

**O reflexo como fenômeno espacial:
Proposta de instalação artística para o Instituto
Inhotim**

Ana Paula Alcântara Leme Siqueira

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitetura

(Mestrado Integrado)

Orientador: Prof.^a Doutora Miriam Ruiz Iñigo

janeiro de 2025

Declaração de Integridade

Eu, Ana Paula Alcântara Leme Siqueira, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição 42832 do curso de Arquitetura da Faculdade de Engenharia, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Ana Paula Alcântara Leme Siqueira

Universidade da Beira Interior, Covilhã 29/01/2025

Agradecimentos

Primeiramente, à Deus, por ser minha força e sustento nos últimos anos; e realizar coisas que jamais pensei em viver.

À minha família, pela oportunidade e motivação que me deram para estudar em uma faculdade fora do Brasil. Pela motivação e apoio incondicional para concluir essa etapa da minha vida. Essa conquista é nossa.

À professora doutora Miriam Ruiz Iñigo, por ter aceitado esse desafio, pela entrega e disponibilidade de orientação em todo o processo. Por me ajudar abrir os horizontes da arquitetura e por toda a força e ânimo que me concebeu.

Ao meu noivo Eduardo, pelo amor, pela paciência e pelas nossas trocas de ideias e muita conversa. Obrigada por fazer parte disso e por acreditar nesse trabalho tanto quanto eu.

À minha irmã Giovanna, que mesmo com a distância esteve ao meu lado para tudo, e agradeço por me emprestar seu cantinho de estudos para mim.

Aos meus amigos, por essa trajetória de 5 anos, por todo carinho e por serem minha família na Covilhã. E aos meus amigos do Brasil, obrigada pelo apoio e por sempre me receberem de braços abertos. Todos vocês são incríveis.

À minha amiga Bárbara, em especial, que me fez conhecer o Instituto Inhotim e, através de tanta admiração, se tornou o principal objeto dessa dissertação.

Resumo

O reflexo, em sua essência, é um diálogo entre o que é real e o que é representado. Ao longo da história foi descoberto e evoluído, a partir de sombras e superfícies de água, até sua concepção em grandes formatos sólidos - como os espelhos - impulsionado pela curiosidade humana em capturar sua própria imagem. No entanto, este fenômeno ultrapassou as formas singelas e ganhou novas dimensões, transformando-se em um elemento que redefine e amplia as experiências arquitetônicas espaciais. No lugar de projeções simétricas, os reflexos criam mundos imersivos, constroem narrativas e configuram cenários de grandeza e ilusão. Por isso, a presente dissertação é realizada com o objetivo de analisar os fenômenos reflexivos em três áreas de atuação: nos diferentes estilos de jardins, sendo a água o principal elemento refletivo; em superfícies materiais, como as cores, os metais e as texturas; e nos próprios espelhos. Para estas análises é colocado em evidência o Instituto Inhotim, localizado no estado de Minas Gerais, no Brasil; considerado um museu artístico contemporâneo e reconhecido por sua fusão entre criações contemporâneas e a flora brasileira, oferecendo uma ampla investigação sobre as sensações e as interações corporais do público diante de cada instalação. Assim, tais características observadas em diferentes obras artísticas e arquitetônicas transformam os reflexos em um campo de experimentação visual e sensorial, onde eles se tornam extensões da própria identidade dos lugares. A partir desse amplo contexto, surge a ideia de criar uma nova instalação para o Instituto Inhotim que abrange o espaço como vivência arquitetônica e o reflexo como criador de um cenário atemporal e ilusório.

Palavras-chave

Reflexo; Instituto Inhotim; Instalação Artística; Espectador; Sensações

Abstract

Reflection, in its essence, is a dialogue between what is real and what is represented. Throughout history, it has been discovered and evolved, from shadows and water surfaces to its conception in large solid formats - such as mirrors - driven by human curiosity in capturing one's own image. However, this phenomenon has gone beyond simple forms and gained new dimensions, transforming itself into an element that redefines and expands spatial architectural experiences. Instead of symmetrical projections, reflections create immersive worlds, construct narratives and configure scenarios of grandeur and illusion. Therefore, this dissertation aims to analyze reflective phenomena in three areas of activity: in different styles of gardens, with water as the main reflective element; in material surfaces, such as colors, metals and textures; and in mirrors themselves. For these analyses, the Inhotim Institute, located in the state of Minas Gerais, Brazil, is highlighted; considered a contemporary art museum and recognized for its fusion of contemporary creations and Brazilian flora, offering a broad investigation into the sensations and bodily interactions of the public in front of each installation. Thus, such characteristics observed in different artistic and architectural works transform the reflections into a field of visual and sensorial experimentation, where they become extensions of the very identity of the places. From this broad context, the idea of creating a new installation for the Inhotim Institute emerges that encompasses space as an architectural experience and the reflection as the creator of a timeless and illusory scenario.

Keywords

Reflection; Instituto Inhotim; Artistic Installation; Spectator; Sensations

Índice

Introdução	1
1. O Reflexo Natural	3
1.1. As primeiras representações das imagens: simbólicas e culturais.....	7
1.2. A água como um espelho fluido.....	10
1.2.1. O jardim espiritual de Monet e o jardim sensorial de Alhambra.....	11
1.2.2. O jardim geométrico francês e o jardim ideal inglês.....	16
1.2.3. O jardim orgânico e sensorial contemporâneo.....	18
1.3. O jardim-museu sensorial do Instituto Inhotim.....	20
2. O Reflexo Material	27
2.1. Efeitos e composições: o jogo vibrante das cores.....	31
2.2. O dinamismo das texturas como um convite ao toque.....	43
2.3. Distorções e multiplicações em superfícies brilhantes.....	53
3. O Reflexo Habitável	63
3.1. O espelho como objeto formal e artístico.....	66
3.2. Revelando a outra realidade através do espelho.....	70
4. O Reflexo Temporal	85
4.1. Transformações no fluxo tempo-espço.....	88
4.2. <i>A Miragem</i> . Entre o contínuo e o efêmero.....	94
Conclusão	102
Bibliografia	104

Lista de Figuras

- Figura 1.** Mapa do Brasil com indicação do Instituto Inhotim em Minas Gerais. (Fonte: InfoEscola, 2024). Modificado pela autora, 2024.....6
- Figura 2.** Animais representados em carvão na Caverna de Chauvet, Vallon-Pont-Darc, França (Fonte: Google Arts & Culture, 2021).....7
- Figura 3.** Pintura de Pompéia, figura carregando metal polido, Museu Arqueológico de Nápoles, 1861 (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).....7
- Figura 4.** Imagem representativa do “*Mito da caverna*” (Fonte: MasterClass, 2022).....8
- Figura 5.** “*Narciso*”, Galleria Nazionale d'Arte Antica em Roma – Caravaggio, 1599 (Fonte: Paulino, Roseli em Arte&Artistas, s/d).....8
- Figura 6.** Pintura de um antigo jardim egípcio, Capela funerária de Sennefer e copiada no século XIX por Ippolito Rosellini (Fonte: Ar Editors, 2021).....10
- Figura 7.** Parque Ibirapuera, São Paulo - Brasil, 1954 (Fonte: CNNBrasil, 2021).....10
- Figura 8.** Planta do jardim de Monet, Giverny, França (Fonte: Givernet, 2015).....11
- Figura 9.** Jardim em frente à casa de Monet, Giverny, França (Foto da autora, 2022).....11
- Figura 10.** “*O Barco em Giverny*”, Musée d'Orsay, Paris, França – Monet, 1887 (Fonte: Meisterdrucke.pt, s/d).....12
- Figura 11.** Vegetação refletida na água, Giverny, França (Foto da autora, 2022).....12
- Figura 12.** Ponte e elementos ornamentais, Giverny, França (Foto da autora, 2024).....12
- Figura 13.** Esquício dos visitantes e vegetação refletidos na água, Giverny (Elaborado pela autora, 2024).....13
- Figura 14.** Figura ilustrativa do jardim persa conhecido como “Paradise” - British Library século VI (Fonte: Electrum Magazine, 2011).....13
- Figura 15.** Planta de localização Alhambra e Generalife (Fonte: Patronato de la Alhambra y Generalife, s/d).....14
- Figura 16.** Planta do El Palacio de Comares (Fonte: Navarro Palazón, J. (2018). Salobreña: de alcazaba palatina nazarí a fortificación castellana en la costa de Granada. Em *Alborán*:

<i>poblamiento e intercambios en las zonas costeras de al-Andalus y el Magreb / Bilal Sarr (ed)</i> (p. 111–197). Salobreña, Granada).....	14
Figura 17. <i>El Palacio de Comares</i> Alhambra, Granada (Fonte: Patronato de la Alhambra y Generalife, s/d).....	14
Figura 18. Esquiço planta de El Patio de la Acequia, 1890. (Fonte: Rojo, J., & Casares-Porcel, M. (2012). Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía. <i>Cuadernos de La Alhambra</i> , 44, 84–113).....	15
Figura 19. El Patio de la Acequia, Generalife, Granada (Fonte: Patronato de la Alhambra y Generalife, s/d).....	15
Figura 20. Parte do jardim simétrico do Palácio de Versailles, França (Fonte: Sapo LifeStyle, 2023).....	16
Figura 21. Planta do Jardim de Versailles (Fonte: Alamy Stock Photo, s/d).....	16
Figura 22. Reflexo da fonte de água no Jardim de Versailles, França (Fonte: Hurb Technologies S.A, s/d).....	17
Figura 23. Grand Canal no Jardim de Versailles (Fonte: Vacatis.com, s/d).....	17
Figura 24. Planta de <i>Stourhead Garden</i> , Inglaterra (Fonte: Stourhead-map.pdf, s/d).....	17
Figura 25. Reflexo no lago de <i>Stourhead Garden</i> , Inglaterra (Fonte: Tripadvisor, 2024).....	17
Figura 26. Reflexo da paisagem e da arquitetura em <i>Sotourhead Garden</i> , Inglaterra (Elaborado pela autora, 2024).....	18
Figura 27. Contraste interior da gruta com a paisagem, <i>Sotourhead Garden</i> , Inglaterra (Fonte: The Royal Oak Foundation, 2014).....	18
Figura 28. Planta artística do jardim no terraço do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro – Burle Marx, 1938 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).....	19
Figura 29. Jardim do terraço do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro – Burle Marx, 1930 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).....	19
Figura 30. Parte do percurso no jardim pictórico, Instituto Inhotim (Foto da autora, 2024).....	19
Figura 31. Mapa de Localização, Instituto Inhotim (Elaborado pela autora, 2024).....	20
Figura 32. Corte Transversal, Instituto Inhotim (Elaborado pela autora, 2024).....	20

Figura 33. Esquízo dos reflexos através das árvores (Elaborado pela autora, 2024).....	21
Figura 34. Esquízo do reflexo de " <i>Penetrável Magic Square</i> " e Palmeiras-azuis (Elaborado pela autora, 2024).....	21
Figura 35. Esquízo do reflexo da Galeria de Adriana Varejão (Elaborado pela autora, 2024).....	21
Figura 36. Exploração do espectador pelo Instituto (Foto da autora, 2024).....	22
Figura 37. Reflexos da vegetação e da Galeria True Rouge (Foto da autora, 2024).....	22
Figura 38. " <i>By Means of a Sudden Intuitive Realization</i> " de Olafur Eliasson (Foto da autora, 2024).....	22
Figura 39. " <i>Sem título</i> " de Edgard de Souza inserida na vegetação (Foto da autora, 2024).....	22
Figura 40. Reflexos do exterior de " <i>De lama lâmina</i> ", Instituto Inhotim – Matthew Barney, 2009 (Foto de Marcos Oliveira em instagram @marcospystol, 2024).....	23
Figura 41. Escala da obra no interior da galeria " <i>De lama lâmina</i> ", Instituto Inhotim – Matthew Barney, 2009 (Foto de Marcos Oliveira em instagram @marcospystol, 2024).....	23
Figura 42. Jogo de reflexos no interior de " <i>De lama lâmina</i> ", Instituto Inhotim – Matthew Barney, 2009 (Foto de Doris S. em Foursquare, 2013).....	23
Figura 43. Exterior da galeria " <i>Folly</i> ", Instituto Inhotim – Valeska Soares, 2005 (Foto de Gonçalo Henriques em Num Postal, 2020).....	24
Figura 44. Interior fragmentado da galeria " <i>Folly</i> ", Instituto Inhotim – Valeska Soares, 2005 (Foto de Inhotim em Facebook, 2017).....	24
Figura 45. Espectador envolvido em " <i>Folly</i> ", Instituto Inhotim – Valeska Soares, 2005 (Foto de Daniela Paoliello em inhotim.org.br, s/d).....	24
Figura 46. Imagem representativa do experimento sobre a dispersão da luz. Autor desconhecido. (Fonte: Cassiano Aono, 2018 em gec.proec.ufabc.edu.br).....	31
Figura 47. Fonte de luz no hall da <i>Casa-estúdio</i> , Cidade do México - Luís Barragán, 1947 (Fonte: Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán A. C., s/d).....	32
Figura 48. Oficina com aspecto vital devido cor e luz. <i>Casa-estúdio</i> , Cidade do México - Luís Barragán, 1947 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2012).....	32

Figura 49. <i>Casa Gilardi</i> , Corte longitudinal (Fonte: Blog Up Taller III, 2011). Modificado pela autora, 2024.....	33
Figura 50. <i>Casa Gilardi</i> com indicação do percurso, Planta R/C (Fonte: Blog Up Taller III, 2011). Modificado pela autora, 2024.....	33
Figura 51. Esquiço integração dos dois espaços. Elaborado pela autora, 2024.....	33
Figura 52. Corredor de passagem, <i>Casa Gilardi</i> , Ciudad de Mexico - Luís Barragán, 1975-1977 (Fonte: Artequeacontece, s/d).....	34
Figura 53. Espaço sala de jantar, ângulo da piscina, <i>Casa Gilardi</i> , Ciudad de Mexico - Luís Barragán, 1975-1977 (Fonte: ArchDaily, 2018).....	34
Figura 54. Capela do <i>Convento das Capuchinhas</i> , Corte Longitudinal (Fonte: <i>Canhadas, M. (2018). Barragán em três tempos. Universidade de São Paulo, São Paulo</i>). Modificado pela autora, 2024.....	35
Figura 55. <i>Convento das Capuchinhas</i> , Planta R/C com indicação até a Capela (Fonte: <i>Canhadas, M. (2018). Barragán em três tempos. Universidade de São Paulo, São Paulo</i>). Modificado pela autora, 2024.....	35
Figura 56. Pátio com materialidade e vegetação, <i>Convento das Capuchinhas</i> – Luís Barragán, 1952 (Foto de Hikari Mimura, 2007 em Flickr.com).....	36
Figura 57. Esquiço da escala do pátio no <i>Convento das Capuchinhas</i> (Elaborado pela autora, 2024).....	36
Figura 58. Corredor de passagem do <i>Convento das Capuchinhas</i> , Cidade do México - Luís Barragán, 1952 (Fonte: Mgerwing, 2010).....	37
Figura 59. Reflexo da luz pela janela na Capela, <i>Convento das Capuchinhas</i> , Cidade do México - Luís Barragán, 1952 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2012).....	37
Figura 60. Vista do altar e da cruz na Capela, <i>Convento das Capuchinhas</i> , Cidade do Mexico - Luís Barragán, 1952 (Fonte: ArchDaily, 2012).....	37
Figura 61. “ <i>Construction in Space-Time II</i> ”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid – Theo van Doesburg, 1924 (Fonte: Thyssen-Bornemisza National Museum, s/d).....	38
Figura 62. Planta de Localização do Complexo do Capitólio, Chandigarh, Índia (Fonte: ArchDaily Brasil, 2017).....	38

