio*. O *spatium* é o espaço-entre duas posições que pode ser mensurado. Já o *extensio* (extensão) é uma tridimensionalidade abstrata. Mesmo assim, para definir a relação do homem com o espaço, as definições de *spatium* e *extensio* não são suficientes. Para mais detalhes, ver HEIDEGGER, 2012, p. 135.

que inaugura a **abertura para o mundo**⁹⁸, como *a projeção de um ser para fora de si; [...]*” (FURLAN; BOCCHI, 2003, p. 446. Grifo nosso).

Diferentemente de Husserl e Heidegger, Merleau-Ponty trata de uma fenomenologia centrada na experiência da existência corporal humana, pois para ele, a experiência é o meio necessário para se apreender o espaço. A apreensão é captada pelos sentidos, que se comunicam entre si e que, em consonância, formulam e definem a mensagem do espaço interpretado, ou seja, a experimentação pelo corpo é necessária para o entendimento do espaço: “Eu não poderia apreender a unidade do objeto sem a mediação da experiência corporal.” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 273).

Na visão *merleau-pontyana*, a fenomenologia é o estudo das essências (da percepção, da consciência) - “[...] uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 01) -, é ambiciosa por ter racionalidade como as ciências exatas, mas também é descritiva, pois seu papel principal é descrever a experiência como ela é. Seria uma combinação de uma abordagem subjetiva e objetiva (SHIRAZI, 2009). Sendo assim, “trata-se de descrever, não de explicar ou de analisar” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. VIII, *apud* SHIRAZI, 2009, p. 03. Tradução nossa)⁹⁹.

O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivais do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 05).

⁹⁸ Em *Fenomenologia da Percepção* [1945] (2011), Merleau-Ponty dedica a segunda parte do livro ao mundo. Para o autor, o corpo próprio é o motor do mundo, ou, como ele próprio diz: “[o corpo próprio] está no mundo assim como o coração para o organismo; [...]” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 274 – grifo nosso). Assim, o mundo não é um objeto ou um amontoado de objetos, é mais que isso, e então trata de relacionar o mundo com a experiência sensorial; com a experiência espacial (horizontal, vertical, profundidade, movimento); com a experiência das coisas (forma, cor, peso, taticidade); e com a habitação de “outros” sujeitos (importância cultural). Dessa forma, esta parte confronta a visão Cartesiana (Empirista e Intelectualista) de ver o mundo apenas como um receptáculo de objetos vivido por um sujeito - uma vista em-si (en-soi) ou para-si (pour-soi) - com a sua visão de mundo (*merleau-pontyana*), em-entre, ou seja, o sujeito está entre suas sensações do mundo, entre as dimensões espaciais do mundo, entre os objetos no mundo, e entre outros sujeitos.

⁹⁹ Texto original: *It is a matter of describing, not of explaining or analyzing.*

Dentro dessa perspectiva de descrição, “o **corpo** é a nossa perspectiva ou **ser-no-mundo**, [...]” (MARSHALL, 2008, p. 95. Tradução nossa)¹⁰⁰. Merleau-Ponty estuda o **corpo** como é concebido na atualidade, tanto fisiologicamente e mecanicamente, quanto na psicologia clássica e procura mostrar as visões inadequadas dessas abordagens sobre o corpo, já que esses campos têm uma visão do corpo como um simples objeto¹⁰¹. Vale salientar que o pensamento merleau-pontyano em relação ao corpo pode ser relacionado com os escritos de Husserl, que já tinha alertado para a importância da vivência do corpo no mundo vivido¹⁰². Fica claro que, de acordo com Merleau-Ponty, é necessário superar as visões pragmáticas que comandam a relação corpo-mente para que se possa entender o **corpo** com profundidade.

Merleau-Ponty também relacionou o corpo e o mundo com a arte, e via a pintura como “uma prova da conexão primordial entre o corpo e mundo, conexão esta que não é possível de expressar em termos filosóficos” (MORAN, 2000, p.405 *apud* SHIRAZI, 2009, p.49)¹⁰³. Para Haar (2000, p.97), Merleau-Ponty entende que a arte expressa o “nosso secreto e carnal pertencer ao mundo [...]”. A natureza multidimensional e multissensorial da obra de arte é dada por Merleau-Ponty em seu livro *Sens et non-sens*¹⁰⁴ (originalmente publicado em 1948). Na passagem a seguir, o

¹⁰⁰ Texto original: [...] *the body is our perspective or being-in-the-world* [...].

¹⁰¹ Merleau-Ponty afirma que o **corpo** deve ser visto como uma **presença encarnada**. “Para Merleau-Ponty, a experiência nos ensina que existe uma unidade fundamental entre corpo e alma, e que está obscurecida na ambiguidade” (MARSHALL, 2008, p. 124. Tradução nossa). Texto original: *For Merleau-Ponty experience teaches us that there is a fundamental unity between the body and soul, but a unity that is clouded in ambiguity.*

¹⁰² Os escritos de Husserl dissertaram sobre a existência de dois corpos na experiência do sujeito no mundo vivido: o **corpo físico** (*Körper*) e o **corpo vivido** (*Leib*). O corpo físico seria o organismo formado pelos órgãos e ossos e o corpo vivido seria o que vive o mundo, que vivencia a experiência de vida (*Erlebnis*). Esses corpos formam a unidade do corpo que conhecemos, e nunca podem ser vistos separadamente, como lembra Shirazi: “[...] sentimos o nosso corpo físico por causa da gravidade quando se cai de uma escada, e sentimos nosso corpo vivido quando nos movemos em direção à porta” (SHIRAZI, 2009, p. 15. Tradução nossa). Texto original: *We sense both our ‘physical body’ because of the gravity while falling down from stairs, and our animated ‘living body’ when we move ourselves towards the door.*

¹⁰³ Texto original: [...] *saw painting as providing] evidence of the primordial connection between body and world which could not be expressed in philosophical terms.* Para maiores detalhes, ver: MORAN, D. *Introduction to phenomenology*. London, New York: Routledge, 2000.

¹⁰⁴ Publicado em inglês sob o título *Sense and Non-sense*, em 1964.

autor explica como as sensações pretendidas pelos artistas são passadas para os observadores e como estas sensações envolvem a estimulação multissensorial, através de sua análise sobre uma obra de Cézanne:

Vemos a profundidade, a suavidade, a maciez, a dureza dos objetos; Cézanne chegava a afirmar que **via seus odores**. Se o pintor pretende expressar o mundo, o arranjo de suas cores deve levar consigo este todo indivisível, caso contrário seu quadro apenas sugerirá as coisas e não as dará em sua unidade dominante, sua presença, sua plenitude insuperável, que para nós é a definição do real. [...] (MERLEAU-PONTY, [1948] 1991, p.15 *apud* PALLASMAA, 2013, p.87-88. Grifos nossos.)

Como é através do corpo que se experiencia o mundo vivido, é evidente a ligação dele (corpo) com o **mundo**. Para Merleau-Ponty, o corpo próprio é o motor do **mundo**, ou, como ele próprio diz: “[o corpo próprio] está no **mundo** assim como o coração para o organismo; [...]” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p.274 – grifo nosso). Assim, assim como o corpo não é um simples objeto, o **mundo** também não é um objeto ou um amontoado deles, e sim algo complexo, que se relaciona com a **experiência sensorial**; com a **experienciação espacial** (horizontal, vertical, profundidade, movimento); com a **experienciação das coisas** (forma, cor, peso, tatilidade); e com a **habitação de “outros” sujeitos** (importância cultural).

Dessa forma, pode-se dizer que a postura fenomenológica *merleau-pontyana* é bastante crítica às visões cartesianas e científicas que reduzem o **corpo**, o **mundo** e a **consciência** a **objetos**. Sua fenomenologia é bastante integrativa, na qual **corpo** e **mundo** são uma **unidade inseparável**. O tratamento dado ao estudo do espaço é, em comparação à Husserl e Heidegger, bem mais prático no sentido de seus exemplos serem mais ligados a ideia de **mundo físico**, **sentidos** e **corpo**, não deixando de lado também a questão da **consciência de mundo**. Talvez por estes motivos, Merleau-Ponty seja bastante utilizado nos campos da arte e arquitetura.

* * *

Diante dos três filósofos explorados neste capítulo, Husserl – talvez por ter sido o primeiro a desenvolver a teoria em grande profundidade – possui algumas posições bastante radicais ou utópicas da fenomenologia, como a defesa por uma *epoché* pura, completamente desconectada de conhecimentos prévios. Mesmo assim, conceitos como **mundo-da-vida** (*lifeworld*), **corpo**, **horizonte** e **pano de fundo** fundam a base de uma abordagem filosófica que foi aprimorada posteriormente por autores como

Heidegger e Merleau-Ponty, e também são conceitos importantes na fenomenologia da arte e arquitetura. Para este contexto (da arquitetura e das artes), as contribuições de Heidegger e Merleau-Ponty são mais diretas. Heidegger, pupilo de Husserl, por mais que tivesse uma intenção principal de entender o pensamento ontológico do homem, produziu textos (principalmente em sua fase tardia) que podem ser levados para o campo da arquitetura e das artes. São neles que encontram-se conceitos como **instalação, espaço existencial, lugar, ligação com o lugar, habitar**. Merleau-Ponty, por sua vez, dedicou-se bastante ao entendimento da relação de nosso **corpo** com a percepção do **mundo**, de nós mesmo e das coisas. A menção aos sentidos e a reflexão sobre o funcionamento da vivência ou experienciação são grandes contribuições de Merleau-Ponty, bem como sua reflexão sobre o **corpo**; a relação do **corpo com o mundo**; o **mundo físico**; **sentidos**; e a **consciência de mundo**, o que reforça a aplicação facilmente relacionável de seu trabalho filosófico com a arquitetura e as artes.

7 ARQUITETURA

Entrando no campo da arquitetura, foi a partir da década de 1960 que a fenomenologia passou a ser um tema discutido, num momento em que críticos advindos do próprio campo arquitetônico ou de fora dele passaram a criticar o ambiente construído nos anos 1940 e 1950, marcado pela ortodoxia do movimento moderno, produção de habitação em massa, processos de racionalização e *standardização* das construções. Todos estes fatores provocaram o surgimento de ambientes monótonos e distanciados das questões emocionais¹⁰⁵, e a discussão da fenomenologia na arquitetura começou a aparecer como uma das diversas reações a este cenário. Esta crítica continuou nas décadas de 1980 e 1990, desta vez, como uma alternativa ao artificialismo das referências históricas pós-modernas e ao exibicionismo formal do desconstrutivismo.

Neste cenário de discussões “fenômeno-arquitetônicas”¹⁰⁶, alguns autores têm se destacado por suas abordagens, a exemplo de **Christian Norberg-Schulz (1926-2000)**, **Juhani Pallasmaa (1936 -)**, **Steven Holl (1947 -)**, **Peter Zumthor (1943 -)** e **Mohammad Reza Shirazi (1975 -)**. Destes autores, Norberg-Schulz, Pallasmaa e Shirazi se dedicam ou dedicaram bastante à teoria. Mesmo não sendo a fenomenologia o objeto principal de muitos de seus textos (com exceção de Shirazi), o contexto e a abordagem que utilizam no desenvolvimento de suas ideias são puramente fenomenológicas. Já Holl e Zumthor, são arquitetos que possuem a prática como atividade principal e que paralelamente produzem textos com teor fenomenológico para explicar sua arquitetura e forma de projetar.

Christian Norberg-Schulz iniciou suas reflexões fenomenológicas depois de ter acesso aos textos de Otto Friedrich Bollnow¹⁰⁷ e de Heidegger, mas também pela

¹⁰⁵ Entenda-se questões emocionais como questões ligadas à sensibilidade das artes, composições, etc.

¹⁰⁶ Entenda-se aqui discussões fenômeno-arquitetônicas como as discussões que envolvem a fenomenologia na arquitetura.

¹⁰⁷ Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) foi um arquiteto, filósofo e pedagogo alemão. Publicou *Mensch und Raum* (O homem e o espaço) (1963), onde apresentou uma análise da relação entre homem e espaço "a partir de várias perspectivas que se relacionam entre si". (MALDONADO, 2007, s/p. Tradução nossa). Texto original: [Bollnow] *plantea la relación del hombre con el espacio, pero desde múltiples perspectivas todas relacionadas entre si.*

influência da *Gestalt*, teoria que reconhece que a ciência, ao reduzir tudo a coisas, cor, peso, forma, dureza, etc., não seria capaz de explicar essências. Ele defendia que a fenomenologia é “um método bastante adequado para penetrar no mundo da existência diária” (NORBERG-SCHULZ [2000] *apud* SHIRAZI, 2009, p. 3. Tradução nossa)¹⁰⁸, e destacou que a percepção não poderia ser obtida apenas por alguns aspectos dos objetos, e sim bem mais profundo que isso: “[a percepção] é tudo menos uma recepção passiva de impressões” (NORBERG-SCHULZ, [1963] 1966, p. 31. Tradução nossa)¹⁰⁹.

De suas obras fenomenológicas, três são os conceitos que mais merecem destaque: o **espaço arquitetônico**¹¹⁰, o **espaço existencial**¹¹¹ e o **espírito do lugar**¹¹². O espaço é um dos aspectos da orientação geral do homem e a forma de percebê-lo depende da experiência de vida dele, bem como do ambiente em que ele vive. No caso do **espaço arquitetônico**, ele só pode ser obtido através da experiência e da articulação interdisciplinar (o autor diseca o espaço arquitetônico explorando, inclusive, as partes que o compõem). Já o **espaço existencial** é entendido como a relação do corpo do observador com o espaço em questão¹¹³.

¹⁰⁸ Texto original: [*phenomenology is*] a method well suited to penetrate the world of everyday existence.

¹⁰⁹ Para maiores detalhes, ver *Intentions in Architecture* (1963). Este livro foi publicado originalmente em 1963, e tivemos acesso à edição publicada em 1966, pela MIT Press. Texto original: *Perception, therefore, is anything but a passive reception of impressions.*

¹¹⁰ Para maiores detalhes, ver *Existence, Space and Architecture* (1971).

¹¹¹ Idem.

¹¹² Para maiores detalhes, ver *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, publicado originalmente em 1979. Tivemos acesso à edição de 1980, da mesma editora (Rizzoli). Norberg-Schulz afirma logo no prefácio que *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979) é uma continuação sequencial de seus trabalhos teóricos *Intentions in Architecture* (1963) e *Existence, Space and Architecture* (1971). Também está relacionado com seu estudo histórico *Meaning in Western Architecture* (1975), e seu objetivo principal é o de investigar as implicações psíquicas da arquitetura ao invés de seu lado prático, mesmo sabendo que existe uma correlação entre as duas coisas

¹¹³ Para Norberg-Schulz, existem basicamente duas formas de se encarar o espaço em relação à arquitetura: o espaço Euclidiano, matemático, dimensional; e o espaço baseado na percepção ou na psicologia. E para ele, o espaço arquitetônico é diferente da matemática. É nesse contexto que ele desenvolve o conceito de espaço existencial, que é baseado na existência, na experiência do homem com o mundo: “O espaço arquitetônico pode ser definido como a ‘concretização’ do espaço existencial” (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 37). Texto original: *Architectural space may be defined as a 'concretization' of existential space.* Para maiores detalhes sobre o espaço existencial, ver NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 11.

Ao analisar espaços naturais e produzidos pelo homem tomando como exemplos principais as cidades de Praga, Roma e Cartum, Norberg-Schulz se aprofunda na definição e análise do **espírito do lugar**¹¹⁴, - conceito principal de seu livro *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* - baseado na crença da Roma antiga de que todo ser tem seu 'genius', seu espírito guardião. O autor mostra que este espírito é o que dá vida a pessoas, dá vida aos lugares¹¹⁵ e definem seu caráter, e é a essência das coisas.

Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture é considerado o principal livro de matriz fenomenológica de Norberg-Schulz, pois, dentre os escritos do autor, este é o que oferece uma abordagem fenomenológica da arquitetura mais completa. Nele, é possível ver claramente as influências que o autor sofre, principalmente de Heidegger¹¹⁶. Mesmo sendo este um dos primeiros textos fenomenológicos voltado diretamente à arquitetura, um outro ponto importante é que as suas descrições detêm-se quase sempre nos exteriores dos edifícios, não sendo explorada de forma igualitária a experiência interior¹¹⁷.

¹¹⁴ Em *Existence, Space & Architecture*, Norberg-Schulz já havia explicado o que era genius loci: "O genius loci é então dependente da estrutura arquitetônica concreta do meio-ambiente, que deve ser descrita em termo de lugares, caminhos e domínios. O genius loci é um caráter distinto, nada simples, e em nosso tempo é certamente cheio de complexidades e contradições, mas não significa que não tenha estrutura ou significado" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 68-69. Tradução nossa). Texto original: "The genius loci is thus dependent upon the concrete architectural structure of the environment, which ought to be described in terms of places, paths and domains. Above all, genius loci means a distinct character. Such a character is never simple, and in our time it is certainly full of complexities and contradictions, but this does not mean that it is without structure or meaning. Mesmo assim, só em 1979 que o autor se debruçará à fundo no tema.

¹¹⁵ Esse estudo dos lugares e da vida continuou como tema central em *Architecture: Presence, Language, Place* (2000), no qual Norberg-Schulz afirmou que a vida corriqueira é a junção de vários fenômenos concretos (animais, vegetação, pessoas, ruas, etc.) e fenômenos abstratos, como os sentimentos: "Em geral um lugar é um fenômeno 'total', qualitativo, o qual nós não podemos reduzi-lo a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem perder de vista sua natureza concreta" (NORBERG-SCHULZ, 2000, p. 8. Tradução nossa). Texto original: *A place is therefore a qualitative, 'total' phenomenon, which we cannot reduce to any of its properties, such as spatial relationships, without losing its concrete nature out of sight.* Este livro inclui reflexões sobre: o caráter do lugar, a perda ou modificação de caráter e a linguagem da arquitetura.

¹¹⁶ A fenomenologia de Norberg-Schulz está repleta de termos ligados a Heidegger, como a questão do ser, mundo, lugar, verdade, obra de arte, coisa, habitar, ser-no-mundo, entre outros.

¹¹⁷ Shirazi (2009, p. 86) destaca em nota que das 351 fotos de Genius Loci, apenas 22 são de interiores de edifícios.

'*Genius loci*' passeia pelo entorno, olha para os edifícios por fora, sobrevoa o meio, e às vezes se aproxima das edificações, mas se mantém no exterior. '*Genius loci*' é em sua maior parte aéreo. Para usar um termo cinematográfico, [*genius loci*] nos dá '*long shots*', e não '*close ups*'. (SHIRAZI, 2009, p. 84. Tradução nossa).

A forma de realizar a descrição fenomenológica adotada por Norberg-Schulz baseia-se bastante na fotografia e em observações da esfera visual, resultando numa abordagem cenográfica da arquitetura. Embora ele afirme que a 'arquitetura só pode ser experienciada por meio do movimento, quando a sucessão de percepções se unificam mentalmente numa experiência total' (NORBERG-SCHULZ, [1963] 1966, p. 198), na sua análise em *Genius Loci*, isso não acontece. Segundo Otero-Pailos, este privilégio visual de Norberg-Schulz e o uso abundante da fotografia pode ser justificado pela profunda influência de Sigfried Giedion em seus trabalhos:

Norberg-Schulz foi profundamente influenciado pelas apresentações visuais de história da arquitetura de Giedion. [...] O método teórico de Giedion era reducionista. Ele reduzia as complexidades da ciência e da arte para similitudes visuais entre fotografias. Para Giedion essa redução era parte de ser moderno. Eliminar os 'fatos supérfluos' da história era sua forma de corresponder à eliminação da decoração da arquitetura moderna (OTERO-PAILOS, 2007, p. 222-223. Tradução nossa)¹¹⁸.

Mesmo assim, podemos afirmar então que as reflexões de Norberg-Schulz já consideravam todos os aspectos do espaço arquitetônico, e podem ser sim aplicadas a uma análise interior. Não é porque a descrição de espaços interiores não foi amplamente realizada pelo autor que este tipo de descrição não pode ser feita. Assim, podemos pensar em um espírito de lugar em relação a uma cidade como também ao espaço interior de um edifício e descrever fenomenologicamente estes espaços.

Também é importante ressaltar que há uma relação direta dos aspectos psíquicos/emocionais da arquitetura destacados por Norberg-Schulz com a fenomenologia. Suas reflexões possuem uma clara influência *heideggeriana*, embora sejam mais diretas e tratem de questões mais específicas da arquitetura, já que ele não tem o objetivo ontológico de Heidegger.

Por fim, outra contribuição bastante importante do autor é a sua forma de registrar seu pensamento e ilustrar seus livros através das fotografias. É evidente que a

¹¹⁸ Texto original: *Norberg-Schulz was deeply influenced by Giedion's visual presentation of architectural history. [...] Giedion's theoretical method was reductive. It pared down the complexities of science and art to visual similarities between photographs. For Giedion, this reduction was a part of being modern. Eliminating 'superfluous facts' from history was his way of matching modern architecture's purge of decoration.*

fotografia não é suficiente para transmitir ao leitor a totalidade do espaço representado, mas até o momento esta continua sendo a melhor forma de se representar em um trabalho escrito os “recortes” dos espaços das cidades, paisagens e edifícios e relacioná-los com os textos da descrição fenomenológica.

Anos mais tarde, o arquiteto e crítico finlandês **Juhani Pallasmaa** começou a mostrar-se bastante atuante acerca da dimensão fenomenológica que envolve a arquitetura e também as artes plásticas. Embora seu foco não seja a integração entre os diferentes tipos de arte, ele possui reflexões importantes acerca da relação do corpo com o espaço, e seus escritos fenomenológicos podem ajudar a criação de uma base de interpretação sobre a integração das artes.

Para Pallasmaa, “arquitetos projetam edifícios baseados em imagens e em sentimentos básicos, e a fenomenologia analisa estes sentimentos básicos” (SHIRAZI, 2009, p. 94. Tradução nossa)¹¹⁹. Diferentemente de Norberg-Schulz, Pallasmaa baseia-se principalmente em Merleau-Ponty, e procura estabelecer um olhar através da consciência de quando se experiencia a arquitetura (ao observar e descrever as características formais e as propriedades dos espaços). A defesa da experientiação e dos sentidos é encontrada em três importantes obras suas: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*¹²⁰ (1996), *The Thinking Hand*¹²¹ (2009), e *The Embodied Image*¹²² (2011).

Como reflexões e conceitos importantes dessas obras, uma de suas críticas principais é acerca da ação equilibrada dos cinco sentidos, devendo-se descartar quaisquer

¹¹⁹ Texto original: [...] architects design buildings based on the images and basic feelings of the people who live in them, and phenomenology analyzes these basic feelings.

¹²⁰ Publicado em espanhol sob o título *Los Ojos de la Piel: la arquitectura y los sentidos* (2006) e em português sob o título *Os olhos da pele: arquitetura e os sentidos* (2011).

¹²¹ Publicado em português sob o título *As mãos inteligentes* (2013) [2].

¹²² Publicado em português sob o título *A imagem corporificada* (2013) [1].

privilégios hierárquicos entre eles. Pallasmaa faz uma forte crítica ao chamado "ocularcentrismo" que seria o privilégio da visão¹²³ sobre os outros sentidos. Esse costume de evidenciar o que é "visto" ao invés do que se é "sentido" acaba resultando numa ênfase cenográfica na arquitetura contemporânea e dá origem à arquitetura por ele chamada de "retiniana". Esta arquitetura não é sensível, não possui aprofundamento, e implica na gradual perda das raízes culturais, pois acaba por não ter relação com o local no qual se insere. Este mesmo tema é retomado em várias publicações do autor e continua sendo bastante atual, como acontece em *Hapticity and Time*, texto presente em seu livro *Encounters* (2005). Para Pallasmaa, a boa arquitetura possui um papel cultural e que não deve ser apenas dela, mas das artes de uma forma geral, pois todas são formas de expressão que agregam valor cultural às composições. A visão é sim importante, mas como parte de um conjunto maior.

Toda experiência com a arquitetura é multi-sensorial; as características do espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua e músculos (PALLASMAA, [1996] 2011, p. 39).

A arquitetura atual tende a ser 'retiniana', pois se dirige aos olhos; é 'narcisista' porque coloca a ênfase no arquiteto, no indivíduo; e é 'niilista' porque não fortalece as estruturas culturais; ao contrário, as aniquila. (PALLASMAA apud ZABALBEASCOA, 2006, s/p. Tradução nossa)¹²⁴.

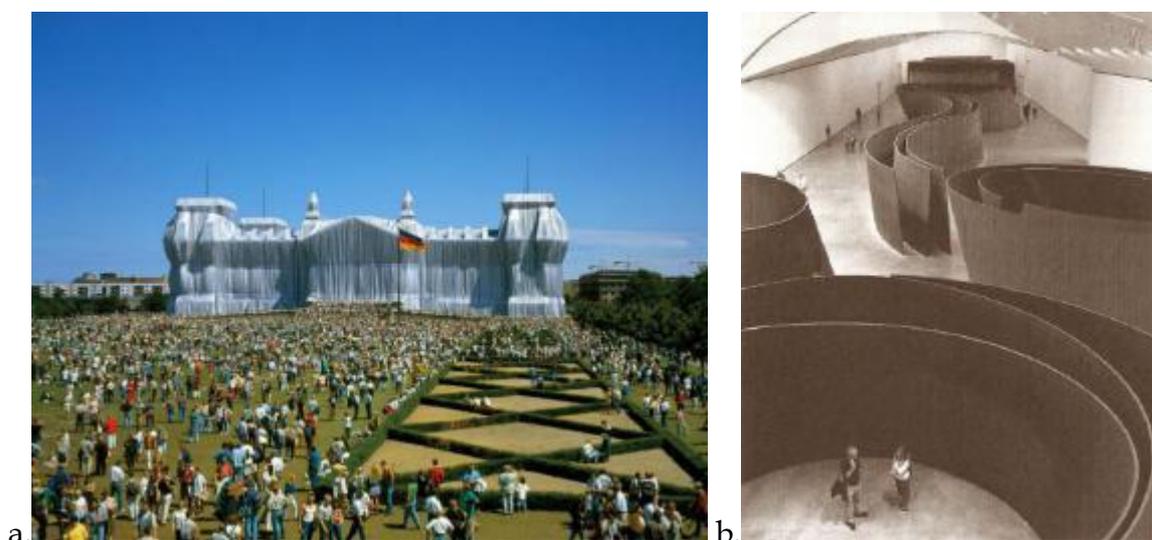
Dessa forma, na visão de Pallasmaa, o observador deve libertar seus olhos da visão cartesiana, focada, e notar a importância do olhar periférico (PALLASMAA, [1996] 2011, p. 33) e deve atentar para as entrelinhas dos espaços e a relação do mundo que está em volta do corpo que experiencia, como acontece em obras de artistas como Christo, Jeanne-Claude e Richard Serra. Através de descrições de obras de artistas plásticos e de arquitetos, ele consegue mostrar que a experiência depende fundamentalmente da visão periférica (PALLASMAA, 2005) e também da multissensorialidade.

¹²³ Na crítica ao ocularcentrismo, Pallasmaa fez uma rápida revisão histórica onde destacou que apesar de Descartes ter igualado a importância da visão ao tato, Heidegger alertou que o privilégio da visão resultou em enxergar o mundo como imagem, e Merleau-Ponty criticou a perspectiva cartesiana. Além disso, também defende que as arquiteturas tradicionais dos indígenas, por exemplo, são muito mais hápticas que visuais.

¹²⁴ Texto original: *La arquitectura actual tiende a ser retiniana, se dirige al ojo. Es narcisista porque enfatiza al arquitecto, al individuo. Y es nihilista porque no refuerza las estructuras culturales, las aniquila.*

Quando experimentamos uma obra de arte, na verdade imaginamos um genuíno encontro físico por meio de ‘sensações evocadas’. As mais importantes destas sensações Berenson chamou de ‘valores táteis’. Em sua opinião. A obra de arte autêntica estimula nossas sensações evocadas do toque, e este estímulo intensifica a vida (PALLASMAA, 2013, p. 105).

Figura 36 - *Wrapped Reichstag*, Christo e Jeanne-Claude, 1995 (abaixo, à esquerda) e *The Matter of Time*, Richard Serra, 2005 (abaixo, à direita).



Fonte: (a.) Disponível em: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VeMsyqBViko>. Acesso em: 25 ago. 2015; (b.) FOSTER, 2011. p. 230.

O processo criativo, a importância do desenho, do “saber fazer”, e do trabalho artesanal também são destacados por Pallasmaa. Sobre esta questão, o autor reflete em vários de seus textos¹²⁵ sobre a importância das mãos para o conhecimento do mundo e a “externalização” das ideias - principalmente em *The Thinking Hand* (2009) -, sem deixar de lado sua defesa da multissensorialidade: “A obra do artesão implica a colaboração com seus materiais. Em vez de impor uma ideia ou forma pré-concebida, **ele precisa ouvir seu material**” (PALLASMAA, [2009] 2013 [2], p. 58. Grifo nosso).

Em 2012, em parceria com Robert McCarter, Pallasmaa publicou *Understanding Architecture* (2012), no qual fez descrições fenomenológicas de obras famosas segundo doze temas: espaço, tempo, matéria, gravidade, luz, silêncio, habitação,

¹²⁵ As questões do processo criativo, importância do desenho, do “saber-fazer” e do trabalho artesanal são destacadas principalmente em seu livro *The Thinking Hand* (2009).

aposento, ritual, memória, paisagem e lugar¹²⁶ – análises estas que encontram correspondências com vários temas tratados anteriormente nos textos de Pallasmaa.

As descrições textuais são ilustradas com plantas e linhas que ilustram o trajeto percorrido pelo observador. A fotografia também é um recurso bastante utilizado no livro, e as fotos recebem numerações, que também são locadas na planta para que o leitor entenda facilmente de onde a foto foi tirada. No texto, as sensações captadas pelos autores tentam explicar cada trecho das obras, e se tornam um importante registro da aplicação de forma mais aprofundada e extensa das críticas e do entendimento de Pallasmaa sobre como apreende-se o espaço. Recentemente, Pallasmaa tem publicado textos que reforçam sempre a questão dos sentidos e a arquitetura, e outros conceitos tratados pelos fenomenologistas, como o habitar¹²⁷.

Como a fotografia é um recurso bastante utilizado por Pallasmaa em suas descrições, a relação das imagens com sua descrição é outro ponto importante a ser destacado. Para o autor, deve-se entender que a percepção de uma imagem “[...] não é uma entidade aditiva com qualidades auxiliares; é uma experiência integrada [multissensorialidade] em que a entidade confere significado às partes, e não o contrário” (PALLASMAA, 2013, p. 51), ou seja, seria um erro pensar na experimentação captada por um ou outro sentido, apenas. Mais adiante, Pallasmaa reforça sua passagem com uma citação de *Sense and Non-Sense*, de Merleau-Ponty:

Minha percepção [...] não é uma soma de dons visuais, táteis e auditivos: percebo, de maneira total, com todo o meu ser: pego uma estrutura única da coisa, uma maneira de ser única, que se comunica com todos os meus sentidos de uma vez. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 48 *apud* PALLASMAA, 2013, p. 51)

Figura 37 - Exemplo de parte da análise realizada por McCarter e Pallasmaa em *Understanding Architecture* sobre o Pavilhão de Barcelona. Nota-se a planta no canto inferior esquerdo da página com as marcações de paradas do observador.

¹²⁶ Os temas foram traduzidos por nós. Originalmente são: *space, time, matter, gravity, light, silence, dwelling, room, ritual, memory, landscape, e place.*

¹²⁷ Em 2016 foi lançado o livro *Habitar*, uma coletânea de cinco textos de Pallasmaa sobre a temática tão debatida por Heidegger e por Merleau-Ponty e que foram escritos entre 1995 e 2015. Para Pallasmaa, “[o] ato de habitar é o meio fundamental em que um [o sujeito] se relaciona com o mundo” (PALLASMAA, 2016, p. 07. Tradução nossa). Texto original: *El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo.*



Fonte: MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p. 102-103.

Em suma, podem-se destacar como as principais contribuições de Pallasmaa para a descrição fenomenológica o seu esforço em demonstrar a importância igualitária dos sentidos para a apreensão dos espaços; a interrelação existente entre os sentidos; além da forma de se realizar uma descrição fenomenológica, destacando-se as sensações a cada passo que se percorre a obra, conduzindo e localizando o leitor através de plantas, símbolos (setas e números) e fotografias.

O terceiro teórico dedicado à fenomenologia da arquitetura é o pesquisador da Universidade Tecnológica de Berlin (TU Berlin), **Mohammad Reza Shirazi**, que publicou em 2014 *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture - Phenomenal Phenomenology*, fruto de sua tese doutoral, defendida em 2009¹²⁸. Nele, Shirazi buscou entender o panorama da fenomenologia¹²⁹ na arquitetura, desenvolveu um método que chamou de *Phenomenal Phenomenology*, e o aplicou a uma obra do arquiteto japonês Tadao Ando (*Langen Foundation Museum*). Além deste método, o esforço de reunir sistematicamente uma série de autores a fim de direcionar o pensamento fenomenológico à arquitetura é uma das principais contribuições do trabalho de Shirazi. Vale ressaltar que o autor reflete sobre a situação atual da fenomenologia aplicada à arquitetura, e conclui que a fenomenologia não deve ser considerada uma escola nem um movimento, mas sim um **discurso**¹³⁰ que foi influenciado principalmente por dois filósofos: Heidegger e Merleau-Ponty.

Na minha opinião, é mais seguro classificar a fenomenologia aplicada à arquitetura como um 'discurso', um discurso corrente baseado em pesquisas e estudos que têm preocupações e intenções comuns, mas que buscam diferentes direções e destinos (SHIRAZI, 2009, p.155. Tradução nossa)¹³¹.

¹²⁸ Tivemos acesso ao livro e à tese doutoral, intitulada *Architecture Theory and Practice, and the Question of Phenomenology - The contribution of Tadao Ando to the Phenomenological Discourse*. Nos referiremos nas citações à tese doutoral, pois ela é um pouco mais detalhada que o livro.

¹²⁹ Depois de fazer uma detalhada revisão das bases da fenomenologia na filosofia (Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty) e na arquitetura (Norberg-Schulz, Pallasmaa, Frampton e Holl), Shirazi reflete sobre a situação atual da fenomenologia aplicada à arquitetura, que para ele não deve ser considerada uma escola nem um movimento, mas sim um **discurso** - a palavra em inglês utilizada por Shirazi foi *discourse*. Optamos por traduzir como discurso, mas entenda-se aqui que a palavra discurso deve ser interpretada como sinônimo de abordagem, sensibilidade. Este discurso foi influenciado principalmente por Heidegger e Merleau-Ponty. "Na minha opinião, é mais seguro classificar a fenomenologia aplicada à arquitetura como um 'discurso', um discurso corrente baseado em pesquisas e estudos que têm preocupações e intenções comuns, mas que buscam diferentes direções e destinos (SHIRAZI, 2009, p. 155. Tradução nossa)". Texto original: *In my opinion, it is safer to call the state of phenomenology in architecture a 'discourse', a developing and ongoing discourse that is based on investigations and studies that have common concerns and intentions, but aim at various directions and destination.*

¹³⁰ A palavra em inglês utilizada por Shirazi é *discourse*. Optamos por traduzir como discurso, mas entenda-se aqui que a palavra discurso deve ser interpretada como sinônimo de abordagem, sensibilidade.

¹³¹ Texto original: *In my opinion, it is safer to call the state of phenomenology in architecture a 'discourse', a developing and ongoing discourse that is based on investigations and studies that have common concerns and intentions, but aim at various directions and destination.*

Na busca de entender o cenário da fenomenologia da arquitetura, o autor destaca três críticas principais. Primeiramente, considera que atualmente a fenomenologia da arquitetura é **fragmentada e desarticulada**, pois, na sua opinião, os fenomenologistas da arquitetura normalmente oferecem visões “soltas”, com pontos de vista de um observador estático como se fosse uma montagem de imagens separadas (colagem), e que não interpretam as obras como um todo. Este tipo de visão é chamada por Shirazi de *fenomenologia latitudinal*. Portanto, deve-se buscar o contrário disso, uma *fenomenologia longitudinal*:

[...] que considere a obra como um todo e nos leve a uma interpretação compreensiva onde todas as preocupações fenomenológicas - ou o máximo possível delas - sejam consideradas e analisadas, não simplesmente supostas (Idem, p. 158. Tradução nossa)¹³².

A segunda crítica principal é apoiada no pensamento *pallasmaano* de multissensorialidade. Shirazi afirma que a supremacia da visão em relação aos outros sentidos prejudica a fenomenologia, devendo as descrições serem baseadas numa experiência multissensorial, que envolve todos os sentidos, para que assim seja possível se ter um bom entendimento fenomenológico da arquitetura.

Por fim, a terceira crítica é que a fenomenologia da arquitetura atual é uma **fenomenologia do exterior**. Fenomenologistas como Norberg-Schulz, na visão de Shirazi, se encaixam neste problema, pois as descrições das obras não adentram os edifícios e se limitam quase que exclusivamente a fachadas e volumes. Este fato limita o entendimento do todo, até porque a matéria principal da arquitetura é o espaço, e ele deve sempre ser considerado em relação ao edifício, seja ele interior ou exterior. Não se deve conduzir uma descrição que considere a obra como um mero objeto imerso em um limbo.

Dessa forma, para que o método *Phenomenal Phenomenology* seja articulado, Shirazi faz uma lista dos 36 pontos de interesse fenomenológico¹³³, construída a partir da

¹³² Texto original: [...] that considers the work as a whole and leads to a comprehensive interpretation in which all the phenomenological concerns – as much as possible - are questioned and participated, not merely a supposed one.

¹³³ Os 36 pontos destacados são: *Fenômeno*; *Retorno às coisas mesmas*; *Sem conhecimentos prévios*; *Precognição*; *Ser-no-mundo*; *Ser-em como habitar*; *Espacialidade*; *Direções existenciais*; *Espaço existencial*; *Horizonte*; *Pano de fundo, campo*; *Mundo-da-vida*; *Körper e Leib*; *Corpo, sujeito e objeto*; *Mundo e Corpo*; *Experiência / movimento*; *Experienciação (verbo)*; *Experiência multissensorial*; *Percepção corporal e da cidade*; *Tempo*; *Habitar e Quadratura*; *Coisa*; *Estabelecimento do lugar*; *Visualização/complementação*; *Lugar-espaço*;

junção das “fenomenologias” filosófica e arquitetônica investigadas no trabalho. Através deles, Shirazi lança seu método, que considera o **observador como um “viajante” consciente**, que “se aproxima do edifício pela periferia seguindo a circulação geral e mantendo sempre os pontos de interesse em mente” (SHIRAZI, 2009, p. 375. Tradução nossa)¹³⁴. No entendimento de Shirazi, as linhas e formas visuais conduzem o “viajante” e essa experienciação somente pode ser feita *in loco*.