Figura 63. Entrada do “Tribunal Superior de Punjab” Chandigarh, Índia – Le Corbusier, 1947 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2017).....	39
Figura 64. Esquízo do edifício e seu reflexo no espelho d’água. (Elaborado pela autora, 2024).....	39
Figura 65. “Unite d’Habitation”, Marselha, França – Le Corbusier, 1952 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).....	39
Figura 66. Corredor interior com reflexos de cores da “Unite d’Habitation”, Marselha, França – Le Corbusier, 1952 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).....	39
Figura 67. Axonometria “PN5” (Elaborado pela autora, 2024).....	40
Figura 68. Vista de “PN5” no caminho (Foto da autora, 2024).....	40
Figura 69. Planta de implantação “PN5”, com um dos caminhos a ser realizado (Elaborado pela autora, 2024).....	40
Figura 70. Esquízo do interior da instalação (Elaborado pela autora, 2024).....	41
Figura 71. Espectadores explorando “PN5”, Instituto Inhotim – Hélio Oiticica, 1977 (Foto da autora, 2024).....	41
Figuras 72, 73 e 74. Reflexos das cores de “PN5” em três momentos: amarelo, vermelho-luz e laranja (Fotos da autora, 2024).....	41
Figura 75. Parede amarela que dinamiza a instalação, “PN5”, Instituto Inhotim – Hélio Oiticica, 1977 (Foto de Eduardo Pereira, acervo pessoal, 2024).....	42
Figura 76. Espaço da instalação de arames e reflexo. “PN5”, Instituto Inhotim – Hélio Oiticica, 1977 (Foto da autora, 2024).....	42
Figura 77. Exterior da “Capela Bruder Klaus”, Mechernich, Alemanha – Peter Zumthor, 2007. (Fonte: ArchDaily Brasil, 2012).....	44
Figura 78. Escala do exterior da “Capela Bruder Klaus”, Mechernich, Alemanha – Peter Zumthor, 2007 (Fonte: ArchDaily, 2011).....	44
Figura 79. Planta R/C da Capela com indicação de percurso (Fonte: Schwartz and Ford, 2016, <i>Introducing Architectural Tectonics</i> . Kansas State University). Modificado pela autora, 2024.....	45
Figura 80. Esquícios de diferentes pontos de luz (Elaborado pela autora, 2024).....	45

Figura 81. Interior da “ <i>Capela Bruder Klaus</i> ”, Mechernich, Alemanha – Peter Zumthor, 2007 (Fonte: Thisispaper, 2008).....	45
Figura 82. Planta R/C da “ <i>Vivienda em La Moraleja de don Pascual de Juan</i> ” (Fonte: Tumblr de Elara Fritzenwalden,, s/d).....	46
Figura 83. “ <i>Vivienda en La Moraleja de don Pascual de Juan</i> ”, Madrid – Miguel Fisac, 1973 (Fonte: Tumblr de Elara Fritzenwalden,, s/d).....	46
Figura 84. Detalhe construtivo da “ <i>Vivienda en La Moraleja de don Pascual de Juan</i> ”, Madrid – Miguel Fisac, 1973 (Fonte: Sánchez, D. (2020). Los hormigones con enconfrados flexibles de Miguel Fisac. <i>Cuaderno Estudios Manchegos, N° 45</i> , 405–445).....	46
Figura 85. Planta de Localização de “ <i>Vegetation Room</i> ” com indicação em vermelho (Elaborado pela autora, 2024).....	47
Figura 86. “ <i>Vegetation Room</i> ”, Planta de implantação com percurso feito na instalação (Elaborado pela autora, 2024).....	47
Figura 87. Face frontal de “ <i>Vegetation Room</i> ”, Instituto Inhotim – Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto da autora, 2024).....	47
Figura 88. Esquiço das aberturas de cada aresta da face, direita-esquerda (Elaborado pela autora, 2024).....	47
Figuras 89 e 90. Espaços que não levam a lugar algum. “ <i>Vegetation Room</i> ”, Instituto Inhotim – Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto de Eduardo Pereira, acervo pessoal e foto da autora, 2024).....	48
Figura 91. “ <i>Vegetation Room</i> ”, Corte Longitudinal (Elaborado pela autora, 2024).....	49
Figura 92. Buraco com água corrente. “ <i>Vegetation Room</i> ”, Instituto Inhotim- Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto da autora, 2024).....	49
Figura 93. Detalhe da textura de “ <i>Vegetation Room</i> ” Instituto Inhotim- Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto da autora, 2024).....	49
Figura 94. “ <i>Através</i> ”, Instituto Inhotim – Cildo Meireles, 1983-1989 (Fonte: luisastrina.com.br, s/d).....	50
Figura 95. Planta R/C de “ <i>Através</i> ” com possível percurso da instalação (Fonte: Matos, D. (2014). <i>Cildo Meireles - Espaço, modos de usar</i> . Universidade de São Paulo, São Paulo) Modificado pela autora, 2024.....	50
Figura 96. Esquiço percurso até o centro (Elaborado pela autora, 2024).....	50

Figura 97. Bola de papel celofane atrás da tela de arame. “Através”, Instituto Inhotim – Cildo Meireles, 1983-1989 (Fonte: Caroline Menezes, 2009 em StudioInternational).....	51
Figura 98. Esquízo de espectador “preso” entre os diversos materiais (Elaborado pela autora, 2024).....	51
Figuras 99 e 100. Percursos, cacos de vidro e sensação de fechamento em “Através”, Instituto Inhotim – Cildo Meireles, 1983-1989 (Fotos da autora, 2024).....	52
Figura 101. Algumas obras de Donald Judd em MoMA, Nova York. (Fonte: Sandra Echeverria em ArtDestination, 2020).....	53
Figura 102. “Untitled (Stack)”, MoMA, Nova York – Donald Judd, 1967 (Fonte: Guggenheim, s/d).....	54
Figura 103. Grandes janelas nos <i>Pavilhões de Artilharia</i> , Marfa, Texas – Donald Judd, 1979 (Fonte: The Chinati Foundation, s/d).....	54
Figura 104. Lateral de entrada dos <i>Pavilhões de Artilharia</i> , Marfa, Texas – Donald Judd, 1979 (Fonte: The Chinati Foundation, s/d).....	54
Figura 105. “100 untitled works in mill aluminum”, Marfa, Texas – Donald Judd, 1982-1986 (Fonte: ArchDaily, 2015).....	55
Figura 106. Esquízo da disposição simétrica das caixas pelos Pavilhões (Elaborado pela autora, 2024).....	56
Figura 107. Estudos de Donald Judd de cada caixa. (Fonte: ArchDaily, 2015).....	56
Figura 108. Reflexo e transparência de uma caixa de “100 untitled works in mill aluminum”, Marfa, Texas – Donald Judd, 1982-1986 (Fonte: ArchDaily, 2015).....	56
Figura 109. Planta de implantação do Pavilhão de SANAA (Fonte: Meppavilhoes, 2016).....	57
Figura 110. Vista de cima da estrutura do Pavilhão de SANAA, “Serpentine Pavillion”, Londres,2009 (Fonte: Meppavilhoes, 2016).....	57
Figura 111. Reflexo dos espaços e dos visitantes no Pavilhão de SANAA, “Serpentine Pavillion”, Londres,2009 (Meppavilhoes, 2016).....	57
Figura 112. “Narcissus Garden” e Yayoi Kusama na Bienal de Veneza, 1966 (Fonte: Artequeacontece, 2018).....	58

Figura 113. “ <i>Centro Educativo Burle Marx</i> ” e “ <i>Narcissus Garden</i> ”, Planta de Implantação, Instituto Inhotim – Arquitetos Associados e Yayoi Kusama, 2009 (Elaborado pela autora, 2024).....	58
Figura 114. Esferas na ação do vento, “ <i>Narcissus Garden</i> ”, Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Foto da autora, 2024).....	59
Figuras 115 e 116. Reflexo do espectador nas esferas junto com a paisagem. “ <i>Narcissus Garden</i> ”, Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Fotos da autora, 2024).....	60
Figura 117. Espelhos em obsidiana de Çatal Höyük, Museu das Civilizações da Anatólia, 6000-5500 a.C (Fonte: Dimosthenis Vasilousdis em <i>The Archaeologist</i> , 2022).....	66
Figura 118. Espelho prateado apoiado em pé, Museu do Cairo, Egito, 1897-1878 (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).....	66
Figura 119. Baixo relevo gravado no sarcófago da rainha Kawit com seu espelho Museu do Cairo, Egito, 1897-1878 (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).....	66
Figura 120. Mosaico romano de Vênus com espelho, Museu Bardo, Tunísia – Encontrado em Thuburbo Maius, séc. III (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).....	67
Figura 121. “ <i>O Casal Arnolfini</i> ”, National Gallery, Londres – Jan Van Eyck, 1434 (Fonte: Arteref, 2024).....	68
Figura 122. “ <i>Las Meninas</i> ”, Museu do Prado, Madrid – Diego Velázquez, 1656 (Fonte: pt.wikipedia, 2024).....	68
Figura 123. Galeria de Espelhos do Palácio de Versailles, Versailles, França, 1634 (Fonte: Historiadomundo, 2023).....	69
Figuras 124 e 125. “ <i>Alice através do espelho</i> ” - ilustrações de John Tenniel, 1871 (Fonte: Dias, Gabriel (2021). <i>Vozes destoantes, amores impossíveis: algumas anotações sobre “Alice in Thunderland”</i> . Universidade Federal do Rio de Janeiro).....	70
Figura 126. Ideias catóptricas desenhadas por A. Kircher (Fonte: López-Villalba, A. (2019). <i>Dentro del Espejo. La Máquina Catóptrica o Espejo Teatral</i> . Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral, 42, 15–36).....	71
Figura 127. Máquina catóptrica idealizada por A.Kircher (Fonte: Meisterdrucke.pt, s/d).....	71
Figura 128. “ <i>Sem título</i> ”, Chema Madoz, 1990 (Fonte: Eduardo, & Teodoro, D. (2012). <i>Janelas do Olhar: minúcias oníricas em Chema Madoz</i> . Em <i>Ano V: Vol. nº10. Domínios da Imagem</i> (p. 43–52). Londrina, Paraná).....	72

Figura 129. Galeria Yayoi Kusama, Instituto Inhotim – MACH Arquitetos + Rizoma Arquitetura, 2023 (Foto da autora, 2024).....	73
Figura 130. “ <i>I’m Here, But Nothing</i> ”, Instituto Inhotim - Yayoi Kusama, 2000 (Foto da autora, 2024).....	73
Figura 131. Entrada de “ <i>Aftermath of Obliteration of Eternity</i> ”, Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Foto da autora,2024).....	73
Figura 132. “ <i>Aftermath of Obliteration of Eternity</i> ”, Corte transversal (Elaborado pela autora, 2024).....	75
Figura 133. “ <i>Aftermath of Obliteration of Eternity</i> ”, Axonometria (Elaborado pela autora, 2024).....	75
Figura 134. “ <i>Aftermath of Obliteration of Eternity</i> ”, Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Foto da autora, 2024).....	75
Figura 135. “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: ArchDaily, 2014).....	76
Figura 136. Algum dos materiais (água, vidro e mármore) do “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: ArchDaily, 2022).....	76
Figura 137. “Pavilhão de Barcelona”, Planta com percurso (Fonte: Blog Adriarq, 2014). Modificado pela autora, 2024.....	77
Figura 138. “Pavilhão de Barcelona”, Corte Longitudinal (Fonte: Blog Adriarq, 2014). Modificado pela autora, 2024.....	77
Figura 139. Esquiço materiais do “Pavilhão de Barcelona” (Elaborado pela autora, 2024).....	77
Figura 140. Vidro cor verde do “ <i>Pavilhão de Barcelona</i> ”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: Xabier Seoane em Planner 5D, 2023).....	78
Figura 141. Vidro fosco do “ <i>Pavilhão de Barcelona</i> ”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: Pedro Kok em Flickr, 2010).....	78
Figura 142. Vidro transparente do “ <i>Pavilhão de Barcelona</i> ”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: Miesbcn.com, s/d).....	78
Figura 143. “ <i>Crazy Spheroid-Two Entrances</i> ”, deCordova Sculpture Park and Museum, Massachusetts – Dan Graham, 2009. (Fonte: Sanz-ferrero, Maria Elena (2020) <i>Dan Graham. Una exploración arquitectónica del arte</i> . Universidad de Valladolid).....	79

Figura 144. “ <i>Star of David Pavilion for Schloss Buchberg</i> ”, Austria – Dan Graham, 1991-1996. (Fonte: Walkerart, 2010).....	79
Figura 145. “ <i>Public Spaces/Two Audiences</i> ”, Bienal de Veneza – Dan Graham, 1976. (Fonte: Walkerart, 2010).....	79
Figura 146. “ <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> ”, Instituto Inhotim – Dan Graham, 2002 (Foto da autora, 2024).....	80
Figura 147. Esquiço planta e caminhos de “ <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> ” (Elaborado pela autora, 2024).....	80
Figura 148. Esquiço reflexos de “ <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> ” (Elaborado pela autora, 2024).....	80
Figura 149. Reflexos escala humana de “ <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> ”, Instituto Inhotim – Dan Graham, 2002 (Foto da autora, 2024).....	81
Figura 150. Duas pessoas dentro ou fora da instalação? Em “ <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> ”, Instituto Inhotim – Dan Graham, 2002. (Foto da autora, 2024).....	81
Figura 151. “ <i>Dos vidrios en el jardín inglés</i> ”, Sevilha – Juan Domingo, 1995. (Fonte: Juan Domingo, s/d).....	82
Figura 152. Vidros transparentes em “ <i>Dos vidrios en el jardín inglés</i> ”, Sevilha – Juan Domingo, 1995. (Fonte: Juan Domingo, s/d).....	82
Figura 153. Esquiço reflexo em “ <i>Dos vidrios en el jardín inglés</i> ” (Elaborado pela autora, 2024).....	82
Figura 154. Projeção de imagens em “ <i>Dos vidrios en el jardín inglés</i> ”, Sevilha – Juan Domingo, 1995. (Fonte: Juan Domingo, s/d).....	82
Figura 155. “ <i>Yucatan Mirror Displacements (7/9)</i> ”, México – Robert Smithson, 1969 (Fonte: Holt Smithson Foundation, s/d)	88
Figura 156. “ <i>Yucatan Mirror Displacements (1/9)</i> ”, México – Robert Smithson, 1969 (Fonte: Holt Smithson Foundation, s/d)	88
Figuras 157, 158 e 159. Ensaios autorais realizados em Inhotim (Fotos da autora e de Eduardo Pereira, acervo pessoal, 2024).....	89
Figura 160. “ <i>Le Blanc-Seing</i> ”, Centre Pompidou, Paris – René Magritte, 1965 (Fonte: Banque d’Images, Adagp, Paris, 2016).....	89

Figura 161. “ <i>Lumen</i> ”, Nova York – Jenny Sabin Studio, 2017 (Fonte: Sabin, J. (2019). <i>Lumen</i> . White Papers, p. 291-317, Cornell University, Ithaca, USA).....	90
Figura 162. “ <i>Lumen</i> ”, Planta de Implantação (Fonte: Sabin, J. (2019). <i>Lumen</i> . White Papers, p. 291-317, Cornell University, Ithaca, USA).....	90
Figura 163. “ <i>Lumen</i> ”, Corte Longitudinal (Fonte: Sabin, J. (2019). <i>Lumen</i> . White Papers, p. 291-317, Cornell University, Ithaca, USA).....	91
Figura 164. “ <i>Lumen</i> ”, Nova York – Jenny Sabin Studio, 2017 (Fonte: Sabin, J. (2019). <i>Lumen</i> . White Papers, p. 291-317, Cornell University, Ithaca, USA).....	91
Figura 165. “ <i>Art Biotop Water Garden</i> ”, Corte Longitudinal (Fonte: Revista Plot51, s/d).....	92
Figura 166. “ <i>Art Biotop Water Garden</i> ”, Planta de Localização (Fonte: Revista Plot51, s/d).....	92
Figura 167. “ <i>Art Biotop Water Garden</i> ”, Nasu, Japão – Junya Ishigami, 2018 (Fonte: Revista Plot51, s/d).....	92
Figura 168. Na estação de inverno “ <i>Art Biotop Water Garden</i> ”, Nasu, Japão – Junya Ishigami, 2018 (Fonte: Nikissimo Ink em World-architects.com, 2019).....	93
Figura 169. Percurso para a instalação entre a Mata Atlântica, Instituto Inhotim, Minas Gerais, Brasil (Foto da autora, 2024).....	94
Figura 170. Colagem mostrando a instalação como uma miragem em meio à natureza (Elaborado pela autora, 2024).....	94
Figura 171. Planta de Localização do projeto com caminhos identificados (Elaborado pela autora, 2024).....	96
Figura 172. Corte Longitudinal identificando a altura em que a instalação está inserida (Elaborado pela autora, 2024).....	96
Figura 173. Corte transversal do projeto (Elaborado pela autora, 2024).....	97
Figuras 174 e 175. <i>Serpentine Gallery Pavillion</i> , Londres – SelgasCano, 2015 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2015).....	98
Figura 176. Planta axonométrica do projeto (Elaborado pela autora, 2024).....	98
Figura 177. Colagem dos reflexos na instalação (Elaborado pela autora, 2024).....	99
Figura 178. Diagrama percursos em dias ensolarados (Elaborado pela autora, 2024).....	99

Figura 179. Diagrama percursos em dias chuvosos (Elaborado pela autora, 2024).....	99
Figura 180. Colagem dos reflexos na água e a sua contemplação (Elaborado pela autora, 2024).....	99
Figura 181. Colagem do reflexo criando cenas invertidas do espectador (Elaborado pela autora, 2024).....	100
Figura 182. “A <i>Miragem</i> ” sendo habitada (Elaborado pela autora, 2024).....	101

Introdução

O reflexo, juntamente com as características que compõem a sua essência, é um fenômeno que sempre me atraiu nos estudos em arquitetura. Diante das investigações entre a manifestação da luz, superfícies e seus significados, essa ideia levou-me a querer explorar a presença desse elemento refletivo, tanto física como intangível.