A descrição fenomenológica da *Phenomenal Phenomenology* é feita partindo de um nível **macro para o micro**, sendo o macro considerado desde o histórico do lugar (pré-conhecimentos)¹³⁵ e vistas aéreas, considerando a passagem do tempo até a situação atual da edificação, e o micro como sendo os detalhes percebidos inclusive no interior da edificação. A descrição deve ser contínua, sem cortes, tentando não deixar escapar nenhum detalhe. Esta seria uma **percepção gradual** (macro-micro), que mantém os pontos de interesse fenomenológicos constantemente intrincados com a experienciação do edifício. Vale destacar ainda a validade do esforço de Shirazi em tentar articular as várias fenomenologias, seja da filosofia como da arquitetura, bem como suas críticas em relação ao ocularcentrismo e à limitação da fenomenologia ao exterior, principalmente em relação à arquitetura.

Um interessante recurso utilizado por Shirazi em suas descrições são as **simulações** que ele cria, seja em espaços interiores ou exteriores, para divagar sobre os possíveis efeitos como, por exemplo, a projeção de volumes do edifício ou a existência (ou não) de aberturas em algum ambiente interno da edificação. No primeiro exemplo (ver figura 38), Shirazi realiza um estudo do impacto que parte do edifício causaria ao projetar-se sobre um espelho d’água. Já no segundo (ver figura 39), o autor interpreta o que sente num espaço e logo em seguida faz uma simulação onde o formato ou localização da janela seria diferente, descrevendo o que possivelmente iria mudar na

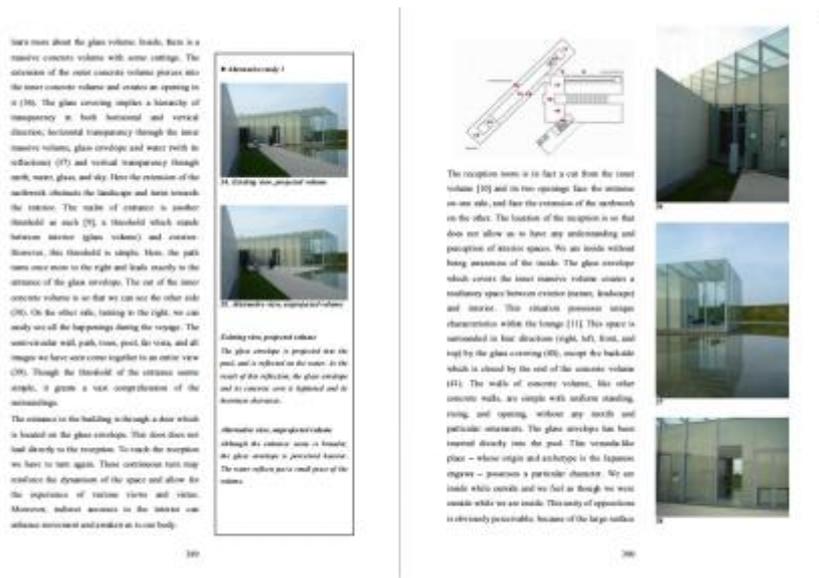
Construindo sítios; Genius loci; Stabilitas loci; Interpretação; Regionalismo crítico; Tectônica; Detalhe; Materialidade; Microcosmo/domínios; Casa; Zonas fenomênicas (SHIRAZI, 2009, 322-328. Tradução nossa). Ao refletirmos sobre os 36 pontos destacados por Shirazi, percebe-se que vários deles são comuns em mais de um teórico da filosofia ou da arquitetura.

¹³⁴ Texto original: *[the traveler / the interpreter] approaches the building from its periphery according to the general circulation of the building while keeping all the ‘phenomenological concerns’ in mind.*

¹³⁵ Nota-se aqui a importância do pré-conhecimento para uma descrição articulada. Com essa afirmação, percebe-se que o autor concorda que a *epoché* não pode ser completa.

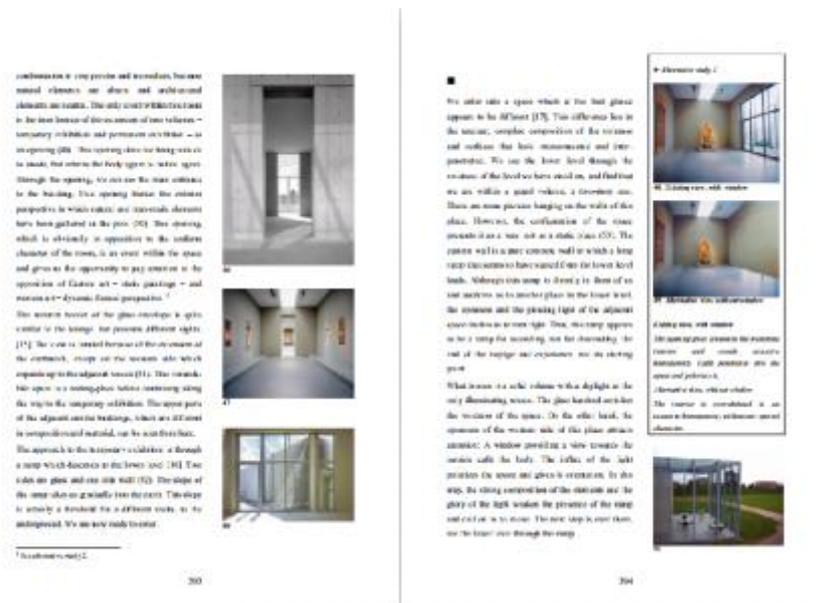
experienciação do espaço. Essas simulações, ou como ele próprio chamou de “estudos alternativos”, servem inclusive para validar e reforçar as descrições feitas por ele e mostram como um fenômeno pode mudar completamente quando algo no espaço se modifica.

Figura 38 - Páginas 389 e 390 da tese de Shirazi, que mostra um exemplo de um estudo alternativo na página da esquerda. Nota-se o texto principal (descrição), o uso de plantas e de fotografias reais (página da direita).



Fonte: SHIRAZI, 2009, p. 289-290.

Figura 39 - Páginas 393 e 394 da tese de Shirazi, que mostra um exemplo de um estudo alternativo da existência de abertura em ambiente do *Langen Foundation Museum* (página da direita).



Fonte: SHIRAZI, 2009, p. 393-394.

Pode-se dizer que a descrição fenomenológica de Shirazi é semelhante à usada por Pallasmaa e McCarter em seu livro *Understanding Architecture* (2012). A descrição é ilustrada com fotos e plantas, e a adição que não existe em Pallasmaa/McCarter são os estudos alternativos. Em Shirazi as fotos estão em maior número, e a sequência delas, enquanto se lê a descrição, “monta” uma espécie de filme da experiencição que o autor está vivendo na cabeça do leitor. As simulações são incluídas de forma a não interromper a continuidade da descrição, como se fosse um questionamento natural do pensamento do autor – do tipo “E se fosse assim?” – e que reforça a validade da descrição fenomenológica.

Assim como Pallasmaa, a abordagem fenomenológica de **Steven Holl** também está baseada principalmente em Merleau-Ponty, com quem se identificou instantaneamente com a obra, quando lhe foi apresentada em meados dos anos 1980 (HOLL, 2000). Seus textos surgem das reflexões ligadas à sua prática como arquiteto, atestando como as reflexões fenomenológicas estão intrinsecamente ligadas à arquitetura. Para o autor, a arquitetura é percebida por meio da experiencição, ou seja, do movimento do corpo, e a nossa percepção é alterada de acordo com os avanços científicos em relação ao espaço (HOLL, 2000). Além da percepção dos fenômenos externos ao corpo (físicos, de forma, textura, materiais, etc.), a arquitetura nos convida a vivenciá-la por meio de todos os sentidos, fazendo também com que haja uma **percepção interior** (metafísica, mental).

Condizente com o pensamento *heideggeriano*, Holl defende que a arquitetura cria um **vínculo com o lugar**, podendo chegar, inclusive, a criar lugares. Esse argumento é reforçado por Holl em *Anchoring* (1989), no qual ele afirma que a arquitetura cria uma conexão metafísica com os lugares, além de cumprir seus papéis físicos e funcionais. A arquitetura cria “ligações poéticas” (HOLL, 1989, p.09)¹³⁶.

¹³⁶ Ao relacionar a arquitetura com poesia, Holl nos faz lembrar a relação que Heidegger fez das artes e da arquitetura com a poesia. "Toda a arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia." (HEIDEGGER, 2007, p. 58). Para Heidegger, a verdade ou o desvelamento do ente acontece na medida em que a obra poetiza. Mais à frente, Heidegger faz referência à arquitetura, escultura e à música, que, como artes, também poetizam. Sobre a questão da poesia, é válido destacar que, para o autor: "A poesia é aqui pensada num sentido tão vasto e, ao mesmo tempo, numa união essencial tão íntima com a linguagem e a palavra que tem de permanecer em aberto se a arte, e mais propriamente em todos os seus modos, desde a arquitetura até à poesia, esgota a essência da Poesia" (HEIDEGGER, 2007, p. 59).

Sobre a forma como acontece a percepção da arquitetura, Holl retoma os conceitos do *em-entre* de Merleau-Ponty, de *entrelaçamento de sujeito e mundo*, e conclui que a percepção da arquitetura é uma **percepção entrelaçada**, onde estão unidas as questões materiais, de cor, textura, forma, com movimentos e sensações. Sendo assim, dentro do âmbito fenomenológico que ele utiliza para desenvolver seus projetos, Holl destaca vários elementos que ele julga ser importantes desde os momentos mais iniciais da criação, e a estes elementos ele dá o nome de **zonas fenomênicas**¹³⁷. Cada “zona” corresponde a um sentido, e na arquitetura elas coexistem naturalmente. A percepção espacial, então, ocorre através do **entrelaçamento perceptivo** que temos a partir da **sobreposição de perspectivas**.

Em 1994 Holl publicou o texto *Experiências arquetípicas da arquitetura*, onde apresentou algumas experiências perceptivas vividas por ele. Neste texto, o autor narrou visitas à lugares tidos para ele como especiais, como o Panteão romano (Itália), a Capela de Ronchamp (França), aos Jardins do Templo de Ryoan-ji (Japão) e o edifício da Johnson Wax Company (Estados Unidos). Além desses lugares, Holl destacou também suas experiências vividas em cidades como Ferrara (Itália), Uxmal (México) e Säynatsälo (Finlândia). São narrativas bastante pessoais que destacam os elementos/zonas fenomênicas percebidas por ele como observador, inclusive fazendo comparações entre visitas anteriores e posteriores¹³⁸. Nas descrições não há imagens - diferentemente de Norberg-Schulz ou Pallasmaa e McCarter, por exemplo -, apenas palavras, o que torna difícil a visualização mental do lugar por parte do leitor. Como forma de ilustrar este texto, pode-se observar trechos da descrição do Panteão de Roma - nota-se o caráter intimista, emotivo e pessoal do texto de Holl:

No formidável espaço do Panteão senti pela primeira vez a paixão, a vigorosa capacidade da arquitetura para envolver todos os sentidos. Quase que cada manhã, durante meses, cruzava sua enorme porta de duas folhas e

¹³⁷ As principais zonas fenomênicas destacadas por Holl são: cor, luz e sombra, tempo, água, som, o detalhe (que estimula o tato), proporção e escala.

¹³⁸ Nota-se aqui que para a visão fenomenológica de Holl, as experiências anteriores podem participar da descrição fenomenológica. Ou seja, por mais que decida-se realizar uma descrição num percurso, dia e hora definidos, as memórias de outras vezes em que nosso corpo passou pelo mesmo lugar contribui para a nossa descrição.

entrava no silêncio esférico desta obra de dois mil anos de idade. Cada dia sua aparência variava com o raio de luz que atravessava o óculo aberto e que o modificava de um modo espetacular. [...] (HOLL, [1994] 2011, Experiências arquetípicas da arquitetura, p.02/28. Tradução nossa)¹³⁹.

Para Holl, a sua postura adotada em relação às experiências tratadas no seu texto não é simplesmente pessoal ou emocional, mas sim o reflexo de suas percepções puras:

[...] estas 'experiências arquetípicas' não são simplesmente encontros emocionais, nem encontros intelectuais ou acadêmicos num sentido restrito...; se trata de 'percepções' puras entre três e quatro dimensões (HOLL, [1994] 2011, Experiências arquetípicas da arquitetura, p.27/28. Tradução nossa)¹⁴⁰.

Outro conceito bastante importante para a fenomenologia na produção de Holl é o *parallax*, que deu nome ao seu livro publicado em 2000. Para o autor, *parallax* são "as mudanças angulares de posição de dois pontos estacionários em relação um ao outro [...], causado pelo deslocamento do observador" (SHIRAZI, 2009, p.141)¹⁴¹. Este tipo de visões de diferentes ângulos está sempre presente na percepção de edifícios e de cidades, e difere da visão-de-pássaro comum ao meio do arquiteto e do planejador urbano.

O corpo está na própria essência do nosso ser e da nossa percepção espacial. À medida que nos movemos através de espaços, o corpo se move em um estado constante de incompletude essencial. Um determinado ponto de vista necessariamente dá lugar a um fluxo de perspectivas indeterminado. O espetáculo do fluxo espacial é continuamente vivo na metrópole, bem como em todo o mundo. [...] A percepção e a cognição equilibram a volumetria dos espaços arquitetônicos com a compreensão do próprio tempo (HOLL, 2000, p.13. Tradução nossa)¹⁴².

¹³⁹ Texto original: *En el formidable espacio del Panteón sentí por primera vez la pasión, la vigorosa capacidad de la arquitectura para involucrar todos los sentidos. Casi cada mañana, durante meses, cruzaba su enorme puerta de doble hoja y entraba en el silencio esférico de esta obra de dos mil años de antigüedad. Cada día su apariencia variaba con el rayo de luz que atravesaba el óculo abierto y que lo cambiaba todo de un modo espectacular.*

¹⁴⁰ Texto original: *[...] estas 'experiencias arquetípicas' no son simplemente encuentros emocionales, ni encuentros intelectuales o académicos en sentido estricto...; se trata de 'percepciones' puras en tres y cuatro dimensiones.*

¹⁴¹ Texto original: *the change of the angular position of two stationary points relative to each other [...], caused by the motion of an observer.*

¹⁴² Texto original: *The body is at the very essence of our being and our spatial perception. As we move through spaces, the body moves in a constant state of essential incompleteness. A determinate point of view necessarily gives way to an indeterminate flow of perspectives. The spectacle of spatial flow is continuously alive in the metropolis, as well as throughout the world. [...] Perception and cognition balance the volumetrics of architectural spaces with the understanding of time itself.*

Dessa forma, entende-se que o *parallax* é algo essencial para se realizar uma descrição fenomenológica. Como observador, é impossível ter uma visão completa, do todo, de uma única vez, como um vôo de pássaro, por exemplo. Internamente, a visão completa já se torna impossível, pois os ambientes estão definidos pelo seus “impermeáveis”, sua matéria – paredes, pisos e/ou tetos. Só é possível realizar uma junção de sobreposições perspectivais, assim como Holl pensa o *parallax*.

Tanto o **entrelaçamento perspectivo** quanto o *parallax* não devem ser vistos como conceitos ligados apenas à questão visual ou de privilégio da visão. Na verdade, deve-se entender essas posições do observador como posições de captação, e que inclui todos os meios sensoriais, inclusive o visual. Percebe-se assim que os textos desenvolvidos por Holl externam sua experiência de vivência de lugares e espaços, bem como sua experiência projetual, de criação. A noção perspectival de Holl juntamente com os elementos destacados por ele e chamados de **zonas fenomênicas** são essenciais na conformação da ambiência e influenciam diretamente na percepção espacial. Estes são os conceitos mais importantes desenvolvidos pelo autor e que contribuem diretamente para a realização uma descrição fenomenológica mais completa.

Assim como Steven Holl, **Peter Zumthor** é um arquiteto que possui como atividade principal o projetar e que possui uma produção textual relevante sobre arquitetura que se entrelaça com a fenomenologia¹⁴³. Nestes textos, a dimensão não física da arquitetura está sempre presente, visto que, de acordo com sua visão, o principal para um arquiteto não é trabalhar a **forma** e nem desconsiderá-la, mas sim buscar a harmonia através da articulação de vários aspectos:

[Nós, arquitetos] Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia etc. O corpo da arquitectura, no início, é a construção, a anatomia, a lógica no acto de construir. Trabalhamos com todas estas coisas, olhando ao

¹⁴³ Seus dois principais trabalhos que possuem grande teor fenomenológico são Thinking Architecture (1998) e Atmospheres (2006). O primeiro reúne seis ensaios produzidos entre 1988 e 1998, e foi publicado em espanhol, sob o título *Pensar la arquitectura* (2004) e em português como Pensar a arquitectura (2009). Tivemos acesso à edição espanhola. Já o segundo, é a transcrição de uma palestra proferida em Junho de 2003 com o título: Atmosferas. Espaços arquitetônicos – as coisas em minha volta. Publicado originalmente em alemão com o título *Atmosphären* (2006), traduzido para o inglês como *Atmospheres* (2006), espanhol como *Atmósferas* (2006) e em português como Atmosferas (2009). Tivemos acesso à edição portuguesa.

mesmo tempo para o lugar e para a utilização (ZUMTHOR, [2006] 2009, p.70).

Zumthor destaca a importância de considerar a relação do edifício com o **lugar**, já que, quando as **coisas** se harmonizam “formam um todo. O autor enxerga nos edifícios a prova da capacidade humana de criar **coisas concretas**. Além disso, sua visão de **mundo** é de que vivemos num **mundo das coisas**, assim como Heidegger defendia, e não num limbo, numa abstração. É nesse **mundo das coisas** que os **corpos** habitam. E as **coisas** que estão no mundo influenciam nas **atmosferas** dos **lugares**. Essa **atmosfera** “comunica com nossa percepção emocional” (ZUMTHOR, [2006] 2009, p.10).

O **corpo da arquitetura é o responsável pela criação do todo**. Através da “presença material dos objetos de uma arquitetura” (ZUMTHOR, [2006] 2009, p.22), ela transmite sensações, **fala** e conecta com as **memórias**. Todo **espaço** fala através de seus materiais e sua atmosfera, além de poder “falar” também por meio do **silêncio**, que pode ser associado a vários sentimentos.

A arquitetura não é um veículo ou símbolo de coisas que não pertencem a sua essência. Em uma sociedade que celebra o não-essencial, a arquitetura pode, desde seu âmbito, fazer resistência, opor-se ao desgaste de formas e significados e falar sua própria língua (ZUMTHOR, [1998] 2004, p.25. Tradução nossa)¹⁴⁴.

Oiçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos (ZUMTHOR, [2006] 2009, p.28).

Para mim, há nos edifícios um silêncio que é bonito, e que associo com conceitos como serenidade, evidência, duração, presença e integridade, mas também com conforto e sensualidade; ser ele mesmo, um edifício; não expor nada e sim ser algo (ZUMTHOR, [1998] 2004, p.32. Tradução nossa)¹⁴⁵.

Em se tratando de arquitetura, edifícios, espaços e lugares, Zumthor levanta a reflexão sobre interior x exterior, público x privado. Para ele, a **tensão interior x exterior** motiva a criação de atmosferas, e ela está interligada com o binômio **privado x público**:

¹⁴⁴ Texto original: *La arquitectura no es un vehículo o símbolo de cosas que no pertenecen a su esencia. En una sociedad que celebra lo inesencial, la arquitectura puede, desde su ámbito, oponer resistencia, oponerse al desgaste de formas y significados y hablar su propio lenguaje.*

¹⁴⁵ Texto original: *Para mí, en los edificios hay un estar callado que es hermoso, y que asocio en conceptos como serenidad, evidencia, duración, presencia e integridad, pero también con calidez y sensualidad; ser él mismo, un edificio; no exponer nada sino ser algo.*

Na arquitectura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. [...] E isto implica outras coisas igualmente fantásticas: soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre interior e exterior, uma sensibilidade incrível para a concentração repentina, quando este invólucro está de repente à nossa volta e nos reúne e segura, quer sejamos muitos ou apenas uma pessoa. Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. É com isto que a arquitectura trabalha (ZUMTHOR, [2006] 2009, p.46).

Por fim, devemos destacar a crítica de Zumthor à arquitectura de catálogo, de deleite visual ou retiniana, já levantada anteriormente por Pallasmaa. Zumthor reforça a crítica de que a arquitectura contemporânea está sendo dominada por uma **ostentação** ou **necessidade de mostrar-se**, não cumprindo a missão que lhe caberia, de “[...] acolher o homem, deixar que ele viva e habite, e não oprimí-lo com seu discurso” (Idem, p.30. Tradução nossa)¹⁴⁶.

* * *

Tendo sido ou não a fenomenologia o objetivo principal dos autores dos textos seleccionados neste capítulo, a reflexão acerca deste tema demonstra como é válida uma abordagem que considera a experiência do espaço e os reflexos desta vivência para o entendimento da arquitectura. A revisão aqui apresentada nos ajuda a criar uma base teórica que certamente nos auxilia na compreensão e na realização de uma descrição fenomenológica aprimorada e adequada ao espaço, sobretudo da arquitectura.

Os autores seleccionados nos permitiram identificar como a fenomenologia pode ser aplicada à esta área sob aspectos bastante diferentes. A busca de Norberg-Schulz em encontrar uma forma mais adequada de descrever os espaços, lugares e o espírito desses lugares, levou-o a confrontar vários conceitos filosóficos voltados para a arquitectura (**ser-no-mundo**, **habitar**, etc.), e para tal, os objetos empíricos eram muitas vezes cidades, praças, aglomerados. Suas descrições se voltavam quase que exclusivamente a espaços exteriores e se limitavam ao aspecto visual, o que foi criticado posteriormente por outros autores, como Shirazi, mas seu esforço – sem dúvida – foi bastante importante para o desenvolvimento do olhar fenomenológico aplicado à arquitectura.

¹⁴⁶ Texto original: [...] *acoger al hombre, dejarle que viva y habite allí, y no abrumarle con su charla.*

Já no fim dos anos 1990, Juhani Pallasmaa começou a publicar escritos com grande teor fenomenológico, dedicando uma grande atenção aos sentidos e a relação do corpo com o espaço. Seus textos consideram sempre os espaços exteriores e interiores, e *Understanding Architecture* (2012) culminou com a preocupação em se mostrar o roteiro de deslocamento e referência às imagens, guiando assim o leitor durante o trajeto em que se busca realizar a descrição da edificação. Vale salientar também a sua crítica quanto ao privilégio de sentidos e o apelo a multissensorialidade necessária na descrição dos espaços.

Dedicado ao entendimento da fenomenologia aplicada à arquitetura, Shirazi nos ofereceu uma importante contribuição ao revisar os principais pressupostos da fenomenologia no campo filosófico e arquitetônico e apresentar a sua *Phenomenal Phenomenology*, auxiliando assim a realização de uma descrição fenomenológica mais adequada às complexidades da arquitetura. O apelo à necessidade de se explorar a arquitetura internamente e externamente, os conhecimentos prévios do corpo, os elementos espaciais e a relação da edificação com o lugar foram alguns dos pontos que Shirazi destacou como importantes para serem levados a uma adequada fenomenologia da arquitetura.

Por fim, Holl e Zumthor são casos de arquitetos que possuem a prática como principal atividade, mas que detêm uma produção teórica com características fenomenológicas bastante claras para explicar sua experiência profissional. Através de seus textos, foi possível perceber principalmente a forma como eles abordam questões sobre como são percebidos os espaços, os elementos presentes neles, e como ocorre a comunicação entre o corpo e os espaços. Todos esses aspectos são de extrema importância para a realização de uma descrição fenomenológica adequada às complexidades da arquitetura.

8 ARTES

Nos capítulos 6 e 7 foi possível perceber que apesar de importantes figuras da filosofia e da arquitetura citarem em seus textos a questão das artes na fenomenologia, o objetivo principal destes trabalhos não era a descrição fenomenológica de uma obra de arte. Como o objeto de estudo desta tese é produto da integração de duas disciplinas principais - a arquitetura e as artes - faz-se necessário então um aprofundamento na fenomenologia da arte em busca de elementos que possam nos auxiliar na descrição fenomenológica do *campus* principal da UNAM.

Buscando-se textos fenomenológicos dedicados diretamente ao campo das artes, foram encontradas publicações relativamente recentes - produzidas nas duas últimas décadas - que podem oferecer reflexões úteis para a compreensão da influência e papel da arte nos espaços e na nossa consciência, e a relação da arte com o espaço e com o corpo. Dentre estas publicações encontram-se *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation* (2004) de Alan Paskow e *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)* (2009) de Paul Crowther. Há também livros que são coletâneas de textos de vários autores, como *Art and Phenomenology* (2011), organizado por Joseph D. Parry, e *Phenomenology and the Arts* (2016), organizado por Licia Carlson e Peter R. Costello. Vale salientar ainda que todos os textos selecionados foram escritos por filósofos, e diferentemente do campo da arquitetura, não foram encontradas publicações sobre fenomenologia da arte produzida por artistas.

8.1 FENOMENOLOGIA E ARTE: CARACTERÍSTICAS BÁSICAS E ALGUNS ELEMENTOS

Antes de mais nada, é importante destacar primeiro a adequação da fenomenologia às artes. Segundo **Paul Crowther** (2009), a fenomenologia (chamada por ele de pós-analítica) é uma abordagem válida para as artes visuais¹⁴⁷, visto que a tradição

¹⁴⁷ Crowther faz uma crítica de que muitas abordagens filosóficas que são aplicadas às artes visuais possuem limitações, especialmente as reducionistas - aquelas influenciadas pelo pós-estruturalismo de pensadores como Derrida ou Foucault - pois elas tentam definir o significado da arte de acordo com o contexto sócio-histórico no qual a obra foi produzida ou a partir de modelos derivados de análises literais, negligenciando assim a dimensão visual das obras. Para maiores detalhes, ver *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)* (2009).

analítica possui técnicas argumentativas objetivas para alcançar o campo da estética e da expressão, mas que não chega a ser suficiente, já que a descrição das obras “terminam justamente onde a significância da estética [...] se torna uma questão” (CROWTHER, 2009, Introdução, p.3-4/16. Tradução nossa)¹⁴⁸. Dessa forma, a fenomenologia se mostra mais adequada às artes visuais, embora se tenha consciência de que filósofos como Heidegger ou Merleau-Ponty não tinham as artes visuais como centro de suas discussões¹⁴⁹.

Em *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)* (2009), Crowther enfatiza a ontologia e a percepção das principais formas de artes visuais: pintura, escultura, fotografia, arte digital e arquitetura¹⁵⁰. O principal conceito apresentado pelo autor neste processo é o da **profundidade fenomenológica** (*phenomenological depth*), que designa a capacidade que as obras de arte têm de incorporar características básicas da percepção e da ação, sendo assim um conceito centrado na reciprocidade ontológica da experiência entre o sujeito e o objeto¹⁵¹. Pode-se relacionar esta questão com a afirmação de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte* (1951) sobre a relação recíproca existente entre o artista e a obra de arte.

A profundidade fenomenológica não deve ser vista como uma questão de ‘forma significativa’, mas sim como algo que nos leva a perceber o que permite a forma tornar-se significativa (CROWTHER, 2009, Conclusion, p. 02/31. Tradução nossa)¹⁵².

¹⁴⁸ Texto original: *[Description] stops just where the significance of the aesthetic [...] becomes a question.*

¹⁴⁹ O mesmo ocorreu com alguns historiadores, como Richard Shiff e Rosalind Krauss, que fizeram uso da fenomenologia, mas sempre de forma a entender artistas ou tendências específicas, e não com o foco de dissertar propriamente sobre a fenomenologia das artes visuais.

¹⁵⁰ Tendo em vista o objetivo desta pesquisa, os principais capítulos da obra de Crowther são os dedicados à pintura, escultura e arquitetura. Sendo assim, as partes mais importantes são: Introdução (*Introduction*); 1. Contra o Reducionismo (*Against Reductionism*); 2. Figura, Plano e Moldura (*Figure, Plane, and Frame*); 3. Representação Pictórica e Autocoscência (*Pictorial Representation and Self-Consciousness*); 4. A Presença do Pintor (*The Presence of the Painter*); 5. Escultura e Transcendência (*Sculpture and Transcendence*); 10. O Corpo da Arquitetura (*The Body of Architecture*); Conclusão (*Conclusion*) - Traduções nossas.

¹⁵¹ Vale destacar que a relação de mundo e sujeito defendida por Crowther é de que “o sujeito corporificado está imerso em um mundo físico que não depende do sujeito para existir e, de fato, este mundo determina o caráter do sujeito” (CROWTHER, 2009, Introdução, p. 6-16. Tradução nossa). Texto original: *The embodied subject is immersed in a physical world which is not dependent on that subject for its existence and which, indeed, determines the character of the subject [...].*

¹⁵² Texto original: *Phenomenological depth is not a question of ‘significant form’. It goes far beyond it - through showing what enables form to become significant.*

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e obra de arte vão buscar seu nome, graças à arte (HEIDEGGER, [1951] 2007, p. 11).

Como é evidente que a relação entre sujeito (corpo) e objeto ou mundo (obra de arte) nos afeta emocionalmente, em *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation* (2004)¹⁵³, **Alan Paskow** busca entender o porquê e como as obras de arte – sobretudo a pintura – impactam as nossas emoções, e inicia a reflexão questionando o que é uma pintura e se o que a pintura nos mostra é tomado por nós como algo real ou fictício. Paskow entende que “[...] as coisas¹⁵⁴ representadas [...] não são apenas ‘reais para nós’, mas são tão reais quanto uma pessoa [um **outro**] representada parece ‘real para nós’”¹⁵⁵ (PASKOW, 2004, Introdução, p.13/123. Tradução nossa).

As coisas representadas têm, inclusive, a capacidade de se comunicar conosco como indivíduos, e isso não pode acontecer se agirmos de forma imparcial. Para Paskow, o conteúdo e a forma de uma obra de arte é o que nos afeta e, ao contrário de Kant, “nossas histórias individuais inevitavelmente influenciam os tipos de prazer e significado que derivamos das nossas visões das obras de arte” (Idem, p.27/123.

¹⁵³ Está dividido em introdução e cinco capítulos, sendo eles: 1) A realidade dos seres fictícios (*The Reality of Fictional Beings*); 2) Coisas no nosso mundo (*Things in Our World*); 3) Por que e como os outros possuem significância? (*Why and How Others Matter*); 4) Por que e como a pintura possui significância? (*Why and How Painting Matters*); 5) Por e contra a interpretação (*For and Against Interpretation*). Traduções nossas.

¹⁵⁴ Sobre o caráter de coisa da obra de arte, Heidegger (1951) afirmou que este é um processo pelo qual o artista transforma a sua obra em algo tangível, possível de ser apreciado ou interpretado, e essa apreciação ou interpretação é feita por meio dos sentidos da visão, audição e tato. Assim, o artista transforma sua obra numa coisa, seria uma coisificação (SHIRAZI, 2009; OLIVEIRA, 2005). Segundo Almeida (2011), esse caráter de coisa é sustentável pela obra ser uma matéria que foi moldada, recebeu uma forma, e por ser também um ente fabricado pelo homem através de sua experiência no mundo. Mesmo assim, a obra de arte não é considerada uma mera (puro, primeiro) coisa. Através de algumas análises de coisas comuns (apetrechos) e de obras de arte, Heidegger conclui que a essência da obra de arte é a poesia, e a essência desta é a verdade. Para exemplificar seu raciocínio, Heidegger analisa um par de sapatos de camponês (o apetrecho) e as pinturas de sapatos de Vincent Van Gogh, e explica que quando o sapato é usado pelo camponês, se conhece exatamente o que ele é, como coisa. Porém, ao visualizar uma pintura de um sapato, através do conhecimento prévio do que é um sapato, é possível identificar e projetar que aquela pintura representa um sapato como coisa, e que é o sapato de alguém que possui um trabalho pesado, ou seja, se desvela através da pintura o ente apetrecho. Para maiores detalhes, ver HEIDEGGER, 2007, p. 27.

¹⁵⁵ Texto original: [...] depicted things [...] are not only “real to us” but are so in a way that is very similar to the way in which depicted people are “real to us.”

Tradução nossa)¹⁵⁶. Devemos prestar atenção, inclusive, nas coisas mais simples e comuns. Para Paskow, **as coisas ordinárias, corriqueiras, têm muito mais valor e significados nas nossas vidas do que normalmente imaginamos.**

[...] elas [as coisas ordinárias, corriqueiras] sempre refletem, normalmente a um nível de pré-consciência, as nossas preocupações existenciais mais profundas, e estas preocupações [...] podem nos ajudar a contactar não somente nossos egos imediatos (nossas preocupações) novamente, mas também de certa forma, “**as coisas elas mesmas**” (Idem, p.65/83. Tradução nossa, grifo nosso)¹⁵⁷.

A teoria de Kant influenciou importantes filósofos, inclusive Husserl e Heidegger - que estavam ligados à fenomenologia¹⁵⁸, e a obra de Heidegger¹⁵⁹ é a base principal para o embasamento filosófico de Paskow. Para ele, **nos relacionamos com seres/objetos fictícios e os consideramos, ao mesmo tempo, reais e fictícios.** Dessa forma, temos emoções reais por algo ou alguém que acreditamos ser real, mesmo existindo a consciência de que o que nos afeta é, na verdade, uma representação. Para que seja possível considerar algo ao mesmo tempo real e fictício, Paskow nos explica - através do pensamento de Richard Wollheim - que **nossa experiência é sempre dual.** Sempre que estamos diante de uma pintura, vemos a pintura como objeto e, ao mesmo tempo, o que está sendo representado por ela/nela - ou seja, a dimensão fictícia da pintura.

[...] estamos cientes de que há uma representação diante de nós, e estamos ao mesmo tempo cativados por algo que está representado. Nossa consciência é dual, não única: (a) a ciência de que a obra de arte é algo que está “ali” [...] mas não [...] apenas como algo ordinário, já que se sabe que ela é sobre algo que não ela mesma., e (b) uma ciência separada sobre a representação como

¹⁵⁶ Texto original: [...] *our individual histories ineluctably bear on the kinds of pleasure and meaning we derive from our viewings of artworks.*

¹⁵⁷ Texto original: [...] *they always reflect, usually at a preconscious level, our deepest existential concerns and that these concerns [...] may help us to contact not just our immediate selves (our preoccupations) all over again, but also in a sense, ‘the things themselves’.*

¹⁵⁸ Para maiores detalhes, ver: PASKOW, 2004, Introdução, p. 54/123.

¹⁵⁹ Sobretudo os primeiros textos do alemão. Para Paskow, *Ser e Tempo* (1927) é o tratado ontológico mais importante do século XX e, por mais que em nenhuma parte do livro se fale de arte ou pintura, ele possui implicações significativas para todos os domínios da filosofia e também das artes. Textos posteriores, como o caso de *A Origem da Obra de Arte* ([1936] 1951), são considerados obras evocativas e provocativas, mas não são filosoficamente profundas e nem possuem o desenvolvimento necessário para responder aos questionamentos que ele pretende fazer no seu livro. Paskow tenta ir além na reflexão ontológica relacionada com as artes. Para maiores detalhes, ver: PASKOW, 2004, Introdução, p. 81-82/123.

algo que possui significado e envolvimento no seu cerne, o que Wollheim chama de “ver-em” (PASKOW, 2004, Capítulo 01, p.45/91. Tradução nossa).¹⁶⁰

Utilizando como exemplo um observador diante de uma pintura para explicar a existência da consciência dual, Paskow (2004, Capítulo 04, p. 16/97. Tradução nossa¹⁶¹) afirma estar “vendo uma pintura com uma superfície plana e vemos simultaneamente um ‘mundo’ representado”.

Deve-se ter em mente que a **atividade da visão, do ver, possui um caráter duplo – receptividade e criatividade** – pois esta ação inclui os objetos que nos são “dados”, ou seja, informações do espaço, assim como o que é criado por nós (JACOBSON in: CARLSON; COSTELLO, 2016). Somos seres que buscamos sempre um sentido, uma referência, em tudo que vemos, inclusive na arte. Vale também salientar que a relação artista-obra e observador-obra são diferentes principalmente em relação à **“completude estética”**. John Lysaker, colaborador de *Phenomenology and the Arts* (2016), destaca que artistas podem produzir suas obras e encontrar o ponto onde, para ele, a obra esteja esteticamente completa, e um observador dessa mesma obra pode então, ao observá-la, achar que “lhe faltou algo”.

Como pode-se perceber facilmente, a nossa consciência é ativamente participativa na observação de uma obra, e está intrinsecamente ligada a nossos conhecimentos históricos, culturais e estéticos - ou seja, à nossa bagagem, e esta bagagem é necessária para a compreensão adequada das obras¹⁶², pois **“não existe percepção crua ou primitiva de uma obra sem alguma reflexão sobre seu significado”**

¹⁶⁰ Texto original: [...] *we are aware that there is a representation before us, and we are at the same time caught up in something that is represented. Our consciousness is indeed twofold, not onefold: (a) an awareness that the artwork is a thing that is ‘there’ [...] but not [...] just as an ordinary thing, for one knows as well that it is about something other than itself; and (b) a separate awareness that is involved in the representation as something meaningful and engaging in its own right, that Wollheim calls ‘seeing-in’.*

¹⁶¹ Texto original: [...] *we are viewing a picture with a flat surface, and we also and simultaneously see a depicted ‘world’.*

¹⁶² Paskow destaca que as obras são sempre **sobre o nosso mundo**, e não sobre elas mesmas. Ele acredita que acreditamos que não podemos observar uma obra sem nossos pré-conceitos e destaca que sempre as experienciamos de forma aberta a sermos moldados e afetados por elas. Portanto, a bagagem é necessária para a correta compreensão das obras. Para maiores detalhes, ver PASKOW, 2004, Capítulo 5, p. 59/97.

(PASKOW, 2004, Capítulo 04, p. 05-06/97. Tradução nossa)¹⁶³. Vale lembrar que a questão da **bagagem, pré-conceitos** ou **pré-conhecimentos** do observador foi bastante tratada pelos primeiros filósofos da fenomenologia, principalmente por Husserl e Heidegger.

A impossibilidade de desvencilhamento dos pré-conhecimentos também é reforçada por **Steven Crowell**, um dos colaboradores de *Art and Phenomenology* (2011), por **Juhn Russon** e **Galen Johnson** - colaboradores de *Phenomenology and the Arts* (2016). A fenomenologia é uma prática reflexiva, visto que uma das principais diferenças entre as abordagens analíticas e fenomenológicas é que a fenomenologia busca sempre a clarificação ao invés da explicação, ou seja, possui uma **estrutura descritiva da percepção** (CROWELL in: PARRY, 2011, Capítulo 02, p.13/73). Dessa forma, a bagagem de conhecimentos é participativa na atividade reflexiva - ou seja - na prática da descrição fenomenológica. Já Johnson destaca a defesa de Merleau-Ponty de que a **redução fenomenológica não pode ser completa** porque somos seres moldados por uma cultura, história e linguagem, mesmo argumento de Russon, quando afirma que a **a descrição fenomenológica é um ato de expressão não neutro em relação à experiência**. O autor ainda vai mais além, ao afirmar que a descrição, como ato não neutro, pode ser vista como uma obra de arte que revoluciona a percepção experienciada¹⁶⁴.

Ao experienciarmos algo sempre questionamos as coisas e o mundo que está ao nosso redor¹⁶⁵, de acordo com nossas crenças e cultura. **A experiência é algo que**

¹⁶³ Texto original: [...] *there is no 'raw' or pristine perception of a work without some reflection on its meaning [...]*.

¹⁶⁴ Para maiores detalhes, ver RUSSON in: CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 01.

¹⁶⁵ Paskow afirma que tendemos a descreditar as interpretações que temos de nosso mundo. Para o autor, existem três motivos principais para isso: "1) A complexidade, ambiguidade e a não verificabilidade interpessoal de certas características da experiência em primeira pessoa; 2) A capacidade dessas características de nos atrair para lugares de inquietação indesejada; A visão dessas características através de uma lente teórica deformativa que tem moldado o objeto de percepção à cultura ocidental por algumas centenas de anos" (PASKOW, 2004, Capítulo 02, p. 02/83. Tradução nossa). Texto original: 1. *The complexity, ambiguity, and interpersonal unverifiability of certain features of first-person experience*; 2) *the capacity of these features to lure us into places of unwanted disquietude*; and 3) *the viewing of these features through a deformative theoretical lens that has shaped the objects of perception in Western culture for several hundred years*.

ocorre quando a nossa mente recebe os dados perceptivos e os interpreta de forma neuropsicológica e cultural (essa afirmativa também reforça a impossibilidade de uma epoché pura)¹⁶⁶. Dentro da experiencição, as coisas/seres/nós/mundo são partes indissociáveis, pois, por exemplo, não é possível pensar em nós sem um mundo. “Seres humanos coletivamente e em sua essência *são o mundo* (embora não em sua totalidade)” (PASKOW, 2004, Capítulo 02, p. 14/83. Tradução nossa)¹⁶⁷, essas partes indissociáveis estabelecem o mundo. Esta questão da unidade inseparável entre corpo e mundo já havia sido estabelecida por Merleau-Ponty ([1945] 2011).

Outro ponto importante, é que ao relacionarmos a fenomenologia e as artes, **Christian Lotz** (CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 05), colaborador de *Phenomenology and the Arts* (2016), ressalta que **tanto a arte quanto a fenomenologia possuem como interesse comum a constituição do mundo, e não a sua existência**. Para ambos os campos, é mais importante representar a essência do mundo, mostrá-lo, e não provar a existência dele.

John Russon destaca a relação entre o ato de descrever os fenômenos e a arte, e, para ele, **os fenômenos das experiências estão diretamente ligados à nossa conexão com o mundo**, e as **experiências são vividas como algo compartilhado com outros**. Essa questão da relação com o mundo, também está presente na arte já que ela possui um papel educativo importante, manifestado através da conexão dela (arte) com a pessoa (corpo). Como a descrição de um fenômeno é diferente da introspecção, para a teoria *husserliana*, a fenomenologia envolve uma descrição de nossas visões mais puras do

¹⁶⁶ Paskow considera que, para a descrição fenomenológica, valores éticos, psicológicos, sociais, políticos, econômicos, históricos e religiosos são importantes (PASKOW, 2004, Capítulo 04, p. 45/97). A educação e a cultura também influenciam no julgamento da obra (Idem, p. 59/97). Aqui nos deparamos novamente com o posicionamento do autor, concordante com Heidegger, e confrontante com Husserl e sua *epoché* pura. Paskow acredita que é impossível nos desvincularmos totalmente de nossos pré-conceitos, e que **pesquisas sobre a obra ou o momento representado podem e devem ser feitas**. Segundo o autor, o momento ideal em que essas pesquisas devem ser feitas é, geralmente, após um primeiro contato, para que não haja perigo de confundirmos a nossa realidade por alguma ilusão ou interpretação superficial de imagens - ou seja: **deve-se fazer o primeiro contato de forma mais neutra, pesquisar e visitar a obra, com novos conhecimentos**. Para maiores detalhes, ver PASKOW, 2004, Capítulo 04, p. 47/97).

¹⁶⁷ Texto original: [...] *human beings collectively and in their essence are the world in its essence (although not in its totality)*.

mundo ao invés da descrição da realidade – e este seria um erro, uma forma errônea de interpretar a teoria de Husserl e a questão da intuição.

[descrever a experiência do pensar] não é uma questão de retratar algo interno, privado, mas descrever a si mesmo numa realidade compartilhada, exterior (RUSSON in: CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 01, p. 8/35. Tradução nossa)¹⁶⁸.

Ao estudarmos os objetos da experiência para interpretar a experiência em si, não estamos revelando que o fenômeno da experiência é algo coletivamente engajado com o mundo – ponto presente também no dever da arte. Para que seja possível efetivamente descrever a experiencição, o meio transmissor é a linguagem, e portanto, **“o ato da expressão não é separável do objeto expressado”** (RUSSON in: CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 01, p.4-5/35. Tradução nossa)¹⁶⁹. A linguagem está diretamente ligada à experiência, há uma relação direta (linguagem-experiência), pois ela ajuda a “formulá-la”¹⁷⁰. A questão da percepção é explorada através do entendimento *merleau-pontyano* da relação inseparável do corpo com o mundo, e é relacionada com a arte através de exemplos de pintura, escultura, arquitetura, e música, chamando atenção para como as obras de arte nos estimulam a perceber uma experiência através da relação do nosso corpo com o que está exposto diante de nós e/ou com a ausência – com o que não está visível¹⁷¹.

Ao refletir sobre a linguagem como o meio expressivo da descrição fenomenológica, surge um questionamento: será que a linguagem é capaz de traduzir todo o significado de uma obra de arte? Quando nos deparamos com abordagens que acreditam que o significado da arte pode ser entendido (ou reduzido) através dos contextos sócio-políticos ou semióticos nos quais as obras foram produzidas, através da linguística e de códigos iconográficos, nos deparamos com o problema da

¹⁶⁸ Texto original: [...] *is not a matter of retreating into a private, inner space, but a matter of being drawn outside oneself into a shared reality.*

¹⁶⁹ Texto original: [...] *the act of expression is not separable from the object expressed [...].*

¹⁷⁰ Deve-se entender aqui o verbo formular como enunciar de forma precisa; exprimir, emitir. Dessa forma, a linguagem nos ajuda a dizer algo, descrever uma experiência.

¹⁷¹ Outras interpretações sobre o tema da invisibilidade na arte são discutidos por Scott Maratto no capítulo 6 do livro. Ele discute a questão do artista se deparar sempre com a impossibilidade de se fazer visível para ele mesmo como ele mesmo, visibilidade indireta esta chamada por Merleau-Ponty de narcisismo. Para maiores detalhes, ver MARATTO in: CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 06).

significância intrínseca da imagem¹⁷² (CROWTHER, 2009, Capítulo 01, p. 23-64). Esta significância se origina do processo de criação artística, no qual o(s) autor(es) seleciona(m) e trabalha(m) o material buscando incorporar algum assunto/tema e definir um artefato visual, estando a profundidade fenomenológica não apenas ligada às incorporações humanas, perceptivas e da ação, mas também ao processo de criação das obras. Assim, é a profundidade fenomenológica “[...] que informa a criação e a apreciação da arte visual e que está na base de sua distinção” (Idem, Capítulo 01, p. 52-64. Tradução nossa)¹⁷³.

Assim, podemos pensar na linguagem como um meio de expressão que contribui para a realização da descrição fenomenológica. Para isto, deve-se explorar detalhes estruturais do espaço pictórico, os significados presentes nas realizações de artistas e práticas artísticas específicas, e a gama de mensagens presentes nas obras, não se deixando de ter em mente que **os significados simbólicos presentes nas obras visuais podem exceder a dimensão visual**. As obras de arte são interpretações de temas/assuntos, e não necessariamente uma reprodução mecânica deles, e podem inclusive não respeitar as leis do mundo real, já que no espaço pictórico¹⁷⁴ pode ser representado “o que é nomologicamente impossível” (Idem, Capítulo 02, p. 12-61, tradução nossa)¹⁷⁵.

A forma “como os fenômenos são percebidos” no campo das artes também foi tema de discussão para autores como Crowell e Paskow. Segundo Crowell, deve-se entender a experiência visual de duas formas: 1) a um nível “ingênuo” onde a

¹⁷² Termo orginal: *intrinsic significance of image*.

¹⁷³ Texto original: [...] *which informs the making and appreciation of visual art, and which is at the basis of its distinctiveness*.

¹⁷⁴ Dentro deste questionamento sobre o mundo pictórico, pode-se fazer um adendo sobre a reflexão *heideggeriana* sobre **espaço** e **lugar** em relação à arte, temas tratados em textos como *A arte e o espaço* (1969), e em *Construir, Habitar, Pensar* (1951). Para Heidegger, a arte possui um vínculo especial com o espaço, e este espaço pode ser de diferentes formas. Pode-se entender o espaço como o limbo onde todas as coisas encontram seus lugares, é uma amplidão vazia, desprovida de significado, que pode ser delimitada ou quantificada. Já o lugar (*Ort*) é parte do espaço ou é ele próprio um espaço. O lugar é o espaço das coisas, ou seja, é uma dimensão espacial que corresponde aos limites de ocupação das coisas, ou seja, o volume que o corpo das coisas ocupa. Dessa forma, nosso entendimento comum de **espaço físico** está mais relacionado ao que Heidegger chama de **lugar**.

¹⁷⁵ Texto original: [... *pictures can even present] the nomologically impossible*.

experiência ocorre a favor de um simples encontro (corporal) com algo; e) a um **nível “transcendental”**, onde os condicionantes que tornam esse encontro possível são percebidos. A fenomenologia ocorre justamente neste nível transcendental, através da reflexão em relação da experiência visual¹⁷⁶, de um senso ingênuo e representada através de descrições verbais (CROWELL *in*: PARRY, 2011, Capítulo 02, p. 29/73).

Já Paskow afirma que a nossa relação com a pintura ocorre de forma diferente dos objetos comuns. Como **as pinturas possuem significados públicos, coletivos, às vezes universais, elas não refletem as preocupações individuais do observador** - como ocorre com os objetos ordinários: “[...] pinturas que me comovem parecem me ensinar algo; [...]. Normalmente não me sinto assim ao observar um objeto no mundo físico, [...]” (PASKOW, Capítulo 04, p. 14/97. Tradução nossa)¹⁷⁷. Dessa forma, não estamos negando que uma pintura não é um objeto, ela o é, mas possui também uma conotação especial (artefato¹⁷⁸), e é também a representação de um tipo peculiar de realidade (Idem, p. 21/97).

Paskow tenta decifrar o que ocorre quando estamos completamente envolvidos com o tema ou assunto de uma pintura, ou seja, com a representação, o que essa representação significa para nós? Para tanto, é necessário observarmos a pintura, e, segundo o autor, existem três formas de o fazer: 1) Através de uma experiência visual e afetiva não reflexiva¹⁷⁹, na qual a percepção inicial e a tomada do que se apresenta está diante de nós; 2) Através de um esforço reflexivo do espectador para entender sobre o que a obra é, o que significa, o que o artista quis transmitir, seja consciente ou

¹⁷⁶ Vale salientar aqui que, apesar de Crowell destacar explicitamente a experiência visual, é sabido que não se deve privilegiar a visão em relação aos outros sentidos, sendo mais prudente considerar uma fenomenologia adequada através da experiencição multissensorial.

¹⁷⁷ Texto original: [...] *paintings that move me appear to teach me something; [...]. Usually, I do not feel this way after starring at an object in the physical world, [...].*

¹⁷⁸ Entenda-se artefato aqui como um objeto que fornece indicações sobre a sua época, cultura, seu criador, etc.

¹⁷⁹ Por mais que a afirmação diga que o esforço é não-reflexivo, sabe-se que não existe percepção sobre uma obra de arte sem alguma reflexão acerca de seu significado.

inconscientemente; e 3) Através de um esforço avaliativo de locar ou contextualizar a obra de acordo com os objetivos de um observador¹⁸⁰.

Outro aspecto importante a considerar sobre a descrição fenomenológica da arte é que o **momento e o contexto em que ocorre a experiência resultam em diferentes resultados perceptivos**. “[...] a mesma coisa em momentos diferentes de nossas vidas nos pode revelar uma história diferente” (PASKOW, 2004, Capítulo 02, p. 43/83. Tradução nossa)¹⁸¹. As obras de arte devem ser entendidas como coisas que comunicam e que possuem um assunto a ser “discutido”, e deve-se refletir sobre as noções básicas de uma experiência, o que ela deve e não deve conter e como ela ocorre por meio de nossa consciência de mundo, da existência de coisas e outros, e da nossa relação com elas(es).

Além do corpo da obra, do mundo representado, elementos coadjuvantes ou circundantes também merecem atenção durante a experiência. É neste contexto que surgem os conceitos de **planaridade circunscrita** (CROWTHER, 2009) e de **linha** (MARATTO, in: CARLSON; COSTELLO, 2016).

A **planaridade circunscrita** (borda da pintura) compreende alguns tipos de molduras, que podem ser definidas pelas bordas físicas da pintura, por marcações da superfícies dela, ou através de uma moldura construída na periferia da pintura. Esses dispositivos físicos são, geralmente – mas não sempre –, partes co-extensivas das bordas físicas da pintura. Assim, entende-se que **os dispositivos de enquadramento possuem a função prática de demarcar o espaço pictórico e de definir a diferenciação dele com o espaço perceptual comum**¹⁸².

Scott Maratto, colaborador de *Phenomenology and the Arts* (2016), explora a questão da **linha** através de Derrida, Klee¹⁸³ e Merleau-Ponty e os temas do visível/invisível, narcisismo, e cegueira nas artes visuais. A discussão do visível/invisível se inicia

¹⁸⁰ Para maiores detalhes sobre como observar uma pintura, ver PASKOW, 2004, Capítulo 04.

¹⁸¹ Texto original: [...] *the same thing at different times in our lives can reveal to us a different story*.

¹⁸² Para maiores detalhes, ver CROWTHER, 2009, Capítulo 02.

¹⁸³ A questão conectiva e de tensão da **linha** é destacada por Klee, e, embora ele não tenha sido um filósofo da fenomenologia, seus escritos têm muita relação com a teoria. Em seu livro *Notebooks, vol.1: The Thinking Eye* (1961), Klee destaca que: “As energias que movem uma linha são o resultado de forças que trabalham em diferentes direções. A tensão é conectiva.” (KLEE, 1961 *apud* CARLSON;

com Descartes e o cartesianismo, confrontado por Merleau-Ponty e logo em seguida a questão da **linha** é confrontada com o paradoxo do visível/invisível. Seria como Merleau-Ponty exemplificou em *O olho e o espírito*:

[Eu] vejo objetos que reciprocamente se escondem, e que, portanto, não vejo por estarem um detrás do outro. Vejo-a [a profundidade], e ela não é visível, visto que ela se conta do nosso corpo às coisas, e nós estamos colados a ele (MERLEAU-PONTY [1964] 1984, p.96).

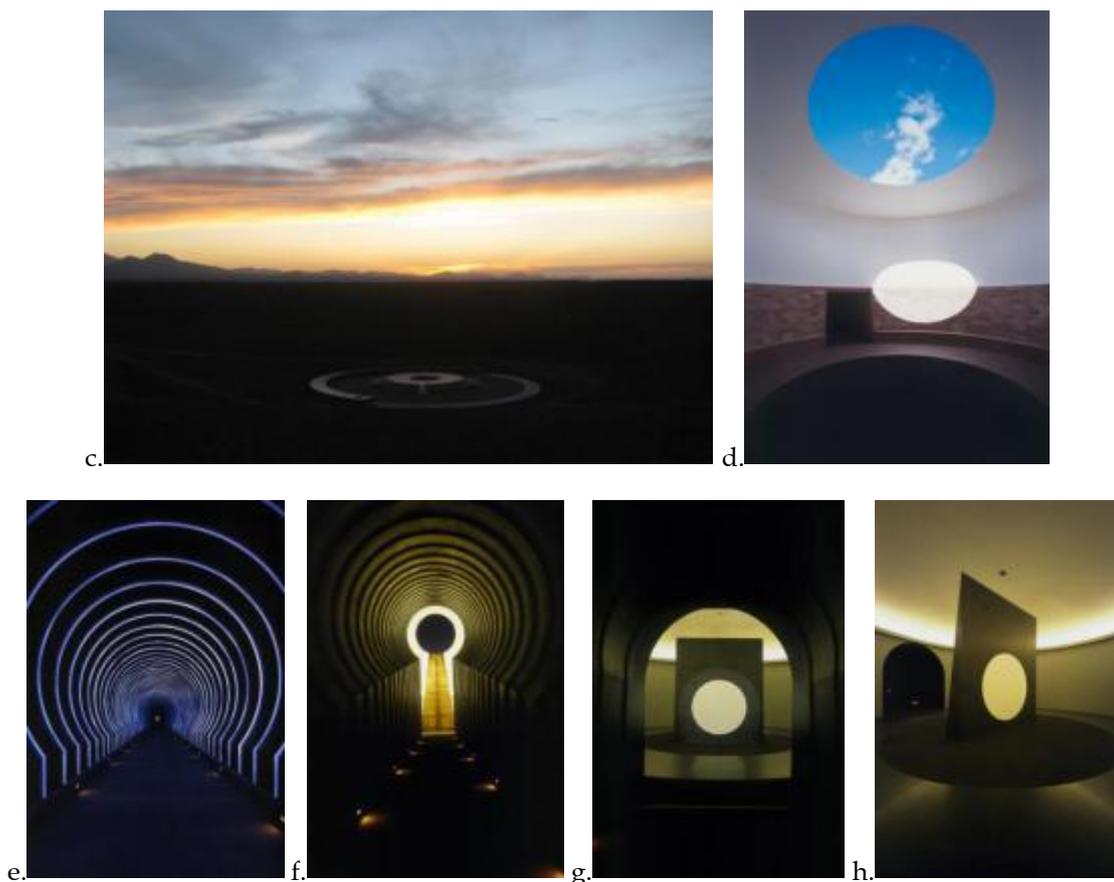
Sendo assim, **deve-se entender a linha como um eixo gerador e estruturador**, que permite que as coisas apareçam de forma organizada em questões de profundidade, conflitos e etc, ou seja, **a linha é o elemento que faz a conexão das coisas no mundo**.

A questão da visibilidade e da relação do corpo com o mundo tão discutida por Merleau-Ponty também merece destaque em relação a obras de alguns artistas, como James Turrell. Em *Phenomenology of the Arts* (2016), **Mathew Goodwin** mostra que há relação entre os primeiros textos de Merleau-Ponty e os trabalhos desenvolvidos por James Turrell. Dentre os vários trabalhos de Turrell, há um destaque para o Roden Crater's Project, no qual o autor identifica uma realização e uma extensão dos entendimentos *merleau-pontyanos* das relações de tocar/ser tocado e ver/ser visto.

Figura 40 - Imagens do Roden Crater's Project, de James Turrell. (a.) e (b.) East Portal; (c.) Crater Bowl; (d.) Crater's Eye; (e.) e (f.) Alpha (East) Tunnel; (g.) e (h.) Sun | Moon Chamber



COSTELLO, 2016, Capítulo 06, p.18/58. Tradução nossa). Texto original: *The energies that move a line are the result of forces working in different directions. Tension is connective.*



Fonte: rodencrater.com. Acesso em: 08 ago 2018.

Os trabalhos de Turrell possuem muita relação com vários conceitos *merleau-pontyanos*, como: presença encarnada, corpo, envelopar/ser envelopado, abertura para o mundo, e da terra. Conceitos como sublime de Kant e a aura de Walter Benjamin, também estão constantemente presentes na obra de Turrell, embora **não possam ser captados pelas fotografias**, pois têm de ser vivenciados *in-loco*.

A **luz**, matéria extremamente explorada por Turrell, não deve ser vista como um objeto. No caso dos seus Skyspaces, a **luz** dentro do espaço altera a percepção da **luz** exterior (vista por dentro do espaço). A solidificação (tornar físico) da luz está no inter-relacionamento dela com a terra. Na Roden Crater, o trabalho em si não é o foco da atenção, e sim a criação de salas e ambientes que conterão **eventos do céu** que serão apreciados por nossa percepção: **os eventos são o principal**.

Mais do que apenas uma interrelação do interior com exterior, o Roden Crater Project é uma relação do dentro com o fora, terra e céu, terra e cosmos, pensamento e natureza. Essas são as aberturas do corpo humano a seu ambiente circundante, que é da terra que está entre o céu e a Terra. Assim

como o vulcão, o corpo humano é da Terra e do céu (GOODWIN in: CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 13, p. 45/51. Tradução nossa)¹⁸⁴.

Por fim, podem-se destacar os conceitos de temporalidade e ação explorados por Hegel e discutidos por David Ciavatta e Christian Lotz, colaboradores de *Phenomenology and the Arts* (2016). Com base em *Lecture on Aesthetics*, de Hegel, notamos como **nossa experiência de obras de arte nos**

[...] envolve em uma sintonização especial com a distinta natureza da experiência humana, que rompe com nossas atitudes naturais e objetivas para com o mundo e que envolve uma certa orientação protofenomenológica para com a experiência” (CIAVATTA in: CARLSON; COSTELLO, 2016, Capítulo 15, p. 03/54. Tradução nossa, grifo nosso)¹⁸⁵.

Além disso, ao criarem mundos, artistas e arquitetos **se retiram do fluxo do tempo, assim como da dimensão espacial**, já que o mundo criado é diferente do mundo real (LOTZ in: CARLSON; COSTELLO, 2016).

Também devemos destacar que **experienciar esteticamente algo é, em parte, estar vivo e experienciar o tempo**¹⁸⁶, a ação das/sobre as coisas, como é a própria **experiência humana**. Nós tornamos palpáveis os significados das ações por meio das obras de arte, e elas são diferentes dos objetos naturais. Os objetos naturais não podem ser entendidos de forma isoladas, pois eles só existem quando são relacionados a outros objetos (invocam um ‘outro’, que é independente e externo a eles).

Devemos pensar a essência da arte não como o objeto, mas como a comunicação que é passada por ela, dentro dos interesses ontológicos. Devemos ver a arte como uma obra, como um trabalho, e não como um tipo de objeto, pois a sua dimensão material (do objeto) não é o mais importante, e sim a sua mensagem, tema ou a sua dimensão metafórica. **“A dimensão material é apenas um ‘meio’ para o trabalho artístico se**

¹⁸⁴ Texto original: *More than just the interrelationship of inner and outer, Roden Crater is a site of interrelationship between inside and outside, Earth and sky, Earth and cosmos, thought and nature. This is the openness to the surroundings of the human body, which is of the earth, between both Earth and sky. Like the volcano, the human body is of both Earth and sky.*

¹⁸⁵ Texto original: *[...] involves us in a special kind of attunement to the distinctive nature of human experience, one that breaks with our natural, objectivist attitudes toward the world and that thereby involves a protophenomenological orientation toward experience.*

¹⁸⁶ Deve-se destacar que Hegel considerava que as artes temporais (e particularmente a poesia dramática) proporcionam um reflexo da experiência humana mais adequado que as artes estáticas ou espaciais (como a escultura e a arquitetura). Mesmo assim, a temporalidade e a ação são temas importantes para as artes estáticas.

articular e atingir sua auto-revelação” (MALPAS in: PARRY, 2011, Capítulo 03, p. 46-60).

8.2 CORPO, CONSCIÊNCIA E A FENOMENOLOGIA DA ARTE

As várias características e elementos destacados no último subcapítulo nos permite perceber que, ao buscar descrever fenomenologicamente uma obra de arte, a nossa consciência participa ativamente do processo (PASKOW, 2004; CROWELL in PARRY, 2011; RUSSON in CARLSON; COSTELLO, 2016; JOHNSON in CARLSON; COSTELLO, 2016), seja para reconhecer o mundo e os objetos, seja para nosso auto-conhecimento (corpo) neste mundo (que pode ser real ou fictício) (PASKOW, 2004). Segundo Crowther (2009), a consciência possui quatro fatores básicos: atenção; compreensão; imaginação; e gratificação e preenchimento, e para atingir a autoconsciência, precisa articular quatro outros fatores: reversibilidade, identidade espacial, liberdade e pertencimento existencial.¹⁸⁷

Um elemento que utiliza todos esses fatores é o que o autor chama de **imaginação corpórea**. Sabe-se que só podemos estar explicitamente conscientes de um presente através de alguma referência com o passado, ou seja, o presente tem uma relação intrínseca com a memória. Baseado em Bergson (1970)¹⁸⁸, Crowther destaca dois tipos de memória: a habitual, resultante da repetição de algo, como andar de bicicleta, por exemplo; e a factual, distintiva dos seres humanos e é a habilidade de retornar mentalmente à um momento e a um local em que algo específico ocorreu.

A **imaginação corpórea** é então um meio para ocorrer a memória factual, é uma simulação mental que nos transmite vivenciar virtualmente a presença do nosso corpo em uma situação/acontecimento passado:

Podemos, obviamente, projetar o passado, futuro e estados contrafactuais de forma abstrata no nosso pensamento, mas interpretamos a imaginação corpórea como uma presença virtual do corpo (Idem, Capítulo 03, p.13-29. Tradução nossa)¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Para maiores detalhes sobre cada um dos fatores da consciência, ver CROWTHER, 2009, Capítulo 03, p.4-7/29.

¹⁸⁸ Para maiores detalhes, ver: BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Unwin: London, 1970. p.81-104.

¹⁸⁹ Texto original: *We can, of course, project past, future, and counterfactual states abstractly in thought, but in corporeal imagination we realize them interpretatively as virtual presence-to-body [...]*.

Relacionando a pintura com a **imaginação corpórea**, Crowther chega à questão da ênfase visual, ou seja, a importância especial que a visão tem para a cognição e percepção das coisas¹⁹⁰. Obviamente o autor não afirma que a visão é hierarquicamente superior aos outros sentidos, mas para as artes visuais, ele explica que logicamente a visão tem uma função essencial e diretamente relacionada com a percepção de tamanhos, formas, espaços, interrelações, etc. Já sentidos como olfato e audição possuem participação – não menos importante – em registrar estímulos que não definem características físicas.

Tendo em mente o objeto de estudo desse trabalho, podemos refletir também sobre o papel da visão na experiência do *campus* da UNAM. A visão não é hierarquicamente mais importante que outros sentidos, mas possui uma participação dinâmica e também especial (no sentido que Crowther fala em relação às artes visuais) na experiência, guiando o movimento do corpo em relação aos edifícios e seus murais, proporcionando perceber mudanças de acordo com o afastamento ou aproximação e permitindo perceber detalhes macros e micros. Fica claro que a perspectiva *crowtheriana* é alinhada com o pensamento de Merleau-Ponty sobre a participação dos sentidos, bem como com os textos de Pallasmaa e Shirazi sobre multisensorialidade e movimentação corporal, respectivamente.

Diante disso, ao tomarmos o exemplo da pintura, sabe-se que o ato de pintar envolve outras atividades ligadas ao visual que não apenas ver/observar/contemplar, como a relação entre as partes e as interrelações com as outras coisas visuais e as não visuais (como, por exemplo, perceber a presença de mensagens implícitas pelas imagens, não necessariamente visuais). Portanto, é importante entender que a visão tem o poder de compreender uma série de fatores complexos simultaneamente e que ela tem um papel essencial para a pintura. Pode-se dizer então que **a pintura é a representação de um modo de ver o mundo (da autoconsciência do artista)**¹⁹¹ na

¹⁹⁰ Crowther demonstra também que dependendo da fase da vida, sentidos como tato e audição podem ocupar uma posição especial em relação à cognição e ao (re)conhecimento físico das coisas, como o que por exemplo ocorre com os bebês.

¹⁹¹ Para Crowther a pintura é uma representação estilizada do mundo. Através dessa estilização pode-se determinar tipos, contextos culturais no qual a pintura foi criada, etc.

qual a essência é ser vista: “[...] a pintura é vista primeiramente como uma corporificação de uma visão pessoal [...]” (CROWTHER, 2009, Capítulo 03, p.25/29. Tradução nossa)¹⁹².

A pintura é um gesto criativo que representa a relação entre o pintor (sua consciência, sua visão de mundo) e o mundo real; é uma arte de realização espacial, que não necessita de uma ordem para ser interpretada, diferentemente da música ou da literatura. Dentro desse mundo pictórico está o corpo vivido merleau-pontyano: “[...] a base de nossa orientação cognitiva mais fundamental do mundo” (CROWTHER, 2009, Capítulo 04, p.05-35. Tradução nossa)¹⁹³. O corpo está diretamente intrincado com o mundo, é uma **coisa** que possui capacidades perceptivas e que está entre as coisas que estão no **mundo**. Sobre a capacidade de percepção do corpo, Crowther destaca:

A forma, tamanho, posição e características perceptivas das coisas físicas não são absolutas, mas estão correlacionadas com o tamanho e as habilidades perceptivas de determinados tipos de criaturas que as apreendem (Idem, Capítulo 04, p.6-35. Tradução nossa)¹⁹⁴.

A pintura é a representação de uma visão de mundo segundo a consciência do pintor, e não uma cópia do mundo real, é uma representação do visível estilizado por uma forma de ver particular, através do corpo vivido do artista. **Toda obra de arte é uma representação que busca mostrar, revelar algo, e entre diferentes obras de arte, esse algo nunca é igual, assim como também não é a cópia da realidade** (WRATHALL in: PARRY, 2011, Capítulo 01), e a essência da obra de arte não se encaixa no pensamento *heideggeriano* de entender as coisas exclusivamente de acordo com sua utilidade¹⁹⁵.

Mas, como a obra de arte pode nos revelar algo? Como a obra de arte funciona para nos revelar alguma coisa ou mensagem? **Mark Wrathall**, colaborador de Art and

¹⁹² Texto original: [...] *the picture is viewed primarily as an embodiment of a personal vision [...]*.

¹⁹³ Texto original: [...] *the basis of our most fundamental cognitive orientation towards the world.*

¹⁹⁴ Texto original: *The shape, size, position, and perceptual characteristics of physical things are not absolute, but are correlated with the size, and perceptual abilities, of the particular kinds of creature which apprehends them.*

¹⁹⁵ Wrathall destaca a falha *heideggeriana* em entender que a essência das coisas estava exclusivamente em sua utilidade, vide o exemplo do martelo --> martelar.

Phenomenology (2011), explica a posição de filósofos, como Nietzsche ou Heidegger, que se concentraram em se focar em questões históricas ou da natureza da existência humana para entender as obras de arte, diferentemente de Merleau-Ponty, que deixou esses questionamentos de lado e focou seu trabalho na percepção e no engajamento do corpo com o mundo.

O artista Paul Klee é destacado por Wrathall sobre a relação das artes com o corpo. Segundo o pintor, **a arte “não reproduz o visível; ela torna visível”** (KLEE [1919] *apud* WRATHALL in: PARRY, 2011, Capítulo 01, p.24/63. Tradução nossa)¹⁹⁶. Os escritos de Klee oferecem uma oportunidade de pensar a arte de forma fenomenológica. Para ele, “a obra pictórica surgiu a partir do movimento, é ela mesma movimento fixado e percebida em movimento (os músculos oculares)” (KLEE, [1924] 2001, p.47). Além disso, as metáforas utilizadas por Klee para explicar o papel do artista na criação das obras demonstram a sintonia do artista com seu próprio corpo – a relação com o corpo é algo essencial para a fenomenologia. Em uma de suas palestras, ele comparou o artista ao tronco de uma árvore, que se liga ao mundo através de suas raízes, e que manifesta as suas influências subterrâneas.

Deixem-me usar uma metáfora, a metáfora da árvore. Pelo que podemos supor, o artista dedicou toda a sua atenção a esse mundo multiforme, e de alguma maneira encontrou seu caminho nele. Com toda calma. Ele tem um senso de orientação tão bom que é capaz de organizar a passagem fugidia dos fenômenos e das experiências. Essa orientação nas coisas da natureza e da vida, essa organização ramificada e diversificada, é o que eu gostaria de comparar à raiz da árvore.

Dessa raiz afluem para o artista as seivas vitais que vão passar através dele e através de seus olhos.

Portanto ele ocupa o lugar do tronco.

Pressionado e movido pelo poder daquele fluxo, ele encaminha o que foi vislumbrado para a obra (KLEE, [1924] 2001, p.52).

O entendimento de Klee de que **não experienciamos as coisas cotidianas baseando-nos apenas nas propriedades físicas delas, já que nosso contato corporal com as coisas vai muito além da informação visual que é recebida pela nosso sistema perceptivo** também deve ser destacado. O artista entende que a arte torna visível não apenas no senso de que ela nos mostra o que nossos olhos podem ver. Para ele, mesmo quando não vemos algo de forma física, a podemos sentir, e se sentimos, percebemos (=torna-se visível) (PARRY, 2011, Capítulo 01, p.43/63). Vale salientar

¹⁹⁶ Texto original: *[art] does not reproduce the visible; rather, it makes visible.*

também que, **ao experienciar uma obra, deve-se atentar** não somente para ela (o foco - *ergon*), mas também **para sua tangência** (*parergon* - entorno)¹⁹⁷ (COSTELLO in: CARLSON; COSTELLO, 2016).

Para concluirmos o pensamento sobre a relação do corpo e a experiência da arte, devemos refletir sobre a forma de se observar uma obra de arte. Enquanto para alguns tipos de arte, como a escultura e a arquitetura, é necessário que o corpo traslade para que se possa apreender a obra, isso não ocorre com a pintura¹⁹⁸. O sentido da visão é utilizada na pintura de forma estacionária, pois o corpo não tem que mudar de lugar para apreendê-la, e esta orientação frontal estacionária é algo de significância especial para a pintura (CROWTHER, 2009).

Adentrando no campo da escultura, (assim como a arquitetura) uma experiência física mais completa do espaço é necessária. Os efeitos da transcendência¹⁹⁹ que a escultura possui são expressados por meio de sua materialidade física. A dimensão física da escultura “[...] dá forma ao material inanimado” (CROWTHER, 2009, Capítulo 05, p.25/27. Tradução nossa)²⁰⁰. Na escultura, “[...] as origens e a base da vida estão no reino da matéria” (Idem, Capítulo 05, p.26/27. Tradução nossa)²⁰¹.

Por fim, diferentemente de outros tipos de arte, a arquitetura não possui nenhuma convenção para ser “lida”, é um tipo de arte que possui como função central “dar abrigo”, e possui características exclusivas em relação à pintura e escultura.

O caráter distintivo da arquitetura em relação às outras artes visuais está implícito em todos os aspectos dessa transição. Enquanto, por exemplo, a arte pictórica é tridimensional em termos predominantemente *virtuais*, a

¹⁹⁷ *Ergon* (obra) e *paregon* (o que é em torno, junto à obra, tangencial ao objeto) são conceitos de Derrida. Para maiores detalhes, ver SERRA, 2017, p.128.

¹⁹⁸ Não há definição de Crowther sobre que tipo de pintura (tamanhos). Mas se pensarmos em pinturas de grande escala (murais), também seria necessário o deslocamento do corpo do observador.

¹⁹⁹ Nos referimos aqui à transcendência não apenas como uma “mudança de estado” – definição que pode ter uma conotação negativa – mas sim como algo positivo, que vai além, como uma mudança em que o sujeito humano passa por uma perda e posse simultânea do ser através da identificação psicológica ou da sua junção com o objeto, ou seja, o sujeito se adapta às necessidades do objeto, e se identifica com ele. Para maiores detalhes sobre transcendência e seus tipos, ver CROWTHER, 2009, Capítulo 05., p.6-23/27.

²⁰⁰ Texto original: [*Sculpture*] gives form or shape [...] to inanimate material.

²⁰¹ Texto original: [...] the origins and ground of life itself are in the realm of matter.

arquitetura envolve obras que são fisicamente tridimensionais; e mesmo que a escultura compartilhe essa característica, a obra arquitetônica é tridimensional de uma forma que vai além através de permitir a ocupação e movimentação dentro da obra, bem como a percepção de suas características tridimensionais externas. Isto significa que há uma conexão intrínseca com possibilidades funcionais, o que outros tipos de arte não possuem (Idem, Cap.10, p.5/77. Tradução nossa)²⁰².

A sua dimensão simbólica é bastante difícil de ser expressada exatamente com palavras. Nas descrições arquitetônicas muitas vezes encontram-se termos como “sugestivo de”, “simbolizando”, “análogo a”, e que pode levar-nos a julgar essas descrições como vagas ou óbvias. Essa falta de exatidão é justificada por Crowther (2009) por causa da grande profundidade fenomenológica da arquitetura, e não deve ser confundida com fraqueza de análise.²⁰³

A matéria física da arquitetura pode ser vista como um envelope, que forma espaços internos e externos, portanto, **só é possível se pode obter uma experiência completa de um edifício através da percepção do seu corpo exterior e interior** (volume/massa, espaços externos e internos) (CROWTHER, 2009; SHIRAZI, 2009). Quando experienciamos um edifício, entra em jogo toda nossa identidade pessoal, nossa memória e imaginação, que junto com as informações do objeto percebido torna a nossa percepção inteligível²⁰⁴.

A reciprocidade entre os aspectos internos e externos caracterizam a obra arquitetônica – sendo estes aspectos internos literais, e não metafóricos. Os cômodos de um edifício, “são como” outros estágios de nossas vidas (nas redes da memória e imaginação) são lugares que podemos explorar e onde podemos fazer descobertas (Idem, Cap.10, p.13/77. Tradução nossa)²⁰⁵.

²⁰² Texto original: *The distinctive character of architecture in relation to the other visual arts is implicit in all aspects of this transition. Whereas, for example, pictorial art is three-dimensional in virtual terms predominantly, architecture involves works which are physically three-dimensional; and whilst sculpture shares this character, the architectural work is three-dimensional in a further way through actively facilitating occupancy of, and movement through the work, as well as perception of its external three-dimensional features. This means that it has an intrinsic connection with functional possibilities in a way that other art forms do not.*

²⁰³ Para maiores detalhes, ver: CROWTHER, 2009, Capítulo 10, p.2/77.

²⁰⁴ Nota-se aqui uma inclinação *heideggeriana* e *merleau-pontyana*, que concorda com a influência dos pré-conhecimentos.