As análises vieram de encontro com as primeiras pesquisas sobre o tema desta dissertação, onde questionamento principal é guiado a partir da pergunta-chave: de que forma as instalações artísticas podem criar espaços imersivos que despertem as percepções e sensações dos visitantes?

Foi com esse interesse prévio que cheguei ao meu objeto de estudo, um museu de arte contemporânea localizado na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais, no Brasil chamado Instituto Inhotim. Ali, identifiquei que o reflexo poderia vir a ser o fio condutor para o desenvolvimento deste estudo, uma vez que os jardins e as instalações proporcionam um amplo cenário museológico para experimentar e observar como as superfícies refletivas atuam diante dos espectadores.

Então, durante minha visita ao local em julho de 2024, documentei minhas experiências e percepções por meio de análises espaciais, percursos, fotografias e desenhos, que destacaram Inhotim como um exemplo vivo e natural, onde as obras artísticas refletivas podem dialogar e potencializar a percepção sensorial e emocional dos visitantes.

Portanto, o estudo aborda o reflexo em três dimensões: os diferentes estilos de jardins e do Instituto como um grande refletor cultural e arquitetônico devido a imagem ser projetada nos percursos e nas superfícies de água (reflexo figurado);

a materialidade dos reflexos presentes nas Instalações Artísticas que compõem seu acervo e em outras obras que desenvolvem narrativas espaciais quando o espectador experimenta e vivencia o seu interior (reflexo literal);

a relação entre reflexos e espelhos, explorando o conceito de 'espelho limiar' e seu impacto ao criar mundos imaginários e ilusórios, que transportam os visitantes para um universo paralelo, mesmo diante de um contexto real e tangível (reflexo poético).

Para sustentar a pesquisa, a dissertação abrange análises de projetos referenciais e complementares que proporcionam uma visão mais ampla de como os reflexos atuam na arquitetura e de como seus aspectos podem transformar e expandir os espaços, promovendo uma interação profunda entre o espectador e o ambiente.

E para concluir a pesquisa, é elaborada uma nova instalação artística autoral em Inhotim, reforçando a ideia de que a presença de superfícies refletivas, como elementos criadores de 'novos' ambientes de transição, provocando uma alteração na percepção do espaço e do tempo.

Essa nova instalação agrega valores arquitetônicos espaciais, criando uma nova atmosfera através dos reflexos em diálogo com a natureza. Através dela, busca-se demonstrar de que os reflexos são capazes de carregar significados, construir narrativas imersivas e transformar o espaço em um ambiente que desperta sensações e novas percepções humanas.

1| O Reflexo Natural



O reflexo sempre foi um fenômeno carregado de simbolismos e significados. Desde os primeiros momentos em que o ser humano viu a sua imagem refletida em superfícies naturais, como as águas de rios ou lagos, esse fato despertou curiosidade e admiração. A interação inicial abriu caminho para associações mais complexas, relacionando-o à passagem do tempo, à memória e à identidade.

Ao longo da história, o reflexo foi acompanhando as transformações sociais/culturais das civilizações; e um dos campos que podemos observar essas variações no decorrer do tempo são os estilos paisagísticos. Esses espaços, moldados pela interação entre a natureza e a intervenção humana exploram os diálogos entre luz, sombra, água e texturas.

Foi durante uma visita ao Instituto Inhotim, que essa relação entre reflexo e jardim se revelou com maior intensidade. Seu extenso espaço expositivo, que harmoniza arte contemporânea, natureza e espectador, chamou minha atenção pela maneira como os reflexos presentes em sua vasta paisagem transformam a percepção de um simples espaço museológico.

Por isso, o ponto de partida para compreender melhor o conceito do reflexo é revisitar seu surgimento e história, para depois focalizar na análise de como esse conceito se desenvolveu ao longo dos diferentes estilos de jardins. É nesses espaços que a interação das superfícies refletivas e a paisagem ganham significados, revelando que o reflexo pode ser tanto um convite à contemplação como à transformação.

Assim, o capítulo começa com uma análise mais focada nos ambientes naturais e materiais que foram os principais locais de interações dos primeiros reflexos, que forneceram as primeiras autoimagens e serviram ao ser humano como meio de conhecer a si mesmo, como as águas e as faces de pedras polidas.

Essa fascinação com a própria imagem refletida acaba se expandindo para a criação dos espaços planejados; sendo um dos campos mais marcantes, ligados à paisagem, desenvolvido no âmbito dos jardins.

Dessa maneira, veremos como esses diferentes jardins transcendem funções de espaço estético, tornando-se ambientes de profunda imersão e reflexão.

Essa trajetória culmina no jardim contemporâneo, com a abordagem do Instituto Inhotim, que está localizado na cidade de Brumadinho, no estado de Minas Gerais, no Brasil (Fig. 1). Devido ao seu vasto jardim, é considerado o maior museu a céu aberto do mundo e uma organização sem fins lucrativos (“Inhotim”). Foi idealizado pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz em 2002 e recebe milhares de visitantes todos os anos.

E a partir de uma vivência pessoal, despertada pelos percursos, pela interação das águas com as paisagens, revelo suas principais características e abordo processos e locais onde a visita fez-se parte de uma experiência tanto sensorial quanto transformadora.



Fig. 1| Mapa do Brasil com indicação do Instituto Inhotim em Minas Gerais. (Fonte: InfoEscola, 2024). Modificado pela autora, 2024.

1.1. As primeiras representações das imagens: simbólicas e culturais

O surgimento do reflexo, como se conhece nas fontes históricas, está muito atrelado à história do espelho, por ser um material que teve grande curiosidade por parte dos seres humanos e possui um grande desenvolvimento da sua forma, fabricação e representação, como veremos nos próximos capítulos. Porém, o reflexo existe antes do espelho, e o interesse da imagem refletida também.

A origem desse fenômeno remonta à diversas fábulas e mitos que exploram experiências relacionadas às sombras, aos reflexos e uma necessidade de existir. Essas ideias se manifestam em desenhos e representações desde a Pré-História, quando os homens caçadores-coletores retratavam animais, símbolos e pessoas através de pinturas nas paredes interiores dos seus abrigos (Fig. 2). Ao desenharem, eternizavam as figuras rupestres, tirando-lhes o tempo; e estas serviam como representações do cotidiano, da sobrevivência e comunicação. Essas são as primeiras tentativas de capturar uma imagem (López-Villalba, 2015).

A partir do período pré-histórico, a busca constante de possuir imagens através dos reflexos, se tornaram comuns nas cenas naturais até o desenvolvimento dos espelhos. As superfícies refletoras eram limitadas a apenas algumas superfícies, como as de rios ou lagos tranquilos e materiais como pedras ou metais, embora de forma menos clara e definida (Fig. 3). Além disso, os reflexos podiam ser obtidos através dos olhos de outro indivíduo. O olhar podia, simbolicamente, refletir a própria imagem ou revelar aspectos ocultos da alma.

Essas experiências com reflexos mantinham um caráter mágico e místico, frequentemente associadas às histórias lendárias. Culturalmente, o reflexo carrega bagagens simbólicas, frequentemente associado à introspecção, ao autoconhecimento, e, em alguns casos, à vaidade ou à ilusão.

Por exemplo, em culturas orientais, o reflexo, tanto na natureza quanto na água era visto como um elemento de pureza, conexão com



Fig. 2| Animais representados em carvão na Caverna de Chauvet, Vallon-Pont-Darc, França (Fonte: Google Arts & Culture, 2021).



Fig. 3| Pintura de Pompéia, figura carregando metal polido, Museu Arqueológico de Nápoles, 1861 (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).

o mundo espiritual ou uma porta para outra realidade. Já em culturas africanas, as superfícies refletivas eram utilizadas em rituais, simbolizando o contato com ancestrais, levando à meditação e reflexão espiritual, simbolizando a verdade e a revelação interior (Couto, 2022).

Porém, o reflexo também pode remeter a uma falsa representação da realidade. De acordo com o filósofo grego Platão (428 a.C-347 a.C) as imagens espelhadas são como “criações falsas”, pois o reflexo não possui uma realidade tangível, sensível e tátil, ou seja, é algo que não pode ser percebido e entendido. São apenas as aparências e estas, não são verdadeiras (Platão, IV a.C).

Essa afirmação pode ser entendida na alegoria o “*Mito da Caverna*” (Fig. 4), publicada em sua obra “*A República*” (IV a.C) onde indivíduos, presos de forma oposta à saída da caverna, observam que a verdade e a realidade se limitam apenas às sombras, projetadas pela luz. Ali, o mundo falso das ideias e das percepções, é o único universo conhecido por eles.

De forma semelhante, o mito de Narciso, na mitologia grega (Fig. 5) é um exemplo clássico do poder enganador do reflexo e da obsessão de capturar a própria imagem. No recorte do livro “*Mitos Gregos*” (2006) do escritor brasileiro Paulo Sérgio de Vasconcellos, o personagem Narciso, ao se apaixonar por sua própria imagem refletida na água, torna-se vítima de uma ilusão. Ele é incapaz de perceber que o que vê não passa de uma representação superficial, desprovida de substância e acaba se perdendo na contemplação de uma imagem que nunca poderá alcançar e o reflexo, embora tão vívido, é intangível.

Narciso foi a presa de sua própria imagem falsa e platônica. Ele define sua própria destruição ao permanecer ali, preso na contemplação de sua beleza. Consumido pelo desejo de alcançar sua imagem, se desgasta e morre à beira da água, incapaz de se afastar do reflexo que o cativou. Dessa maneira, conclui-se a concepção do reflexo como manipulador da imagem, que pode levar a equívocos fatais.

Assim, conforme o contexto cultural e lendário, o reflexo está repleto de significados, que ressaltam sua capacidade de envolver o



Fig. 4| Imagem representativa do “*Mito da caverna*”, autor desconhecido (Fonte: MasterClass, 2022).



Fig. 5| “*Narciso*”, Galleria Nazionale d'Arte Antica em Roma – Caravaggio, 1599 (Fonte: Paulino, Roseli em Arte&Artistas, s/d).

observador em uma experiência que vai além da percepção visual. A relação entre o observador e o reflexo é profundamente íntima e, por vezes, desconcertante. Confronta-se não apenas a própria imagem, mas as indagações de identidade e realidade. O reflexo pode provocar sentimentos de reconhecimento, ao mesmo tempo que gera distanciamento, por ser sempre uma representação e nunca algo em si.

Envoltos pelo fascínio, os reflexos não se esgotam e transformam a possibilidade do virtual em existência. Eles rompem com a compreensão convencional do corpo, moldando-o através da luz. A luz, elemento essencial para que o reflexo exista, não apenas revela, mas também define as formas, projetando a imagem em um novo espaço de possibilidades (Thorin, 2016). É ela que, ao interagir com superfícies e contornos, dá vida ao reflexo, permitindo que o ser encontre seu lugar no espaço como uma entidade tridimensional, com significado e presença.

Assim, o reflexo traz grandes funções e significados na criação de espaços e atmosferas, tanto na arquitetura quanto na arte. Os materiais refletivos, quando aplicados intencionalmente, possuem a capacidade de ampliarem espaços, criar ilusões ópticas e integrar o ambiente com o espectador. A sensação de imersão e transcendência no espaço físico são algumas das experiências proporcionadas por esses ambientes.

Entretanto, os reflexos não necessariamente precisam se estabelecer em um espaço físico interior, eles não se limitam a objetos ou superfícies específicas. O próprio ato de refletir pode se expandir para um espaço como um todo, envolvendo a interação entre luzes, sombras, formas e ambientes.

Dessa maneira, o reflexo abrange paisagens inteiras, principalmente quando há a presença central do elemento água, que atua como uma superfície dinâmica e unifica todos os componentes criando planos visuais. Nos exemplos de jardins a seguir, será explorado como a presença da água intensifica essa interação, conferindo profundidade e dinamismo às paisagens.

1.2. A água como um espelho fluido

Os jardins, desde o surgimento das primeiras civilizações na Pré-História até a Era Contemporânea, têm sido espaços fundamentais na relação entre ser humano e natureza. Começaram com o intuito de servirem como cultivo e sobrevivência, usados para agricultura e colheita de frutos (Fig. 6), depois foram se moldando para se tornarem lugares de lazer, contemplação e bem-estar.

Esses espaços verdes evoluíram como reflexos da cultura e da estética de cada sociedade em diferentes épocas, integrando diversos elementos como vegetações heterogêneas, pedras, elementos construtivos e, em especial, a água, sendo ela artificial ou natural.

E até hoje, há um desejo de harmonizar esse mundo paisagístico e integrá-lo no cotidiano das cidades, que servem como pontos de pausa e tranquilidade (Fig. 7). Assim, cada jardim possui suas características e funções dependendo do contexto inserido.

A presença da água nos espaços naturais, atua como um componente vital e dinâmico complementa e transforma toda a paisagem em uma qualidade de movimento e profundidade. O seu reflexo, acaba por espelhar as árvores, a vegetação e o céu; e ao mesmo tempo altera a percepção do observador com movimentos instáveis e desalinhados.

Mas também, o reflexo acaba por intensificar e multiplicar as sensações dos visitantes, revelando sutis níveis de beleza e oferecendo novas leituras da paisagem. Juntamente com a incidência da luz, gera um jogo dinâmico de brilhos e sombras, conectando o observador a uma realidade efêmera e mutável.

Portanto, ao longo do tempo são muitos jardins em que a água possui um papel fundamental no design paisagístico, e para exemplificar essa relação de forma mais aprofundada, serão analisados quatro jardins em diferentes épocas e contextos, cada um dos quais reflete aspectos de especial interesse entre a água e o espaço circundante. Esses exemplos ilustrarão como a água possui a capacidade de refletir, criando uma conexão harmoniosa ou, por vezes, contrastante entre sua superfície e a natureza.

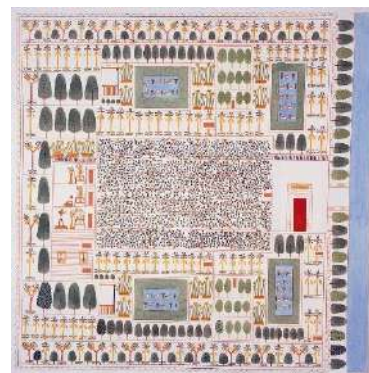


Fig. 6 | Pintura de um antigo jardim egípcio, Capela funerária de Sennefer e copiada no século XIX por Ippolito Rosellini (Fonte: Ar Editors, 2021).



Fig. 7 | Parque Ibirapuera, São Paulo - Brasil, 1954 (Fonte: CNNBrasil, 2021).

1.2.1. O jardim espiritual de Monet e o jardim sensorial de Alhambra

No século VI, o conceito de jardim, originado na China, foi introduzido no Japão, onde foi adaptado às sensibilidades japonesas. Assim, os jardins eram pensados para recriar a natureza, fundamentado na contemplação, imobilidade e silêncio; transmitindo mensagens espirituais.

Eram projetados de acordo com a topografia, o clima e a vegetação, evitando formas rígidas e simétricas. Essa abordagem flexível e natural foi que influenciou, mais tarde, o desenvolvimento dos jardins ingleses no século XVIII. Estruturas como edificações e pontes eram incorporadas com o intuito de unir a vida cotidiana à natureza, proporcionando uma experiência harmônica e contemplativa.

Nesse contexto, pode-se analisar os jardins de Claude Monet (1840-1926) que criam reflexos sensoriais e uma atmosfera fascinante para quem os visita. Localizado em Giverny, uma cidade a 75km de Paris, na França; local onde o artista viveu e planejou cuidadosamente todo o jardim para ser bonito e diferente à medida em que as estações mudavam.

Pode-se perceber que os jardins perto da casa de Monet são simétricos e organizados, o que remete aos jardins franceses, estabelecendo estruturas e guiando o visitante por caminhos definidos e canteiros delineados (Fig. 8 e 9). Porém, com a plantação de diferentes tipos de plantas e flores, ocorre uma assimetria, contrastando com a regularidade das formas.

Ademais, os jardins localizados mais para o sul são mais conhecidos na estética japonesa, especialmente na forma como Monet utilizou a água em sua forma orgânica, incorporando-a nos percursos.



Fig. 8| Planta do jardim de Monet, Giverny, França (Fonte: Givernet, 2015).



Fig. 9| Jardim em frente à casa de Monet, Giverny, França (Foto da autora, 2022).

O interesse de Monet era criar um espaço sereno e tranquilo, onde pudesse viver e pintar em harmonia com a natureza. Logo, teve um uso cuidadoso com os elementos água, plantas e flores, além de incorporar símbolos específicos da cultura do Japão, como as pontes e o lago das Ninféias, que se tornaram temas recorrentes em suas pinturas (Fig. 10).



Fig.10| “O Barco em Giverny”, Musée d’Orsay, Paris, França – Monet, 1887 (Fonte: Meisterdrucke.pt).

“Um lago é o traço mais belo e expressivo da paisagem. É o olho da terra, onde o espectador, mergulhando o olhar, sonda a profundidade de sua própria natureza.”
(Bachelard, 1998, p. 213)

Considerando a frase de Gastón Bachelard, pode-se interpretar os reflexos nos lagos de Giverny como passagens para a introspecção e a contemplação. Ao visitar os seus jardins, é possível se fascinar pela interação entre luz, água e natureza, uma vez que ela muda constantemente sobre as superfícies.

As folhagens se misturam com as pontes e estas se refletem entre si e na água junto com as nuvens e o céu, tudo ali transforma-se em um todo completo e mágico, que remete ao equilíbrio perfeito da natureza (Fig.11). Assim, cria-se uma sensação de profundidade e continuidade entre o céu e a terra, amplificando a beleza do espaço.



Fig. 11| Vegetação refletida na água, Giverny, França (Foto da autora, 2022).

Então, pode-se dizer que, esse espaço natural mais espontâneo, com diferentes plantas e flores ornamentais, oferecem um encantamento místico e mágico, uma fluidez de sensações tranquilas, como se o mundo fora caótico não existisse (Fig. 12)

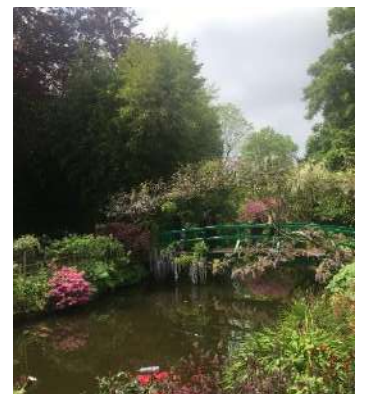


Fig. 12| Ponte e elementos ornamentais, Giverny, França (Foto da autora, 2022).

Ou seja, o reflexo não necessariamente precisa ter uma origem tangível, mas ele pode surgir das sensações que um ambiente evoca e das percepções que ele desperta no observador enquanto esse o observa. Esse tipo de reflexo é mais subjetivo e emocional, nas interações entre o indivíduo e o espaço, onde a experiência se reflete internamente, transformando pensamentos e sentimentos.

Pode-se concluir, então, que os lagos são o centro do cenário divino, que passam a sensação de efemeridade em comparação a uma natureza perene, refletindo a noção do tempo e o movimento constante de inúmeros visitantes que passam pelo local (Fig. 13).

A conexão é tátil, olfativa e visual, como experienciar as pinceladas impressionistas. Em outras palavras, visitar os jardins de Monet é como entrar em suas telas, onde o tempo e o espaço se fundem em algo maior e mais lúcido.

Do mesmo modo, existem jardins que revelam uma profunda sensibilidade e conexão com a natureza, porém, ao contrário da abordagem mais livre de Monet, seguem um rigor e simetria bem definidos.

Fala-se dos jardins árabes, caracterizados por seus espaços cuidadosamente planejados e formas geométricas, que simbolizavam a perfeição e a harmonia. Esses jardins possuem raízes na tradição persa, que influenciou o design paisagístico islâmico (Fig. 14) onde eram criados com um planejamento cuidadoso, refletindo a visão ideal de um espaço sagrado e perfeito (Coelho, 2011).

Além disso, os jardins incorporavam elementos como fontes, canais e árvores dispostas em padrões regulares, simbolizando a vida e a fertilidade. Serviam como padrões estéticos, mas também tinham um propósito prático: facilitavam a irrigação e o cultivo de plantas em climas áridos.

A água como elemento principal era usada para essa ornamentação e para refrescar os ambientes. As formas usadas podiam variar: canais, pequenos riachos e fontes. Áreas perfumadas e coloridas com o plantio de flores também existiam. Assim, eles introduziram o “Jardim da Sensibilidade” que despertavam os sentidos de visão e olfato (Mattiuz, 2019).

A tradição deste estilo de jardim foi muito forte e foi transferida para outros povos que se converteram ao islamismo nos séculos VII-XIV, como no norte da África e na Espanha, mas, de todos os jardins de tradição árabe, os mais representativos são os jardins de Alhambra e Generalife, localizados em Granada.



Fig. 13| Esqueto dos visitantes e vegetação refletidos na água, Giverny (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 14| Figura ilustrativa do jardim persa conhecido como “Paradise” - British Library século VI (Fonte: Electrum Magazine, 2011).

Os seus percursos são labirínticos, guiando os visitantes por pátios, salões e jardins que mudam de atmosfera conforme se avança. Suas formas são geométricas e regulares (Fig. 15) com o intuito de transmitir a beleza da harmonia e uma experiência espiritual próxima dos antigos habitantes (Rojo & Casares-Porcel, 2012).

Cada jardim foi construído e transformado desde a Idade Média até o século XX, assim, apresentam características que promovem múltiplos significados. Porém, todos possuem uma presença simétrica de arbustos e flores, integrando com elementos arquitetônicos ao redor e com a água confinada em canais e fontes em pontos centrais.

Alhambra foi concebida para ser um centro político e administrativo, é formada por diferentes pátios que proporcionam sensações de bem-estar auditivo, visuais e olfativos, graças aos jogos de fontes de água, a cor e a luz dos edifícios e às plantas aromáticas, respectivamente.

Um exemplo é *El Palacio de Comares*, onde foi a residência oficial do monarca da dinastia Nasrida¹. A habitação acontece em torno de um pátio retangular com piscina no centro, que desempenha um papel essencial na estética do local (Fig. 16). Ela funciona como um espelho e duplica as estruturas dando-lhes uma projeção geométrica que quebra a horizontalidade do espaço.

O reflexo intensifica a profundidade, gerando uma ilusão de infinitude e simbolizando a conexão entre o terreno e o divino, onde o céu e a terra parecem se fundir (Fig. 17). A água, possui seu símbolo de purificação e interage com a luz solar ao longo do dia, transformando o ambiente com variações de brilho e tonalidade que eleva a experiência poética dos espectadores que caminham ao redor.



Fig. 15| Planta de localização Alhambra e Generalife (Fonte: Patronato de la Alhambra y Generalife, s/d). Modificado pela autora, 2024.

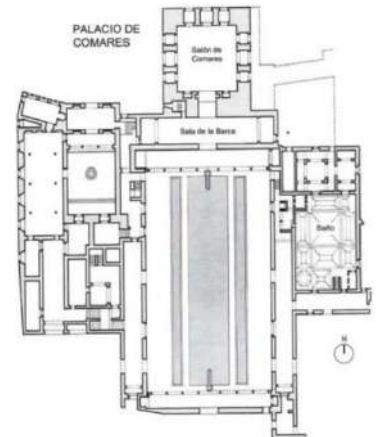


Fig. 16| Planta do *El Palacio de Comares* (Fonte: Navarro Palazón, J. (2018) *Salobreña: de alcabaza palatina nazarí a fortificación castellana en la costa de Granada*).



Fig. 17| *El Palacio de Comares* Alhambra, Granada (Fonte: Patronato de la Alhambra y Generalife, s/d).

¹ A dinastia Nasrida começou em 1238 e durante 200 anos, o reino de Granada foi um centro cultural e político do poder muçumano na Península Ibérica. O fundador, Al-Ahmar, ordenou a construção da Alhambra e transferiu sua residência real para esse novo local. A dinastia durou até sua reconquista pelos Reis Católicos em 1492. (Fonte: <https://www.tudosobregranada.com/alhambra>).

Podemos perceber que a água é também um elemento marcante nos jardins, contribuindo para as diferentes percepções entre os visitantes e os espaços. Por vezes ela transmite reflexos silenciosos e serenos, outros um jogo de ruídos com suas fontes que criam um cenário de conexão com os visitantes, como se pode analisar em Generalife.

Localizado em frente à Alhambra, o Generalife atua como um palácio independente, mas que faz parte do mesmo complexo histórico de Alhambra. Ali, consistia em uma vila que era utilizada pelos reis mulçumanos como um local de retiro e descanso. O seu centro principal é *El Patio de la Acequia*, um espaço rodeado por plantas e um trecho de água que atravessa de um lado para o outro (Fig. 18).

Esse trecho é composto por uma vala com fontes de água e representam o coração do espaço. Elas criam uma superfície reflexiva que espelha a beleza dos jardins, amplificando a sensação de tranquilidade e harmonia do ambiente (Fig. 19) Isso transforma o pátio em um local contemplativo tanto visual como auditivo, transmitindo uma fluidez sensorial e uma sensação de paz e equilíbrio.

Assim, depois de analisar os dois jardins, afirma-se que ambos servem como referências importantes para uma forma de pensar a relação entre homem e natureza, onde a sensibilidade e a experiência são priorizadas através de elementos naturais, como a água, que fortalece a experiência devido ao seu reflexo.

Essas influências, de maneira mais subjetiva e contemplativa, foram posteriormente reinterpretadas nos jardins franceses e ingleses, que serão abordados a seguir, revelando como esses conceitos se adaptaram a novas realidades e contextos.

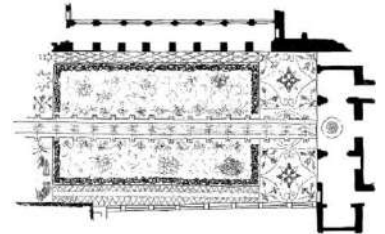


Fig. 18 | Esqueto planta de *El Patio de la Acequia*, 1890. (Fonte: Rojo & Casares-Porcel (2012) *Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía*).



Fig. 19 | *El Patio de la Acequia*, Generalife, Granada (Fonte: Patronato de la Alhambra y Generalife, s/d).

1.2.2. O jardim geométrico francês e o jardim ideal inglês

Os jardins sempre foram reflexos das sociedades que os criaram, expressando ideais, valores e visões de mundo. Entre as muitas manifestações paisagísticas, destacam-se estilos marcados por traços distintos, formal e informal. Cada um, à sua maneira, traduz sensibilidades estéticas, revelando a relação entre homem e natureza.

No período desde o Renascimento² (1350-1600), os jardins franceses eram conhecidos por um traçado regular e simétrico, com padrões rigorosos e geométricos. São inspirados pelos jardins persas e islâmicos e ideia se complementa com um desejo de expressar a ordem, controle e poder, refletindo a autoridade centralizada dos monarcas franceses, como Luís XIV (1638-1715) (Fig. 20).

Esse estilo foi popularizado por André Le Nôtre (1613-1700), o paisagista responsável pelos jardins do *Palácio de Versailles* (1631) com 800 hectares, concebido como uma extensão das ideias do absolutismo, onde a natureza seria subordinada às necessidades de sua composição (Mattiuz, 2019).

Ou seja, esse jardim regular e geométrico molda o espaço e o adapta para atender às intenções do projeto, em uma sensação de que o ser humano exerce total controle sobre ele. Então, predominam traçados e linhas retas e cruzamentos, sistematizando-o em um jardim formal, tudo é calculado e milimetricamente desenhado (Fig. 21).

Pode-se perceber que as espécies vegetais possuem uma diversidade limitada e seu tamanho acentuado, sempre submetidas às podas e suas cores uniformes. São posicionadas em grandes perspectivas que proporcionam panoramas, onde a paisagem e os elementos construtivos, como as fontes e as estátuas surgem à medida em que o visitante avança no percurso, intensificando o sentido de monumentalidade.



Fig. 20 | Parte do jardim simétrico do *Palácio de Versailles*, França (Fonte: Sapo LifeStyle, 2023).



Fig. 21 | Planta do *Jardim de Versailles* (Fonte: Alamy Stock Photo, s/d).

² O período do renascimento surgiu a partir do meio do século XIV, um movimento cultural, artístico e científico que marcou o fim da Idade Média e uma mudança para um pensamento mais humanista, que prioriza o ser humano e suas realizações (Farthing, 2010).

O elemento água também se revela nesse processo, confinada em tanques, fontes majestosas e superfícies planas que se alinham simetricamente com todo o resto (Fig. 22). Elas acabam por multiplicar as perspectivas, como uma extensão da vegetação e do céu. O reflexo provoca uma sensação de continuidade, juntamente com a beleza dos jatos d'água que revelam sons, ritmos e dinamizações para quem a contempla.



Fig. 22| Reflexo da fonte de água no Jardim de Versailles, França (Fonte: Hurb Technologies S.A, s/d).

Além disso, ao olhar para o horizonte depara-se com o *Grand Canal*, em formato de cruz que atravessa um campo vasto, refletindo o céu (Fig. 23). O visitante sente uma imediata expansão do olhar, como se a paisagem se estendesse infinitamente. A suavidade das águas espelhadas provoca uma sensação de tranquilidade e grandeza ao mesmo tempo. O reflexo do céu nas águas transforma o espaço em uma ilusão completa, onde terra e céu parecem se fundir em uma completa harmonia.



Fig. 23| *Grand Canal* no Jardim de Versailles (Fonte: vacatis.com).

Em oposição ao jardim geométrico, surge, séculos depois em XVIII, o jardim inglês, marcado pelo estilo romântico que dominava o período. Sua grande característica é a irregularidade, sem um limite visual, que busca imitar a natureza de forma idealizada.

O rigor e a simetria deram lugar ao melancólico e a uma sensibilidade individual, esses jardins possuem textura e formas de tamanhos e cores diferentes, como por exemplo o *Stourhead Garden*, em Wiltshire na Inglaterra que possui percursos, vegetação e elementos construtivos em volta de um grande lago artificial (Fig. 24).



Fig. 24| Planta de *Stourhead Garden*, Inglaterra (Fonte: nt.global.ssl.fastly.net).

Sua vasta propriedade, mesmo que irregular, se baseia no equilíbrio e no contraste. O desenho dos jardins, junto com a arquitetura do local, sendo os templos, a igreja, pontes e pavilhões; representa uma liberdade natural, privacidade e funcionalidade, como uma vida feita no campo (Fig. 25).



Fig. 25| Reflexo no lago de *Stourhead Garden*, Inglaterra (Fonte: Tripadvisor, 2024).

A água desempenha um papel central tanto estético quanto sensorial, integrando-se de maneira natural à paisagem. O seu uso não busca o controle, mas sim uma harmonia com o ambiente, o que reforça o caráter romântico e bucólico do estilo.

Para os visitantes, essa presença da água pode despertar uma sensação de tranquilidade e contemplação. O som suave dos riachos gera um efeito calmante e meditativo, enquanto o reflexo das árvores e do céu na superfície dos lagos oferece um contraste entre movimento e quietude. Essa interação cria uma atmosfera serena e introspectiva, em que o espectador se sente imerso na paisagem, como parte de um cenário poético (Fig. 26).

Também, a água com seus fluxos irregulares e imprevisíveis, intensifica a quebra da rigidez de formas construídas, como as grutas (Fig. 27) evocando a ideia de liberdade e transformação, ampliando a percepção do espaço e estimulando uma conexão emocional com a natureza.

A partir disso, conclui-se que a análise desses dois diferentes estilos de jardins, o francês e o inglês, mesmo com uma abordagem mais estética entre esses espaços naturais, não excluem o fato de serem carregados comunicações simbólicas. Muito pelo contrário, eles reforçam a ideia de que cada design expressa intenções, seja no alinhamento das formas ou na fluidez dos elementos.

1.2.3. O jardim orgânico e sensorial contemporâneo

Depois do século XIX com destaque do paisagismo inglês, as mudanças culturais e sociais passaram a influenciar novas ideias de paisagismo, levando ao surgimento de novos paradigmas no século XX, quando o jardim contemporâneo começou a se definir.

Esse estilo de paisagismo passou a incorporar diversas tendências desenvolvidas no passado, sem desenvolver um estilo específico. Foram, então, definidos por condicionantes naturais, como o clima, o solo e a vegetação.

No Brasil, devido a colonização portuguesa em 1500 e, posteriormente, a vinda de vários povos dos continentes africano e europeu (entre os séculos XVI e XIX), os estilos dos jardins passaram

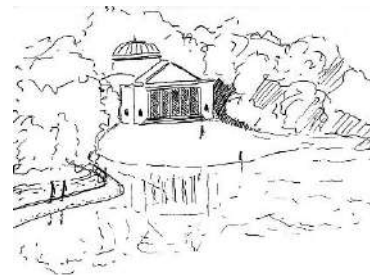


Fig. 26| Reflexo da paisagem e da arquitetura em *Sotourhead Garden*, Inglaterra (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 27| Contraste interior da gruta com a paisagem, *Sotourhead Garden*, Inglaterra (Fonte: The Royal Oak Foundation, 2014).

a serem diversos em formato e funcionalidade, reforçando que não havia uma tendência paisagística marcante (Mattiuz, 2019).