²⁰⁵ Texto original: *This reciprocity of external aspects and inner features also characterizes the architectural work - except that here the 'inner' aspect is literal rather than metaphorical. The rooms of a building, 'like' the other stages of our lives (in networks of memory and imagination) are places we can explore and make discoveries in.*

Além dessas relações com a nossa memória e com a nossa imaginação, **o agenciamento e a própria forma dos edifícios nos sugerem caminhos** que a percorrer, e algumas obras são articuladas de modo a estimular trajetos mais focados na percepção e na associação com a nossa imaginação. Já em relação à percepção das formas presentes nos edifícios, Crowther (2009) destaca que **temos a tendência de relacioná-las fisicamente com o nosso corpo**, sendo a associação das colunas com a postura ereta do nosso corpo uma das mais conhecidas²⁰⁶.

Em relação à arquitetura, [...] buscamos por unidades orgânicas que possam ser relacionadas com a forma humana, as quais podemos nos reconhecer e nos identificar, compartilhar características físicas que ligam nosso ser corporificado e o mundo das coisas. Fatores como regularidade, simetria, proporção e harmonia, por exemplo, são elementos vitais na disposição de parte a parte, e do todo, em toda estrutura orgânica, especialmente, no corpo humano. Esses fatores também são básicos para a arquitetura (Idem, Cap.10, p.21/77. Tradução nossa)²⁰⁷.

Vale salientar que essas associações não são literais (edifícios que possuam a uma boca como uma cópia, por exemplo), e o que está aqui em jogo é a possibilidade das obras permitirem interpretações que as ligam simbolicamente com o corpo humano. A seguir, destacamos parte da transcrição textual de uma análise de Crowther que demonstra as referências literais feitas ao corpo humano, além da imagem das páginas que contém a fotografia a que a passagem textual se refere:

A associação entre a boca e a entrada do edifício nos leva, de fato, à associação adicional de que, ao entrar no edifício, a pessoa se move dentro de um corpo e encontra seus órgãos vitais [...] (CROWTHER, 2009, Capítulo 10, p.47-48/77. Tradução nossa)²⁰⁸.

Figura 41 - Parte da análise de Crowther para o edifício de Sant'Andrea al Quirinale, 1658-1678, de Gian Lorenzo Bernini.

²⁰⁶ Crowther exemplifica diversas associações de edifícios históricos (desde a antiguidade clássica até a arquitetura contemporânea) com o corpo - colunas com a posição ereta do corpo, grupos de colunas como corpos que protegem algo, arcos plenos como símbolo de aceitação e submissão, até fenestraçãoes com a boca e partes internas com órgãos internos. Vale salientar que essas associações não são literais (edifícios que possuam a uma boca como uma cópia, por exemplo), e o que está aqui em jogo é a possibilidade das obras permitirem interpretações que as ligam simbolicamente com o corpo humano.

²⁰⁷ Texto original: *In relation to architecture, this means that we look for organic unity that can parallel that of the human form, and are also able to recognize and identify with, shared physical characteristics which bond our corporeal being and the world of things. Factors such as regularity, symmetry, proportion, and harmony, for example, are vital elements in the disposition of part to part, and to whole, in all organic structures and, especially, the human body. They are also basic to architecture.*

²⁰⁸ Texto original: *The association between the mouth and the building's entrance invites, indeed, the further association that in entering the building one moves inside a body and encounters its vital organs [...].*

PHENOMENOLOGY OF THE VISUAL ARTS (EVEN THE FRAME)



Fig. 18. Gian Lorenzo Bernini, Sant'Andrea of Quirinale,

1659–1678, facade, Rome, Italy. ©Gross Brothers Media LLC.

The association between the mouth and the building's entrance invites, indeed, the further association that in entering the building one moves inside a body and encounters its vital organs. This is both intimate and privileged in psychologically associative terms. For one cannot access a living being's bodily interior in such free, explorative terms. And it may be that experiences of this kind are the ones where that elusive sense of one's own body being a building (with the self inside) finds its main architectural analogue.

A point such as this invites obvious caricature. "If being inside a building is like being inside a body, then which bit is the heart, which bit is the intestine and bladder, and which bits are the lungs?"; etc.

Again, however, the analogies made here can amount to rather more than childish comparison. It maybe, for example, that

PART THREE — 47 / 77

48 / 77

Fonte: CROWTHER, 2009, Capítulo 10, p.47-48/77.

Crowther encerra sua reflexão afirmando que o grande desafio a ser enfrentado pela arquitetura e seu poder de se relacionar com o corpo humano é o da adaptação de referências corporais a funções específicas do edifício ou dos lugares. Por mais que o autor não tenha realizado descrições fenomenológicas de obras de pintura, escultura e arquitetura, suas reflexões contribuem diretamente para a realização de uma descrição, pois elas apontam pontos-chave de atenção que destacamos em negrito ao longo do texto, e que devem ser considerados no momento da experientiação.

* * *

A reflexão acerca da fenomenologia e as artes de acordo com os textos *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation* (2004), de Alan Paskow; *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)* (2009), de Paul Crowther; *Art and Phenomenology* (2011), organizado por Joseph D. Parry; e *Phenomenology and the Arts* (2016), organizado por Licia Carlson e Peter R. Costello, nos permite perceber que vários conceitos vistos no capítulo 5. *Filosofia* estão aplicados às artes de uma forma adaptada às suas complexidades. Percebe-se que os filósofos da atualidade que se dedicam ao campo das artes se amparam basicamente nos mesmos filósofos da fenomenologia que tratamos na parte da filosofia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, com maior destaque aos dois últimos.

Com exemplificações muito dedicadas à pintura, Paskow levantou questões básicas sobre a fenomenologia e sobre a realização de descrições fenomenológicas.

Consciência, realidade X ficção, e a relação com os objetos representados foram alguns dos temas principais destacados pelo autor e que podem facilmente ser aplicadas a outros tipos de arte, bem como à arquitetura.

Paul Crowther, por sua vez, nos proporcionou uma reflexão direcionada à questão visual da arte e a relação dela com a nossa consciência, com o mundo e com o nosso corpo. É interessante destacar como ele discutiu a questão visual em diferentes tipos de arte, e dedicou um capítulo especificamente ao corpo da arquitetura.

Por fim, em *Art and Phenomenology* e *Phenomenology and the Arts* foram abordados temas diversos da fenomenologia de diferentes tipos de arte, incluindo-se a arquitetura. Questões sobre a realidade, limites físicos e imaginários, elementos do mundo real e pictórico, a representação, a consciência, a relação do mundo conosco e vice-versa, o imergir no mundo da representação são algumas das reflexões que podemos relacionar com a consciência do **ser-no-mundo**, o **mundo-da-vida**, etc. A aceitação da impossibilidade de uma *epoché* pura foi também explicitamente tratada por vários dos autores.

De forma geral, vale destacar que estes textos ressaltam a importância de se considerar fenomenologicamente o mundo representado pela obra de arte, e não apenas a obra de arte como um elemento do **mundo-vivido**. A obra como representação de um mundo fictício (que é tomado como real por nossa consciência) nos faz entender que, ao realizar a descrição fenomenológica do espaço em que se insere uma obra de arte, é válido adentrar na realidade da representação, no mundo “paralelo” criado pelo artista.

9 ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA DIRECIONADA À UNAM

Como já se sabe, este trabalho busca realizar uma descrição fenomenológica de um espaço que aglutina arte e arquitetura, e para tanto, é prudente dedicar uma parte desta pesquisa ao destaque dos principais conceitos e ideias presentes nos escritos das áreas de filosofia, arquitetura e artes plásticas, e que servirão de base para a descrição pretendida.

É oportuno lembrar o esforço de Shirazi em tentar articular a fenomenologia vinda da filosofia e a já desenvolvida por alguns arquitetos em uma fenomenologia longitudinal. Observando a sua forma de fazer a descrição fenomenológica – através da *Phenomenal Phenomenology* –, podemos afirmar que este “método” é de grande validade não apenas para a aplicação em obras arquitetônicas, mas também urbanísticas. A partir das reflexões de Shirazi, procuramos desenvolvê-las ainda mais, criando uma interface com os pensamentos de Zumthor e com a fenomenologia da arte discutida no capítulo 7 através da seleção de *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation* (2004); *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)* (2009); *Art and Phenomenology* (2011); e *Phenomenology and the Arts* (2016). Assim, visando reunir as principais reflexões fenomenológicas/pontos de interesse que devem ser considerados para a realização de uma descrição fenomenológica da Cidade Universitária da UNAM adequada aos campos da arte e arquitetura, realizamos um compêndio de 27 pontos (numerados continuamente e destacados em negrito ao longo do texto) apresentados na seção a seguir.

9.1 PONTOS DE INTERESSE COMUM PARA AS FENOMENOLOGIAS DA ARTE E DA ARQUITETURA

Esta seção oferece ao leitor os pontos que estão são comuns na fenomenologia da arte e da arquitetura, e está dividida em duas partes principais. A primeira, chamada *Fenômeno e o ato de experienciar* destaca uma reflexão geral sobre a questão do fenômeno (foco da fenomenologia) e sobre o ato de experienciar (que nos permite perceber os fenômenos). A segunda, intitulada *Mundo, Corpo, Coisas, e outros*

“elementos” da *experenciación*, busca destacar vários conceitos e ideias sobre as “partes” ou “elementos”²⁰⁹ presentes no ato de experienciar a arte e a arquitetura.

Fenômeno e o ato de experienciar

Para a realização de uma descrição fenomenológica, é necessário retomar alguns conceitos básicos. Primeiramente, há de se ter em mente de que o *fenômeno* (Husserl) é essencialmente uma auto-manifestação e que praticar a fenomenologia é ver as coisas como elas são (*retorno às coisas mesmas* - Husserl), perceber a auto-manifestação do fenômeno como ele é. Esta conceituação foi lançada inicialmente por Husserl, e é comum aos campos da filosofia, arquitetura e arte.

Relacionadas à questão do fenômeno, pode-se destacar algumas outras especificidades. Husserl apoiava uma *epoché* pura, completa, sem conhecimentos prévios, mas que revelou-se de difícil concretização, particularmente após a defesa de Heidegger da *precognição* ou consciência prévia das coisas - que reconhece a importância e influência dos pré-conhecimentos, linguagem²¹⁰ e do *background* cultural, e que foram reforçados posteriormente por autores como Holl ([1994] 2011), Shirazi (2009), Paskow (2004), Parry (2011), Russon (in: CARLSON; COSTELLO, 2016) e Johnson (in CARLSON; COSTELLO, 2016). Dessa forma, devemos considerar que

(1) A redução fenomenológica não pode ser completa.

Ao tratarmos da percepção dos fenômenos, é impossível não falarmos de *experenciación*, termo utilizado por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1945). Shirazi (2009) explica bem que a experenciación consiste em ação e movimento (assim como também é defendido por Merleau-Ponty ([1945] 2011), Norberg-Schulz ([1963] 1966), Pallasmaa ([1996] 2011; 2012) ou Holl ([1994] 2011; 2000)²¹¹, e é a partir dela que realizamos a redução fenomenológica para poder

²⁰⁹ As palavras partes e elementos estão destacadas entre aspas para deixar claro que estamos elencando componentes de um todo (ato da experenciación) que não podem ser vistos isoladamente, pois desmembrando-se quaisquer dessas partes, não existiria experenciación.

²¹⁰ Para realizar uma descrição, um relato da experenciación, a linguagem deve formulá-la, e para isso ela está essencialmente ligada ao objeto. Ou seja, A linguagem é um ato de expressão inseparável do objeto expressado. Esse fato é destacado explicitamente por Russon, em *Phenomenology and the Arts*.

²¹¹ Lembrar da defesa das percepções de pontos espaciais diferentes de Merleau-Ponty, da importância do deslocamento nas descrições fenomenológicas de Norberg-Schulz e Pallasmaa, e do *parallax* de Holl.

descrever os fenômenos²¹². Portanto, devemos entender que **(2) a experiência é algo que ocorre quando a nossa mente recebe os dados perceptivos e os interpreta de forma neuropsicológica e cultural.**²¹³ Não existe percepção crua ou primitiva de uma obra sem alguma reflexão sobre seu significado (PASKOW, 2004, Capítulo 04, p. 05-06/97), sendo assim a descrição fenomenológica um ato de expressão não neutro em relação à experiência (RUSSON in: CARLSON; COSTELLO, 2016). No caso da arquitetura ou da obra de arte, nada é simplesmente dado ou entregue sem que haja reflexão, e para que essa reflexão aconteça, é necessário recorrer aos nossos pré-conhecimentos.

Outro ponto que merece destaque é que **(3) só se pode obter uma experiência completa de um edifício por meio da percepção do seu corpo exterior e interior** (CROWTHER, 2009). Assim como Merleau-Ponty ([1945] 2011) defende que a percepção é sempre algo inteiro, que compreende todas as partes, a experiência de um edifício só é completa através da vivência de todo o seu corpo, externamente e internamente. Este é um dos pontos também defendidos por Shirazi (2009), em sua *Phenomenal Phenomenology* e também destacados por Crowther (2009), que destacou que a obra de arte deve ser experienciada como um todo, tendo atenção também à planaridade circunscrita.

É oportuno lembrar também da defesa de Paskow (2004) de que **(4) as pesquisas sobre as obras não são proibidas para se realizar uma descrição fenomenológica.** Sabemos que o primeiro contato deve ser o mais neutro possível (pois completamente neutro seria impossível). Podemos revisitar as obras depois de algumas pesquisas, e é importante que as pesquisas sejam feitas depois de um

²¹² Devemos reforçar aqui a defesa de Russon (*Phenomenology of the Arts*), de que a descrição de um fenômeno é diferente de intuição ou introspecção. É um erro confundir a descrição fenomenológica com a precognição, introspecção ou intuição, pois ela é um relato da realidade apreendida através da experiência (que considera a precognição). Sabe-se que a fenomenologia é uma descrição da realidade, e não das nossas visões mais puras do mundo, ou seja, a descrição da experiência corresponde às captações de um corpo e ser (consciência - Heidegger/Paskow) formados dentro de um contexto. Essa é a realidade para este ator, e de acordo com a mudança do corpo, a realidade pode ser diferente. É impossível existir uma visão única e pura do mundo.

²¹³ Vale salientar que os sentimentos que temos em relação a objetos ou seres não estão no objeto/no ser observado, e sim na nossa mente (Paskow). Portanto, as observações sentimentais pós-julgamento (bonito, feio, atraente, provocativo, etc.) são extremamente pessoais e não devem estar presentes na descrição fenomenológica.

primeiro contato, para que não sejamos influenciados ou confundirmos a nossa realidade com alguma ilusão ou interpretação superficial de imagens, mas a realização de pesquisas antes de visitar alguma obra não é demérito para sua validade.

Ainda sobre a experiencição, é importante destacar que ela **(5) só é possível de ser feita *in-loco*. Muitas dimensões da obra de arte ou da arquitetura não podem ser transmitidas por meios artificiais**, como bem defenderam Goodwin (in: CARLSON; COSTELLO, 2016), Pallasmaa ([1996] 2011) e Shirazi (2009). Esse ponto trabalha em conjunto com o pensamento merleau-pontyano de que só é possível apreender a unidade do objeto por meio da mediação da experiência corporal (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 273). Não há como transmitir, substituir ou reproduzir artificialmente a presença encarnada, a luz, ou conceitos como sublime e aura. Toda forma de reprodução e transmissão será deficiente em relação à experiencição *in-loco*.

Durante a experiencição, o nosso corpo pode ser guiado pelos elementos presentes no espaço (no caso da arquitetura) ou das representações (obra de arte), e, seguindo esse pensamento e baseando-se em Crowther (2009), podemos afirmar que **(6) o agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos**. Essa mesma observação foi bastante defendida por Norberg-Schulz (1971) e também é facilmente encontrada nas descrições de Shirazi (2009). As formas nos conduzem, nos convidam ou repelem. No caso da arquitetura, é natural sentir-se chamado, curioso ou relutante de percorrer algum caminho para observar um espaço. As informações visuais sobre o que é cheio ou vazio são comunicadas a nossa memória e imaginação, e a nossa percepção é formada e guiada por um trajeto resultante da nossa interpretação espacial e julgamento da consciência. Vale salientar também que nem sempre o caminho que nos sentimos convidados a seguir são iguais às possibilidades que os agenciamentos dos edifícios nos sugerem.

Outro aspecto organizacional que possui influência direta no caso de uma descrição fenomenológica que envolve arquitetura e artes é a questão da linha. Para Maratto (in: CARLSON; COSTELLO, 2016), **(7) a linha é um eixo gerador e estruturador, é**

um elemento que conecta as coisas do mundo. Em muitas obras pode-se perceber a formação de linhas visíveis ou invisíveis que conectam os elementos do mundo e que nos permite entender o significado ou objetivo da obra. Essa mesma questão pode ser levada facilmente para a arquitetura, principalmente em relação ao agenciamento dos espaços e ao posicionamento dos edifícios e elementos.

Ao continuarmos a reflexão sobre o ato de experienciar, devemos nos questionar: se estamos experienciando um lugar, um espaço ou uma obra de arte, como ela se comunica conosco para que possa existir experiência? Essa busca por entender como a experiência ocorre nos leva a lembrar a afirmação de Zumthor ([2006] 2009, p. 22) de que **(8) a presença material dos objetos arquitetônicos [e artísticos] transmite sensações, fala e conecta com as memórias.** Vale salientar que este pensamento não deve ser restrito à arquitetura, pois se pensarmos numa obra de arte como uma escultura, o seu material e suas formas também são capazes de “falar” e de conectarem-se conosco.

Este poder comunicativo de forte matriz *merleau-pontyana* foi bastante destacado por Zumthor ([2006] 2009) e de Pallasmaa ([1996] 2011). Segundo Zumthor, podemos afirmar que **(9) os espaços falam, e a fala também pode acontecer por meio do silêncio.** Pallasmaa sugere que **devemos ouvir os materiais**, não só os sons através da reverberação dos materiais dos edifícios (a fala dos materiais), mas também a eliminação, ausência ou diminuição dele: a formação de uma “fala silenciosa”. Da mesma forma, devemos ouvir os materiais e todos os “elementos” dos “mundos criados” pelas pinturas, assim como também devemos ouvir a fala de uma escultura, etc. A percepção da arte e da arquitetura é sempre entrelaçada (HOLL, [1994] 2011), ou seja, as questões materiais, de cor, textura, forma, movimentos e sensações estão sempre em união.

Mundo, Corpo, Coisas e outros “elementos” da experiência

Para tornar mais fácil o entendimento das “partes” presentes na experiência, podemos elencar basicamente dois “elementos”: o fenômeno - pois sem ele, não há o que ser percebido -, e a unidade inseparável *merleau-pontyana* do mundo²¹⁴ e corpo.

²¹⁴ Na questão do mundo, pode-se fazer relação também com os conceitos de *horizonte* (Husserl), *pano-de-fundo* (Husserl e Merleu-Ponty) e *campo* (Husserl e Merleau-Ponty), reforçados pontos de interesse

Ao tratarmos de arquitetura e artes, nos identificamos com a visão prática de Merleau-Ponty, mais ligadas à ideia de mundo físico, sentidos e corpo sem abandonar a noção de consciência de mundo.

De fato, temos a consciência de que **(10) a experiência é algo engajado com o mundo**, como bem defendeu Russon (in: CARLSON; COSTELLO, 2016). As ações são sempre intrincadas na experiência, existindo sempre uma relação do nosso ser com outros seres e objetos (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011). É importante lembrar desse princípio não somente em relação à arquitetura, mas também em relação às artes. Seria impossível vivenciá-las num contexto sem relações de seres. As dualidades ver/ser visto, tocar/ser tocado, envelopar/ser envelopado são exemplos *merleau-pontyanos* que só são possíveis através da relação do ser com o mundo, ou seja, da experiência do corpo no mundo.

Dessa forma, devemos entender o mundo como uma totalidade, que passa a existir a partir da harmonia das coisas. Segundo Zumthor ([2006] 2009, p. 68), **(11) quando as coisas se harmonizam, formam um todo: o lugar, a utilização e a forma**. Os edifícios, por exemplo, são coisas concretas, criadas. Quando os elementos entram em consonância, forma-se uma totalidade que, no caso da arquitetura, une o lugar, o uso e a forma, e isso se diferencia do mundo natural. Essa questão também pode ser levada para as artes, por exemplo, no caso de uma pintura ou um mural. Ao ser feito para um edifício e executado, o mural passa a ser parte do mundo criado pelo arquiteto e artista, ou seja, há uma intenção em construir um mundo criado. O mural estará em harmonia com o edifício, com o lugar onde o edifício está inserido, com o *background*. Se faltar harmonia, a mensagem/comunicação desse mundo criado não funcionará devidamente e, conseqüentemente, não haverá integração.

É evidente que se há uma relação entre os “elementos” presentes no mundo, eles causam algum efeito ou impacto no mundo, e vice-versa. Dessa forma, lembramos da afirmação de Zumthor ([1998] 2004) de que a arquitetura afeta o lugar, e o lugar afeta

de Shirazi. Segundo ele (Shirazi, 2009, p. 323), percebemos e experienciamos as coisas não de forma isolada, mas dentro de um *horizonte* que se relaciona com outros seres, objetos, sujeitos. A percepção de 'algo' está sempre contida dentro de um *campo* de coisas que se relacionam, esse *campo* se funde com o *plano-de-fundo*, formando um todo.

a arquitetura. Quando um edifício é inserido num contexto, este contexto muda ao mesmo tempo que quando o arquiteto trabalha para a criação de algo inserido num espaço, o lugar também fornece informações que moldam o edifício. Da mesma forma, a arte também tem o poder de afetar os lugares e de ser afetada (principalmente quando a obra é feita para um lugar específico). Assim, podemos ampliar o pensamento de Zumthor ([1998] 2004) e afirmar que **(12) a arte e a arquitetura afetam o lugar, e o lugar as afetam.**

Após pensarmos no impacto das obras e dos edifícios, é válido refletirmos sobre as atmosferas. Zumthor ([2006] 2009, p. 46) destaca que as tensões entre interior x exterior e privado x público motivam a criação de atmosferas. **(13) Qualquer tensão cria atmosferas distintas.** Os espaços carregam mensagens que comunicam suas características. No caso das obras de arte, as atmosferas podem ser formadas no mundo criado pelo artista (como no caso de uma pintura, onde o mundo representado pode conter uma atmosfera), bem como a atmosfera pode ser criada no mundo vivido (no caso de murais de edifícios e de esculturas).

Além disso, **(14) as atmosferas comunicam com nossa percepção emocional** (ZUMTHOR, [2006] 2009, p. 10). **O momento e o contexto em que ocorre a experiência resultam em diferentes resultados perceptivos** (PASKOW, 2004, Capítulo 02, p. 43/83). O nosso estado de espírito nos conecta com as atmosferas existentes. O humor, a hora do dia, o contexto da situação, são alguns elementos que influenciam no resultado da experiência.

Passando a reflexão para a questão da consciência de mundo, vale também destacar que **(15) a nossa consciência é dual, e entendemos as representações, ao mesmo tempo, reais e fictícias** (PASKOW, 2004). Temos a capacidade de nos envolvermos com o assunto de uma obra como se estivéssemos numa realidade que é separada do nosso mundo real, embora tenhamos consciência de que a obra é fictícia. Essa questão vale tanto para a arquitetura quanto para as artes, pois a criação de atmosferas (ZUMTHOR, [2006] 2009), as zonas fenomênicas (HOLL, [1994] 2011), ou a instalação de um mundo (HEIDEGGER, 1951), seja na arquitetura ou nas artes transporta o nosso corpo ou consciência para um mundo que pode ser completamente diferente do mundo real e ordinário. **(16) No mundo criado pelo**

arquiteto ou artista, novas regras podem ser estabelecidas, pois a arte²¹⁵ ela mesma é uma fonte original de conhecimento, ela mesma é uma verdade, ela cria uma realidade, mesmo que diferente do mundo real (*mundo-vivido*). A obra de arte é uma representação que busca mostrar/revelar algo, e esse algo é diferente da realidade (WRATHALL in: PARRY, 2011).

Outro conceito que está indiretamente interligado com essa constituição de mundo é o *espaço existencial*, primeiramente lançado por Heidegger e bastante explorado por Norberg-Schulz (1971). O espaço existencial é baseado na existência e na experiência do homem como mundo e, dessa forma, **(17) a arquitetura ou a obra de arte podem ser vistas como a concretização desse espaço existencial**. Já ao pensarmos na concretização desse espaço existencial e nas constituições ou instalações de mundos, pensamos inevitavelmente nos sujeitos, seres, objetos e/ou coisas desse mundo ou espaço. Nenhum deles existe separadamente na experienciação sem um corpo, pois o corpo é a unificação do sujeito e objeto (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011; SHIRAZI, 2009)²¹⁶.

É evidente que em uma experienciação, há sempre um foco, mas esse foco não deve ser o único ponto onde devemos depositar a nossa atenção. **(18) As coisas ordinárias, corriqueiras, têm muito mais valor e significados nas nossas vidas do que normalmente imaginamos** (PASKOW, 2004). Portanto, para se realizar uma correta descrição fenomenológica, não se deve atentar apenas para o foco do assunto da obra, mas todos os fatores devem ser considerados importantes.

Além disso, **(19) a experienciação das coisas cotidianas não se baseia apenas nas propriedades físicas delas. Nosso contato corporal vai muito além da informação visual** (WRATHALL in: CARLSON; COSTELLO, 2016). **A absorção da obra requer reflexão pois há mensagens visíveis ou não (*visibilidade e a invisibilidade*)** (MARATTO in: CARLSON; COSTELLO, 2016).²¹⁷ Nem tudo tem de estar

²¹⁵ Salientamos que a arquitetura também é considerada por nós como uma forma de arte.

²¹⁶ Para maiores detalhes, ver SHIRAZI, 2009, p. 324.

²¹⁷ Esta questão também foi destacada por Crowther e Malpas, ao afirmarem que os significados simbólicos presentes nas obras visuais podem exceder a dimensão visual (Crowther) e que a dimensão material é apenas um “meio” para o trabalho artístico atingir sua auto-revelação (Malpas - *Art and Phenomenology*).

representado/ser apresentado diretamente ao observador, pois a mensagem principal pode estar implícita e ser entendida além do que está sendo visto fisicamente (dimensão material) /virtualmente na obra, como no caso de obras de arte abstrata, por exemplo. O processo de reflexão/interpretação é importante para perceber a mensagem que o artista quis passar com a obra. Como o objetivo/significado da obra pode não estar dentro dela, devemos atentar para a possibilidade de ele estar ausente, ou seja, ele pode ser visível ou invisível²¹⁸.

Continuando a reflexão sobre a visibilidade/invisibilidade das coisas, é importante destacar a afirmação de Jacobson (in: CARLSON; COSTELLO, 2016): **(20) O ato de ver²¹⁹ é uma atividade de dupla função: receptividade e criatividade²²⁰**. Essa afirmação é válida para qualquer campo relacionado com a fenomenologia. O ato de ver nos permite identificar elementos pré-existentes no mundo, assim como interpretar e “enxergar” as criações. Essa questão também pode influenciar na percepção ou não de algo, ou seja, alguma mensagem que pode ser muito clara para alguns - por causa da vivência e da bagagem existente -, pode não ser tão clara para outros.

Outra questão relevante sobre a comunicação de uma obra de arte ou arquitetura, é que a **(21) completude estética é algo relativo** (LYSAKER in: CARLSON; COSTELLO, 2016). Para o criador de uma obra, ela pode estar completa, já possuir o suficiente para comunicar o que ele deseja passar. Já para o observador, essa questão às vezes não está clara, e ele pode julgar que lhe “falta algo”.

A forma como os objetos e as coisas comunicam conosco também é discutida pelos fenomenologistas, tanto no campo da filosofia, quanto da arquitetura ou da arte. **(22) Os objetos estéticos se comunicam conosco como indivíduos** (PASKOW, 2004). O

²¹⁸ Vale salientar também que a experienciação da arte ou da arquitetura fornece uma abertura para a autoconsciência (Rogers - *Phenomenology and the Arts*). A interpretação da arte/arquitetura nos leva a refletir sobre a nossa própria consciência de *ser* e de *ser-no-mundo*, sendo a desvinculação a nossa relação (*ser, corpo*) com os objetos impossível.

²¹⁹ Vale ressaltar que a visão e o ato de ver aqui tratado não deve ser entendido literalmente como o sentido da visão, mas sim como perceber, entender.

²²⁰ Nos referimos aqui à criatividade do receptor. Para entrar no mundo criado pelo artista, o receptor também tem sua consciência de forma ativa na imaginação desse mundo.

conteúdo/assunto das obras de arte nos afeta de forma imprevisível. As obras de arte e arquitetura têm o poder de nos comunicar, passar mensagens. É válido atentar também para o fato de que essas mensagens podem também receber influência do meio circundante. Portanto, **(23) devemos prestar atenção à obra e à sua tangência** (entorno - *parergon*) (COSTELLO in: CARLSON; COSTELLO, 2016). Dependendo da obra, o essencial pode estar nela (*ergon*), em seu entorno (*parergon*). Estes conceitos podem ser facilmente aplicados na arquitetura (edifício e entorno).

Ainda sobre a relação entre foco e tangência no universo artístico e arquitetônico, pode-se dizer que é formado um sistema conjunto de comunicação com o corpo (ambos - foco e tangência) trabalham juntos para comunicar. De acordo com Crowther (2009), **(24) os dispositivos de enquadramento (planaridade circunscrita) possuem a função prática de demarcar o espaço pictórico e de definir a diferenciação dele com o espaço perceptual comum.** Podemos então concluir que as molduras e marcações de obras possuem uma função de destaque e separação dos mundos pictórico e real. Devemos prestar atenção também aos limites das obras na arquitetura, como no caso dos murais e seus limites com as fachadas e planos circundantes.

Outro “elemento” importante na experiencição é o tempo. Como a experiencição está intrincada com a necessidade de deslocamento, pode-se dizer que ela está consequentemente ligada à passagem do tempo. O tempo é percebido nas descrições e escritos de Norberg-Schulz ([1979] 1980; 2000), Pallasmaa (2012), Holl ([1994] 2011; 2000), Shirazi (2009), bem como nos textos de Ciavatta e Lotz (in: CARLSON; COSTELLO, 2016). Sendo assim, **(25) experienciar esteticamente uma obra de arte ou arquitetura é experienciar o tempo e a ação das coisas e sobre as coisas**, ou seja, a experiencição está no nosso contato com o mundo, e portanto, ela só é possível através da vivência do tempo e da ação sobre as coisas, da contingência (eventualidade) e do caráter distinto das ações. Podemos inclusive ir além: ao relacionarmos a questão do tempo com a instituição de mundo, pode-se afirmar que **(26) na experiencição, artistas e arquitetos se retiram do fluxo do tempo e da dimensão espacial** (LOTZ in: CARLSON; COSTELLO, 2016). Quando tratamos de criatividade e criação de mundo, artistas abstratos e arquitetos estão mais facilmente

desligados de um estabelecimento real (mundo natural), e isso faz com que suas criações não se encaixem em um tempo ou formato estabelecido para um ponto específico da história, ou sejam, se tornam atemporais, sempre atuais.

Por fim, devemos destacar uma reflexão levantada por Crowther (2009) sobre a relação de edifícios e as formas físicas do nosso corpo. Para o autor, **(27) temos uma tendência a relacionar as formas do que vemos com as formas físicas do nosso corpo**. As formas – sejam volumes totais dos edifícios ou partes deles – são relacionadas pela nossa consciência com o físico de nosso corpo, ou seja, colunas podem ser associadas como corpos eretos, fenestrações que podem remeter a olhos, e outras associações acontecem quando se observa a arquitetura. Vale salientar que esse fato também acontece quando observamos obras de arte em duas dimensões, como pinturas, desenhos, etc., e que podemos associar as formas (representadas bi ou tridimensionalmente) com o nosso corpo.

* * *

Ao levarmos em consideração esses 27 pontos abordados por autores dos campos da filosofia, arquitetura e artes, a abordagem direcionada ao objeto empírico estará adequada às complexidades fenomenológicas da arquitetura e das artes. Fica claro também como pontos levantados por autores da fenomenologia da arte podem ser aplicados à arquitetura e vice-versa. A abordagem fenomenológica adotada considerará o interior e exterior dos edifícios, buscando iniciar a partir da exploração macro (do sítio), e partindo para a noção de conjunto dos edifícios e a relação com as obras de arte, adentrando em edificações (SHIRAZI, 2009).

A revisão da fenomenologia nos campos da filosofia, arquitetura e artes realizada nesta parte foi fundamental para a eleição dos 27 pontos de interesse direcionados à descrição do *core* do *campus* principal da UNAM. Acredita-se que tendo-se entendido a complexidade histórica e cultural do surgimento da *Ciudad Universitaria*, e diante dos pontos de interesse elegidos no item 8.1, poderemos agora realizar a descrição fenomenológica do objeto de estudo na Parte III da tese, intitulada *A UNAM e a relação entre arte, espaço e corpo*, e que será apresentado a seguir.



PARTE III

A UNIDADE E A RELAÇÃO ENTRE ARTE, ESPAÇO E CORPO

PARTE III

A UNAM E A RELAÇÃO ENTRE ARTE, ESPAÇO E CORPO

Tendo-se entendido a complexidade histórica e cultural e a importância do surgimento do *campus* principal da *Universidad Nacional Autónoma de México* - UNAM (expostos na parte I), e munindo-se dos conceitos fenomenológicos da filosofia, arquitetura e artes apresentados na parte II, nos propomos aqui nesta última parte definir e justificar o recorte espacial do *campus* principal da UNAM para então realizar a descrição fenomenológica propriamente dita, utilizando-se dos 27 pontos de interesse comuns para as fenomenologias da arte e da arquitetura, apresentado no fim do capítulo 9. *Abordagem fenomenológica direcionada à UNAM.*

10 ARTE, ESPAÇO E CORPO: UMA DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA DO CAMPUS PRINCIPAL DA UNAM

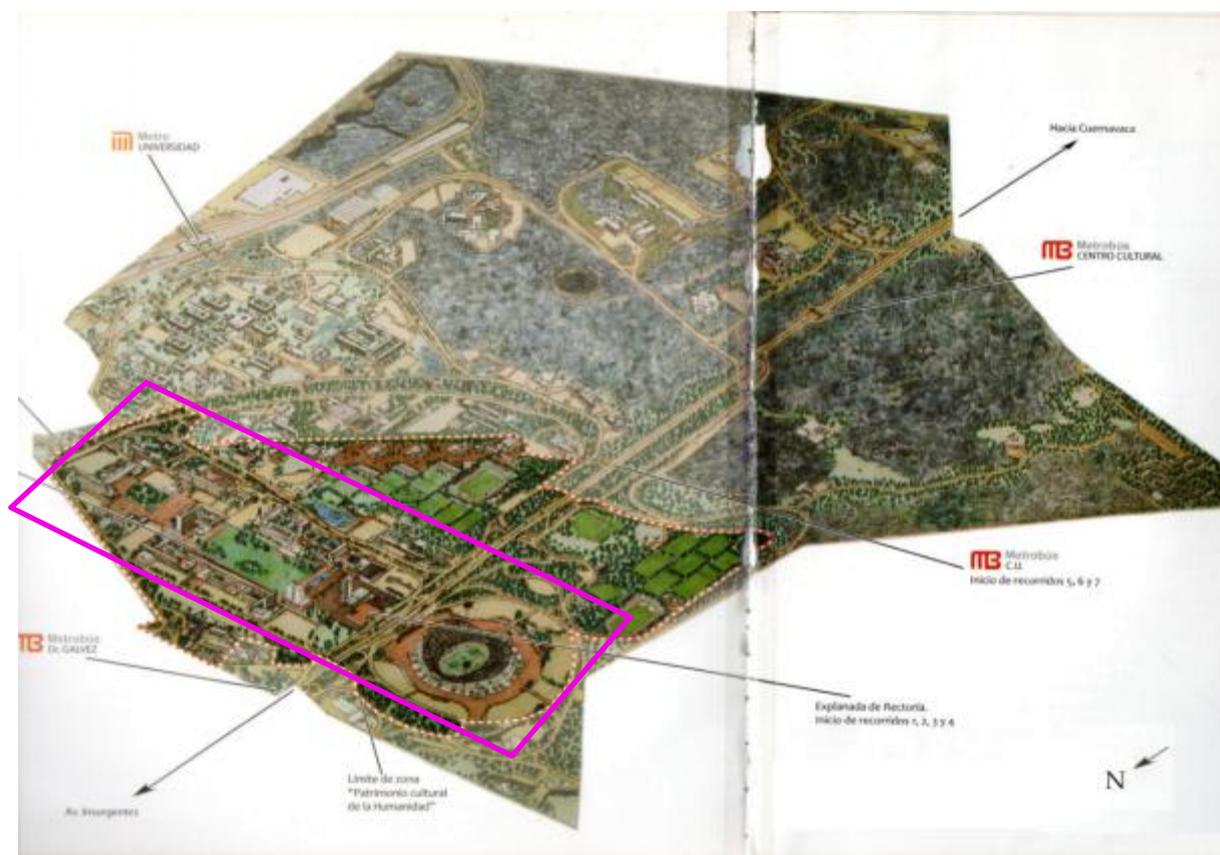
Este capítulo tem como objetivo fazer uma descrição fenomenológica do *core* do *campus* principal da UNAM, utilizando o conjunto de informações históricas e culturais do México - sobretudo sobre a elaboração e construção da *Ciudad Universitaria* apresentada na Parte I da tese, bem como os principais conceitos e ideias apresentadas na Parte II, que abrangeram os campos da filosofia, arquitetura e artes e culminaram numa abordagem fenomenológica direcionada à UNAM. Dessa forma, o capítulo foi dividido em duas partes principais: 10.1 - *Recorte espacial*, que definirá e justificará a delimitação espacial da zona sobre a qual se fará a descrição fenomenológica; e 10.2 - *Descrição fenomenológica*, que, como o próprio título já indica, conterà o registro da experiencição vivida durante uma das visitas, de acordo com um roteiro estabelecido.

10.1 RECORTE ESPACIAL

Para a realização da descrição fenomenológica, foi necessário definir um setor do *campus* principal da UNAM, visto que ele possui uma área total de 730 hectares. De acordo com o que foi ligeiramente explicado no final da parte 1, definimos uma área de concentração para a realização do percurso da descrição, que compreende um eixo do terreno entre o Estádio Universitário (à oeste) e o Edifício de Medicina (à leste), respeitando as faixas de edifícios que circundam a área de *Las Islas* e a Praça das Ciências.

Este seria o setor principal, pertencente ao *core* do *campus*, presente desde o projeto de construção e que se mostra como um espaço de grande utilização pela constante concentração de pessoas, seja durante o ano letivo ou durante as férias escolares. É importante destacar que o *core* do *campus* é uma área protegida como Patrimônio da Humanidade da UNESCO (área nítida e destacada por linha tracejada na imagem a seguir), e que esta área se estende um pouco mais do que o setor escolhido (área destacada por quadrilátero magenta na imagem a seguir) para se realizar a descrição.

Figura 42 - Vista axonométrica do conjunto da Cidade Universitária e localização dentro do *campus* central do polígono de “Patrimônio Cultural da Humanidade” (área nítida, destacada por linha tracejada). O quadrilátero magenta destaca a área que inclui o recorte espacial onde será feita a descrição fenomenológica.



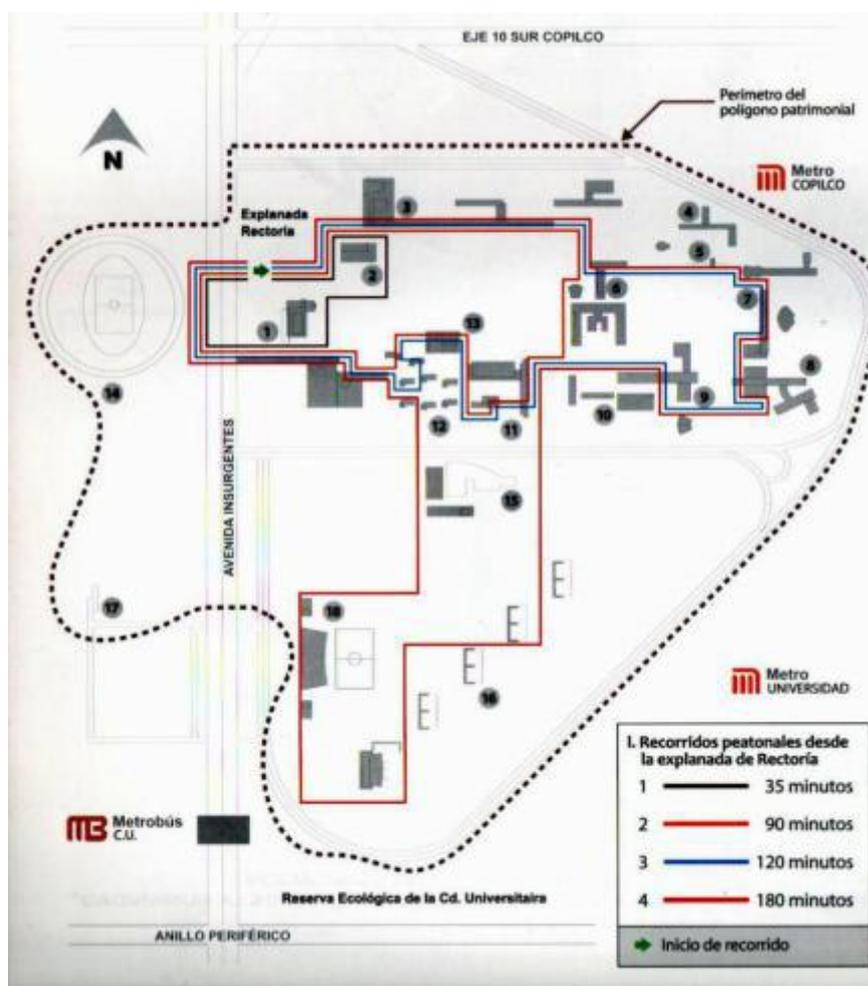
Fonte: DE ANDA ALANÍS, 2011, p. 32-33. Com modificação da autora.

Outro aspecto que ajudou a definir esta área como a mais adequada para a realização da descrição fenomenológica, foi o fato de ela concentrar os primeiros e mais conhecidos murais e edifícios da universidade, como por exemplo, a Torre da Reitoria, a Biblioteca Central e o Estádio Universitário. Dessa forma, este é o trecho do *campus* que possui os exemplares artísticos e arquitetônicos mais significativos para a identidade do *campus* principal da UNAM.

Delimitado o setor do *campus*, nos deparamos com a necessidade de definição de um percurso a ser feito para a realização da descrição fenomenológica. No *Guía para el visitante* do *campus* central publicado em 2011, o arquiteto e professor Enrique X. de Anda Alanís sugere algumas rotas de passeios para pedestres partindo-se de três pontos-chave de ingresso ao *campus*: a Praça da Reitoria, e das estações Metrobús C.U. e Metrô Copilco. Elegemos assim como ponto de partida, a Praça da Reitoria, pois

dentre as três opções, esta é a única que está completamente inserida no setor definido para a descrição, além de ser um local de grande significância para a instituição. A partir da Praça da Reitoria, são sugeridos quatro percursos, que variam entre 35 e 180 minutos. Destes, escolhemos o percurso 3 (azul - 120 minutos) como base, sendo necessário fazer algumas modificações para o objetivo da descrição.

Figura 43 - Mapa com os percursos para pedestres desde a Praça da reitoria, sugeridas pelo livro *Campus Central de Ciudad Universitária - Guía para el visitante* (2011).

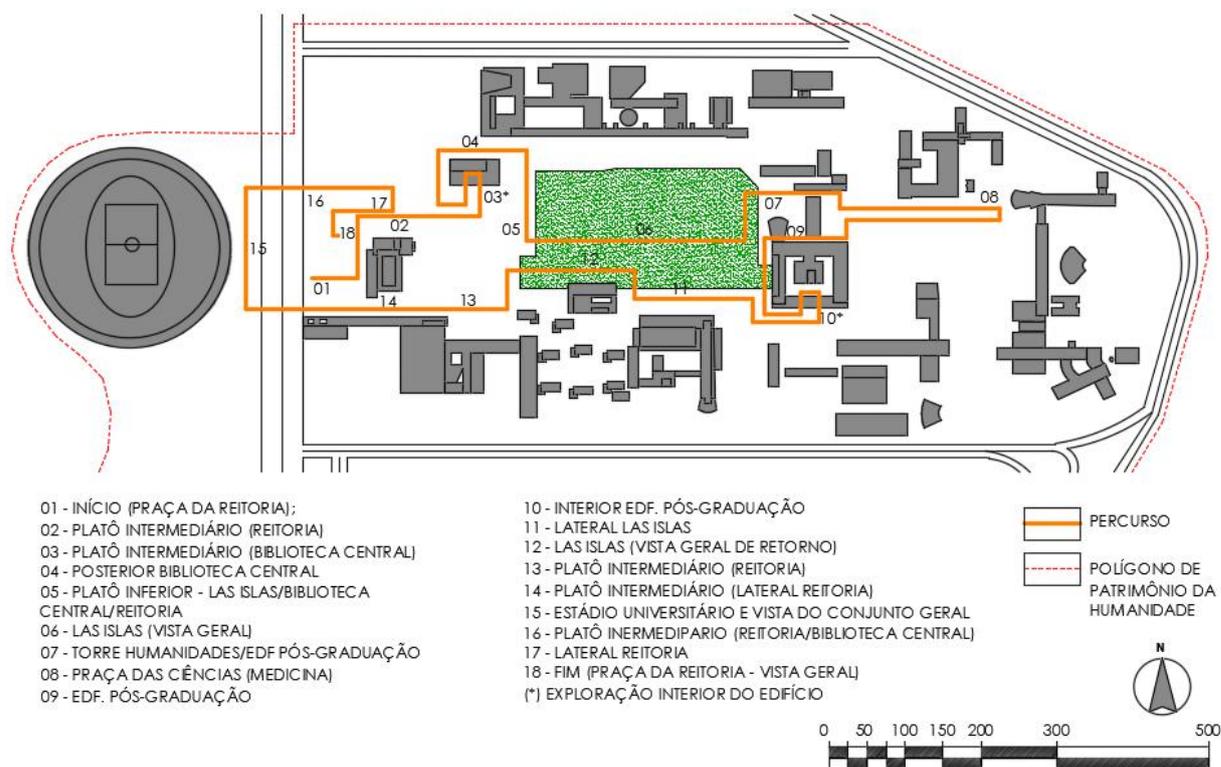


Fonte: DE ANDA ALANÍS, 2011, p. 34.

A figura a seguir ilustra qual foi o percurso escolhido. O início do percurso dá-se na Praça da reitoria (01), local significativo para a instituição, e ponto estratégico para visualização do conjunto da Cidade Universitária (está em posição privilegiada no eixo de perspectiva de *Las Islas* e num nível altimétrico superior). Dela, partiu-se para o platô intermediário (02), onde se encontram a Torre de Reitoria e a Biblioteca Central. Deste plano, se acessou a Biblioteca Central no nível térreo (03), visitando-se

o grande salão de leitura e o jardim interno. O percurso segue retornando-se pelo mesmo local em que se acessou a biblioteca, e passa-se a dar a volta no edifício (04), contemplando-se todos os murais em sua volta.

Figura 44 - Percurso eleito para a realização da descrição fenomenológica.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Nos pontos 05 e 06, já se está no platô inferior, no mesmo nível do grande espaço central conhecido como *Las Islas*, e é neste momento que o grande gramado de *Las Islas* é atravessado. Estes locais possuem pontos de observação importantes para a noção de conjunto dos edifícios. O ponto 07 está diante de um dos murais mais significativos do Edifício de Pós-Graduação, assim como de uma perspectiva do mural do Edifício de Medicina, na Praça das Ciências, ao fundo (08). Desta Praça, observa-se também o mural do Edifício de Odontologia.

Inicia-se o retorno por dentro do complexo da Torre de Humanidades e Edifício de Pós-Graduação, onde encontram-se mais murais deste edifício (09), e, ao retornar para o espaço central, desvia-se o caminho para dentro do Edifício de Pós-Graduação (10 - onde encontramos outro mural interior). Retorna-se pelo lado sul de *Las Islas* (11 e 12). Os pontos 13 e 14 estão no platô intermediário, em posições importantes para a

observação da Biblioteca Central e Reitoria. Através do túnel de pedestres por baixo da Avenida Insurgentes, é possível chegar ao Estádio Olímpico (15), justo no trecho que possui a única parte executada do mural de Rivera. Retornando-se pelo túnel norte, volta-se ao platô intermediário (16 e 17), e sobe-se para a Praça da Reitoria, onde o percurso é finalizado no ponto 18.

Dessa forma, estabelecido esse roteiro, é possível realizar uma descrição fenomenológica do setor mais significativo do *campus* principal da UNAM, que concentra os principais espaços, edifícios e murais. O eixo Estádio-Universitário/Praça das Ciências compreende o *core* do projeto construído nos anos 1950, e, mesmo com as modificações dos edifícios com o tempo (tanto as modificações dos edifícios no momento da construção original, bem como as expansões realizadas *a posteriori*), a noção do conjunto atual permanece de acordo com o pretendido pelo projeto original. As explorações interiores da Biblioteca Central e do Edifício de Pós-Graduação pretende também romper com a abordagem fenomenológica baseada apenas na exterioridade, tão criticada pelos escritos de Shirazi²²¹.

10.2 DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA

Antes de iniciar propriamente esta descrição é necessário fazer algumas ressalvas. O percurso da descrição que está apresentada aqui foi realizada entre as 12:00 e as 15:10 do dia 23 de Janeiro de 2017. Foi um dia de sol intenso, bastante propenso para o desfrute e registro do espaço da universidade. Esta não foi a primeira experiência que tive presencialmente do *campus* principal da UNAM. O visitei primeiramente em 2015, e depois vivi entre junho de 2016 e julho de 2017 na Cidade do México, frequentando o *campus* inúmeras vezes, para assistir aulas, pesquisar sobre o *campus* e a sua história, desenvolver a tese e fazer o acompanhamento da pesquisa com o Prof. Dr. Enrique X. de Anda Alanís.

Tive contato com escritos sobre o *campus* da UNAM desde 2007, quando desenvolvi meu trabalho de graduação, e que dediquei parte deste trabalho a falar da importância dos murais da UNAM para a integração entre as artes plásticas e arquitetura. Esta pesquisa evoluiu entre 2009-2011, no desenvolvimento do meu

²²¹ Salientamos aqui que, por questões operacionais e de gerenciamento da universidade, não nos foi permitida a entrada em todas as edificações.

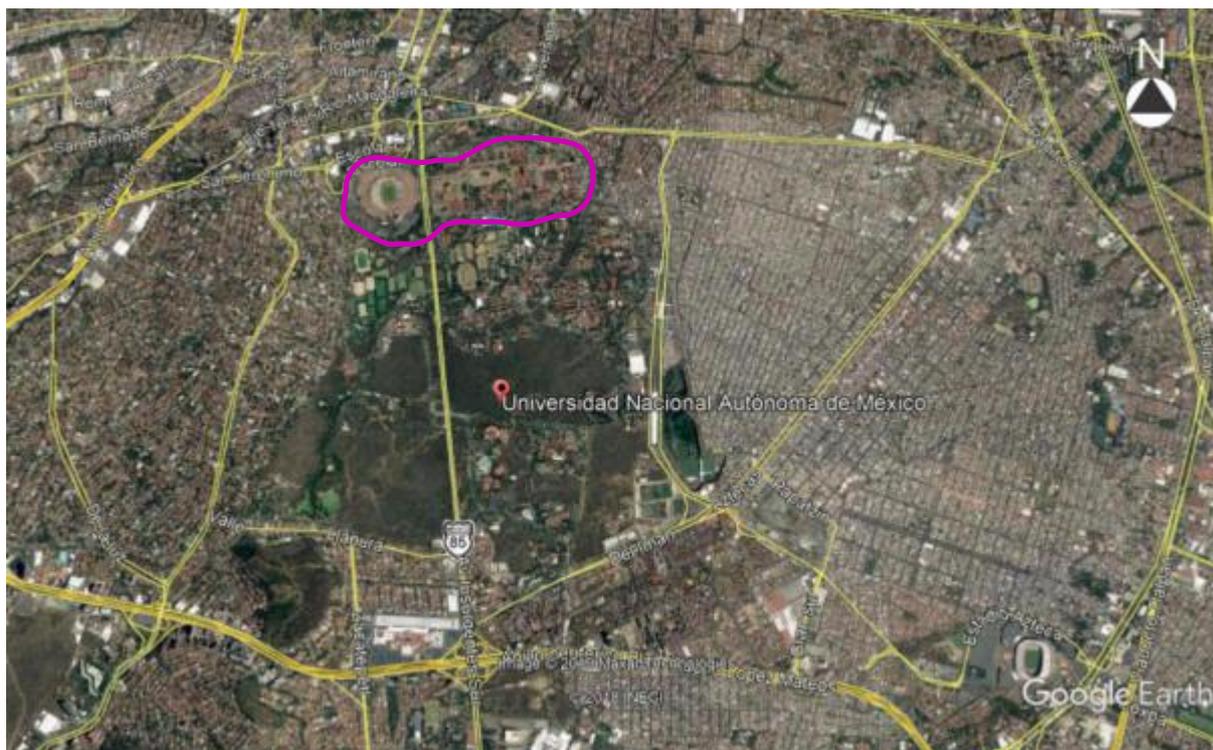
mestrado e culminou neste presente trabalho e descrição fenomenológica. Portanto, é necessário dizer que esta descrição não está completamente desvencilhada de conhecimentos prévios, e que não é possível apagar da minha mente tudo o que li e o que conheci, principalmente presencialmente desse espaço (lembramos dos **pontos de interesse 01, 02 e 04 apresentados na seção 8.1**)²²². Assim como acabo de fazer, durante a descrição fenomenológica, destacarei os pontos de interesse levantados na seção 8.1 entre parênteses e em negrito, e os colocarei por extenso numa rota de rodapé, para que o leitor possa associá-lo mais facilmente com o trecho da descrição. A fim de documentar e ilustrar a descrição que será aqui apresentada, o observador/intérprete - no caso, a autora desta tese - realizou o percurso com uma máquina fotográfica, e algumas das imagens servirão para demonstrar visualmente/ilustrativamente o que foi apreendido no local. Destaca-se aqui que não é intenção desta pesquisa afirmar que este é um meio de substituição da experiênciação *in loco*, visto que já é sabido que a experiênciação local não pode ser substituída por nenhum tipo de meio de reprodução **(8.1, ponto 05)**²²³.

Como já é sabido, à sul da Cidade do México encontra-se a área denominada de *Pedregal de San Ángel*, local escolhido para o desenvolvimento do *campus* principal da UNAM, inaugurado em 1952. Atualmente, os arredores possuem uma alta densidade ocupacional, e ao percorrer a área através das avenidas principais, sente-se que a área do *campus* funciona como um oásis, com áreas verdes em meio ao trânsito pesado e a quantidade de edificações (ver figura 45). Ao se observar mais proximamente a área de recorte espacial, é facilmente perceptível a prevalência de espaços livres entre os edifícios do *campus* (ver figura 46).

Figura 45 - UNAM e seus arredores imediatos. As vias principais estão destacadas em amarelo, e o recorte espacial para a realização da descrição está destacado em magenta.

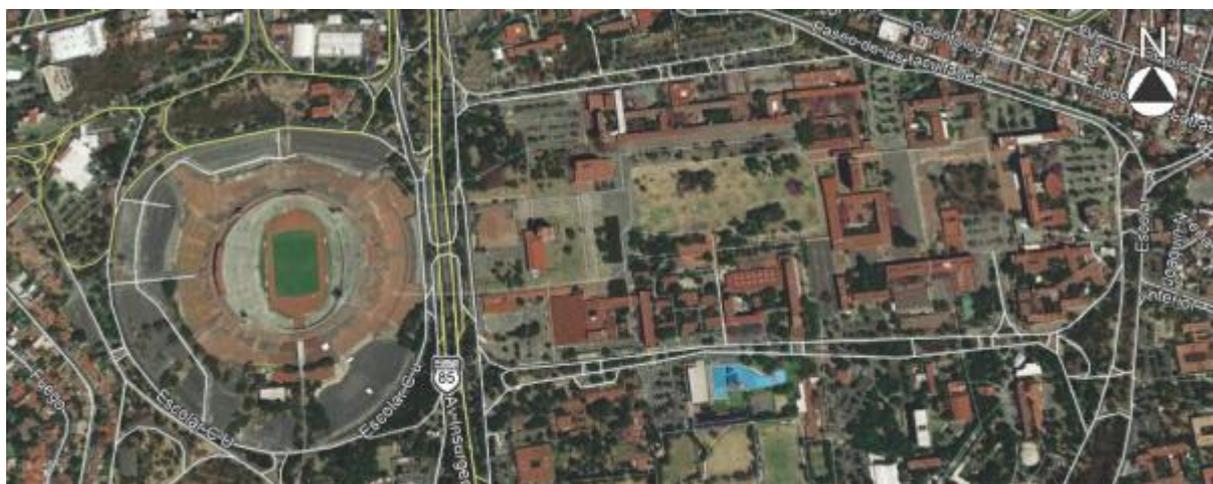
²²² (1) A redução fenomenológica não pode ser completa. / (2) A experiênciação é algo que ocorre quando a nossa mente recebe os dados perceptivos e os interpreta de forma neuropsicológica e cultural. A descrição fenomenológica é um ato de expressão não neutro em relação à experiênciação. / (4) As pesquisas sobre as obras não são proibidas para se realizar uma descrição fenomenológica.

²²³ (5) Só é possível de ser feita *in-loco*. Muitas dimensões da obra de arte ou da arquitetura não podem ser transmitidas por meios artificiais.



Fonte: *Google Earth*. Acessado em: 18 abr. 2018. Com modificação da autora.

Figura 46 - Vista aérea do setor escolhido para a realização da descrição fenomenológica.

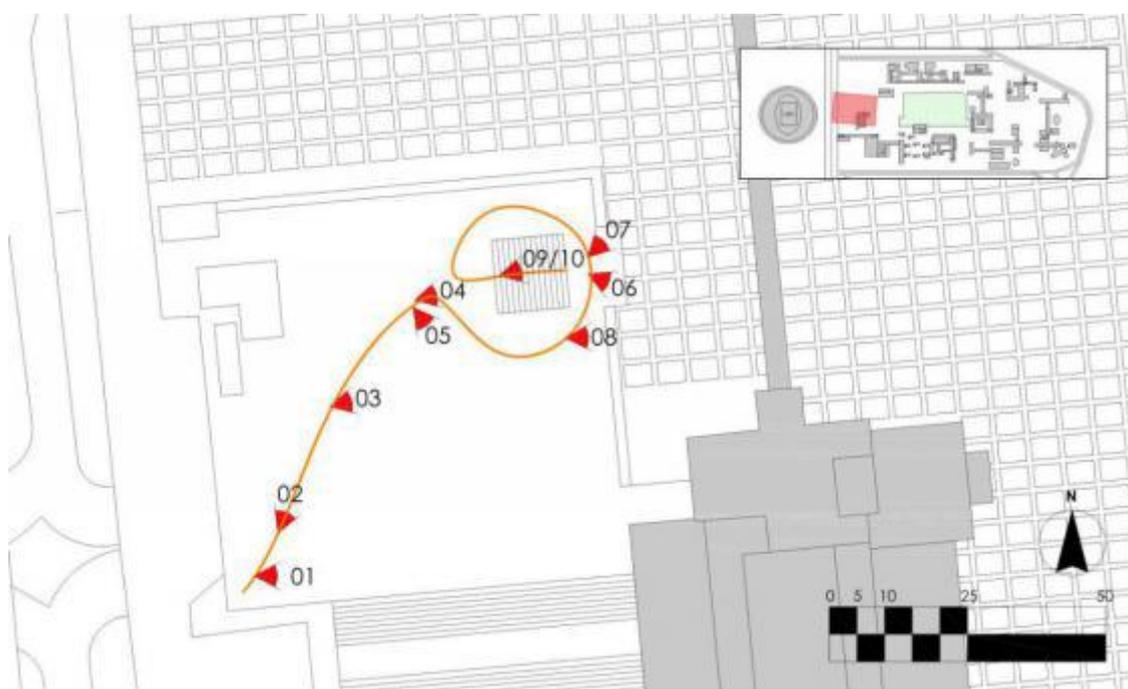


Fonte: *Google Earth*. Acessado em: 24 out. 2017. Com modificação da autora.

Durante os 14 meses que passei na Cidade do México, e dentre os trajetos que fiz circundando o *campus*, o que mais me impactou foi a visada do conjunto a partir da *Avenida Insurgentes Sur*. Quando esta avenida de faixas de tráfego rápido passa pelo espaço entre a Praça da Reitoria e o Estádio Universitário revela-se uma das perspectivas mais belas do conjunto da *Ciudad Universitaria*. Nesta interseção a

perspectiva se abre para o *campus* e o limite visual antes definido pelas árvores ou pelas fachadas dos edifícios da avenida descortina-se para o vazio, especialmente para o lado leste - onde encontram-se os edifícios da Reitoria, Biblioteca Central, e a área de *Las Islas*. Sendo assim, decidi iniciar o percurso da descrição fenomenológica a partir da extremidade sudoeste da Praça da Reitoria, como pode-se ver na figura 47.²²⁴ A meu ver, por existir esta praça localizada numa das avenidas mais importantes para a cidade e por este local estar junto ao “edifício-chefe” da universidade (Reitoria), entendo este acesso como um dos acessos principais ao *core do campus*.

Figura 47 - Locação das fotos tiradas na Praça da Reitoria, de acordo com o deslocamento realizado (linha laranja).



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Nesse momento, o edifício da Reitoria destaca-se ao meu olhar (01). A cor avermelhada de sua fachada comunica com a esplanada da Praça, e, ao fundo, o edifício da Biblioteca Central me intriga com seus desenhos minuciosos (02). O piso da praça é formado por uma grade geométrica que formam quadrados vermelhos (tijoleira) entre linhas cinzas (concreto), e esse caráter geométrico chama a atenção

²²⁴ A partir deste momento, referências numéricas que forem feitas na descrição referem-se ao número apresentado no canto superior esquerdo de cada imagem.

para uma plataforma feita pelo homem **(8.1, ponto 7)**²²⁵, manipulada e não natural, como se o piso fosse um plano de um gráfico, uma folha de papel milimetrado onde os elementos espaciais são assentados. O brasão da universidade²²⁶, localizado no alto da empena cega do edifício da reitoria, também chama minha atenção, e por estar no topo do volume vertical da reitoria, me dá a impressão que o símbolo da universidade está “derramando” sobre meus pés, através do vermelho da fachada (03). A Torre de Reitoria se revela como um ponto focal, e convida a ver o mundo que se revela por trás dela.

Sinto-me convidada a aproximar-me de uma espécie de balcão ou mirante formado do lado esquerdo da Reitoria. A visão que tenho da Biblioteca Central e a parte da fachada da Torre de Humanidades que se descortina ao fundo, aguçam a minha curiosidade de se aproximar do “balcão”. À medida que me aproximo dele, consigo ver através da escada que dá acesso à plataforma intermediária (04), e percebo que a grelha geometrizarante do piso se torna verde e cinza no nível inferior, obedecendo o mesmo padrão da Praça da Reitoria, mas a tijoleira vermelha agora torna-se gramado.

²²⁵ (7) a linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

²²⁶ Sei que o brasão da universidade no edifício da Torre de Reitoria não fazia parte do projeto original do edifício.

Figura 48 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Praça da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Também me sinto compelida a descer as escadas, mas prefiro primeiro vislumbrar o grande espaço aberto a partir do balcão. Em frente à escada, consigo ter uma vista completa da Torre de Reitoria (05), e percebo a presença do mural da sua fachada norte (06). Sinto mais um estímulo para aproximar-me do balcão.

Ao chegar no limite do balcão, sinto o primeiro impacto quanto à perspectiva. Ao observar a extensão do *campus*, a monumentalidade dos edifícios e a organização deles, mantendo um eixo de perspectiva, me causa impacto quanto à grandeza (8.1, pontos 6 e 7)²²⁷. Tudo ao meu redor é um amplo espaço construído pelo homem, e lembro-me das cidades pré-colombianas que visitei, Teotihuacán e Monte Albán.

²²⁷ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos. / (7) A linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

Figura 49 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Praça da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

A Torre de Humanidades ao fundo, prende minha atenção. Sinto vontade de andar até ela, para descobrir o que há (07) após o grande gramado. À minha direita, o mural da Reitoria me passa uma impressão de uma ação dinâmica, e até violenta (08), mas depois de refletir um pouco acerca do braço estendido, acredito que seja uma sensação de conquista que está sendo alcançada, pois o braço não agarra nada, mas parece estar em busca de papéis ou das datas que estão pintadas no lado esquerdo do mural. Identifico figuras (mão, braço, papel, datas). Percebo posteriormente que as datas pintadas se referem a momentos importantes da história mexicana: 1520 a chegada de Cortez ao México; 1810 o ano da independência; 1857 o ano da primeira constituição mexicana; e 1910 o ano da Revolução Mexicana. Abaixo ainda há uma data com interrogações, interpreto que seja o que está por vir, que não pode ser previsto pelo artista. Para mim, o braço parece ser o foco da composição, o ator daquele *mundo criado*. Sinto como se o braço fosse meu e eu estivesse ali, buscando conquistar algo, é como se eu fosse transportada para aquele mundo que está retratado **(8.1, pontos 15 e 16)**²²⁸. Acredito que o painel indica a necessidade de uma ação enérgica que era necessária para a construção dessa nova sociedade mexicana. Percebo também que o braço confere mais direcionalidade, fazendo com que o meu olhar convirja para o grande vazio. A direção da mão aponta para o campus, como se

²²⁸ (15) A nossa consciência é dual, e entendemos as representações, ao mesmo tempo, reais e fictícias. / (16) No mundo criado pelo arquiteto ou artista, novas regras podem ser estabelecidas, pois a arte ela mesma é uma fonte original de conhecimento, ela mesma é uma verdade, ela cria uma realidade, mesmo que diferente do mundo real (mundo-vivido).

indicasse um caminho, ou seja, a obra interage com o mundo real, interferindo nele, assim como - ao mesmo tempo - sofre influência dele **(8.1, ponto 12)**²²⁹.

Figura 50 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Praça da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Decido então descer para o plano verde que observei da plataforma da Praça da Reitoria. À medida que vou descendo, o contraste de luz e sombra me chama a atenção (09). Ao iniciar a descida, a faixa cinza do peitoril por cima da escada anula visualmente as bases dos edifícios da Biblioteca e da Torre de Humanidades, como se eles brotassem todos de um mesmo nível, como se a plataforma inferior fosse uma só, um terreno comum a todos. Ao descer todos os degraus, a visão que se tem é bastante “impactante”. Sinto-me pequena em meio à amplitude do espaço. As linhas de agenciamento do piso (grelha) reforçam um eixo de visão em direção à Torre de Humanidades (10) e percebo que os edifícios funcionam como pontos balizadores no espaço formado pela grelha expressa no piso **(8.1, ponto 23)**²³⁰.

²²⁹ (12) A arte e a arquitetura afetam o lugar, e o lugar as afetam.

²³⁰ (23) Devemos prestar atenção à obra e à sua tangência.

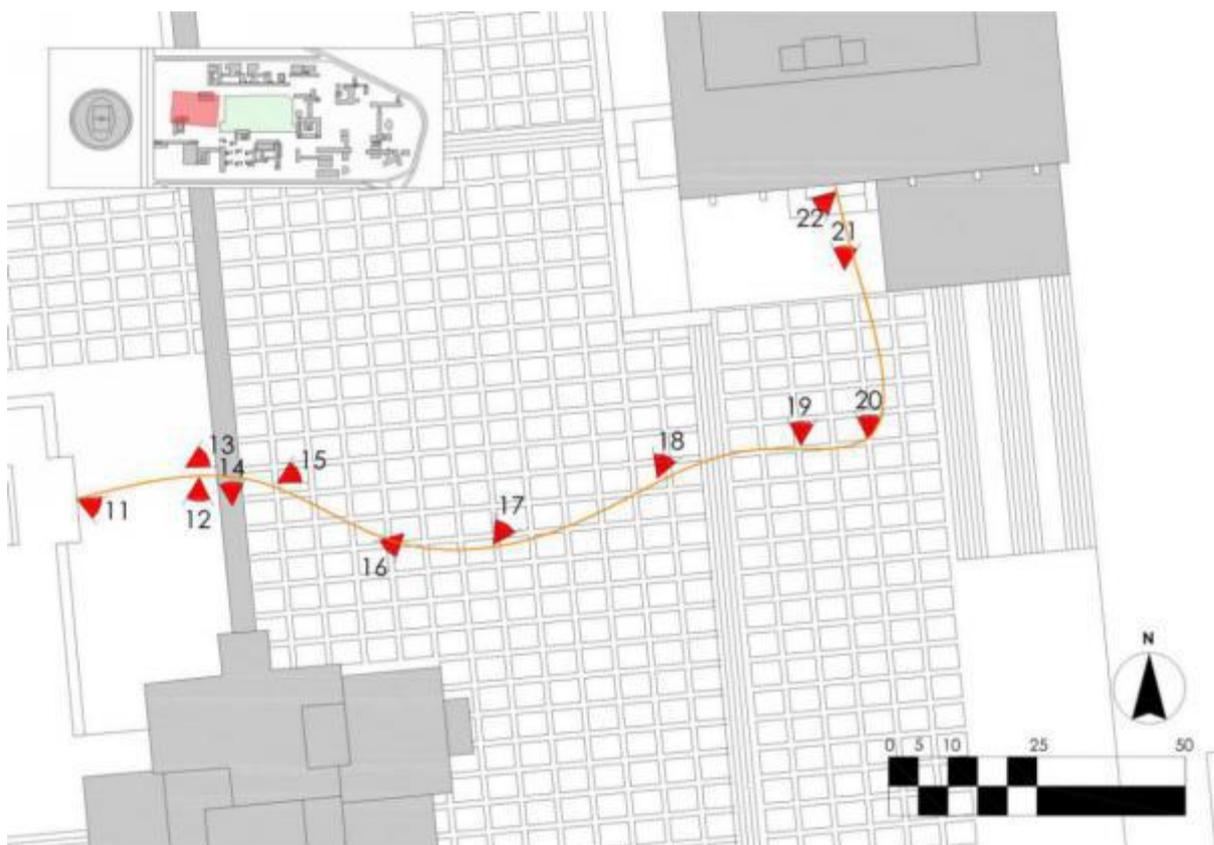
Figura 51 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Praça de Reitoria para a esplanada inferior.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Continuo o percurso avançando em direção à Torre de Humanidades, e em todo o momento sou compelida a olhar para o mural da reitoria e para a Biblioteca Central.

Figura 52 - Localização das fotos tiradas no percurso (linha laranja) entre os edifícios da Reitoria e Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Observo o mural norte da Torre de Reitoria agora de um plano mais baixo (11) e avanço para o caminho coberto que liga a reitoria aos edifícios da Biblioteca Central e

de Filosofia e Letras, sempre mantendo meu olhar em relação ao mural da reitoria e ao bloco da Biblioteca Central (12 e 13). O caminho coberto evidencia uma linha horizontal forte, em contraposição às linhas verticais dos edifícios que me chamam a atenção constantemente. Ao entrar embaixo do caminho coberto, a perspectiva de corredor que se forma convida-me a continuar o percurso por ele (14) **(8.1, ponto 6)**²³¹, mas o apelo visual do bloco da Biblioteca Central é mais forte (15). Sinto-me curiosa para entrar no edifício da Biblioteca Central e começo a andar em sua direção **(8.1, ponto 3)**²³². O bloco pesado e fechado da biblioteca é intrigante. Lembro-me do mural da reitoria, e paro para olhá-lo mais uma vez, depois do caminho coberto (16).

Figura 53 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Reitoria para a Biblioteca Central.

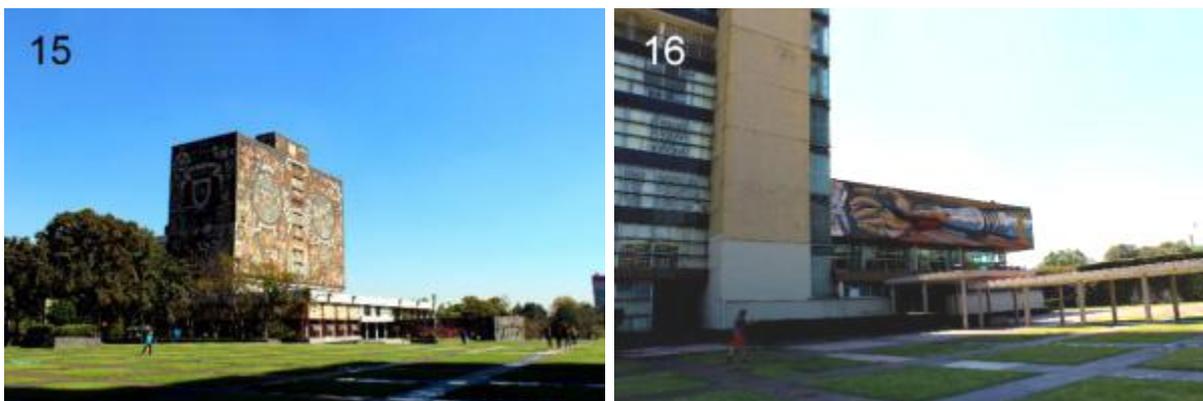


Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²³¹ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.

²³² (3) Só se pode obter uma experiência completa de um edifício por meio da percepção do seu corpo exterior e interior.

Figura 54 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Reitoria para a Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Volto minha atenção para o edifício da Biblioteca Central. Este sempre foi um dos edifícios do campus que mais me chamou a atenção. Ele possui uma presença totêmica no espaço, as suas fachadas cobertas por murais exercem um grande fascínio em quem os observa. Confesso que lembro que desde que vi este edifício pela primeira vez, senti uma sensação de estranhamento (mas não negativo) pelo volume principal ser praticamente cego, e acho que este fato contrasta com a ideia comum de um edifício sempre ter muitas janelas.

As figuras da fachada me chamam atenção, principalmente os dois círculos da fachada sul e as marcações horizontais das aberturas no centro do plano da fachada sul. Um olhar rápido induz a uma associação antropomórfica associando os círculos com olhos, a composição vertical das aberturas com um nariz e o bloco inferior horizontal como uma boca (17 e 20) **(8.1, ponto 27)**²³³. É um edifício que me lembra uma grande escultura de uma cabeça, ao mesmo tempo que possui um mural retratado no grande pano cego e que também se mostra como um edifício “comum”/funcional - as colunas na parte inferior reforça a visão de um edifício lógico, funcional. O muro lateral da Biblioteca revela alto-relevos (18) e as escadas juntamente com a sombra formada na entrada da biblioteca me atraem (19). Paro em frente à entrada da biblioteca e olho para o bloco principal. Passo alguns minutos observando as pequenas figuras retratadas no mural (20) e sou transportada para um mundo de descobertas, invasões, e transformações, instalado pelo mural **(8.1, pontos**

²³³ (27) Temos uma tendência a relacionar as formas do que vemos com as formas físicas do nosso corpo.

16 e 17)²³⁴. Vejo num dos círculos (esquerda) um mundo onde a Terra era o centro do universo; já no círculo da direita, o sol passou a ser o centro. Por trás de uma igreja azul retratada no centro inferior do mural, há uma pirâmide pré-colombiana, e entendo como a imposição da religião católica sofrida pelos mexicas depois da invasão dos espanhóis. Há neste mural inúmeras referências às mudanças traumáticas vividas pelos mexicanos nativos após a colonização **(8.1, ponto 8)**²³⁵.

Embora me sinta muito tentada em dar a volta na Biblioteca Central para ver as figuras que existem nas outras fachadas, decido entrar primeiro na biblioteca²³⁶. Sou recepcionada por um pórtico com uma pequena escadaria que marcam a entrada (20) sem tirar o protagonismo do painel da fachada cega, imediatamente acima.

Figura 55 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, diante da entrada sul da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²³⁴ (16) No mundo criado pelo arquiteto ou artista, novas regras podem ser estabelecidas, pois a arte ela mesma é uma fonte original de conhecimento, ela mesma é uma verdade, ela cria uma realidade, mesmo que diferente do mundo real (*mundo-vivido*). / (17) A arquitetura ou a obra de arte podem ser vistas como a concretização do espaço existencial.

²³⁵ (8) A presença material dos objetos arquitetônicos [e artísticos] transmite sensações, fala e conecta com as memórias.

²³⁶ Por questões de normas da universidade, só me foi permitido tirar fotos do pavimento térreo da Biblioteca Central. Mesmo com esta limitação, vale salientar que é justamente no térreo que encontramos os espaços mais importantes da biblioteca e mais interessantes para nossa descrição fenomenológica. Nos andares superiores estão os acervos de áreas específicas, com salas de estudos comuns, mas todos os espaços são bastante fechados, e não têm comunicação com o exterior do *campus*, conseqüentemente, não comunicam com as obras de arte externas dos edifícios.