Os novos estilos de jardins se caracterizam pela grande diversidade de formas, misturando elementos naturais e artificiais de maneira mais fluida e flexível, o que torna o cenário mais orgânico. A integração entre o jardim e o ambiente urbano torna-se mais evidente, com a introdução dos espaços verdes nas cidades. Assim, eles deixam de ser um refúgio distante e se tornam espaços dinâmicos, sustentáveis e integrados ao cotidiano das pessoas.

O grande marco dos jardins brasileiros foi devido ao trabalho de Roberto Burle Marx (1909-1994), artista, pesquisador e paisagista brasileiro, que executou os primeiros jardins públicos com a descobertas de inúmeras plantas nativas originárias do Brasil (Coelho, 2011).

Foi ele quem elevou os jardins em grandes escalas, em contraste com os que eram cultivados em formatos pequenos ao lado de residências. Burle Marx valorizava nos seus projetos o espaço público, jardins com traçados orgânicos e livres para o usufruto da população (Fig. 28 e 29).

Além disso, produziu obras vastas e diversificadas introduzindo o uso da cor e a combinação de texturas e formas (Mattiuz, 2019). Marx foi essencial no desenvolvimento do paisagismo contemporâneo e acabou por exercer grande influência nos arquitetos e paisagistas de todo mundo.

O arquiteto também desempenhou um papel fundamental e influente para criação de grandes paisagens brasileiras, onde podemos citar os jardins do Instituto Inhotim. Ele apresentou algumas sugestões e colaborações para o espaço, mas os projetos foram assinados pelo paisagista brasileiro Luis Carlos Orsini, que fez questão de manter os desenhos e as formas características de Burle Marx (“Inhotim”).

Já outras paisagens de Inhotim, conhecidos como jardins pictóricos, foram concretizados pelo paisagista Pedro Nehring (1955-2023) (Fig. 30) que propôs uma integração harmoniosa entre os elementos construídos, os percursos e o meio natural já existente, englobando peças artísticas e galerias.



Fig. 28| Planta artística do jardim no terraço do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro – Burle Marx, 1938 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).



Fig. 29| Jardim do terraço do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro – Burle Marx, 1930 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).



Fig. 30| Parte do percurso no jardim pictórico, Instituto Inhotim (Foto da autora, 2024).

Esses jardins serão explorados a seguir, que criam uma atmosfera que combina o paisagismo com diversas obras artísticas e arquitetônicas. Essas abordagens proporcionam novas dimensões de percepção ao explorar o relacionamento humano com o espaço natural.

1.3. O jardim-museu do Instituto Inhotim

O Instituto Inhotim é considerado um museu de arte contemporânea e jardim botânico. Situado em uma altitude entre 700m e 850m acima do nível do mar, possui 140 hectares de visitação pública. Sua localização se encontra dentro da região da Mata Atlântica e termina nos topos das serras, nos limites do Cerrado, os quais compõem um cenário de preservação e conservação ambiental de grande importância dentro do museu (ABRA, s/d) (Fig. 31 e 32).

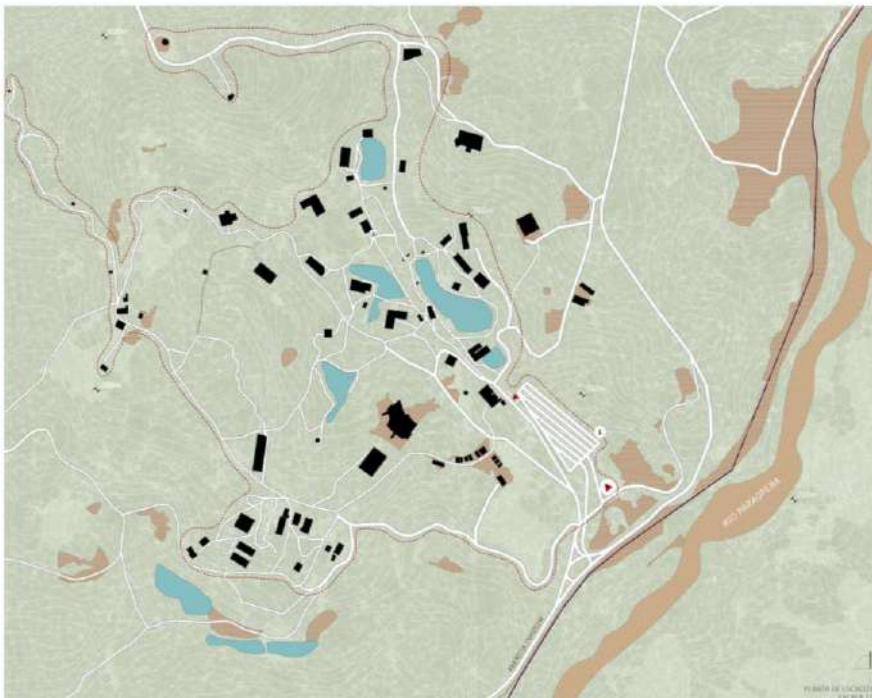


Fig. 31| Mapa de Localização, Instituto Inhotim (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 32| Corte Transversal, Instituto Inhotim (Elaborado pela autora, 2024).

Logo, o Instituto possui um grande acervo³ distribuídos em 24 galerias e 24 obras externas ao longo do terreno. É através dos caminhos que o espaço físico se expande e cria diferentes cenários entre os elementos construídos e a natureza, propondo um novo modo de visitação das obras artísticas, onde o visitante tem total liberdade para selecionar e montar o roteiro do seu percurso.

Desse modo, cada espectador vivencia uma experiência singular ao percorrer os caminhos, observando a fusão entre as obras inseridas em cada ambiente. Segundo Taboada (2018), Inhotim não é apenas uma coleção de peças artísticas em um espaço, mas um lugar idealizado para criar um estilo de vida bucólico-contemporâneo. O visitante é imerso em uma atmosfera que evoca uma serenidade conectada às sensações dinâmicas de orientação, desorientação, descoberta, ocultação e reflexão.

Dessa maneira, quando se caminha pelos reflexos vindos das matas preservadas, dos cinco lagos e dos jardins planejados, os espectadores conseguem contemplar os feixes de luz que atravessam as folhas das árvores (Fig. 33) a mesma que reflete sobre as águas produzindo cores vibrantes e duplicando o cenário em conjugação com as instalações artísticas e as galerias (Fig. 34 e 35).

Ou seja, a imersão constitui-se de uma soma de peças individuais que possuem um diálogo contínuo entre elas e que se juntam ao longo do caminho: passear pela mata e sentir o seu cheiro, andar em volta dos lagos, subir o morro; além de sensações provocadas pelos raios de sol, calor, sombras amenas... (Fig. 36 e 37), tudo isso faz parte da construção de uma experiência reflexiva. Também, todo o percurso, a chegada e a saída nas obras e galerias são planejadas, para que haja ligação entre um contemplar natural e artístico, um jogo de ir e vir entre obra de arte e jardim (Fig. 38 e 39).



Fig. 33| Esqueto dos reflexos através das árvores (Elaborado pela autora, 2024).

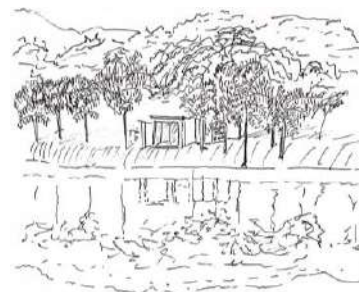


Fig. 34| Esqueto do reflexo de "Penetrável Magic Square" e Palmeiras-azuis (Elaborado pela autora, 2024).

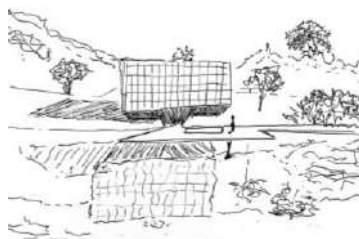


Fig. 35| Esqueto do reflexo da Galeria de Adriana Varejão (Elaborado pela autora, 2024).

³ O museu abriga aproximadamente 1860 obras, contando com as temporárias e as permanentes, de mais de 280 artistas diferentes de 43 países. Além delas, o Jardim Botânico oferece mais de 4,3 mil espécies botânicas brasileiras e internacionais. É, portanto, considerado o maior museu a céu aberto do Brasil (ABRA, s/d).



Fig. 36| Exploração do espectador pelo Instituto (Foto da autora, 2024).



Fig. 37| Reflexos da vegetação e da Galeria True Rouge (Foto da autora, 2024).



Fig. 38| “By Means of a Sudden Intuitive Realization” de Olafur Eliasson (Foto da autora, 2024).



Fig. 39| “Sem título” de Edgard de Souza inserida na vegetação (Foto da autora, 2024).

Entre algumas instalações artísticas externas e galerias do Instituto, o reflexo faz parte de suas estratégias artísticas e arquitetônicas, ressaltando o seu caráter transformador tanto do espaço exterior quanto o interior.

Uma das obras que se situa em um dos locais mais altos de Inhotim (aproximadamente 820m) constitui-se de uma galeria no formato de domo geodésico feito de aço e vidro, semelhante a um iglu. O seu interior abriga a obra “*De lama lâmina*” (2009) do artista contemporâneo Matthew Barney.

O exterior da estrutura, composto por painéis de vidro triangulares, reflete a paisagem circundante multifacetada, dissolvendo os limites entre a obra e o jardim (Fig. 40). Em certos momentos, os vidros atuam como espelhos, escondendo o seu interior, criando uma expectativa de descoberta pelo espectador. Já sob presença dos raios de luz, os vidros criam interações com as sombras e as texturas das árvores, intensificando a fusão entre obra e paisagem.

Ao entrar na galeria, a obra de Barney se revela como uma cena de impacto visual e simbólico, onde um veículo semelhante a um trator, arrasta um tronco de árvore caída (Fig. 41). O intuito é evocar temas de transformação e preocupação ambiental, evidenciando a importância da ecologia (“Inhotim”).

Essa instalação se intensifica com a presença dos vidros, que criam um jogo de reflexos e transparências, ampliando e multiplicando a escala da obra (Fig. 42) e, ao mesmo tempo, contrastando seu significado com a integração da natureza no interior. Ou seja, ali o reflexo é essencial na percepção e no impacto da obra, entre o seu significado e importância, enfatizando a tensão entre natureza e intervenção humana.

Outra galeria que merece um destaque por utilizar os fenômenos do reflexo é a da artista visual brasileira Valeska Soares, que possui a obra “*Folly*” (2005) no seu interior.

Do lado de fora, o visitante observa a estrutura semelhante a um coreto, um pavilhão geralmente posicionado em praças e jardins. Sua localização se aproxima do Jardim Botânico de Inhotim e até a sua



Fig. 40| Reflexos do exterior de “*De lama lâmina*”, Instituto Inhotim – Matthew Barney, 2009 (Foto de Marcos Oliveira em instagram @marcospystol, 2024).



Fig. 41| Escala da obra no interior da galeria “*De lama lâmina*”, Instituto Inhotim – Matthew Barney, 2009 (Foto de Marcos Oliveira em instagram @marcospystol, 2024).



Fig. 42| Jogo de reflexos no interior de “*De lama lâmina*”, Instituto Inhotim – Matthew Barney, 2009 (Foto de Doris S. em Foursquare, 2013).

chegada, o visitante é conduzido por um longo caminho cheio de flores.

Ao se aproximar da galeria, tem-se a impressão de um espaço aberto, mas, na verdade, ela é revestida por espelhos que refletem a natureza, fazendo com que sua construção arquitetônica desapareça na paisagem (Fig. 43). Isso pode causar uma estranheza no visitante, de modo que ele chegue mais perto até observar o seu próprio reflexo.

A transição entre interior e exterior é outra característica importante da obra de Soares. À medida que o espectador se move, o reflexo do ambiente e do próprio corpo vai mudando, criando a sensação de que o espaço é mutável e adaptável. Quando o visitante entra mais profundamente na instalação, ele começa a perceber que está imerso em um jogo de reflexões fragmentadas, onde o próprio corpo se mistura com o cenário, levando à dissolução das fronteiras entre o ser e o espaço (Fig. 44).

Isto é, as paredes também são cobertas por espelhos, que recebem a projeção de *“Tonight”* (2002), uma videoinstalação que exhibe silhuetas de pessoas dançando em um looping contínuo. Ali, o reflexo atua como multiplicador dessas imagens e movimentos, permitindo que o espectador se veja como parte da cena e se envolva de maneira ilusória com os personagens (Fig. 45).

Assim, podemos salientar que tanto a obra de Barney quanto a de Soares dialogam com a ideia de transitoriedade, onde o reflexo desempenha um papel fundamental, transformando as narrativas e criando cenários imersivos que evocam a ideia de continuidade, dualidade e experiências significativas e imaginárias.

De um modo geral, conclui-se que ao visitar o museu de Inhotim, cada indivíduo pode viver diferentes experiências, dependendo das estações do ano, dos espaços que ele decide explorar e dos diferentes percursos. Pode-se dizer que mesmo utilizando um roteiro, as pessoas utilizam mais a intuição e percorrem os caminhos livremente para que tenham revelações e se deslumbrem com cada paisagem, instalação e galeria.

Para que a visita de todos os lugares seja completa, é preciso visitar pelo menos quatro dias, incluindo visitas às galerias e tempo



Fig. 43| Exterior da galeria *“Folly”*, Instituto Inhotim – Valeska Soares, 2005 (Foto de Gonçalo Henriques em Num Postal, 2020).



Fig. 44| Interior fragmentado da galeria *“Folly”*, Instituto Inhotim – Valeska Soares, 2005 (Foto de Inhotim em Facebook, 2017).



Fig. 45| Espectador envolvido em *“Folly”*, Instituto Inhotim – Valeska Soares, 2005 (Foto de Daniela Paoliello em inhotim.org.br, s/d).

para admirar cada ângulo e lugar. Ali, o encantamento está nos detalhes. Os jardins requerem muito cuidado e atenção na sua apreciação; ora admirados de forma singular, ora fundidos com as obras e as galerias que surgem em cada percurso.

A ideia do museu se expandir para além das paredes redefine o conceito tradicional de um espaço expositivo. A natureza não apenas acolhe as obras, mas as revela de maneiras inesperadas, criando camadas de percepção que convidam o visitante a experimentar novas maneiras de se relacionar com a arte.

E nesse papel, o reflexo intensifica a experiência ao fragmentar, ampliar ou redefinir, desdobrando a paisagem e criando uma interação viva entre a luz, a vegetação e as formas. Finalmente, compreende-se que o jardim de Inhotim é a mais duradoura e transformadora forma de expressão artística.

2| O Reflexo Material



A relação entre o reflexo e o ser humano serviu de investigação para novas eras de experimentações na arte e na arquitetura entre os séculos XX e XXI. Muitas escolas, como o Modernismo e o Minimalismo⁴, buscaram expandir os limites da percepção e da experiência espacial, transformando a forma de como o público interagia com o local e a obra.

Sendo assim, o que antes era observado de forma natural, como o reflexo de si mesmo nas águas e nas sombras, é recriado e potencializado por meio de novos materiais como vidros, pedras, cores, metais e o próprio espelho (desenvolvido no capítulo 3). Nesse contexto, o ato de refletir deixou de ser um mero artifício óptico e se tornou um campo fértil de experimentação artística.

Nos jardins do Instituto Inhotim, as interações entre reflexo, natureza e espaço criam dinâmicas que acentuam a percepção quando relacionadas às instalações artísticas dispostas entre os caminhos do museu. As peças, mais do que meras obras artísticas, oferecem um cenário arquitetônico espacial e criam momentos de transição, desafiando a percepção dos espectadores.

Esse impacto, gerado pela relação do indivíduo visitante com as obras, instigou meu interesse em aprofundar o olhar sobre a forma de como diferentes materiais — sendo eles a cor, a textura e os metais — interagem com o reflexo e ampliam a experiência do público, quando em contato com cada instalação.

À medida que visitava cada uma delas, percebi que as superfícies refletivas não se limitavam a uma representação estática, mas alternavam a vivência do ambiente de forma dinâmica e envolvente. A cada novo ângulo, o reflexo ganhava outra leitura que ampliava as possibilidades sensoriais.

⁴ O Modernismo e o Minimalismo são movimentos artísticos do século XX que se destacaram pela busca de inovação e simplificação estética. Ambos, embora distintos, compartilham o desejo de clareza e expressão direta através da forma. Estes movimentos serão desenvolvidos ao longo deste capítulo.

Essa observação me levou a investigar como esses efeitos podem ser revelados em outras obras artísticas e arquitetônicas, onde o reflexo se torna um campo fértil de experimentação, questionando as concepções tradicionais do sujeito e de sua identidade.