Figura 56 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, diante da entrada sul da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

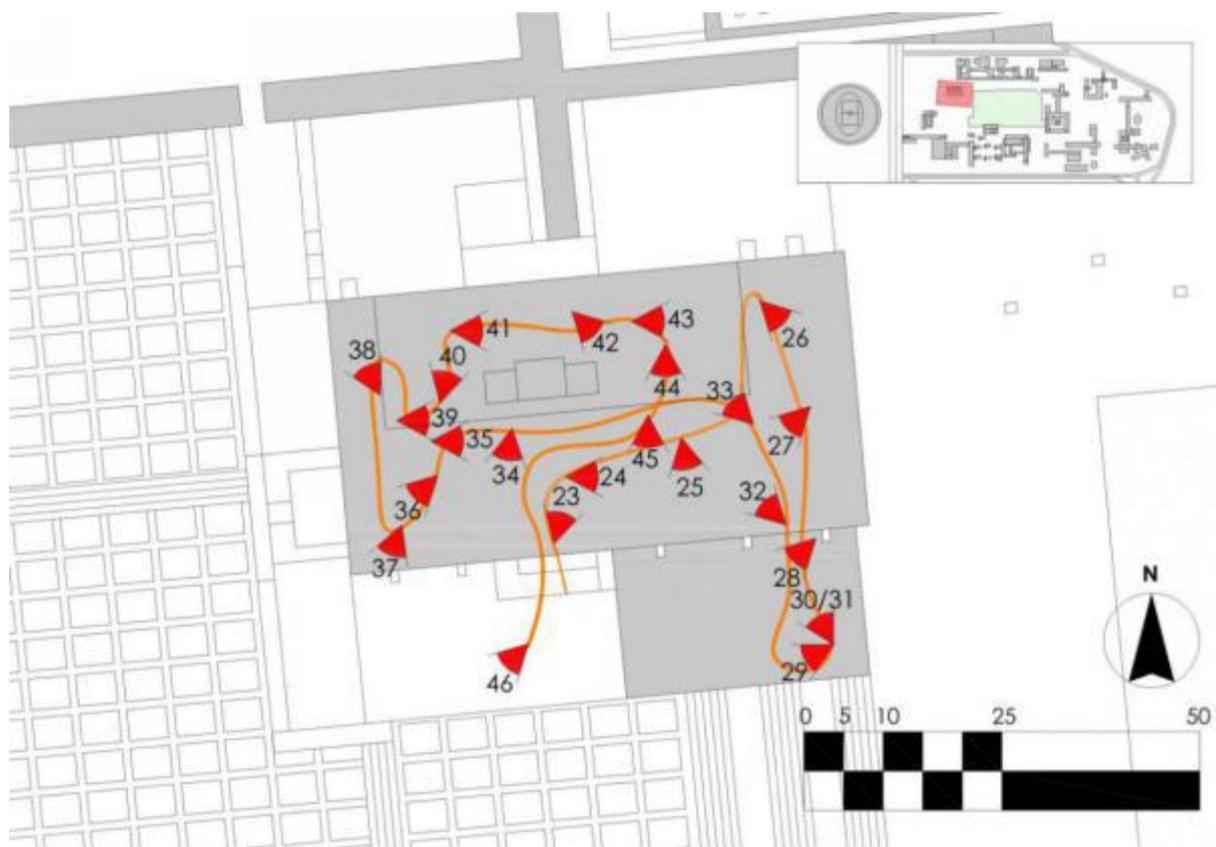
Subo o primeiro lance de escadas e passo para um espaço coberto, anterior a mais um lance de escadas, e que forma como um *foyer* que me prepara a entrar efetivamente na biblioteca. Aproximo-me da porta de entrada e vejo o que parece ser um mural na parede interior da biblioteca, com um amontoado de quartos-de-círculos alaranjados (21). Antes de entrar, olho novamente para a reitoria, que se revela um ponto de peso na visão geral do *campus*, uma marcação espacial importante e imponente, destacada inclusive por estar em um nível altimétrico superior em relação à biblioteca (22).

Figura 57 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, entrada sul da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Figura 58 - Locação das fotos tiradas no percurso (linha laranja) interior da Biblioteca Central.

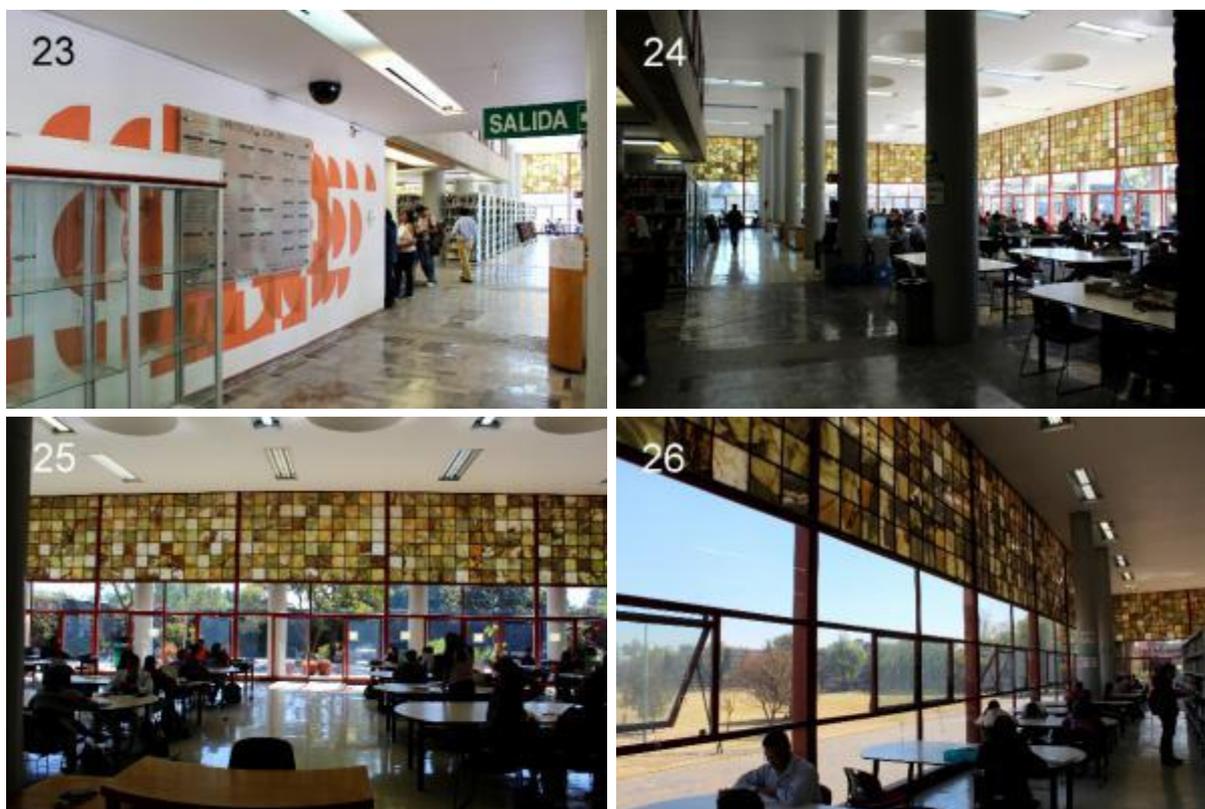


Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Entro na biblioteca. Resolvo fazer um percurso iniciado pelo lado direito (leste), talvez atraída pela luz vinda da área de *Las Islas* (23). Dados alguns passos para o leste, a perspectiva se abre para um grande salão de leitura em grupo (24). A luz vinda das esquadrias com vidro transparente e da faixa de quadrados de ônix acima das esquadrias (como uma bandeira contínua) é convidativa. O ônix confere materialidade ao edifício (tatilidade) e faz uma ligação do mundo criado com a natureza (material natural / espaço moldado pelo homem). Além disso, ela ajuda na concentração, pois a parte transparente de vidro permite que a vista se volte apenas para o entorno mais próximo, e as bandeiras de ônix permitem a passagem de parte da iluminação ao mesmo tempo em que limitam a visão para melhor conformar o espaço interno. Alguns passos a mais e percebo também a presença do jardim na fachada sul (25) que parece oferecer um espaço intermediário entre o dentro da biblioteca e o exterior do *campus*. Decido aproximar-me do que vejo ao fundo – em direção à *Las Islas*, e recuo para minha esquerda, logo após a última fileira de estantes.

Neste trecho há uma fileira de mesas grandes mais isoladas e que passam a impressão de maior tranquilidade, principalmente porque o tráfego de pessoas é menor. Vou até o fim do corredor formado entre as mesas e as estantes (26).

Figura 59 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Retorno ao salão principal. As colunas existentes criam uma separação entre as estantes e a área das mesas (27). Decido ir até o jardim. Nesta área “intermediária”, o único elemento do *campus* que é avistado é a torre da Reitoria (28), inclusive o mural da sua fachada leste (29). Mesmo sem ver a base da Torre de Reitoria ou a área de *Las Islas*, através da visão da torre vertical sinto-me “localizada” no *campus*. Ao virar-me em direção ao salão de leitura, é impossível não desviar o olhar novamente para o mural da fachada sul da biblioteca (30). Sinto novamente vontade de sentar e observar por alguns instantes as figuras e detalhes do mural. Sinto que o jardim forma um oásis, uma atmosfera serena e tranquila e que contrasta com a

“efervescência” de *Las Islas*, um local tranquilo para observar mais de perto um dos murais da biblioteca (8.1, pontos 11 e 13)²³⁷.

Figura 60 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

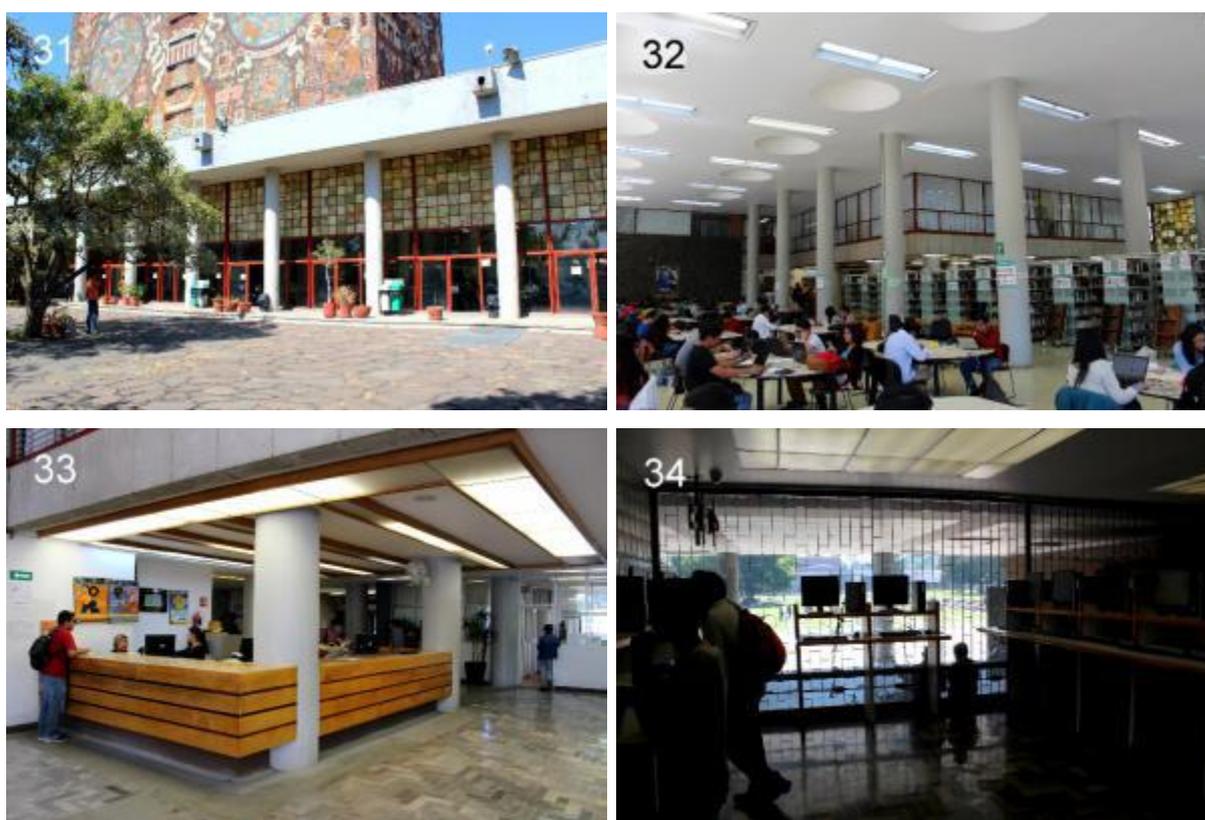
Baixando a minha linha de visão, observo os planos de pilares, e de esquadria do salão de leitura. Por um momento associo novamente essa composição a imagens pré-hispânicas de um rosto, sento os olhos formados pelos círculos fortes da fachada sul, o nariz formado pelas linhas repetidas das esquadrias do bloco vertical e a composição de pilares e esquadrias como sendo uma boca grande, ou até dentes (31) (8.1, ponto 27)²³⁸. Decido voltar para o salão. Junto à esquadria do jardim, o plano branco do forro juntamente com os pilares altos reflete ainda mais a luz natural para o ambiente (32). O pé direito bastante alto cria uma ambiência de grandiosidade e nos faz sentir menores, fazendo com que não se alteie a voz e que se fique em

²³⁷ (11) Quando as coisas se harmonizam, formam um todo: o lugar, a utilização e a forma. / (13) Qualquer tensão cria atmosferas distintas.

²³⁸ (27) Temos uma tendência a relacionar as formas do que vemos com as formas físicas do nosso corpo.

silêncio – isso me faz lembrar a ambiência de algumas igrejas e a relação do pé direito com o comportamento das pessoas. É como se o espaço por si só nos impusesse o silêncio (8.1, pontos 9 e 22)²³⁹. Retorno pelo mesmo caminho que fiz para entrar no salão de leitura, e dessa vez noto a presença marcante do balcão de atendimento (33), coisa que no caminho inverso eu não havia percebido com tanta ênfase (já que o meu foco estava na direção de *Las Islas*). Passando da porta de entrada, à minha esquerda abre-se um ponto de consulta ao acervo por meio de computadores, e ao fundo o fechamento do ambiente é feito por uma esquadria de vidro transparente que permite comunicação visual com o exterior. Como este plano de vidro está recuado em relação à periferia da marquise exterior, a perspectiva é limitada na parte superior, sendo esta uma comunicação limitada, e permitindo a concentração nas atividades dia-a-dia e no movimento das pessoas (34).

Figura 61 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²³⁹ (9) Os espaços falam, e a fala também pode acontecer por meio do silêncio. Devemos ouvir os materiais. / (22) Os objetos estéticos se comunicam conosco como indivíduos.

Resolvo olhar para trás, e percebo como o lado oposto (em direção a *Las Islas*) se mostra mais brilhante e claro (35). Confirmo que foi este o motivo que me fez iniciar o percurso dentro da biblioteca por aquele lado (8.1, ponto 6)²⁴⁰. Retomo o meu percurso para a sala de leitura oeste, e percebo que os elementos do salão principal continuam neste ambiente (os mesmos pilares, o mesmo pé direito e teto, as esquadrias e faixas superiores com pedras ônix) (36). Esta sala se abre em três de seus quatro lados (sua planta é um retângulo) para o exterior. Mais uma vez sinto vontade de me aproximar das esquadrias. Me aproximo da fachada sul, de onde pode-se contemplar a torre da Reitoria e o mural que rasga sua fachada leste. É um ponto de observação que destaca a imponência da torre de Reitoria por perceber bem inclusive a diferenciação altimétrica em que ela se encontra – elevada em relação à Biblioteca Central (37). Viro-me para dar a volta na sala de leitura, e percebo a ambiência calma causada pela luz indireta e o contraste das bandeiras de ônix com o jardim lateral para qual as esquadrias do lado oeste possuem vista (38).

Figura 62 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²⁴⁰ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.

Figura 63 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.



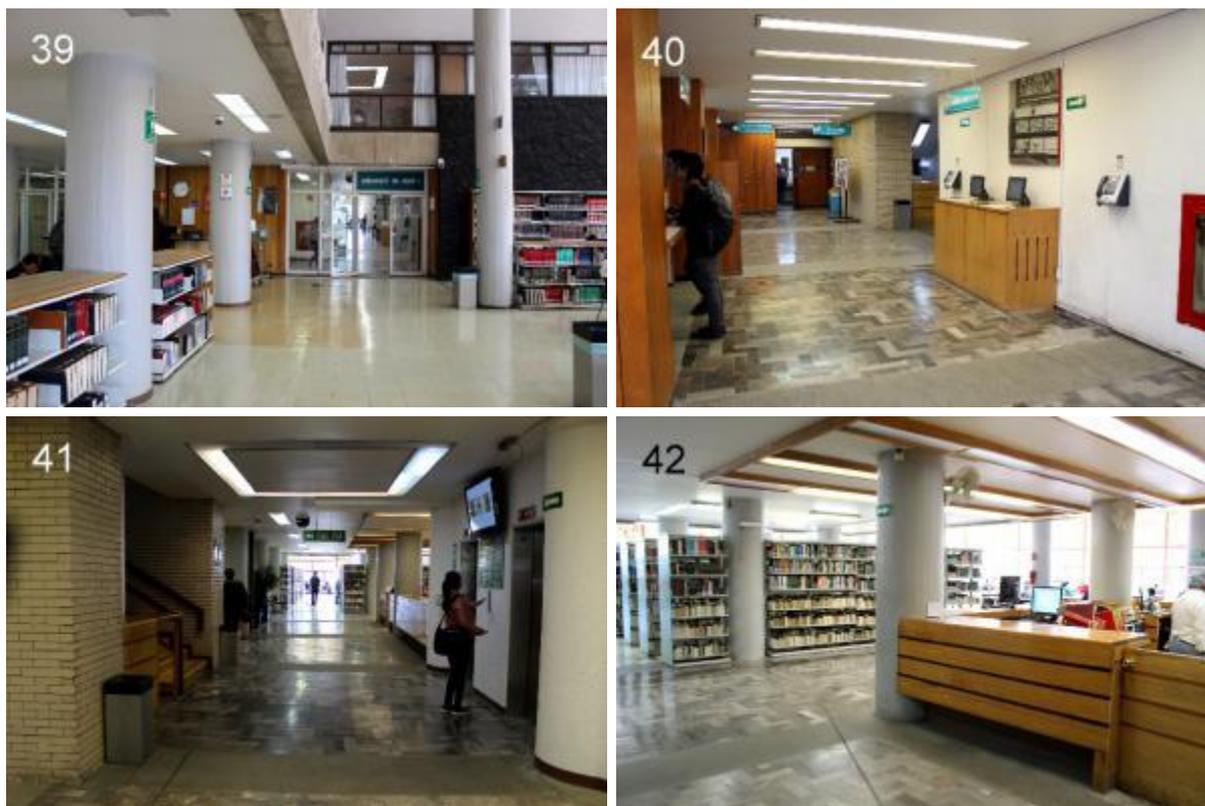
Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Neste momento paro um minuto para refletir sobre como as salas de leitura do térreo são concorridas (trabalhei boa parte do tempo que estive na UNAM na sala de leitura leste). Particularmente, a luz e a vista de Las Islas desde o salão leste foi o que me atraiu mais para sempre buscar trabalhar lá. O número de pessoas neste salão é bastante superior ao salão oeste (que não tem tanta luz, mas também é bastante agradável para trabalhar). Já nos andares superiores, as salas são pequenas e iluminadas artificialmente. Acredito que por isso a concentração de pessoas nelas não é tão grande.

Alinho a minha visão com a mesma porta pela qual entrei na sala de leitura (39). Decido sair e virar para a esquerda, no corredor ainda não explorado por mim. Os rasgos das luminárias no teto, alinhadas e com ritmo constante, me atraem a ver o que há mais ao fundo (40) (8.1, ponto 6)²⁴¹. Abre-se o corredor paralelo ao que acessei a biblioteca, e é onde encontro os acessos de circulação vertical – elevadores e escadas. A luz deste lado é bastante diferente, tendo entrada de luz natural apenas no fundo da perspectiva – justamente a parte que faz comunicação com *Las Islas* (41). Sou mais uma vez atraída pela luz do fundo da perspectiva, e passo por um segundo acesso à Biblioteca, à minha esquerda, completamente alinhado com o acesso oposto - o que vem do edifício da reitoria. Percebo o balcão de atendimento novamente e o banho de luz da sala de leitura principal (42).

Figura 64 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.

²⁴¹ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Diante de mim – em direção à *Las Islas* a perspectiva de estantes e o fundo claro cria uma ambiência dramática e austera (43). A escuridão entre as estantes cria corredores em direção à luz do exterior, como um caminho processional. Virando-se para o salão de leitura, a austeridade se mantém um pouco, mas o contraste de luz e sombra é menor (44). Tanto na visão para *Las Islas*, quanto para o salão de leitura, percebo o impacto visual da faixa de ônix.

Figura 65 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, interior da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

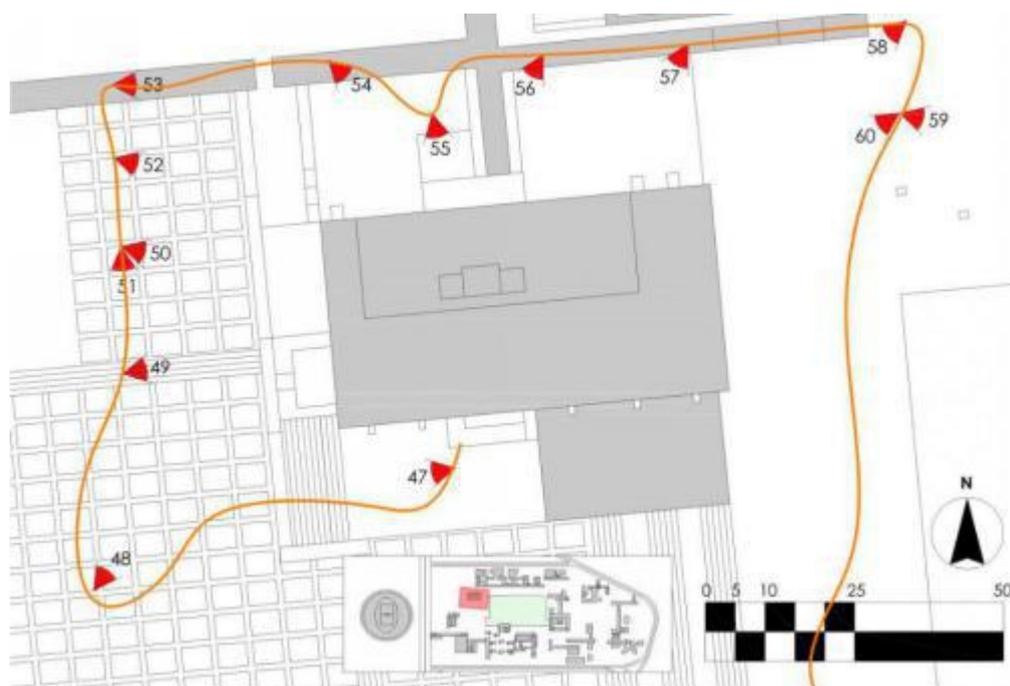
Decido sair da biblioteca pela mesma porta pela qual entrei (acesso sul). Antes de sair, observo mais uma vez os tons das pedras de ônix usadas para formar as bandeiras das salas de leitura (45). Ao sair, mais uma vez a Torre de Reitoria se destaca visualmente (46). Decido então dar a volta na Biblioteca Central por fora e dirigir-me a *Las Islas*. Depois de observar a Torre de Reitoria, sinto vontade de dar a volta na Biblioteca Central a partir de meu lado direito, acredito que por minha posição corporal já estar mais direcionada para este lado.

Figura 66 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, do interior da Biblioteca Central para a saída sul.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Figura 67 - Locação das fotos tiradas no percurso (linha laranja) entre a Biblioteca Central e *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Ao sair, encontro-me num pátio externo mais baixo (piso avermelhado) em relação ao nível do gramado com o *grid* de passagens retangulares de concreto mais acima, alinhado com o nível da Torre de Reitoria. A sombra do bloco inferior da biblioteca destaca o volume do piso, soltando-o (47). Percebo que o jogo de planos altimétricos diferentes é importante para formar espaços hierarquicamente diferentes e pertencentes aos edifícios próximos, frente ao grande vazio do *campus*. Subo para o nível do gramado e me afasto um pouco para virar-me em direção ao bloco da biblioteca, para ter distância visual confortável. Algumas árvores existentes tomam parte do primeiro plano de visão, mas mesmo assim, me sinto curiosa para desvendar as mensagens das inúmeras figuras que se revelam nos murais. As árvores criam uma ambiência diferente (atmosfera) com semi-sombra, como se fosse um espaço de transição (interior - exterior semi-sombra (transição) - exterior total (luz) **(8.1, ponto 13)**²⁴².

Na fachada oeste, a que se vira para o platô da reitoria, possui um grande escudo da UNAM, menções à paz e frases importantes para a história mexicana, como *¡Viva México!* (exclamação usada para comemorar a independência do país, e que passei a identificá-la depois de vivenciar a festa de independência em setembro de 2016) (48) **(8.1, ponto 14)**²⁴³.

Continuando o percurso na lateral da biblioteca, desço os degraus para um nível inferior em relação ao plano da reitoria, entrando no jardim oeste (49). A ambiência muda, as sombras das árvores escondem o bloco superior da biblioteca, e a curiosidade aumenta a cada passo, de tentar enxergar e desvendar mais figuras e mensagens nas fachadas, em meio às folhas e galhos das árvores (50). Viro-me para a reitoria, encontro-me no meio de muitas sombras das árvores, e deste ponto, é possível ver a silhueta do mural da reitoria voltado a *Las Islas*, no meio da torre vertical do edifício (51). Na esquina noroeste da Biblioteca Central a atmosfera de

²⁴² (13) Qualquer tensão cria atmosferas distintas.

²⁴³ (14) As atmosferas comunicam com nossa percepção emocional. O momento e o contexto em que ocorre a experiência resultam em diferentes resultados perceptivos.

calmaria e mistério (espaço de transição) para desvendar as figuras permanecem (52) (contraste entre luz x sombra) (7.11, ponto 13)²⁴⁴.

Figura 68 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da saída sul da Biblioteca Central para o jardim oeste.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Figura 69 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, jardim à oeste da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Logo após o jardim, entro embaixo de um caminho coberto que passa por trás da Biblioteca, e a conecta com o edifício de Filosofia, com estacionamentos e paradas de

²⁴⁴ (13) Qualquer tensão cria atmosferas distintas.

ônibus, e com a área de *Las Islas* (53). De certa forma, este elemento limita a minha visão, visto que os pilares repetidos criam uma espécie de túnel, que me guia a continuar o deslocamento para adiante **(8.1, pontos 06 e 07)**²⁴⁵. Do lado norte da biblioteca, há um jardim com um espelho d'água e alto-relevos nas fachadas de pedra. O tema pré-hispânico toma conta desta fachada, o que me remonta figuras que vi em sítios arqueológicos mexicanos como os de Teotihuacán, Mitla, e outros. As cores também saltam aos meus olhos (54). Me aproximo do espelho d'água para observá-lo mais de perto (55) **(8.1, pontos 8, 19, 20 e 26)**²⁴⁶.

A parede de pedra do espelho d'água retrata uma figura que parece um deus pré-colombiano (55), e lembro das leituras que fiz sobre *Tláloc*, o deus da chuva dos mexicas **(8.1, ponto 2)**²⁴⁷. A atmosfera nesta parte sombreada pelo bloco da própria biblioteca é de maior tranquilidade, propiciando um ambiente adequado ao descanso, como é possível perceber pela quantidade de pessoas sentadas próximas deste local, principalmente nas muretas que dão acesso ao lado norte da biblioteca (56).

²⁴⁵ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos. / (7) A linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

²⁴⁶ (8) A presença material dos objetos arquitetônicos [e artísticos] transmite sensações, fala e conecta com as memórias. / (19) A experiência das coisas cotidianas não se baseia apenas nas propriedades físicas delas. Nosso contato corporal vai muito além da informação visual. A absorção da obra requer reflexão pois há mensagens visíveis ou não. / (20) O ato de ver é uma atividade de dupla função: receptividade e criatividade. / (26) Na experiência, artistas e arquitetos se retiram do fluxo do tempo e da dimensão espacial.

²⁴⁷ (2) A experiência é algo que ocorre quando a nossa mente recebe os dados perceptivos e os interpreta de forma neuropsicológica e cultural. Não existe percepção crua ou primitiva de uma obra sem alguma reflexão sobre seu significado, sendo assim a descrição fenomenológica um ato de expressão não neutro em relação à experiência.

Figura 70 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, exterior norte da Biblioteca Central.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Continuo no caminho coberto em direção a *Las Islas*, e na esquina nordeste da biblioteca me sinto ansiosa para ver as figuras da fachada norte (57). Desço os degraus do caminho coberto (58) para enfim chegar a ver a fachada leste da Biblioteca Central. A luz é intensa e cativante, o espaço conhecido como *Las Islas* se abre numa grande vastidão, num grande vazio com partes gramadas e pedras vulcânicas e outras com piso cimentado. Percebo muitas pessoas circulando ou descansando no local (59). Viro-me para a Biblioteca Central e a fachada leste mostra símbolos e figuras que aludem às conquistas científicas rodeadas de outras que fazem relação com o passado pré-colombiano, com um país rural e com a revolução mexicana. Entendo esta fachada como o contar de uma história de transformação e evolução intelectual e científica (60) **(8.1, ponto 4)**²⁴⁸.

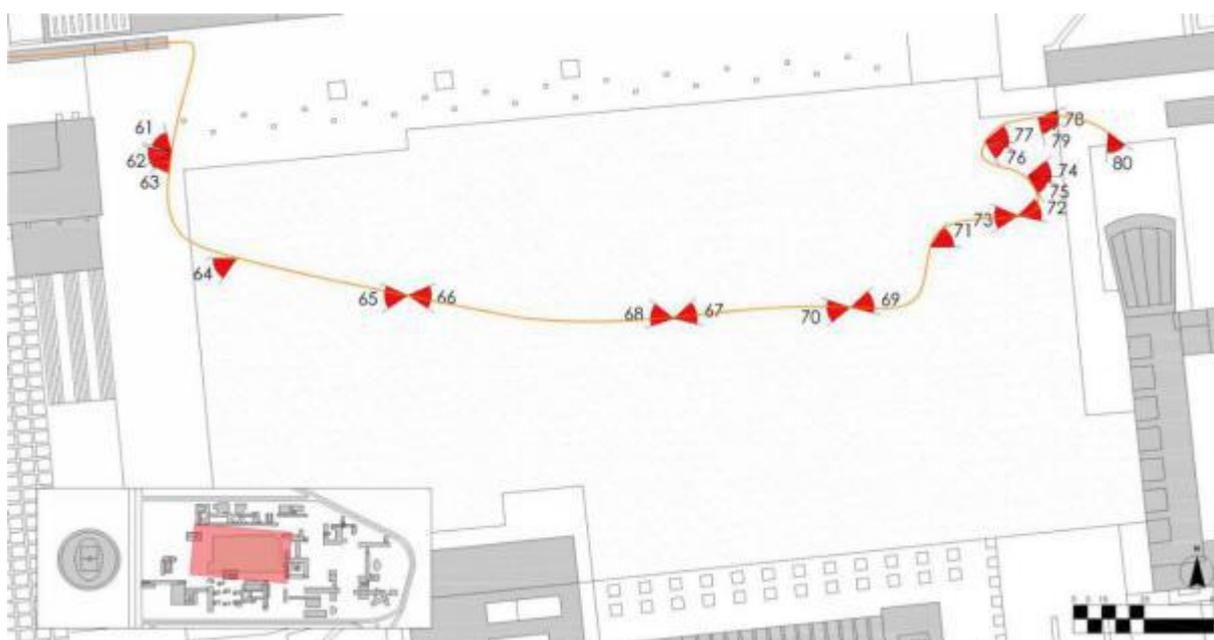
²⁴⁸ (4) As pesquisas sobre as obras não são proibidas para se realizar uma descrição fenomenológica.

Figura 71 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, do exterior norte da Biblioteca Central para *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Figura 72 - Localização das fotos tiradas no percurso (linha laranja) em *Las Islas*, desde a parte posterior da Biblioteca Central até o exterior do auditório do edifício de Pós-graduação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Decido seguir o percurso explorando o centro de *Las Islas*, pelo gramado, parte que me parece ter mais pessoas circulando e pela qual me sinto mais atraída para caminhar, provavelmente pela presença do verde. Antes de chegar ao gramado, observo desde minha direita até minha esquerda, como a Biblioteca “rouba a cena” deste ponto onde estou (61, 62 e 63) **(8.1, ponto 6)**²⁴⁹.

Mesmo que a Biblioteca Central possua uma presença massiva e marcante no conjunto, é a Torre da Reitoria que possui a locação mais importante dentro do *campus* da UNAM. Sede administrativa da universidade, está locada no centro do eixo leste-oeste do conjunto, e a um nível altimétrico mais elevado. Estes detalhes somados caracterizam o simbolismo do edifício da Reitoria como o cérebro, a gerência e/ou o *core* da universidade. Penso como essa mensagem sobre a relação do significado da Reitoria e a sua locação parece estar invisível, discreta, e começo a questionar se as pessoas se apercebem dessa relação (símbolo x locação). Penso que deve ser algo bastante corriqueiro e normal para eles, e talvez a maior parte das pessoas nunca tenha parado para pensar nesse assunto **(8.1, pontos 18 e 19)**²⁵⁰. Decido e percorrer a área de *Las Islas* pelo seu centro. Cada vez que me aproximo mais do eixo oeste-leste, percebo mais claramente a imponência da Reitoria (64).

Vale destacar a reflexão sobre a linguagem formal e visual dos edifícios da Reitoria e Biblioteca Central. A Torre de Reitoria comunica volumétrica e visualmente a sua função: é um edifício de escritórios, gerenciador da universidade e, portanto, está localizada espacialmente no local mais importante. Já a Biblioteca Central é o local que concentra os livros, a cultura, o conhecimento, e portanto, ela é uma “caixa” que possui expressamente em suas fachadas símbolos da história e cultura local. Como também é um edifício muito importante para a universidade (funcional e simbolicamente), está localizado em local privilegiado, hierarquicamente não superior à reitoria, mas numa posição que marca a visão do local mesmo a grandes

²⁴⁹ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.

²⁵⁰ (18) As coisas ordinárias, corriqueiras, têm muito mais valor e significados nas nossas vidas do que normalmente imaginamos. / (19) A experiência das coisas cotidianas não se baseia apenas nas propriedades físicas delas. Nosso contato corporal vai muito além da informação visual. A absorção da obra requer reflexão pois há mensagens visíveis ou não (*visibilidade e a invisibilidade*).

distâncias. Reflito como só percebi esses aspectos a partir da experiência, presencialmente, pois mesmo conhecendo o projeto do campus desde 2007, por desenhos e fotos não é possível ter uma impressão próxima do que realmente é o espaço da UNAM (8.1, ponto 5 e 10)²⁵¹.

Figura 73 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Adentrando ainda mais no gramado e virando-me para a Torre de Reitoria e Biblioteca Central, percebo que os dois edifícios começam a equiparar-se em proporção (65). Os murais passam a ficar muito pequenos para serem observados minuciosamente, mas as diferentes cores criam um efeito intrigante, existindo estímulo permanente em observar os murais. Em direção ao leste, quando estou mais ao centro do grande vazio, a Torre de Humanidades emerge como o centro das atenções (67). Seu formato prismático “chapado” cria um fundo retangular de vidro no horizonte, e que guia os transeuntes até si. Praticamente no centro de *Las Islas*

²⁵¹ (5) Só é possível de ser feita *in-loco*. Muitas dimensões da obra de arte ou da arquitetura não podem ser transmitidas por meios artificiais. / (10) A experiência é algo engajado com o mundo.

sinto, visualmente, a formação de três pontos focais e que possui o mesmo peso em proporção: a Torre de Humanidades a leste (67) e a oeste a Reitoria e a Biblioteca Central (68). Mesmo estando distantes uns dos outros, a sensação de relação entre os edifícios é estabelecida.

Figura 74 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Mais próximo da Torre de Humanidades, um bloco horizontal começa a aparecer a meu olhar (edifício de Pós-graduação) (69). A experiência de andar no gramado de *Las Islas* também estimula o meu interesse, pois ele é feito por pedras vulcânicas espaçadas e terreno natural com grama. A textura é como um gramado regular, sentido pelos pés como algo não tão duro como caminhar em pavimentos de pedra, nem tão macio como andar sobre um terreno de pura grama. Lembro-me dos escritos de Merleau-Ponty e Pallasmaa sobre a importância dos sentidos e da multissensorialidade na experiência. Neste mesmo momento, olhando para trás, a Biblioteca Central desaparece entre as árvores, e o horizonte fica marcado apenas pela Torre de Reitoria (70).

Figura 75 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

À medida que me aproximo ainda mais da Torre de Humanidades e, conseqüentemente, do fim do gramado de *Las Islas*, começo a perceber uma “fenda” de céu ao lado esquerdo da Torre de Humanidades. Percebo um bloco de três pavimentos que se separa da Torre permitindo a fenda do céu a se estabelecer (Edifício de Direito) (71). Ao mesmo tempo, à minha direita surge o bloco de fachada curva do edifício de Pós-graduação - com um formato de auditório -, com uma fita de vidro e um mural colorido voltado para um jardim (72). Esqueço do bloco horizontal que havia antes chamado minha atenção, e me sinto completamente convidada a seguir para a frente da fachada curva e observar o mural (8.1, ponto 6)²⁵². A atração que sinto pelo mural é semelhante à que senti diante dos murais da Biblioteca Central. Antes de seguir para a frente do jardim do auditório, olho para trás e observo que a Biblioteca voltou a surgir parcialmente depois da massa de árvores (73). Mesmo assim, o espaço frontal do mural do auditório me parece o local de maior importância visual (74).

²⁵² (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.

Figura 76 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Quanto mais me aproximo do mural do auditório, percebo o contraste entre as cores do mural e o “fundo” azulado formado pelo azul do céu e os vidros da Torre de Humanidades. Esse “azul” sobre “azul” me faz entender como se a Torre de Humanidades se anulasse frente ao mural do auditório (75 e 76). Ao mesmo tempo, penso em como ficaria o mural do Edifício de Pós-graduação iluminado à noite, e nessa minha projeção mental, o pano azul da Torre de Humanidades perderia a força que tem durante o dia, me levando a refletir sobre como as questões temporais fazem mudar a percepção na experiência (8.1, ponto 25)²⁵³.

Começo a sair do gramado de *Las Islas*, e quando olho pelo espaço formado entre a Torre de Humanidades e o edifício de Direito à minha esquerda, percebo o edifício de Medicina ao fundo (77). Me sinto atraída de ir até ele, mas antes decido observar o mural colorido do auditório (78, 79, 80). Mais uma vez, lembro que a atração que sinto é semelhante à que tive diante da Biblioteca Central. Percebo que há, diante do

²⁵³ (25) Experienciar esteticamente uma obra de arte ou arquitetura é experienciar o tempo e a ação das coisas e sobre as coisas.

mural, a formação de uma espécie de pátio com o piso avermelhado e um gramado que força um certo distanciamento da fachada do edifício, e que me posiciona a uma distância confortável para olhar para o mural. Esses espaços delimitados (pátio e gramado) formam um espaço de acolhimento diante do vazio.