Logo, neste capítulo, serão discutidas as superfícies materiais que se manifestam de diversas maneiras na arquitetura e nas artes contemporâneas. A estrutura metodológica deste estudo foi influenciada pelos fundamentos apresentados nas análises espaciais fundamentadas por Zaparaín e Ramos Jular (2021).

Os autores sustentam a ideia de que obras artísticas e projetos arquitetônicos podem ser cenários de experiências sensoriais, criando uma relação direta entre o espaço e o espectador.

Nessas cenas, um marco e um objetivo são criados para que os visitantes passem de meros observadores para participantes imersivos nas propostas. A cenografia, segundo os autores, deve incorporar componentes que respondam ao seu significado, como percursos, iluminação, sons, cores e entre outros; envolvendo o visitante de maneira ativa, sendo ele o ator principal das obras.

Portanto, a partir dessas premissas cênicas e relacionando-as com a abordagem dos reflexos em outros materiais, cria-se um estudo de análise sobre diferentes projetos onde os reflexos atuam como componentes na criação de estímulos sensoriais e que proporcionam aos visitantes uma experiência espacial narrativa.

O objetivo, portanto, é explorar como os reflexos — de cores, texturas e materiais metálicos — podem transformar o ambiente, evocando comportamentos e percepções complexas, ampliando o diálogo entre a obra e o espectador, principalmente naqueles situados no Instituto Inhotim.

2.1. Efeitos e composições: o jogo vibrante das cores

A cor é uma percepção visual que pode ser percebida através da luz. Seja ela natural ou artificial, é estimulada por essa energia radiante que produz uma dinâmica sensorial. Nas interpretações dos experimentos do físico Isaac Newton (1643-1727):

“A cor não existe e não é uma característica de um objeto, mas sim uma percepção subjetiva.” (1666).

Newton destaca que as cores resultam das percepções do olho humano em relação às diversas ondas de luz. Esse fenômeno, hoje conhecido como "espectro da luz branca" ou "espectro visível", foi demonstrado através do experimento com a refração de um prisma (Fig. 46). Dessa maneira, confirma-se que a cor e o reflexo por ela provocado estão diretamente relacionados com a iluminação, revelando significados que dependem do lugar e do momento em que o espectador pode contemplá-los.

A cor, no âmbito da arquitetura e das instalações artísticas, é muito utilizada para acentuar, destacar ou ocultar determinado ambiente, influenciando a forma como os visitantes percebem e interagem com o espaço. A combinação de diferentes tonalidades e saturações podem criar contrastes dinâmicos, afetando a percepção da luz, a profundidade e a proporção, levando a sensações de descoberta e excitação ou contemplação e tranquilidade.



Fig. 46| Imagem representativa do experimento sobre a dispersão da luz. Autor desconhecido. (Fonte: Cassiano Aono em gec.proec.ufabc.edu.br, 2018).

Nesse contexto, a seguir, serão analisados alguns projetos que exploram o uso do reflexo da cor como elemento transformador do espaço. Essas obras, em diferentes contextos, demonstram como os reflexos interagem com as cores, intensificando as experiências sensoriais e emocionais do espectador; e criando diálogos entre luz, sombra e superfícies.

Um arquiteto que se destacou pela exploração e estudos das cores em diferentes ambientes de seus projetos foi o arquiteto mexicano Luís Barragán (1902-1988), que transformou os espaços para despertar sensações físicas, psíquicas, intangíveis e, sobretudo, espirituais.

Em muitas de suas obras, as diferentes composições ocorrem de acordo com os ângulos da fonte luminosa, sem ela não seria possível perceber as nuances e os efeitos cromáticos que definem a estética da obra (Fig. 47) A luz permite um contraste entre as cores, para que elas sejam vistas e interpretadas de acordo com experiências individuais.

Assim, os ambientes possuem características próprias de inspiração, serenidade, beleza, misticidade e intimidade, que evocam memórias de uma arquitetura ancestral mexicana (Durão, 2009), onde fontes luminosas douradas evidenciavam as tonalidades vibrantes. Com esse espectro de cores, a luz, nas obras do arquiteto, impõe relações com ritmo e dimensão e converte os espaços comuns em uma energia vital (Fig. 48).

Para exemplificar, pode-se analisar duas das obras de Barragán, ambas localizadas na Cidade do México: a *Casa Gilardi* (1975-1977) e o *Convento das Capuchinhas* (1952). A primeira, constitui de um equilíbrio compositivo materializado com a luz e com a sombra, que podem despertar sensações de fascínio e surpresa, onde o reflexo da iluminação guia os movimentos e os impulsos dos indivíduos permitindo a descoberta dos espaços.



Fig. 47| Fonte de luz no hall da *Casa-estúdio*, Cidade do México - Luís Barragán, 1947 (Fonte: Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán A. C., s/d).



Fig. 48| Oficina com aspecto vital devido cor e luz. *Casa-estúdio*, Cidade do México - Luís Barragán, 1947 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2012).

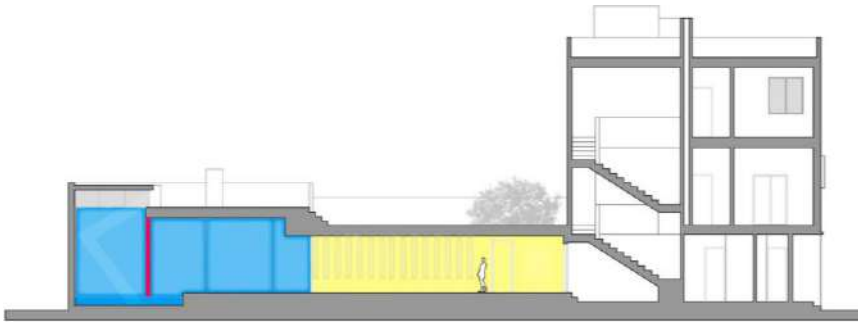


Fig. 49| *Casa Gilardi*, Corte longitudinal (Fonte: Blog Up Taller III, 2011). Modificado pela autora, 2024.

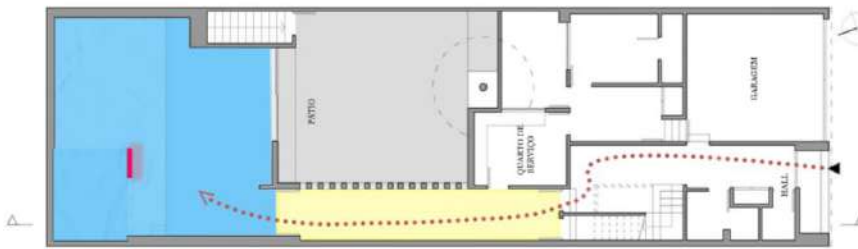


Fig. 50| *Casa Gilardi* com indicação do percurso, Planta R/C (Fonte: Blog Up Taller III, 2011). Modificado pela autora, 2024.

Através da análise dos desenhos é possível notar que as sensações são provocadas no interior da casa, em espaços que são anexados aos cômodos habitacionais. Assim, cria-se momentos de passagem e de pausa, para a sua completa contemplação, onde o diálogo com a intimidade e o deslumbramento acontecem (Fig. 49 e 50).

O primeiro espaço é um corredor de passagem com as três faces pintadas em amarelo e o chão com material que reflete a cor, esta que simboliza a espiritualidade nas obras de Barragán. Ao final dele, um contraste cromático se revela no segundo espaço: a cor azul do canto do espaço e uma coluna na cor vermelha se sobressaem, criando um jogo vibrante e intenso juntamente com um espelho d'água (Fig. 51).

À medida que a luz natural se infiltra nesses espaços, os reflexos criam uma atmosfera mais serena. No corredor amarelo, a luminosidade que entra pelas laterais de forma sutil gera uma aura mágica, como se o espaço estivesse sob uma energia espiritual que transcende a materialidade (Fig. 52). Ela causa nos visitantes um efeito hipnótico que vai além de uma arquitetura física.

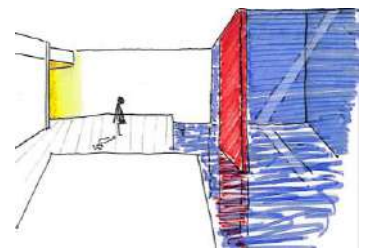


Fig. 51| Esquízo integração dos dois espaços. Elaborado pela autora, 2024.

Já no segundo espaço, projetado para ser a sala de jantar, a sensação é de paz profunda, onde o contraste com a luz azul e o pilar vermelho intensificam as emoções (Fig. 53). A piscina dá uma certa continuidade da cor no espaço e o reflexo sobre as ondulações da água amplifica o silêncio. Enquanto as ondas dançam sob o seu brilho, o espectador é transportado para um estado meditativo, onde tempo e espaço desaparecem.



Fig. 52| Corredor de passagem, *Casa Gilardi*, Ciudad de Mexico - Luís Barragán, 1975-1977 (Fonte: Artequeacontece, s/d).



Fig. 53| Espaço sala de jantar, ângulo da piscina, *Casa Gilardi*, Ciudad de Mexico - Luís Barragán, 1975-1977 (Fonte: ArchDaily, 2018).

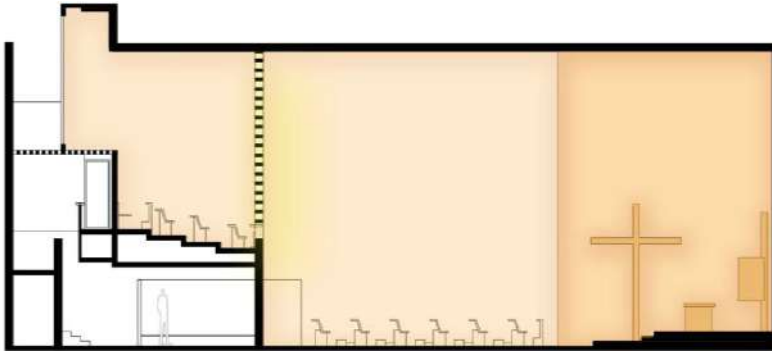


Fig. 54| Capela do *Convento das Capuchinhas*, Corte Longitudinal (Fonte: Canhadas, Marina (2018) *Barragán em três tempos*). Modificado pela autora, 2024.



Fig. 55| *Convento das Capuchinhas*, Planta R/C com indicação até a Capela (Fonte: Canhadas, Marina (2018) *Barragán em três tempos*). Modificado pela autora, 2024.

Em semelhança ao *Convento das Capuchinhas*, sensações de quietude e serenidade estão presentes na atmosfera, que comunicam com a temperatura provocada pela iluminação das aberturas laterais e seu jogo com as sombras, seduzindo o indivíduo a explorar a obra com um certo tempo para os detalhes.

Os espaços foram projetados com uma visão espiritual, com características de uma vida monástica para as freiras que vivem no local. Por isso, Barragán utiliza a luz nos espaços - de pausa ou de passagem - de forma poética e controlada que tornam parte de uma vida de introspecção e oração (Fig. 54 e 58).

A magia da obra é a Capela, localizada bem no centro, como o coração do projeto. Até ela, se percorre um caminho onde há uma simplicidade arquitetônica (Fig. 55) porém, destaca-se por causa das passagens com aberturas de luz, sendo o reflexo delas majoritariamente amarelos.

O percurso leva ao pátio, onde a sua proporção retangular e sua rigidez contrastam com a vegetação, trazendo um equilíbrio entre o construído e o orgânico. As plantas que crescem de maneira livre e a presença de um grande tanque de água reforçam a ideia de um refúgio, que convidam a um momento de mansidão e de preparação para o interior (Fig. 56).

Essa parada também funciona como um processo de purificação antes de entrar no ambiente mais íntimo. A escala do pátio, delimitada por muros altos junto com uma materialidade sólida, isolam o espaço proporcionando um sentimento de recolhimento e proteção, onde se pode enxergar apenas o céu (Fig. 57). Essa visão remete a uma conexão direta com o divino e ao desapego do mundo exterior.

Os passos até a chegada da capela são feitos com muito respeito, reverência e emoção. Ao entrar, o espectador é tomado por camadas de cores quentes e reflexos vibrantes da luz, que aparecem pela janela alta e se dispersam pelo espaço, criando reflexos nas paredes e no altar (Fig. 59).

Detalhadamente, a incidência da luz sobre a cruz projeta a sua sombra na parede e a imagem ganha uma nova escala e forma, sugerindo a ideia de que a fé, quando iluminada, se expande para além dos limites físicos e alcança algo maior. Um meio de conexão é criado entre a matéria da cruz e a dimensão espiritual que ela representa (Fig. 60).

É uma maneira sutil de fazer o espaço parecer habitado por algo maior que o ser humano, envolvendo o espectador em uma atmosfera de reverência e introspecção. Além disso, o uso do dourado nos detalhes arquitetônicos potencializa o fascínio provocado pelo espaço.

Assim, cria-se uma percepção e uma proporção onírica, uma vez que a capela é pequena. Ali, usa-se muito mais que os cinco sentidos, é um lugar de reclusão e reflexão de si mesmo, juntamente com a grandiosidade do infinito.



Fig. 56| Pátio com materialidade e vegetação, *Convento das Capuchinhas* – Luís Barragán, 1952 (Foto de Hikari Mimura, 2007, em Flickr.com).



Fig. 57| Esquiço da escala do pátio no *Convento das Capuchinhas* (Elaborado pela autora, 2024).

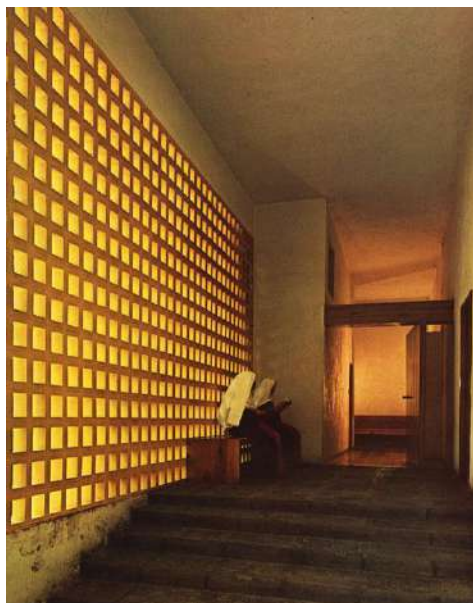


Fig. 58| Corredor de passagem do *Convento das Capuchinhas*, Cidade do México - Luís Barragán, 1952 (Fonte: Mgerwing, 2010).



Fig. 59| Reflexo da luz pela janela na Capela, *Convento das Capuchinhas*, Cidade do México - Luís Barragán, 1952 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2012).

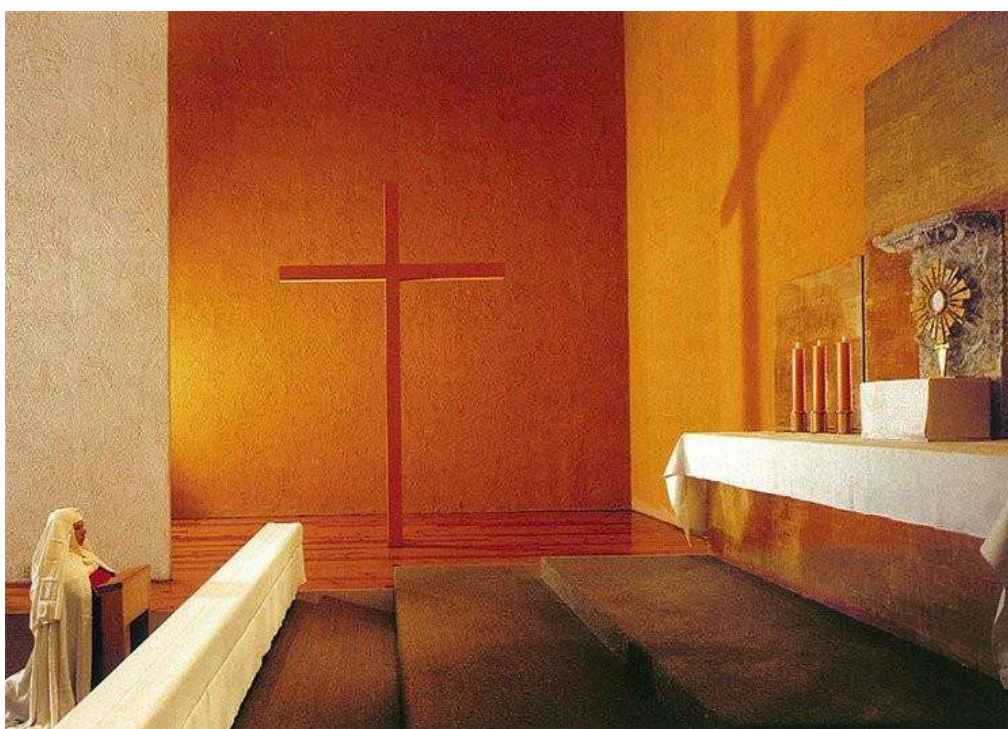


Fig. 60| Vista do altar e da cruz na Capela, *Convento das Capuchinhas*, Cidade do México - Luís Barragán, 1952 (Fonte: ArchDaily, 2012).

Então, a partir dessas duas referências de Barragán, pode-se dizer que as obras possuem mais um caráter “endoesquelético” (Durão, 2009), ou seja, a cor possui uma qualidade interna muito mais forte dentro do espaço fechado e influencia a percepção e o estado emocional do espectador. O ambiente que se cria é mais introspectivo e meditativo que convida o espectador a uma conexão profunda com o próprio ser.

Por outro lado, através das cores, os reflexos podem se manifestar ao longo das formas, em contraste com superfícies brutalistas, onde enfatizam a volumetria e redefinem a forma dos espaços. Essas questões podem ser encontradas em algumas obras de Le Corbusier (1887-1965), um dos principais arquitetos modernistas, que aplicou vários princípios em seus projetos arquitetônicos. Para ele, a cor desempenha um papel importante ao provocar emoções e criar ilusões (Souza, 2023).

Paralelamente, o movimento artístico que surgiu atrelada ao Modernismo, “*De Stijl*” (1917) – ou Neoplasticismo - com nomes de artistas como Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), ajudaram Le Corbusier a criar uma consciência melhor sobre a teoria e a prática da cor. A definição era de uma coloração que estava limitada às cores primárias e as tendências eram caracterizadas por uma ênfase na abstração, no uso de formas geométricas e na busca por uma harmonia universal (Florian, 2023).

No entanto, foi Theo van Doesburg,⁵ que introduziu as três dimensões nas ideias neoplásticas, no conceito do *Elementarismo* (1926) que trouxe linhas diagonais e volume para as composições do movimento, rompendo com a rigidez das linhas horizontais e verticais (Farthing, 2010) (Fig. 61). Essa abordagem trouxe dinamismo e movimento visual, impactando diretamente a arquitetura, visando alcançar uma exploração visual por parte do público em interação com os edifícios.

Este princípio pode ser analisado no “*Tribunal Superior de Punjab*” (1947) (Fig. 62) de Le Corbusier, localizado em Chandigarh, na

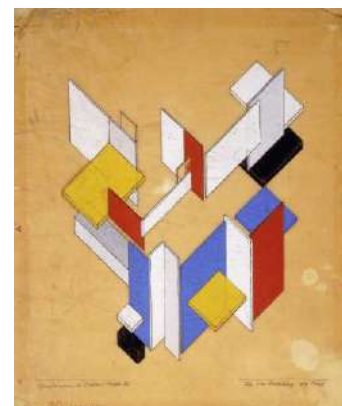
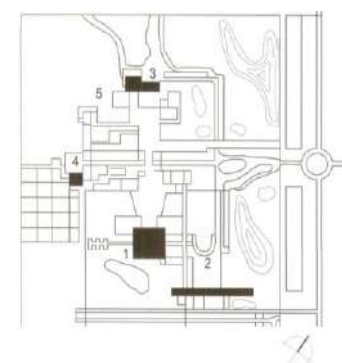


Fig. 61| “*Construction in Space-Time II*”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid – Theo van Doesburg, 1924 (Fonte: Thyssen-Bornemisza National Museum, s/d).



1. Palácio da Assembleia
2. Secretariado
3. Tribunal Superior
4. Museu do Conhecimento
5. Monumento da Mão Aberta

Fig. 62| Planta de Localização do Complexo do Capitólio, Chandigarh, Índia (Fonte: ArchDaily Brasil, 2017).

⁵ Além de pintor, Theo van Doesburg era tipógrafo, escritor, designer e arquiteto (Farthing, 2010).

Índia, um de três edifícios que compõem o Complexo do Capitólio. O edifício abriga a sala do tribunal, além de escritórios e seções administrativas.

As cores foram usadas para destacar elementos arquitetônicos estratégicos e criar pontos focais visuais, como portas, janelas e os grandes pilares da entrada. Elas são primárias e terrosas e contrastam com a superfície de concreto cru, ressaltando a majestosa entrada principal diante das grandes formas (Fig. 63).

A luz incide em ângulos variados sobre as superfícies coloridas conforme a hora do dia, destacando nuances da cor, além dos espelhos d'água que reforçam o reflexo da monumentalidade, transformando a atmosfera em uma aura vibrante e grandiosa (Fig. 64).

Na fachada do edifício, Le Corbusier usou as cores nos parapeitos das janelas, em pontos específicos como portas e tetos, assim como fez mais tarde na “*Unite d’Habitation*” (1952) localizado em Marselha, o que permite uma relação constante entre o exterior com o interior, onde a luz entra de forma mais expressiva, moldando a percepção dos volumes e planos e destacando a geometria rigorosa de suas obras. (Fig. 65).

Já nos espaços de passagem, como os corredores que dão acesso às habitações, os reflexos das cores amplificam a profundidade e suavizam o rigor da estrutura, além de oferecem uma sensação de vitalidade e movimento, dialogando com espectador e um jogo de luzes (Fig. 66).

Dessa maneira, o edifício se torna um espetáculo em constante mudança em relação à luz e a maneira que ela reflete nas superfícies. As cores servem para reforçar a ideia de que a arquitetura pode e deve ser experimentada de maneira ativa, envolvendo não apenas a visão, mas também as emoções e a imaginação.

A partir dessas análises arquitetônicas e da aplicação da cor em diversos contextos, será analisada a instalação artística “*Penetrável Magic Square #5 – De Luxe*” (1977) - abreviada em “*PN5*” - do Instituto Inhotim também utiliza grandes planos de cores vibrantes



Fig. 63| Entrada do “*Tribunal Superior de Punjab*” Chandigarh, Índia – Le Corbusier, 1947 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2017).

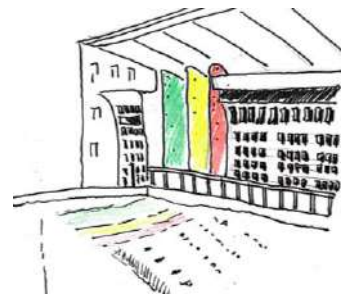


Fig. 64| Esqueto do edifício e seu reflexo no espelho d'água. (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 65| “*Unite d’Habitation*”, Marselha, França – Le Corbusier, 1952 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).



Fig. 66| Corredor interior com reflexos de cores da “*Unite d’Habitation*”, Marselha, França – Le Corbusier, 1952 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2016).

que reagem à luz e à presença do visitante, criando uma sensação de constante transformação.

PN5 é uma das instalações mais visitadas e conhecida por ser cartão-postal do museu. Foi idealizada pelo artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) que representa um dos precursores do movimento Neoconcreto⁶. Nesse contexto, o artista refletia o engajamento e a participação do espectador em muitas de suas composições⁷, permitindo-o interagir de forma visual e cromática.

A estrutura é composta por 9 peças quadriláteras de dimensões iguais 4,5 x 4,5 x 0,5m dispostas em uma área de 15 x 15m. As peças de cores diferentes, escolhidas pelo artista (branco, amarelo, laranja, azul e vermelho-luz) permitem um diálogo com o ambiente natural e possibilitam um jogo de ângulos e contrastes cromáticas conforme o movimento do espectador. Para Oiticica, a instalação juntamente em relação à natureza envolvente faz a fusão de quatro elementos, dimensões de um só fenômeno: espaço – cor – estrutura – tempo (Oiticica, 1986).

Desde o caminho até a instalação é possível enxergar as cores que se sobressaem entre os tons verdes da natureza e o seu reflexo no lago (Fig. 68), transmitindo a permanência e a impotência da obra no espaço. Ao se aproximar, nota-se primeiro as paredes com cores mais suaves, como o amarelo e o branco, que compõem o cenário de forma estratégica e convidam para a entrada do labirinto.

Para contemplá-la de forma total, é preciso caminhar e explorar o seu interior, porque quando apenas observada de fora, a obra permanece distante do espectador e ali ele não possui qualquer relação direta com ela (Fig. 69). O objetivo é permitir que os visitantes atuem

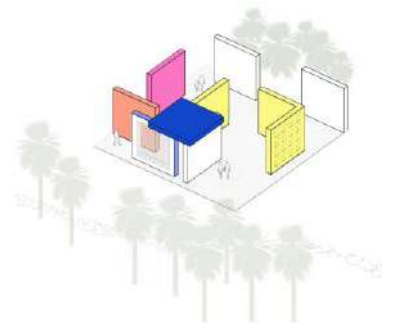


Fig. 67| Axonometria “PN5” (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 68| Vista de “PN5” no caminho (Foto da autora, 2024).



Fig. 69| Planta de implantação “PN5”, com um dos caminhos a ser realizado (Elaborado pela autora, 2024).

⁶ O Neoconcretismo é um movimento artístico que surgiu no Brasil na década de 1950, rompendo com o modernismo anterior. Inspirados por ideias de racionalidade, ordem e precisão, os artistas buscavam uma linguagem visual universal e atemporal, ao explorar a geometria, cor, linha e composição de maneira visual e não representativa. (Leonidio, 2013). As propostas reivindicavam o retorno ao humanismo, ao existencialismo e à arte como expressão, permitindo um envolvimento do artista e do espectador, sujeitos comprometidos em realizar a existência da obra em sua totalidade (Silva, 2006).

⁷ A peça *PN5* faz parte de uma série de seis trabalhos denominados “Os Penetráveis” (1961-1980), que se estruturam nos elementos de quadrado e praça; e marcam um ponto crucial no desenvolvimento artístico de Oiticica.

livremente como sujeitos-agentes da obra, ao fazerem relações entre cores, linhas, estruturas e planos.

Cada caminho percorrido é uma descoberta, permitindo que ele se perca e se reencontre no labirinto, gerando um sentido de confusão e desorientação. As pedras colocadas no chão revelam uma instabilidade do solo, intensificando a experiência de estar dentro da obra e criando um cenário fechado que desafia a percepção de saída, reforçando a sensação de que se está verdadeiramente inserido na instalação (Fig. 70).

À medida que o indivíduo avança em direção ao centro, surgem paredes com tons mais quentes e luminosos que contrastam com os espectadores (Fig. 71), dependendo da sua posição. Esse é o momento chave do reflexo quando o indivíduo observa o outro ou a si mesmo refletindo as cores da obra (Fig. 72, 73 e 74). Nota-se que a tonalidade do corpo vai variando conforme o percurso, revelando diferentes composições de acordo com cada reflexo das cores, e intensificando a experiência de descoberta e imersão na instalação.

Além disso, há a presença de paredes com características distintas que dinamizam a composição. Em uma amarela, curiosas aberturas são reveladas em 16 pequenos quadrados, que possibilitam o espectador observar através do sólido a natureza fragmentada (Fig. 75). Já na peça azul, é criada uma grande abertura coberta por arames, composta por outra peça acima com faces espelhadas, que tem o poder de conjugar luzes e sombras cortadas pelas folhagens verdes que terminam com o reflexo das cores na água, ou seja, um mergulho da ‘cor-luz’ (Fig. 76).

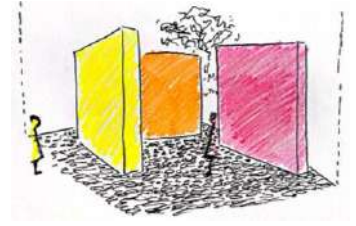


Fig. 70| Esqueto do interior da instalação (Elaborado pela autora, 2024).



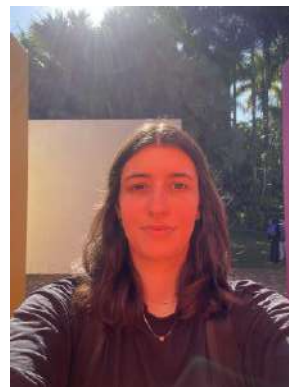
Fig. 71| Espectadores explorando “PN5”, Instituto Inhotim – Hélio Oiticica, 1977 (Foto da autora, 2024).



72



73



74

Fig. 72, 73 e 74| Reflexos das cores de “PN5” em três momentos: amarelo, vermelho-luz e laranja (Fotos da autora, 2024).



Fig. 75| Parede amarela que dinamiza a instalação, “PN5”, Instituto Inhotim – Hélio Oiticica, 1977 (Foto de Eduardo Pereira, acervo pessoal, 2024).



Fig. 76| Espaço da instalação de arames e reflexo. “PN5”, Instituto Inhotim – Hélio Oiticica, 1977 (Foto da autora, 2024).

No geral, as cores utilizadas nos projetos possuem tonalidades semelhantes, são atraentes e mudam a energia dos espaços. Os reflexos gerados por elas atuam como agentes de transformação, fazendo com que o espectador experimente uma fluidez entre exterior e interior, entre o tempo presente e um tempo suspenso. E quando essa interação se intensifica, conclui-se que a arquitetura foi vivenciada profundamente.

2.2. O dinamismo das texturas como um convite ao toque

As texturas são capazes de denominar a principal característica de uma obra. Ela ativa imediatamente o toque, gerando uma reciprocidade entre a intenção do espectador e sua descoberta do espaço. Ao tocar em uma superfície texturizada, amplifica-se um elo sensorial entre a experiência corporal e a forma arquitetônica.

O toque é específico para cada obra, sendo conjugado com tempo e o material das superfícies. Assim, pode-se identificar se determinada obra é flexível ou rígida, pesada ou leve, lisa ou áspera. A vivência tátil é apreciada e compreendida gradualmente, detalhe a detalhe, e por isso, causa no espectador uma emoção e a sensação de proximidade com a obra, ao invés de distância e controle.

Ao interagir com as texturas, o espectador cria um diálogo contínuo entre o que é estático e o que é dinâmico. Um jogo de sombras é criado pela luz, responsável por manifestar o valor espacial e as percepções de cada indivíduo. À medida que a luz se move, as sombras alteram a perspectiva do espaço e abrem novas interpretações de suas formas e volumes.

Diante disso, serão analisadas a seguir obras artísticas e arquitetônicas que, devido ao uso das texturas, possuem um caráter transformador e criam uma experiência sensorial e alteram a forma como o público interage com o ambiente. Além disso, elas podem evocar emoções e transmitir beleza nos edifícios, como será exemplificado na obra de Peter Zumthor.

O arquiteto suíço defende em seus projetos a busca por o sentido, coerência e a harmonia, onde o indivíduo, ao entrar em um espaço arquitetônico, entenda a essência de um todo conjunto sensível e belo. Em seu livro *“Pensar a Arquitetura”* (2009), Zumthor discute a importância dos materiais como elementos fundamentais para essa experiência:

“Acredito que no contexto de um objeto arquitetônico, os materiais podem adquirir qualidades poéticas se as relações formais e o significado pertinentes forem gerados no próprio objeto...” (Zumthor, 2009, p. 10)

Sendo assim, a autenticidade dos materiais cria conexões entre o espaço e o público, evocando memórias e emoções íntimas que transcendem a observação e levam para um momento imersivo de conhecimento total da obra. Logo, a materialidade e a forma expressam algo maior do que apenas a sua função ou aparência, como pode ser analisado na *“Capela de Campo Bruder Klaus”* (2007) localizada na cidade de Mechernich, na Alemanha.

Externamente, sua estrutura feita de concreto é como uma escultura que se integra ao entorno, criando uma presença marcante (Fig. 77). A materialidade brutalista de aproximadamente 12 metros, gera um diálogo direto com a terra e evoca um sentimento de força e permanência. Ao se aproximar da Capela, o espectador tem a sensação de que ela os convida a se isolarem do mundo exterior, guiando-os para dentro do espaço (Fig. 78).

Neste projeto, o corpo é confrontado diretamente com o interior da Capela, onde a textura áspera das paredes revela as marcas do processo de construção. Ela foi criada pela queima de 112 troncos de árvores, que serviram como um molde onde despejaram camadas de concreto. Após seu assentamento, a madeira foi queimada, deixando uma cavidade cônica e irregular (Márquez, 2012).

Portanto, essa textura de concreto carbonizado permite que o indivíduo seja capaz de discernir profundidades e distâncias ao tocá-



Fig. 77| Exterior da “Capela Bruder Klaus”, Mechernich, Alemanha – Peter Zumthor, 2007. (Fonte: ArchDaily Brasil, 2012).



Fig. 78| Escala do exterior da “Capela Bruder Klaus”, Mechernich, Alemanha – Peter Zumthor, 2007 (Fonte: ArchDaily, 2011).

lo, transmitindo sensações de solidez e resistência, qualidades que refletem a força e a permanência da construção.

A circulação do interior é bastante simples e direta, mas profundamente impactante (Fig. 79). Ao entrar, os visitantes são guiados por um caminho estreito, que cria uma transição gradual entre o exterior e o interior da Capela; um contraste entre a luminosidade e a penumbra.