Figura 77 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Percebo que o mural se limita pelo próprio pano de fachada, inclusive circundando a esquadria de vidro existente. Há um discreto afastamento superior (por uma pequena borda que avança para a frente, coroando discretamente o edifício), e outra faixa inferior também singela, que marca o fim do mural para a parte de baixo **(8.1, ponto 24)**²⁵⁴.

Leio” a cena do mural da esquerda para a direita, e parece que sou transportada para dentro de uma história de evolução **(8.1, pontos 16 e 26)**²⁵⁵. À esquerda vejo uma cena como de trevas ou caos: animais selvagens, fogo, vegetação seca. Os homens nas imagens parecem manipular este fogo que culmina numa forma esférica, parecendo um átomo. Este átomo, por sua vez, parece ter algum tipo de poder transformativo, ou de cura, pois há uma figura humana junto a ele que parece receber algum tipo de energia que está sendo emanada do átomo (80B). Entendo como uma alusão à evolução da ciência e ao seu poder para a cura e evolução da humanidade. Decido seguir para o edifício de Medicina.

Figura 78 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.

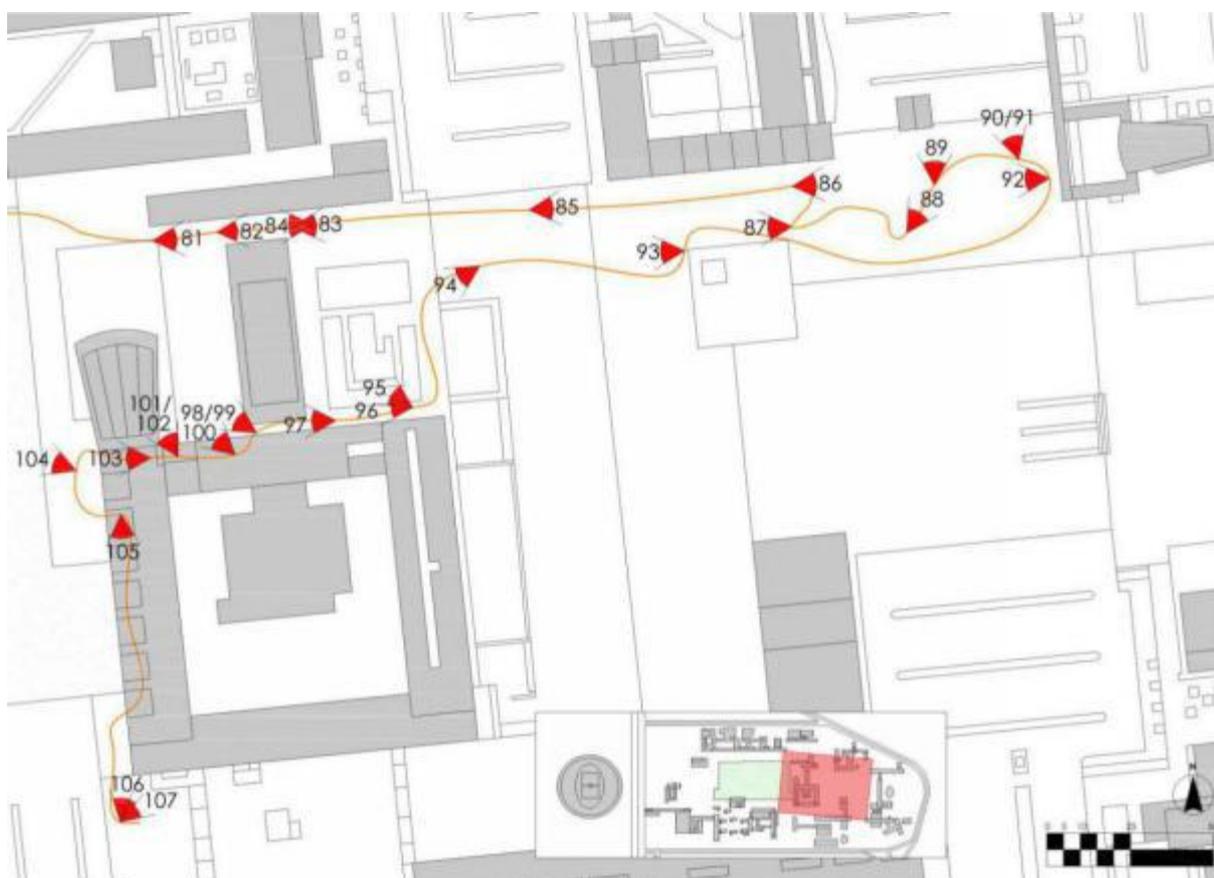


Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²⁵⁴ (24) Os dispositivos de enquadramento (planaridade circunscrita) possuem a função prática de demarcar o espaço pictórico e de definir a diferenciação dele com o espaço perceptual comum.

²⁵⁵ (16) No mundo criado pelo arquiteto ou artista, novas regras podem ser estabelecidas, pois a arte ela mesma é uma fonte original de conhecimento, ela mesma é uma verdade, ela cria uma realidade, mesmo que diferente do mundo real (*mundo-vivido*). / (26) Na experiencição, artistas e arquitetos se retiram do fluxo do tempo e da dimensão espacial.

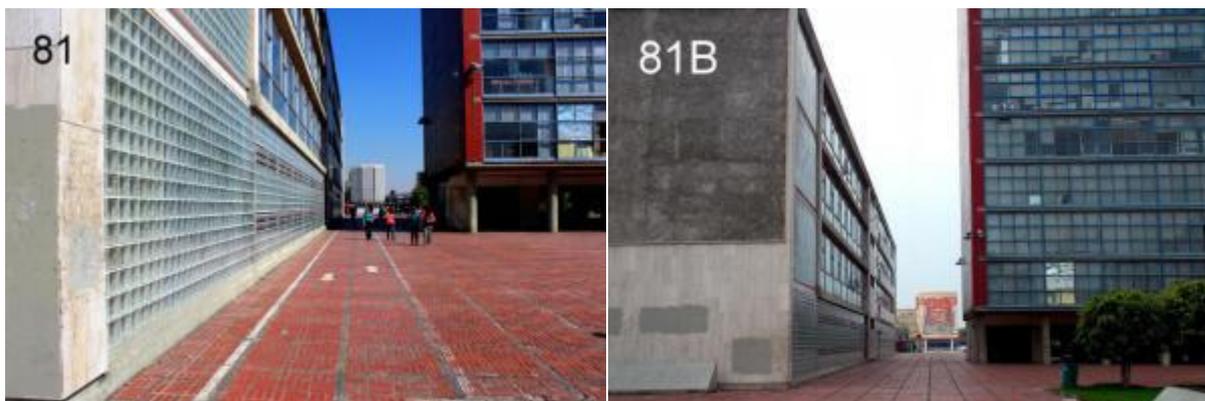
Figura 79 - Locação das fotos tiradas no percurso (linha laranja) desde o exterior do auditório do edifício de Pós-graduação, à Plaza de las Ciencias, e retornando por outro lado ao edifício de pós-graduação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Me coloco na perspectiva do beco formado entre a Torre de Humanidades e o edifício de Direito. Neste momento vejo o edifício de Medicina que está completamente coberto por uma lona branca - pois está passando por obras de restauro do seu mural (81). Esta é uma perspectiva usualmente muito mais marcante do que a que tive nesta descrição, pois como pode-se ver na figura 81B, foto tirada por mim em 2015, as cores do mural de Medicina acentuam o ponto focal da perspectiva e atrai muito mais o observador.

Figura 80 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, em direção à Praça das Ciências.

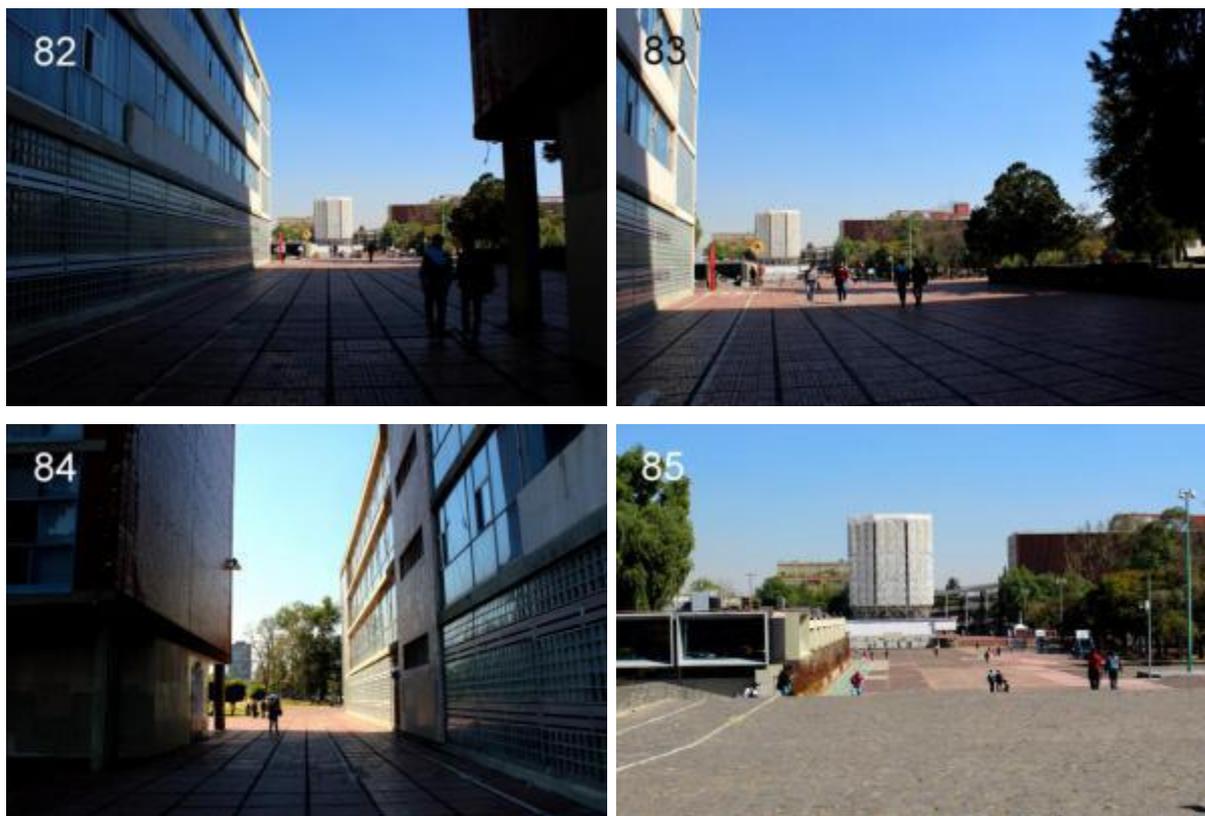


Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Mesmo coberto, o bloco branco isolado no cenário cria um certo interesse em mim, pois parece algo estranho dentro daquele contexto. O contraste da sombra causada pelo espaço entre a Torre de Humanidades e o edifício de Direito com a luz ao fundo no edifício de medicina me permite lembrar o destaque que senti antes em outras visitas ao ver sempre as cores do mural ao fundo dessa perspectiva. As linhas de piso reforçam a ortogonalidade desta parte do conjunto e também sinto que apontam para o mural de Medicina, como uma forma de condução do transeunte (82 e 83) **(8.1, pontos 6 e 7)**²⁵⁶. Antes de sair da sombra, olho para trás, e percebo a luz forte e parte da Torre de Reitoria aparecendo ao fundo (84). Mais uma vez lembro da posição privilegiada da reitoria em relação aos outros edifícios, traduzida em volume e locação. Ao sair da sombra, sou banhada pela luz do sol, e o ponto focal que se forma na minha visada é todo tomado pelo edifício de Medicina - onde deveria estar sendo visto o mural de Francisco Eppens (85). Reflito sobre o papel da sombra durante a experiência, e penso que ela, bem como o manejo da topografia (planos altimétricos) são extremamente importantes para marcar e delimitar os espaços (criar pátios e áreas menores para algum fim específico).

²⁵⁶ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos. / (7) A linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

Figura 81 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, em direção à Praça das Ciências.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Como o mural de Medicina está coberto, vale apresentar aqui, neste momento, algo que se aproxima do que minha mente tenta recuperar quando direciono o olhar para o edifício coberto **(8.1, ponto 14)**²⁵⁷. Minha memória custa a aceitar esse espaço com esta vista branca, este plano chapado do edifício em destaque na Praça das Ciências. Portanto, sinto a necessidade de inserir aqui um “*parêntesis*” de seis vistas do edifício de Medicina feitas por mim em 2015. É impossível não se deter alguns minutos na observação das figuras apresentadas. Lembro-me da cabeça com três faces, que para mim simboliza uma união das raças. Vejo mãos com figuras amarelas em seu centro, mas que não consigo identificar o significado. Lembro do fogo, da serpente presente, e do milho que está retratado, e que depois de viver no México entendo que esta é um dos alimentos sagrados para a cultura mexicana.

²⁵⁷ (14) As atmosferas comunicam com nossa percepção emocional. O momento e o contexto em que ocorre a experiência resultam em diferentes resultados perceptivos.

Figura 82 - Fotos do mural do Edifício de Medicina tiradas em 2015 pela autora, ainda antes do início das obras de recuperação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2015.

Retomando a situação do momento da descrição em 2017, na imagem 86 pode-se ver como há uma importância volumétrica que se divide entre o Pavilhão de Raios Cósmitos à esquerda e o peso do edifício de Medicina. Ao olhar para trás, à essa distância (estando na Praça das Ciências), o nível altimétrico mais baixo e o grande pano formado pela Torre de Humanidades fecha completamente a vista de *Las Islas*,

encerrando a Praça das Ciências como um espaço independente (87). A colunata inferior também ajuda a definir um limite, mesmo este sendo “permeável”. Voltando-me para o Pavilhão de Raios Cósmicos e o Edifício de Medicina, percebo entre eles a ponta colorida de um mural começando a surgir (88). Eis que ao entrar ainda mais na Praça das Ciências, visualizo o mural do Edifício de Odontologia, que avança em minha direção (se destacando do corpo do edifício principal), e mostra um corpo alado, com pernas que parecem raízes e mãos como galhos em direção ao céu retratado. Há também uma cascavel entre flamas e começo a me questionar sobre qual o significado das serpentes para a cultura mexicana (89, 90 e 91).

Figura 83 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Praça das Ciências.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Sendo a Praça das Ciências o ponto mais a leste do recorte espacial da descrição, decido começar a voltar para a parte de *Las Islas*. Visualizo a Torre de Humanidades como o foco principal quando estou voltada para oeste, como se ele formasse o mesmo retângulo de fundo de perspectiva que tinha me chamado a atenção na vinda, ainda em *Las Islas* (92). Continuo caminhando em direção ao mesmo espaço pelo qual entrei para a Praça das Ciências (entre a Torre de Humanidades e o edifício de Direito), em meio a uma praça seca, limpa, que destaca os volumes dos edifícios (92 e 93). Lembro-me das várias praças encontradas em Teotihuacán e Monte Albán, onde a partir delas (das praças), os volumes das construções circundantes se destacam. Quando subo o desnível rampado do terreno, visualizo um jardim à minha esquerda com uma estrutura amarela e azul (94). Sinto-me curiosa, e decido ir por aquele lado. Circundo o jardim para ver a escultura (95) e visualizo um outro caminho para *Las Islas*, entre a lateral oposta da Torre de Humanidades e o edifício de Pós-graduação (96). As linhas geométricas (grelhas) no piso e o fundo retangular com uma luz mais forte, formam novamente uma nova perspectiva que me lembra os desenhos de um ponto de fuga que fazíamos na graduação de arquitetura. As linhas formadas me guiam, e me sinto convidada a seguir por aquela direção (97) **(8.1, pontos 6 e 7)**²⁵⁸.

Figura 84 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Praça das Ciências para a Torre de Humanidades.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²⁵⁸ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos. / (7) A linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

Figura 85 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Praça das Ciências para a Torre de Humanidades.



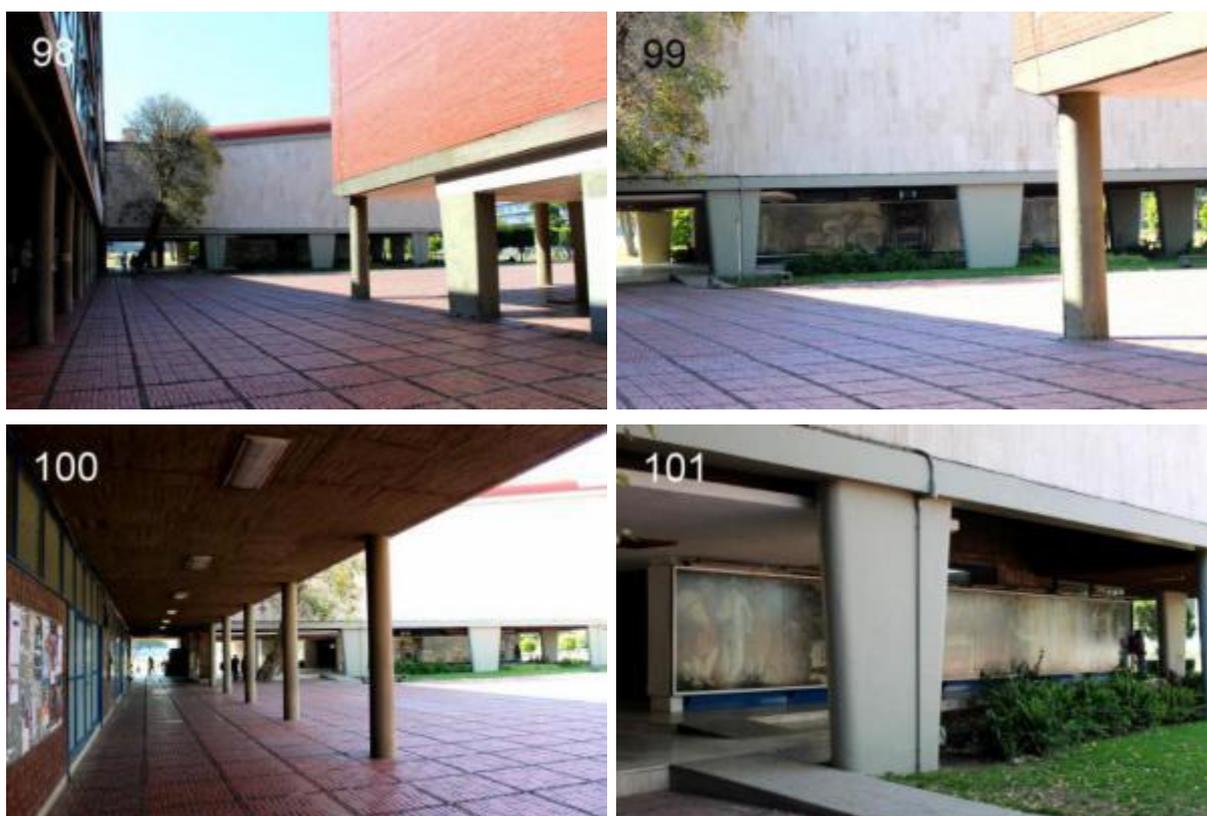
Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Ao seguir avançando, percebo que do lado direito do bloco de Pós-graduação, o fundo da parede que está à sombra começa a mostrar algo como uma textura diferente (98). À medida que me aproximo ainda mais, começo a perceber o surgimento de figuras em um mural que retrata trabalhadores (99). Passo a caminhar pelo lado esquerdo, pelo caminho coberto depois do plano de colunas do edifício de Pós-graduação, quando percebo que por ali, o fundo brilhante no fim do corredor que se forma, se mostra ainda mais forte e mais convidativo (100). A colunata existente remete a um claustro, com a repetição das colunas marcando e definindo um ritmo. Ao chegar próximo ao mural dos trabalhadores, decido olhá-lo mais de perto (101 e 102). Ele está protegido por uma película que estava refletindo a luz nas fotos naquele dia, mas a olho nu consigo enxergar as figuras. O mural mostra uma história de evolução, dos trabalhadores rurais aos cientistas. É como se mostrasse a evolução do povo mexicano, em ter a oportunidade de evoluir através da universidade. Vale salientar que o mural não desmerece o trabalho manual ou o

trabalhador rural colocando-os como inferiores, pelo contrário, sinto que ele mostra a importância da classe operária e retrata que ela possui oportunidades de estudo. Volto meu olhar para a saída para *Las Islas*. Decido caminhar até o fundo iluminado (103).

Saio da parte coberta e visualizo a área de *Las Islas* com a Biblioteca Central ao fundo (104). Retorno para a parte da “galeria” formada abaixo do edifício de Pós-graduação, e à minha esquerda forma-se um outro corredor por onde vejo muitas pessoas caminhando (105). Decido percorrer este corredor, até que ele termina e chego à esquina sul do edifício (106). Logo junto desta esquina vejo uma entrada, que parece ser a entrada principal da edificação (107).

Figura 86 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, entre a Torre de Humanidades e o Edifício de Pós-graduação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

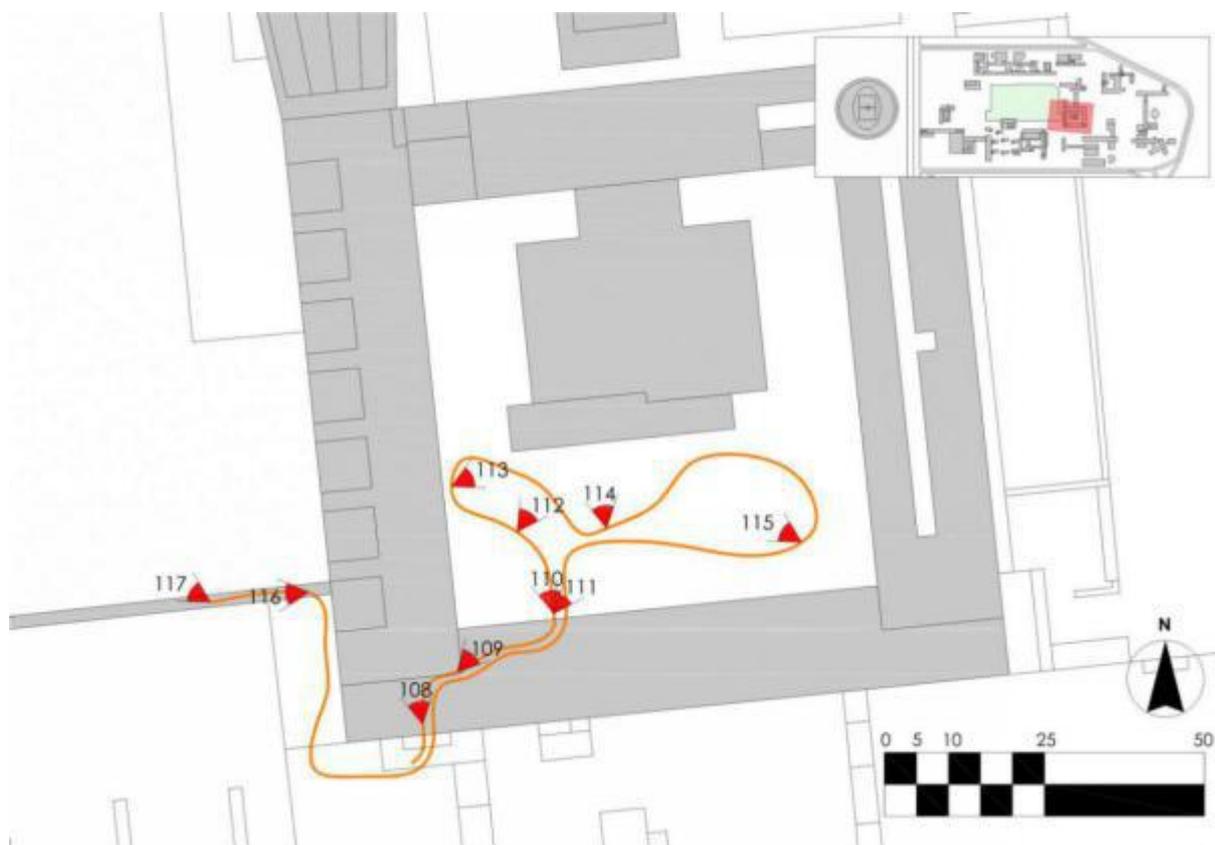
Figura 87 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, entre a Torre de Humanidades e o Edifício de Pós-graduação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

O espaço próximo a esta entrada não me atrai. Há muitos carros e o ambiente é árido, muito conturbado pelos carros e sem sombra para conduzir o trajeto. Decido então entrar no edifício e explorá-lo por dentro.

Figura 88 - Localização das fotos tiradas no percurso (linha laranja) desde a entrada do edifício de Pós-graduação, seu interior e retornando para *Las Islas*.

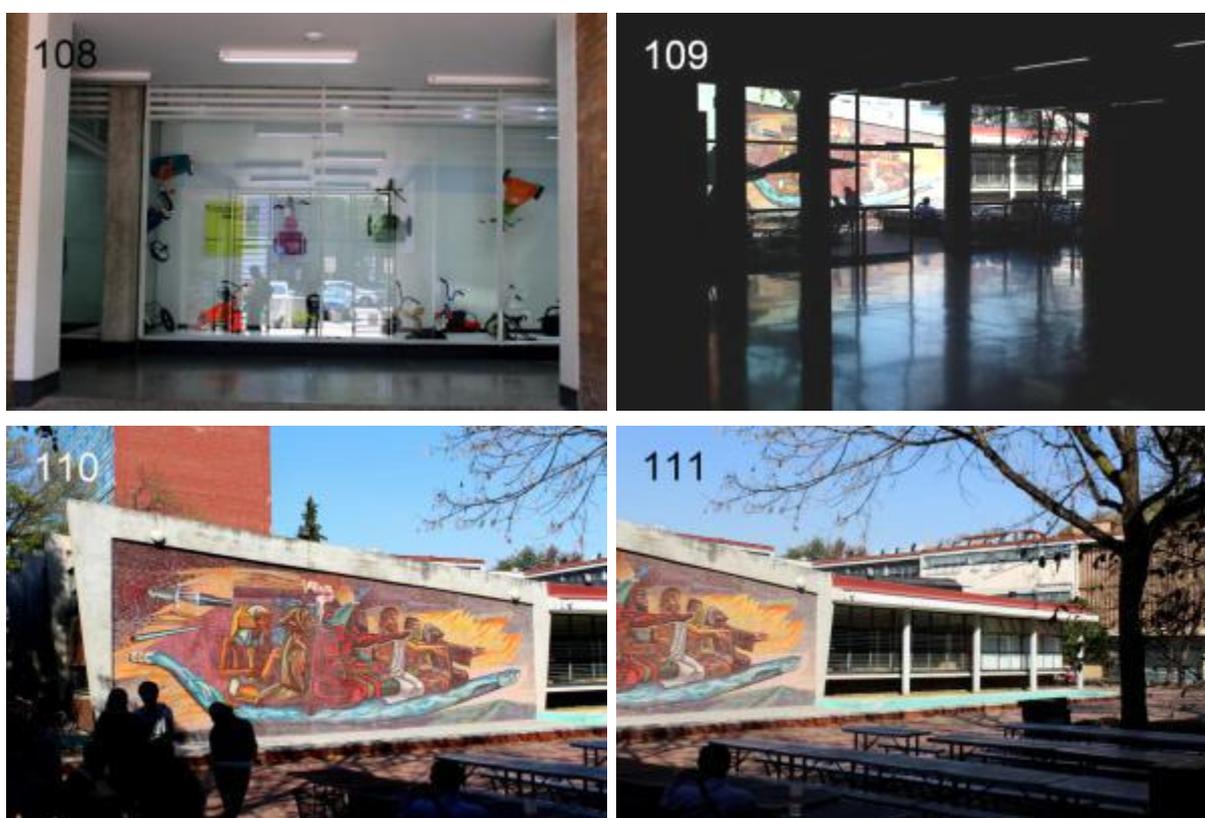


Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Ao entrar no edifício, existe um fundo de exposição de trabalhos de alunos (108), e quando chego perto dele, à minha direita vejo um corredor escuro, mas com luz ao fundo. Passo por esse corredor quando me deparo com o contraste de luz de um pátio interno, com um mural ao fundo (109). Lembro da primeira vez que estava buscando por este mural, e de como foi custoso encontrá-lo, pois chegar à entrada deste edifício através de um acesso não convidativo e de repente, poucos passos depois, descobrir este mural dentro causou-me surpresa. Revivi um pouco dessa surpresa novamente em minha memória, embora já soubesse que o mural encontrasse lá. Chego ao pátio interno, um espaço sombreado e com mesas e bancos para descansar e admirar o mural, quel salta aos olhos, pois ele está banhado pela luz - o que contrasta com o pátio sombreado (110). Nele é retratado um barco com figuras que parecem pertencer aos mitos pré-colombianos. Abaixo do mural há uma estrutura que servia de espelho d'água, mas por algum motivo está desativado, e este espelho se prolonga para a direita do mural (111). Além disso, o espelho d'água faz

com que o observador se distancie do plano do mural, e esteja a uma distância que permite a observação do mundo retratado (semelhante ao que ocorre no gramado em frente ao mural do auditório do Edifício de Pós-graduação). Reflito sobre quem são aqueles que estão retratados no mural, para onde estão apontando (vários deles estão com um braço apontando para a frente). Percebo como se alguns deles não fossem humanos, e sim divindades. Percebo que o barco parece uma serpente. Não consigo entender bem a mensagem do mural (me faltam informações, provavelmente) (8.1, ponto 21)²⁵⁹. Penso como é interessante a comunicação entre o mural e o mundo físico em que vivemos.

Figura 89 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Edifício de Pós-graduação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

O tema do barco, da água, cria um elemento existente no mundo real (espelho d'água). Neste momento vejo como é possível a existência de uma permeabilidade entre o mundo real e o mundo pictórico, é como se o barco que está retratado estivesse navegando nas águas do espelho d'água - ou seja, o corpo d'água migrou

²⁵⁹ (21) Completude estética é algo relativo.

para o mundo real (8.1, pontos 10, 12 e 16)²⁶⁰. As linhas horizontais formadas pelo volume do espelho d'água e da plataforma elevada do piso do bloco contíguo ao mural estendem-se para o pátio, conferindo mais imponência a este espaço frente aos outros edifícios mais altos e tornando o ambiente mais harmonioso. Exploro as vistas de diferentes pontos do pátio (112, 113, 114 e 115), antes de decidir retomar o caminho a *Las Islas*.

Figura 90 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Edifício de Pós-graduação.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Retorno para a área de *Las Islas* e decido continuar o caminho pela calçada coberta existente perpendicularmente ao edifício de Pós-graduação. As perspectivas de um ponto de fuga me chamam novamente a atenção. O alinhamento dos pilares que diminuem à medida que se afastam de mim, o piso e o teto formam um tronco de pirâmide que me convida, e procuro seguir por este caminho (116). Mesmo seguindo

²⁶⁰ (10) A experienciação é algo engajado com o mundo. / (12) A arte e a arquitetura afetam o lugar, e o lugar as afetam. / (16) No mundo criado pelo arquiteto ou artista, novas regras podem ser estabelecidas, pois a arte ela mesma é uma fonte original de conhecimento, ela mesma é uma verdade, ela cria uma realidade, mesmo que diferente do mundo real (*mundo-vivido*).

sempre em frente, estou a todo tempo desviando meu olhar para meu lado direito, onde está o gramado de *Las Islas* (117), provavelmente pelo atrativo que sinto por este espaço amplo e verde.

Figura 91 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.

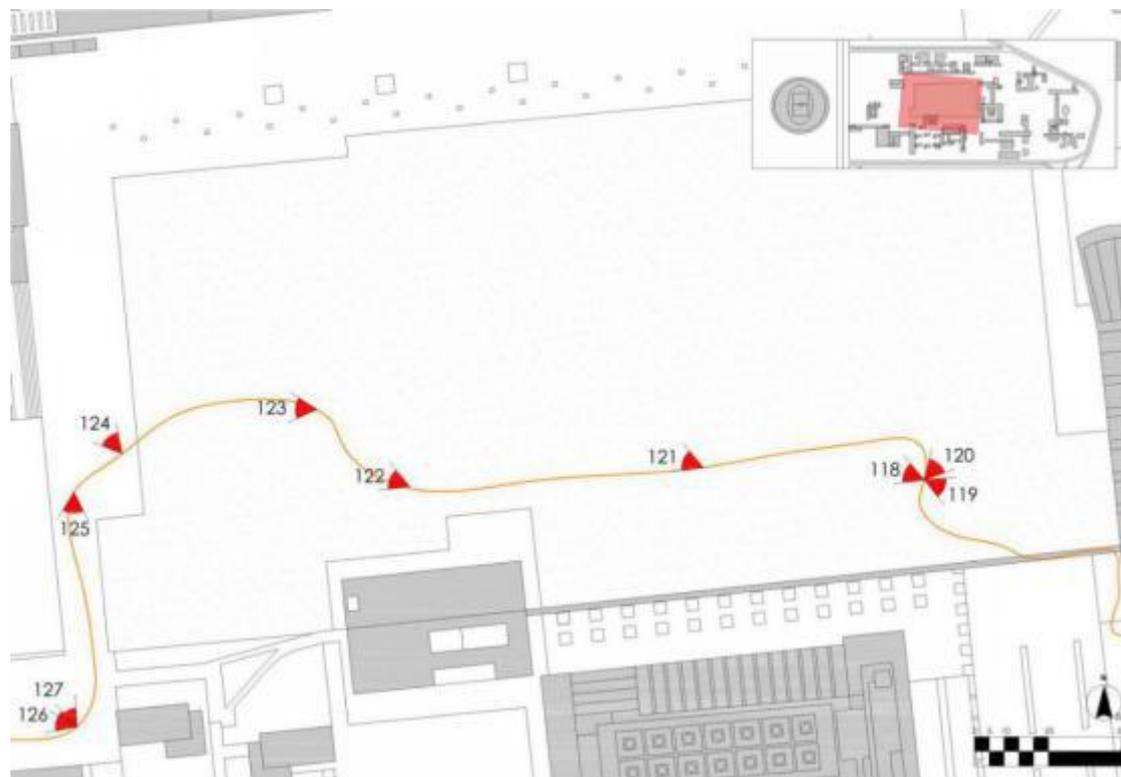


Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Decido então voltar a caminhar lentamente pelo meio do gramado de *Las Islas*. A atmosfera desta *plaza* central realmente é muito atrativa. Estar caminhando entre as árvores num dia de sol, sem pressa, e com o objetivo de experienciar o lugar livremente para mim se torna muito mais interessante que seguir por caminhos “geométricos”, sugeridos pelo agenciamento objetivo entre blocos, já que no grande vazio posso ter o olhar mais livre, e posso observar muito mais elementos circundantes (8.1, pontos 6 e 7)²⁶¹. O caminho pela marquise coberta é agradável pela sombra, mas não supera a minha vontade de experienciar os elementos que estão ao redor da grande *plaza*.

²⁶¹ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos. / (7) A linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

Figura 92 - Locação das fotos tiradas no percurso (linha laranja) na área de *Las Islas*, entre o edifício de Pós-graduação e a Torre de Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Passo para o gramado, e paro em um ponto aleatório para olhar em minha volta. Com o olhar voltado para a direção da Torre de Reitoria, visualizo o gramado com uma ciclovia, árvores ao fundo e pessoas que passam ou descansam nas sombras (118). Paro para refletir sobre como é interessante perceber que o espaço de *Las Islas*, especialmente o gramado, é utilizado todos os dias do ano, por estudantes e não estudantes. O espaço está sempre ocupado por pessoas que durante os dias de aula estão descansando, param para comer, etc., e aos fins de semana e períodos de férias se enchem de pessoas que vão para se divertir com crianças, animais de estimação, andar de bicicleta, etc. O espaço é utilizado como um parque.

Olho para trás, primeiro para onde acabo de sair (edifício de Pós-graduação) e para a Torre de Humanidades (119 e 120). Percebo os contrastes entre os dois edifícios: um alto (Humanidades), outro baixo (Pós-graduação); as diferentes texturas; a estaticidade do bloco de Humanidades *versus* a dinamicidade das linhas de Pós-graduação. Penso até que, a partir desse ponto de visão, as linhas dinâmicas do volume de Pós-graduação podem ser indicativos da direção que devemos seguir

para a entrada do edifício (direita) (8.1, ponto 06)²⁶². Volto meu olhar para adiante (121) e decido continuar avançando, seguindo mais ou menos o caminho da ciclovía (122) - o edifício da Biblioteca volta a aparecer. Mais à frente, passo do aglomerado de árvores e minha visão se abre, com a Biblioteca Central e a Reitoria assumindo novamente as posições de destaque (123).

Figura 93 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²⁶² (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.

Saio do gramado de *Las Islas* e olho novamente para a Biblioteca Central (124). Oposto a ela encontro uma rampa que parece dar acesso ao platô do mesmo nível da biblioteca. Como já passei pela escadaria junto da biblioteca, decido seguir pela rampa para explorar outro ângulo de visão (125). Ao subir para o platô superior, a Torre da Reitoria toma seu lugar de edificação principal na visada (126). A distância da biblioteca a torna menor em relação à Reitoria. A massa de árvores existentes começa a esconder a biblioteca à medida que me aproximo da Reitoria (127). O piso de pedra vulcânica forma uma plataforma que destaca os volumes dos edifícios circundantes sob a luz, e mais uma vez me lembro das *plazas* e edificações circundantes de Teotihuacán e Monte Albán.

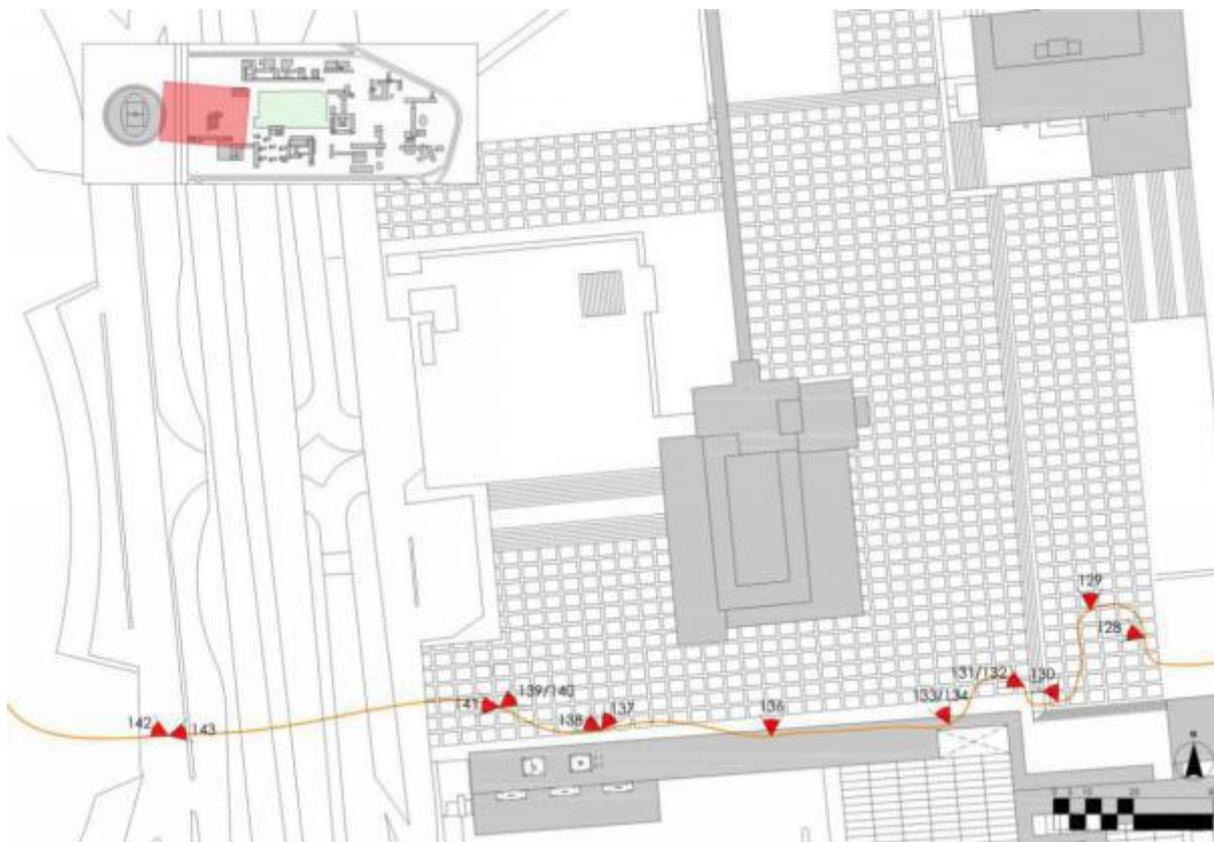
Figura 94 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, *Las Islas*.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Deste lado, a visão da Reitoria permite-me ver o outro mural de Siqueiros. Está neste momento também passando por obras de recuperação, mas diferentemente do edifício de Medicina, ele não está coberto. Decido continuar a me aproximar da Reitoria por este lado, principalmente pela visão que tenho do mural, e do estímulo que sinto em vê-lo mais de perto.

Figura 95 - Localização das fotos tiradas no percurso (linha laranja) pela lateral sul da Torre de Reitoria, em direção ao Estádio Universitário (oeste).



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Ao avançar um pouco mais, consigo visualizar o conjunto de blocos horizontal e vertical da Reitoria. Esta vista é privilegiada também por permitir ver dois dos três murais da fachada do edifício de uma única vez (128). Paro por uns minutos e observo com calma as cores e como o mural de Siqueiros que se encontra no meio da torre desperta meu interesse por ser um volume que “interrompe” volumetricamente a torre vertical (128). Imagino como se ele estivesse “vazando” para o exterior, fazendo uma força que tenta separar duas partes do bloco vertical. As laterais que continuam o desenho ajudam a aumentar esta sensação. Dados alguns passos a mais, a Biblioteca Central aparece do meu lado direito, por trás da massa de árvores (129). O desenho do piso forma eixos que parecem querer alinhar com a entrada da biblioteca. Começo a refletir sobre os constantes convites que se apresentam nas diferentes visadas e em formas diferentes durante todo o percurso que fiz até aqui: contrastes de luz, enquadramento de visadas, linhas que guiam, desníveis

topográficos que delimitam espaços, etc (8.1, pontos 6 e 7)²⁶³. Ainda mais perto da reitoria, o desnível entre ela e a Biblioteca Central se evidencia em degraus (130). Subo para o nível da reitoria e começo a observar o mural sul com seus alto-relevos destacados (131).

Figura 96 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, esplanada da Biblioteca Central, lado sul.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Volto o olhar para o mural da torre (leste). A lateral pintada me lembra outra vez do volume que está saindo da torre ou forçando uma separação entre duas partes dela. É interessante perceber também como esse mural “rompe” os limites e recobre os planos laterais adjacentes. Os seus limites são as linhas de interseção com o bloco interrompido (8.1, ponto 24)²⁶⁴. O fato do mural estar centralizado entre as colunas que separam os pisos interrompidos chamam minha atenção (132). Na minha

²⁶³ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos. / (7) A linha é um eixo gerador e estruturador, é um elemento que conecta as coisas do mundo.

²⁶⁴ (24) Os dispositivos de enquadramento (planaridade circunscrita) possuem a função prática de demarcar o espaço pictórico e de definir a diferenciação dele com o espaço perceptual comum.

esquerda vejo se formar outra marquise que oferece um caminho coberto. Dentro deste caminho, o contraste da luz daquele momento só destaca a parte exterior, principalmente o mural sul da Reitoria (133). Olho novamente para o mural da torre. Estou todo o tempo estimulada a olhar para os dois murais. Começo a ficar alinhada com a torre, e percebo bem o volume sacando dela (134). É interessante perceber como a massa de árvores esconde mais uma vez a Biblioteca, deixando meu foco apenas na Torre de Reitoria (135).

Figura 97 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Torre da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

De frente para o mural sul da Reitoria, consigo perceber figuras como estudantes com seus braços estendidos e em busca de algo. Consigo identificar que cada um deles seguram algo na mão: lápis, prancheta, maquete e compasso. Entendo esses estudantes como os transformadores da sociedade, formados pela universidade. No canto superior esquerdo vejo estudantes com bandeiras, o que mostra sua força revolucionária (136 e 137). É interessante perceber também como os volumes sacam do plano de fachada como se o mundo representado (criado) estivesse avançando e

“entrando” no mundo real. As figuras chegam até o limite do plano, dando a impressão de que se o plano continuasse, a cena seria também continuada. É como se o retângulo do plano de fachada fosse uma janela para o mundo criado por Siqueiros, uma janela sem limites marcados, sem bordas (8.1, pontos 16 e 24)²⁶⁵. As formas retratadas são em sua maioria curvas, o que difere da retilinearidade e geometria rígida da torre de Reitoria. A dinamicidade do mural também contrasta com a estaticidade do edifício. Há força, um intenso movimento retratado nesse mural. Consigo sentir a proporção e a grande energia de transformação e constituição de uma nova nação transmitida pelo mural.

Figura 98 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, mural sul da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Continuo rumo a oeste, em busca do Estádio Universitário. Caminho para o mesmo lugar que vejo algumas pessoas circulando, um túnel escuro por baixo da Av. Insurgentes (138). Olhando para trás, vejo que a massa de árvores, neste momento deixa destacado apenas a torre vertical que possui o brasão da universidade (139 e 140).

Me volto para o túnel, onde o ruído dos carros é alto, mas não torna o espaço insuportável. É uma atmosfera completamente diferente: é árido (todo de concreto), o ambiente torna-se escuro e talvez até dê a impressão de ser mais escuro do que realmente é por causa do ofuscamento causado pelo contraste luz-sombra-luz que se

²⁶⁵ (16) No mundo criado pelo arquiteto ou artista, novas regras podem ser estabelecidas, pois a arte ela mesma é uma fonte original de conhecimento, ela mesma é uma verdade, ela cria uma realidade, mesmo que diferente do mundo real (*mundo-vivido*). / (24) Os dispositivos de enquadramento (planaridade circunscrita) possuem a função prática de demarcar o espaço pictórico e de definir a diferenciação dele com o espaço perceptual comum.

sente antes-durante-depois do túnel (8.1, ponto 13)²⁶⁶. Ao se estar dentro do túnel a única coisa que me prende a atenção é o fundo iluminado da perspectiva (141) e ao chegar próximo à saída, já do outro lado, começo a ver partes do estádio (142). Esta passagem pelo lado sul da reitoria me parece sempre mais deserta, me passa um pouco de insegurança, mas nada que me afugentasse de passar por lá. Acredito que o lado norte é mais agradável por ser mais amplo e colorido, além do trânsito de pessoas ser maior. Antes de explorar o estádio, olho para trás (143), e o estímulo que tive para passar para este lado me parece o mesmo no sentido oposto - o fundo claro no fim do túnel.

Figura 99 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Reitoria para o Estádio Universitário.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²⁶⁶ (13) Qualquer tensão cria atmosferas distintas.

Figura 100 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, da Reitoria para o Estádio Universitário.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Figura 101 - Localização das fotos tiradas no percurso (linha laranja) do Estádio Universitário à Praça da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2018.

Ao sair do túnel, resolvo observar a parte principal do estádio (única parte em que foi executada parte do mural de Diego Rivera) e retornar pelo túnel oposto até a Torre de Reitoria. Observo primeiro o volume do estádio e percebo que as paredes são inclinadas e com o uso abundante de pedra (144). A forma como o volume brota do terreno me faz imaginar um vulcão. As pedras vulcânicas e a silhueta que vem de

um ponto mais baixo e sobe para um ponto mais alto (onde há a parte do mural executada) me fazem pensar numa cratera vulcânica que parece ter emergido do solo. Infelizmente não me foi permitido chegar mais próximo do estádio, mas pude olhar através das grades de isolamento e tentar ter uma apreensão do que seria o estádio sem esta barreira visual (145 e 146). Olho para trás e vejo o túnel dessa vez sem o fundo brilhante, mas há o destaque da Torre da Reitoria do outro lado (147).

Figura 102 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Estádio Universitário.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Acompanhando a curva do estádio e centralizada com o eixo oeste-leste que organiza o conjunto do *campus* encontro uma escadaria com uma espécie de praça das bandeiras e a vista da Torre de Reitoria ao fundo (148). Por possuir esse nível mais elevado, decido subir estes degraus para visualizar o mural de Rivera desde este patamar (149 e 150). Visualizo duas figuras que parecem jogadores pré-hispânicos, duas águias e duas outras pessoas vestidas de branco e que cuidam de uma espécie de pira. Neste ponto, mais próximo do estádio, percebe-se que as figuras retratadas no mural são colocadas como uma “colagem” ou alto-relevo na fachada. Ao observar

com mais cuidado percebe-se que ele está incompleto. Reflito como essa sensação de “incompletude” óbvia percebida *in loco* não era percebida por mim antes, quando eu conhecia o estádio apenas por fotos (8.1, ponto 21)²⁶⁷. Eu acreditava antes que o mural era apenas aquela parte, mas presencialmente percebe-se que ele foi interrompido, e as minhas pesquisas sobre o mural do estádio que realizei durante a estadia confirmaram o que senti quando vi o mural presencialmente (8.1, ponto 5)²⁶⁸. Desço do patamar e sigo para o túnel norte (151).

Figura 103 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, Estádio Universitário.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

Descendo até o túnel norte, vejo o mesmo que ocorreu no túnel sul: a iluminação é pouca, o ruído dos carros é alto e o fundo brilhante forma a perspectiva que chama a atenção e que me convida (152 e 153). Este túnel tem um fluxo de pessoas um pouco maior que o túnel sul.

²⁶⁷ (21) Completude estética é algo relativo.

²⁶⁸ (5) Só é possível de ser feita *in-loco*. Muitas dimensões da obra de arte ou da arquitetura não podem ser transmitidas por meios artificiais.

Ao sair dele, percebo o gramado, as árvores e a Biblioteca Central no fundo, com suas cores (154). Alguns passos mais adiante e mais afastados do muro existente do lado direito me possibilita também visualizar a Torre de Reitoria novamente (155). Minha atenção passa a ser atraída novamente pelo brasão da Torre da Reitoria (156) e pelo bloco da Biblioteca Central (157) (8.1, ponto 6)²⁶⁹.

Figura 104 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, do Estádio Universitário para a Praça da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

²⁶⁹ (6) O agenciamento de um edifício, os volumes, as linhas, as formas e elementos de uma obra de arte sugerem caminhos a serem percorridos.

Ando em direção à Biblioteca Central, percebo inclusive o fundo da perspectiva como sendo a fachada da Torre de Humanidades ao fundo (158). Quando o muro lateral direito acaba, meus olhos são atraídos pela Torre de Reitoria e seu mural norte (159 e 160). Decido, por fim, terminar meu percurso por onde comecei: na Praça da Reitoria. Ao subir, decido finalizar com mais uma visada do mirante da Praça da Reitoria, de onde posso ver a Biblioteca Central à minha esquerda, a Torre de Reitoria à minha direita, a Torre de Humanidades ao fundo, e, especialmente, o espaço de *Las Islas*, que, para mim, possui um poder tremendo de união do conjunto de edifícios da UNAM e proporciona visadas importantíssimas para a apreensão dos seus murais (161).

Figura 105 - Fotos ilustrativas da descrição fenomenológica, retorno para a Praça da Reitoria.



Fonte: Ana Holanda Cantalice, 2017.

* * *

Após a realização dessa descrição é necessário destacar a importância das leituras realizadas para a construção das partes 1 e 2 desta pesquisa. A pesquisa sobre a complexidade histórica e cultural do México e o panorama para o surgimento do campus da UNAM foi de extrema importância para a interpretação de muitos

detalhes durante a descrição fenomenológica. Antes de estudar mais a fundo sobre o *campus*, sua história e sobre a história da cultura mexicana eu não era capaz de compreender algumas mensagens ou características presentes nos espaços do mundo real (*mundo-vivido*) e dos *mundos fictícios* retratados nas obras de arte, o que mostra que os pré-conhecimentos não são prejudiciais à descrição, mas são fatores que contribuem para uma experiência mais profunda do mundo.

O esforço de fazer uma junção entre filosofia, arquitetura e artes plásticas resultou nos 27 pontos destacados no capítulo 9. *Abordagem fenomenológica direcionada à UNAM* e eles possibilitaram a realização de uma descrição fenomenológica de forma mais livre - solta dos parâmetros fechados do que seria uma descrição fenomenológica pura, completamente desvincilhada de pré-conhecimentos.

Os artifícios de manipulação espacial (espaços criados pelo homem), como: contrastes de luz e sombra; manejo da topografia (utilização de níveis altimétricos); enquadramento de visadas; sugestão e condução do olhar e do corpo do observador (trajetória); a exploração de grandes vazios e força dos volumes (ou seja, a força da ausência e da presença das formas); e a criação de espaços adequados para a contemplação dos murais, fazem com que o espaço do campus seja ainda mais carregado de significado. É importante ressaltar que muitas dessas características fazem parte da história e cultura mexicanas, motivo pelo qual pôde-se relacionar o campus várias vezes à cidades mexicanas pré-colombianas.

Os contatos prévios e a experiência de vivenciar por meses o *campus* da UNAM como estudante me permitiram ir lapidando qual seria o melhor recorte espacial e como seria a melhor forma de realizar a descrição fenomenológica dessa área. Acredito que depois de realizar esta descrição, passei a perceber algumas coisas que antes passavam despercebidas quando experienciava um lugar.

Espero, por fim, que esta descrição ajude outras pesquisas a desenvolver descrições fenomenológicas mais completas, que atendam a diferentes campos de atuação, assim como ocorre com o *campus* principal da UNAM, que aglutina arte, arquitetura e urbanismo.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir acontecimentos em palavras não é algo fácil. Descrever com exatidão o que foi percebido muitas vezes torna-se uma tarefa custosa. Entre os autores da fenomenologia, especialmente na filosofia, existe uma busca incansável por uma descrição exata, pura, sem pré-conceitos ou conhecimentos. Assim como tudo no campo do conhecimento evolui e rompe barreiras, vimos que a fenomenologia expandiu para outras áreas, existindo hoje, inclusive, escritos direcionados para a arquitetura e as artes, dois campos complexos e que fazem parte simultaneamente de obras como o *campus* principal da *Universidad Nacional Autónoma do México* (UNAM).

A integração entre artes plásticas e arquitetura é algo que me chama atenção e que passei a pesquisar academicamente desde 2007. De lá para cá os meus conhecimentos foram aprofundados - e continuam em constante evolução. Neste caminho traçado, a fenomenologia foi o campo que me pareceu mais adequado para entender a relação entre as obras de arte e arquitetura. Mas, por qual motivo? Ao estudar história da arquitetura e história das artes, há sempre descrições que são feitas para tentar traduzir o que é aquele objeto ou aquele edifício. É neste momento que a fenomenologia aparece, mesmo não chamando a atenção para ela mesma.

Ao me deparar com a fenomenologia aplicada às artes e à arquitetura, me questionei: mas e se a aplicamos a algum objeto mais complexo, que inclua problemáticas de diferentes campos? Sabemos que ao se pensar em integração das artes, não devemos considerar dois campos separados, mas sim um produto que contém particularidades comuns às artes e à arquitetura. Então, para fazer a descrição fenomenológica de um objeto complexo - como a UNAM -, que particularidades devo ter em mente? Concluí que deveria buscar as problemáticas desde a origem (filosofia) até o produto final (arquitetura e artes).

Sabe-se que na América Latina, a primeira metade do século XX foi um momento de intensa urbanização, grande desenvolvimento, e da adoção da linguagem moderna como sinônimo de avanço em muitos países. Na busca por uma identidade nacional e pela modificação social, as artes ressurgem em vários desses locais como um instrumento a ser associado à arquitetura moderna, sendo um dos resultados dessa questão no México, a construção do *campus* principal da *Universidad Nacional*

Autónoma de México (UNAM). Sendo assim, na Parte I desta tese, intitulada *México, integração das artes e a eleição de um objeto empírico*, foram apresentados os capítulos 2. *O terreno preparado - o México na virada do século XX*, 3. *O México da modernização (1920-1960)*, 4. *Modernismo, artes plásticas e arquitetura: da América Latina para o México moderno* e 5. *O retrato do México moderno: a UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México*. Estes quatro capítulos ofereceram ao leitor uma compreensão da complexidade histórica, social e artística vivida no México desde o fim do século XIX até a chegada e desenvolvimento do modernismo, além de apresentar também o contexto histórico de surgimento, desenvolvimento e construção do *campus* principal da UNAM. A meu ver, estes conhecimentos são subsídios indispensáveis para o entendimento da significância deste objeto de estudo para o povo mexicano e para o cenário internacional, e, além disso, possibilita o leitor de aproximar-se um pouco da realidade que ali existe, e o permite assimilar mensagens que estão presentes nos murais que compõem o espaço do *campus*.

A pesquisa histórica sobre o *campus* foi importante também para o estabelecimento de um recorte espacial para a realização da descrição fenomenológica. Através da leitura sobre a história do lugar e dos acontecimentos - concursos, propostas, execução - foi possível determinar um limite espacial que aglutina o *core* do *campus*, que contém os edifícios e os murais principais.

Após a apresentação do objeto empírico eleito, foi apresentada a Parte II - *Por uma fenomenologia arte-arquitetônica*, que ofereceu ao leitor um total de quatro capítulos. Dos três primeiros, 6. *Filosofia*, 7. *Arquitetura*, 8. *Artes* buscou-se retirar as principais contribuições para uma abordagem fenomenológica que atendesse às complexidades de um objeto que envolve os campos da arquitetura e das artes plásticas. Primeiramente foi necessário passar pelas figuras principais que se dedicaram à filosofia, de onde foram destacadas as contribuições de Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, por eles serem os três teóricos que são mais referenciados nos textos ligados às arquiteturas e às artes. Vimos, inclusive, que há textos de Heidegger e Merleau-Ponty que embora não sejam exclusivamente sobre arquitetura e artes, tratam desses temas e possuem aplicações diretas nestes campos. Na área da arquitetura foram selecionados Norberg-Schulz, Pallasmaa, Shirazi, Holl e Zumthor,

autores que, mesmo não sendo filósofos, criaram uma base fenomenológica importante no meio da arquitetura, e contribuíram para a reflexão de como podemos apreender e descrever os edifícios, as cidades e o espaço arquitetônico. É importante fazer um destaque especial ao esforço de Shirazi em aglutinar a fenomenologia aplicada à filosofia e à arquitetura, por meio do que ele denominou de *Phenomenal Phenomenology*, pois sua pesquisa foi essencial para que pudéssemos refletir sobre a fenomenologia aplicada à arquitetura baseada em Norberg-Schulz, Pallasmaa e Holl, e também criar uma interface com as ideias de Peter Zumthor (autor não utilizado por Shirazi).

Passando para o campo das artes foram destacados Alan Paskow, Paul Crowther e as coletâneas de textos de *Art and Phenomenology* (organizado por Joseph D. Parry) e de *Phenomenology of the Arts* (organizado por Licia Carlson e Peter R. Costello). Estes escritos foram fundamentais para entender as particularidades da fenomenologia aplicadas ao campo das artes, seja a obra de arte a que se faz referência uma pintura, escultura, arquitetura ou qualquer outra manifestação artística. Por fim, o capítulo 9. *Abordagem fenomenológica direcionada à UNAM* reuniu 27 pontos de interesse da fenomenologia da arquitetura e das artes para que fosse realizada uma descrição fenomenológica adequada à complexidade do *campus* da UNAM.

Outro ponto que também deve ser salientado é que o fato de eu (a observadora) ter experienciado o *campus* em momentos, meses, situações diferentes não impediu a realização de uma descrição fenomenológica consistente. Entre os 27 pontos da abordagem fenomenológica adotada, há explicitamente vários deles que convergem com a afirmação de que uma *epoché* pura é inatingível, e que desvincular-se de todos os seus conhecimentos e de sua formação é algo impossível, ou que o conhecimento prévio não é proibido.

A terceira e última parte da tese, intitulada *A UNAM e a relação entre arte, espaço e corpo*, apresentou ao leitor o capítulo 10. *Arte, espaço e corpo: uma descrição fenomenológica do campus principal da UNAM*. Nele, foi primeiramente apresentado e justificado um recorte espacial do *core* do *campus* que serviu de área para a realização da descrição fenomenológica apresentada no subcapítulo 10.2. Depois de ter realizado esta descrição e de ter em minha memória o registro de diferentes vivências

do *campus* da UNAM - presencialmente em 2015 e depois em inúmeras vezes - entre 2016 e 2017 -, realmente acredito que os pré-conhecimentos não são prejudiciais à descrição, e posso ir até mais além: acredito que a melhor descrição que eu poderia ter feito é justamente esta última, pois é ela que oferece ao leitor o que seria mais próximo da realidade ali apresentada. Acredito ainda que se realizasse outra descrição hoje, esta seria ainda mais extensa, pois a minha compreensão da realidade mexicana e daquele espaço é mais completa, mais estímulos me saltariam aos olhos, e mais completa e exata eu seria em descrever o que estaria diante de mim.

Ainda nesta questão do conhecimento, acho importante destacar os “vários mundos” que consegui identificar durante a realização da descrição fenomenológica. Hoje, depois de ter uma bagagem maior sobre a história do México e a história da UNAM, percebo que cada um dos murais da UNAM **instalam um mundo** para o qual sou transportada ao parar para observar os murais e identificar as mensagens. Acredito também que a permeabilidade que sinto ao me retirar do mundo real (*mundo-vivido*) para o *mundo fictício*²⁷⁰ é cada vez maior à medida que tenho mais bagagem sobre os murais, a história e a cultura do México. Através de mais conhecimento sou mais capaz de entender e identificar as mensagens ali retratadas, e me permitem imaginar mais coisas sobre aquele mundo apresentado. Além dos mundos dos murais, acredito que o **próprio campus também instala um mundo**: o mundo moderno, do momento de afirmação nacional, e que continuamente evolui e desenvolve, chegando ao mundo real, atual, do México contemporâneo.

Antes de encerrar, vale refletirmos mais uma vez sobre a relação entre as três palavras que deram origem a este trabalho: arte, espaço e corpo. Fica claro que o foco principal desta tese foi entender por meio da descrição fenomenológica como ocorre a experiência vivenciada pelo corpo em espaços que integram arte e arquitetura. O percurso realizado desde a pesquisa até a realização do roteiro *in loco* demonstra claramente a importância do produto que é o *campus* da UNAM para a construção da identidade, enaltecimento e reconhecimento de um povo e sua cultura, e do papel

²⁷⁰ Entendo esse mundo fictício como um mundo criado pelos artistas e que também é o mundo dos antepassados dos mexicanos.

educativo que ele possui não apenas para aqueles que pertencem a esta cultura, mas para qualquer indivíduo que experiencie esse espaço.

As mensagens presentes nos murais ajudam a compreender de forma ilustrativa mitos e histórias reais que compõem aquele país. A escala urbanística dos murais estimula a aproximação e o deslocamento das pessoas, como convites à exploração e ao conhecimento. As posições dos volumes dos edifícios, a relação de cheios e vazios que formam praças, parques, espaços de passagens e de descanso são muitas vezes estratégicas. Pátios menores surgem em meio aos espaços (como no caso do pátio interno do Edifício de Pós-Graduação), com uma escala mais apropriada ao homem e que trabalha harmonicamente com a escala urbanística do *campus*. As posições dos murais nos edifícios, como o caso do edifício de Medicina, são estritamente escolhidas para causar um impacto visual e estímulo de deslocamento, como um atrativo para vivenciar o lugar.

Os artifícios como planos altimétricos diferenciados, manipulação da topografia, contrastes de luz e sombra, organização em eixo definido, enquadramento de visadas, sugestão / condução do olhar e de trajetos a serem percorridos, vazios que marcam presença, cores e simbolismo das representações ajudam também a entender as nuances e a hierarquia de espaços. A exploração do espaço moderno aberto e a criação de espaços adequados para a observação dos murais enaltecem ainda mais os significados presentes no espaço geral do *campus*. Vale destacar também que estes recursos de criação espacial (espaço manipulado pelo homem) estão presentes na história do México desde sempre, motivo pelo qual muitas partes do *campus* moderno possam ser relacionadas com as cidades pré-colombianas existentes no território mexicano.

Enfim, espero que esta pesquisa tenha conseguido demonstrar que o nosso corpo está em processo de constante estímulo e evolução, e que experienciar um espaço é sempre uma nova e diferente experiência - vai ser sempre diferente, seja por motivos de clima, luz, hora, estado de espírito, conhecimento, etc. Não importa qual seja o momento ou quantas vezes se tenha passado por aquele local, a descrição fenomenológica é válida e pode ajudar a entender os espaços e o efeito que obras de

arquitetura e de artes - ou a junção integrada delas - causam em nosso corpo e afetam nosso comportamento.

REFERÊNCIAS

- ACHA, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ciudad de México: Ed. Coyoacán, 2009.
- _____. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Ciudad de México: Ed. Coyoacán, 2002.
- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- ALMEIDA, Rogério Tabet de. *A fenomenologia heideggeriana*. In: *Revista Interdisciplinar de Direito*, vol.10, 2011. p. 237-244.
- ALFARO, Carlos Garcivelez. *Form and Pedagogy: the design of the University City in Latin America*. San Francisco: Applied Research & Design, 2014.
- AMSELLEM, Patrick. *Remembering the Past, Constructing the Future. The Memorial to the Deportation in Paris and Experimental Commemoration After the Second World War*. Paris: ProQuest, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. London: George Allen & Unwin, 1970.
- BLANCO, José (coord.). *La UNAM: Su estructura, sus aportes, su crisis, su futuro*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BLASI, Ivan; TOSTÕES, Ana (org.). *Art and Architecture*. *DOCOMOMO Journal*, nº42, Summer 2010.
- BOUBLIL, Élodie; DAIGLE, Christine (Orgs.). *Nietzsche and Phenomenology: Power, Life, Subjectivity*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2013.
- BRILLEMBOURG, Carlos. *Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections*. New York: The Monacelli Press, 2004.
- BURIAN, Edward. *Modernity and the Architecture of México*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Síntese das Artes: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. In: I ENANPARQ, 2010. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-680-1-Sp.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- CARLSON, Alicia; COSTELLO, Peter R (ed.). *Phenomenology and the Arts*. Maryland: Lexington Books, 2016. Livro digital. ISBN: 978-1-4985-0651-9 (epub).
- CASO, Alfonso. *El pueblo del sol*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.

CASTEDO, Leopoldo. *A History of Latin American Art and Architecture: from Pre-Columbian times to the present*. New York: Frederick A. Praeger, 1969.

CHEVALIER, François. *América Latina: de la Independencia a nuestros días*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

CLARK, Lygia. *Uma Experiência de Integração*. In: *Brasil-Arquitetura Contemporânea* n.8, Rio de Janeiro, 1956.

CREELMAN, James. *El presidente Díaz, héroe de las Américas*. Trad. Mario Júlio del Campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, [1908] 2008. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diaz/EDC004.pdf>. Acesso em: 15 de junho de 2017.

CROWTHER, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

DAMAZ, Paul. *Art in Latin American architecture*. New York: Reinhold, 1963.

DE ANDA ALANÍS, Enrique X. *Historia de la Arquitectura Mexicana*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2013.

_____. *campus central de Ciudad Universitaria: Patrimonio Cultural de la Humanidad. Guía para el visitante*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

DEL REAL, Patricio; GYGER, Helen. *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*. New York: Taylor & Francis, 2013. Livro digital. ISBN: 978-0-203-10128-5 (ebk).

FERNÁNDEZ, Antonio Toca. *Integración plástica en México I*. In: *Revista Casa del Tiempo*. núm.1, fev. 2014. p. 34-37. [1]

_____. *Integración plástica en México II*. In: *Revista Casa del Tiempo*, nº2, mar. 2014. p. 48-53. [2]

FOSTER, Hal. *The Art-Architecture Complex*. London: Verso, 2011.

FUENTES, Carlos. *A new time for Mexico*. New York: Farrar, Snd Giroux, Inc., 1996.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. *O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty*. In: *Estudos de Psicologia*, 2003, nº.8, vol.3, p. 445-450. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19966.pdf>. Acesso em: 15 mar 2017.

GARZA, Carlos Ríos. *La Ciudad Universitaria y el movimiento de integración plástica en México*. In: *Revista Bitácora Arquitectura*, nº21, 2010, p. 90-97. México: UNAM, 2010.

Disponível em: file:///C:/Users/Carol%20Cantalice/Downloads/25208-46315-1-PB.pdf. Acesso em: 18 out 2018.

GAITÁN, Julieta Ortiz. *Lo inmediato: El sepulcro de Julio Ruelas en el cementerio de Montparnasse*. In: Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. Disponível em: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ortiz01.html. Acesso em: 13 jun 2017.

GIEDION, Sigfried. *Arquitectura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil, 1958.

GÓMEZ, Lilia; QUEVEDO, Miguel Angel (eds). *Testimonios vivos: 20 arquitectos*. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico 15-16. Cidade do México: INBA/SEP, 1981.

GONZÁLEZ, José Manuel Prieto. El Estridentismo Mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura. In: Revista Scripta Nova, vol. XVI, nº398, 10 de abril de 2012. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>. Acesso em 20 jun. 2017. [1]

GONZÁLEZ, Maria Cristina Saharrea. *La integración plástica y la utilización del cuerpo humano: propuesta de mural cerâmico Omeyocan*. Dissertação de mestrado. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. [2]

GUZZONI, Ute. *A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio*. In: Artefilosofia, Ouro Preto, nº5, Jul. 2008. p. 48-60.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HABERLAND, Wolfgang. *Culturas de la América Indígena: Mesoamérica y América Central*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2012. 8ª ed.

HERZOG, Jesús Silva. *Una história de la Universidad de México y sus problemas*. México: Siglo XXI Editores, 1974.

HOLL, Steven. *Anchoring*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.

_____. *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

_____. *Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura*. Trad. Moisés Puente Rodríguez. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Livro digital. ISBN: 978-84-252-2829-2 (epub).

ICOMOS. Central University City *campus* of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) - Advisory Body Evaluation (ICOMOS). 2007. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1250/documents/%23ABevaluation>. Acesso em: 22 out. 2013.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

LEITE, Marcela Barbosa. *Heidegger e o fundamento ontológico do espaço*. In: Diálogos – Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade, nº8. Fev./Mar. 2013. p. 178-195. Disponível em: http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_8/Marcela.pdf. Acesso em: 16 set. 2016.

LOCKE, Adrian. *México: la revolución del arte, 1910-1940*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

LÓPEZ RANGEL, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública. Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

MALDONADO, Hector (coord.). *Hombre y Espacio - Otto Friedrich Bollnow (1969), Análisis Crítico*. San Cristóbal: Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Los Andes, 2007. Disponível em: [https://tallerm32013.wikispaces.com/file/view/HOMBRE+Y+ESPACIO.+OTTO+FRIEDRICH+BOLLNOW+\(+ANALISIS+CRITICO\).pdf](https://tallerm32013.wikispaces.com/file/view/HOMBRE+Y+ESPACIO.+OTTO+FRIEDRICH+BOLLNOW+(+ANALISIS+CRITICO).pdf). Acesso em: 17 dez. 2016.

MÁRQUEZ, Alfonso Miranda. *Plan de Ayala*. In: Revista Contenido, México: Julho de 2012, p. 124-125.

MARSHALL, George. *A guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of perception*. Milwaukee: Marquette University Press, 2008.

MARTÍNEZ, Javier (org.). *Gran guía turística UNAM: Ciudad Universitaria y antiguo barrio del Centro Histórico*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

MARTINS, Luís; MENDES, Oscar; THOMAS, Henry. *A arte através dos tempos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

MATUTE, Laura González. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

MCCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani. *Understanding Architecture: A Primer on Architecture as Experience*. New York: Phaidon Press, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ªed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MONSIVAIS, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México: D.F. El Colegio de México, 2010.

MORAN, D. *Introduction to phenomenology*. London, New York: Routledge, 2000.

MORSE, Janice M. (ed.). *Critical Issues in Qualitative Research Methods*. Thousand Oaks: Ed. Sage, 1994.

MUMFORD, Eric Paul. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1966.

_____. *Existence Space & Architecture*. New York: Praeger Publishers, 1971.

_____. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

_____. *Architecture, Presence, Language, Place*. Milan: Akira, 2000.

OLES, James. *Art and Architecture in Mexico*. London: Thames & Hudson Ltd., 2013.

OLIVEIRA, Cláudia Juliana Barbosa de. *A origem da obra de arte*. In: Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal São João del Rei, Ano I, nº.1, Jan./Dez. 2005.

OTERO-PAILOS, Jorge. *Christian Norberg-Schulz's Demotion of Textual History*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol.66, No.2 (Junho 2007), pp. 220-241. Disponível em: https://moodle.epfl.ch/pluginfile.php/2010136/mod_folder/content/0/J.%20Otero%20Pailos%2C%20jsah.pdf?forcedownload=1. Acessado em: 26 de janeiro de 2018. OVERY, Paul. *De Stijl*. London: Thames and Hudson, 1991.

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

_____. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

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

_____. *Encounters: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2005.

_____. *Habitar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2016.

PARRY, Joseph D. *Art and Phenomenology*. New York: Ed. Routledge, 2011.

PASKOW, Alan. *The Paradoxes of Art: A Phenomenological Investigation*. New York: Cambridge University Press, 2004.

PAZ, Octávio. *El Laberinto de la Soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *Muralismo Mexicano, 1920-1940*. México: FCE, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.

SÁNCHEZ, Salvador Lizánaga; URIBE, Cristina López (eds.). *Habitar CU 60 años: Ciudad Universitaria UNAM, 1954-2014*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

SÁNCHEZ MICHEL, Valeria. *Construcción de una utopía: Ciudad Universitaria, 1928-1952*. Cidade do México: El Colegio de México, 2014 (Tese de doutorado).

SARAMAGO, Ligia. *Sobre A arte e o espaço, de Martin Heidegger*. In: *Artefilosofia, Ouro Preto*, nº5, Jul. 2008. p. 61-72.

SERRA, Alice. *Meras Coisas e Artes do Espaço: Desconstrução em Obras*. In: *Revista Trans/Form/Ação*, vol.39, no.spe. São Paulo: Marília, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732016000500111. Acesso em: 04 mai 2017.

SHIRAZI, Mohammad Reza. *Architectural Theory and Practice, and the Question of Phenomenology: The contribution of Tadao Ando to the Phenomenological Discourse*. Cottbus: Fakultät Architektur, Bauingenieurwesen und Stadtplanung der Brandenburgischen Technischen Universität, 2009 (Tese de doutorado). Livro digital. ISBN: 978-0-415-63795-4 (hbk).

SHIRAZI, Mohammad Reza. *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture*. New York: Routledge, 2014.

SILVA, Federico. *La escultura y otros menesteres: escritos y dibujos para um arte mayor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

SILVA, Maria de Lourdes. *A intencionalidade da consciência em Husserl*. In: *Revista Argumentos*, Ano 1, nº1, 2009. p. 45-53.

SOCIEDAD DE ARQUITECTOS MEXICANOS, *4000 años de arquitectura Mexicana*. México: S.A.M., 1956.

UNAM. Guía de murales de la Ciudad Universitaria. México, *Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2004.

UNESCO. *Central University City campus of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Nomination File*. 2007. Disponível em: <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1250.pdf>. Acesso em 22 out. 2013.

USEDA, Evelyn (coord.). *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016.

VALENTINI, Luigino. *Idéia de horizonte e mundo na fenomenologia Husserliana*. In: *Estudos de Psicologia*, vol.14, nº3, 1997. p. 49-56.

VAN MANEN, Max. *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. Albany: State University of New York Press, 1990.

VARGAS PARRA, Edgar Daniel. *Juegos de basalto : de la integración plástica y su resistencia en el estadio universitario*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Dissertação de mestrado).

VILLEGAS, Daniel Cosío (coord.). *História General de México*. México D. F.: El Colegio de México, 1981. 3ª ed.

_____. [et. al.] *História mínima de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2002. 2ª ed.

_____. *La crisis de México*. In: *Revista Cuadernos Americanos*, nº2, ano VI, vol.XXXII, março-abril 1947. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/78474612/18-La-crisis-en-Mexico-Daniel-Cosio-Villegas>. Acesso em: 21 de jun. 2017.

VIQUEIRA, Manuel Rodríguez. *Indroducción a la Arquitectura en México*. México D. F.: Limusa, 2009.

WALKER, John A. *Glossary of Art, Architecture & Design since 1945*. New York: G. K. Hall, 1992.

WOBESER, Gisela von (coord.). *História de México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014. 2ª ed.

ZABALBEASCOA, Anatxu. *La arquitectura de hoy no es para la gente*. Entrevista com Juhanni Pallasmaa em 12 ago. 2006. In: *Archivo El País*. Disponível em: http://elpais.com/diario/2006/08/12/babelia/1155337575_850215.html. Acesso em: 22 out. 2013.

ZAMBRANO, Célia Esther Arredondo. *Place or Mith, University City campus of UNAM in Mexico City*. In: 16th General Assembly of ICOMOS. Quebec, 2008. Disponível em: http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/77_pdf/_77-WqoX-152.pdf. Acesso em: 23 ago. 2015.

ZUCKER, Paul (ed.). *New Architecture and City Planning*. New York: Philosophical Library, 1944.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Trad. Pedro Madrigal Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

_____. *Atmosferas*. Trad. Astrd Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 200