O espaço dentro da Capela possui um formato circular, com ausência de divisões e poucos objetos, como um banco e um altar, permitindo que as pessoas explorem o ambiente livremente, movendo-se de forma intuitiva. O ambiente é escuro, a não ser pela luz que penetra pela porta e pelo óculo no teto (Fig. 80) que acentua a percepção do espaço e permite sentir a passagem do tempo e seus fenômenos: o brilho de um raio de sol, a umidade e o barulho da chuva.

A luz, cuidadosamente intencional, intensifica a interação entre o reflexo e as sombras, promovendo uma atmosfera espiritual e uma aproximação meditativa do espaço. Além disso, o reflexo permite esse cenário mais denso e silencioso, criando uma sensação de proteção e privacidade (Fig. 81).

Assim como Zumthor e uso de texturas em concreto, o arquiteto espanhol Miguel Fisac (1913-2006) utilizou fôrmas flexíveis combinadas com elementos fixos de suporte como a madeira ou metal, que definem o contorno externo das fachadas, fixadas com elementos têxteis que alteram a sua superfície, moldando o concreto, que ao endurecer adquire um aspecto fluido e orgânico (Sánchez, 2020).

Esse estilo ficou conhecido como sua identidade arquitetônica chamada de cofragem têxtil flexível e a utilizou em muitos dos seus projetos residenciais e institucionais. Um exemplo a ser explorado é a “*Vivienda en La Moraleja de don Pascual de Juan*” (1973), em Madrid, na Espanha.

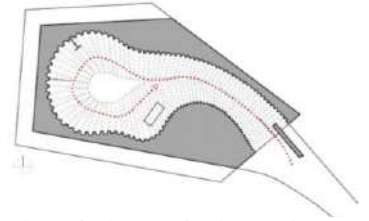


Fig. 79| Planta R/C da Capela com indicação de percurso (Fonte: Schwartz and Ford, 2016, *Introducing Architectural Tectonics*). Modificado pela autora, 2024.

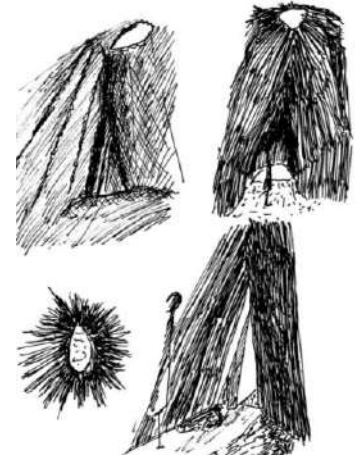


Fig. 80| Esquços de diferentes pontos de luz (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 81| Interior da “*Capela Bruder Klaus*”, Mechernich, Alemanha – Peter Zumthor, 2007 (Fonte: Thisispaper, 2008).

Este projeto consiste em uma residência unifamiliar, onde os espaços de convívio foram organizados de forma harmoniosa e integrada, sem muitas divisões, utilizando o mobiliário para criar áreas específicas. Também, percebe-se que os cantos do revestimento são curvos trazendo uma continuidade e dinamismo na casa (Fig. 82).



Fig. 82| Planta R/C da “Vivienda en La Moraleja de don Pascual de Juan” (Fonte: Tumblr de Elara Fritzenwalden,, s/d)

No exterior, a construção utiliza o concreto branco moldado com acabamentos que realçam a textura suave da sua superfície e integram a casa ao ambiente natural. O concreto contrasta com a vegetação, com suas formas arredondadas, criando uma aparência leve e quase como se estivesse prestes a flutuar sobre o terreno.

Particularmente, a fachada transmite uma sensação de uma cápsula volumosa, como se o material envolvesse e protegesse a estrutura. E que no interior, o indivíduo pode experimentar uma sensação de clausura, como se estivesse em um ambiente acusticamente isolado, de silêncio e introspecção (Fig. 83).



Fig. 83| “Vivienda en La Moraleja de don Pascual de Juan”, Madrid – Miguel Fisac, 1973 (Fonte: Tumblr de Elara Fritzenwalden,, s/d).

Além disso, ao observar as fotografias sem conhecer a materialidade da construção, é inevitável imaginar que o arquiteto tenha utilizado um grande tecido para cobrir a fachada, sugerindo uma superfície maleável e macia. No entanto, ao descobrir que é o concreto, rígido e sólido; e perceber que ele pode ser moldado para criar essa aparência, surge uma sensação de surpresa e fascínio (Fig. 84). Com isso, cria-se um desejo de tocar a superfície, para comprovar a sua realidade e compreender como tal transformação foi possível.



Fig. 84| Detalhe construtivo da “Vivienda en La Moraleja de don Pascual de Juan”, Madrid – Miguel Fisac, 1973 (Fonte: Sánchez, Diego (2020) *Los hormigones con encofrados flexibles de Miguel Fisac*).

Desse modo, conclui-se que, mesmo com estímulos visuais, uma obra é plenamente contemplada quando o indivíduo interage com as superfícies tocando-as. De forma semelhante, o Instituto Inhotim abriga instalações que se destacam pelas suas complexidades e pela criação de espaços ambíguos, convidando o espectador à exploração tanto visual quanto tátil.

A primeira instalação é a obra *"Vegetation Room"* (2010-2012), da artista espanhola Cristina Iglesias, situada no meio de uma clareira na mata do museu (Fig. 85).

No geral, o trabalho de Iglesias se aproxima da relação do homem com a natureza e no espaço que está inserido, gerando um equilíbrio entre identidade do ser, com a grandeza da paisagem. Por isso, utiliza materiais com qualidades táteis, como resinas, fibras, metais e madeiras, confrontados com materiais mais opacos como o cimento e o ferro, além de muita utilização de elementos naturais: água, pedras, terra e vegetação (Sobrinho, 2019).

A forma de *"Vegetation Room"* se constitui por uma caixa-labirinto de 940 x 940 x 285 cm inserida em meio à vegetação da Mata Atlântica. Sua implantação pode ser considerada *'site-specific'*⁸ pois desde a sua ideia até sua concepção, foi pensada e realizada especificamente para aquele local (Fig. 86). Seu exterior é revestido por espelhos e o interior texturizado remetendo a uma continuação da vegetação.

A instalação aborda fortemente os elementos do percurso. Enquanto caminham ao seu encontro, os visitantes são envolvidos por um sentimento de descoberta; e à medida que se aproximam, são tomados por sensações de surpresa e curiosidade. Por causa do aço que reveste a estrutura, a mata ao redor é refletida, fazendo com que a caixa se camufle diante da vegetação, desapareça (Fig. 87). É como se tudo unificasse em um só, gerando uma infinitude do sólido fundido na natureza.

A primeira ação do espectador é confrontar-se com sua escala refletida diante do cubo e decidir explorá-la, entrando pelas suas quatro aberturas dispostas em cada face. Curiosamente, todos os visitantes começam a volta pelo mesmo lado (esquerdo), pois nota-se que a vegetação se encontra mais afastada da aresta, permitindo uma abertura do caminho, diferente do outro lado, onde fica mais fechada (Fig. 88).



Fig. 85| Planta de Localização de *"Vegetation Room"* com indicação em vermelho (Elaborado pela autora, 2024).

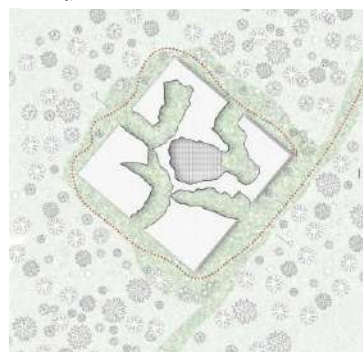


Fig. 86| *"Vegetation Room"*, Planta de implantação com percurso feito na instalação (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 87| Face frontal de *"Vegetation Room"*, Instituto Inhotim – Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto da autora, 2024).

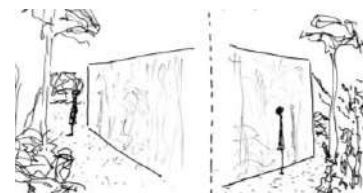


Fig. 88| Esqueto das aberturas de cada aresta da face, direita-esquerda (Elaborado pela autora, 2024).

⁸ Termo usado em que a obra artística incorpora às condições físicas de um lugar específico como parte integrante e essencial para a sua realização e mediação. Os atributos físicos do local passam a se relacionar com a obra e oferece uma experiência única sem o poder de reprodução. (Tonetti, 2013).

Considerando isso, a abertura na aresta esquerda foi cuidadosamente planejada para guiar o espectador em um percurso que o leva a explorar o cubo em sua totalidade. Esse direcionamento intencional permite que o visitante descubra finalmente o interior da instalação apenas na última face.

Já as demais aberturas apenas sugerem caminhos que não conduzem a lugar algum, algumas abrem-se em pequenas fendas que permitem o espectador olhar o outro espaço, mas não consegue ultrapassar, pode até tentar, mas as fendas não possuem largura suficiente (Fig. 89 e 90). Dessa maneira, a estrutura intensifica a sua interação com o espectador, além do mistério e a expectativa durante o trajeto.



89



90

Fig. 89 e 90| Espaços que não levam a lugar algum. “Vegetation Room”, Instituto Inhotim – Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto de Eduardo Pereira, acervo pessoal e foto da autora, 2024).

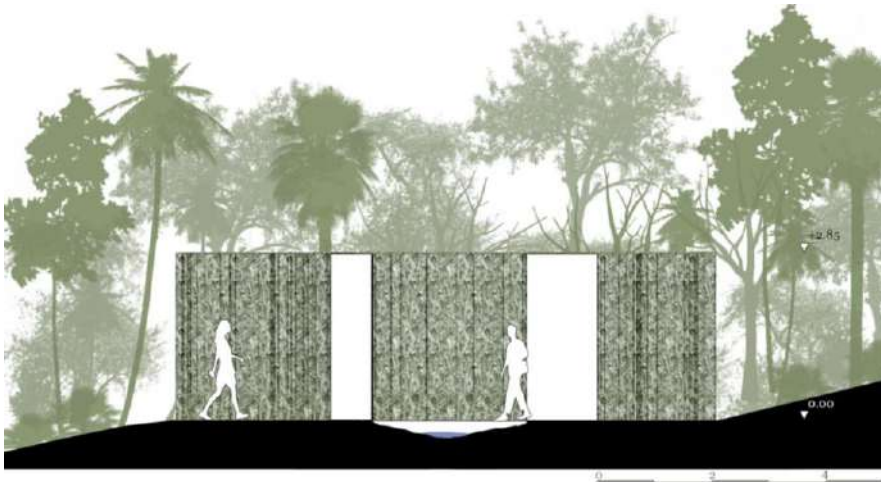


Fig. 91 | “Vegetation Room”, Corte Longitudinal (Elaborado pela autora, 2024).

Ao final do percurso, na última entrada, chega-se ao centro da instalação, onde os espectadores se deparam com um chão gradeado. Através das suas aberturas, é possível visualizar um buraco abaixo, por onde uma corrente de água flui, ora com força, ora de forma mais sutil (Fig 91 e 92).

Essa volta ao redor do cubo juntamente com a percepção da imagem refletida no espelho e o barulho da natureza, coloca o espectador dentro de um cenário onde a vegetação se torna densa e serena, que o permite entrar em um mundo imaginário, fora da realidade. Por meio dos corredores que Iglesias constrói a sua escultura, seu jardim-labirinto, que ora convidam à reclusão, ora ao deslocamento.

As paredes interiores remetem a uma natureza orgânica onde o relevo verde escuro revela uma textura heterogênea em um compilado de raízes, galhos e pequenas flores cobertas por uma matéria semelhante ao lodo, que remete a terras inundadas ou margens em leito de rios.

Esta vegetação ilusória e paralisada convida o espectador a interagir com a textura e refletir sobre a solidez da terra e a permanência do próprio indivíduo nela. O jogo de luzes feito pela natureza refletem nas texturas intensificando o interior, deixando o espaço mais fechado e denso (Fig. 93).

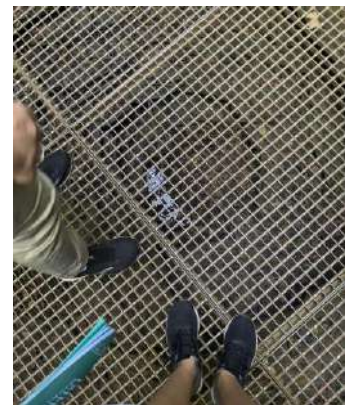


Fig. 92 | Buraco com água corrente. “Vegetation Room”, Instituto Inhotim- Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto da autora, 2024).



Fig. 93 | Detalhe da textura de “Vegetation Room” Instituto Inhotim- Cristina Iglesias, 2010-2012 (Foto da autora, 2024).

Por isso, compreende-se que as texturas de uma obra exigem uma necessidade do toque, pois são capazes de serem percebidas na sua totalidade apenas pelo sistema sensorial tátil e não só visual. Uma outra instalação do Instituto que requer essa experiência é “Através” (1983-1989) da Galeria do artista brasileiro Cildo Meireles⁹.

“Através” se assemelha à obra de Iglesias, uma vez que ela também possui uma espécie de labirinto e convida o espectador a movimentar o próprio corpo para completa interação. Porém, neste percurso, o reflexo sobre as texturas tem o poder de desorientar o espectador, levando-o a um estado de clausura.

A instalação, situada em um ambiente fechado, com iluminação baixa e perpendicular, reflete e projeta sombras nos diversos materiais da instalação dispostos em uma área quadrada de 15m x 15m. Inicialmente, a sensação é de confusão, pois a totalidade da obra é difícil de visualizar e os materiais parecem desordenados. Somente ao se inserir na obra é que o espectador percebe sua composição simétrica (Fig. 94).

Ela convida o público a caminhar por um labirinto formado por uma variedade de materiais que criam barreiras, como: redes de pesca, vidro temperado, papel, persianas, madeira, arame farpado, entre muitos outros. Cada um varia de tamanho em altura e largura, podendo ser instalados desde o chão ou do teto.

Assim, eles estão dispostos de forma que criam percursos em torno da estrutura quadrangular (Fig. 95) formando corredores estreitos onde apenas uma pessoa consegue caminhar (Fig. 96) O espectador é responsável por escolher seu próprio trajeto, porém é confrontado pelos materiais, pois, o reflexo da luz cria sobre eles uma sensação de fechamento, à medida que o indivíduo avança em direção ao centro.

Neste ponto, percebe-se que as barreiras feitas pelos materiais são mais contundentes, como os obstáculos e as cercas de arame farpado



Fig. 94| “Através”, Instituto Inhotim – Cildo Meireles, 1983-1989 (Fonte: luisastrina.com.br, s/d).

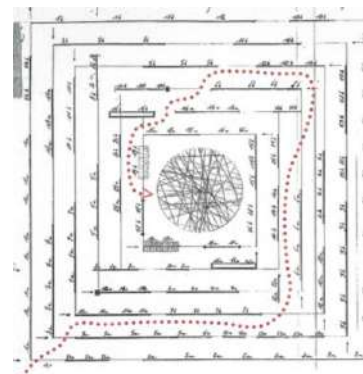


Fig. 95| Planta R/C de “Através” com possível percurso da instalação (Fonte: Matos, D. (2014) *Cildo Meireles - Espaço, modos de usar*) Modificado pela autora, 2024.

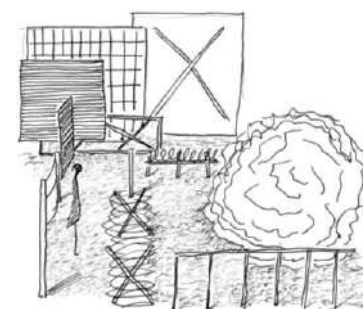


Fig. 96| Esqueto percurso até o centro (Elaborado pela autora, 2024).

⁹ Cildo Meireles (1948) é um dos artistas mais relevantes da arte contemporânea no Brasil. Suas obras, de instalações à esculturas, variadas em tamanho e escala, trabalham com sistemas de medidas, coleções e circuitos. Muitas vezes utiliza objetos que evocam um sentido de história e memória, conectando o espectador a narrativas pessoais e coletivas. Em outros trabalhos, Meireles é profundamente crítico sobre as estruturas de poder, em contextos políticos, econômicos ou culturais (Google Arts & Culture, 2017).

que se situam ao redor de uma bola de papel celofane. Entende-se que estes objetos parecem reforçar as condições de obstáculos mais opressivos e imponentes.

Já a esfera de papel (Fig. 97) surge no centro como um contraste à rigidez do ambiente e pode ser interpretada como um símbolo das dificuldades e dos desafios internos que o indivíduo enfrenta ao explorar sua mentalidade e suas emoções. É como um ponto de chegada, um acúmulo grande das limitações a serem enfrentadas ao longo do labirinto, representada na bola com uma textura frágil, mas a sua presença firme.

Ao conseguir chegar perto e tocar a bola central, entende-se que ela pode proporcionar sentimentos que se contrariam, como o de superação e otimismo, e ao mesmo tempo, apreensão e dificuldade, por causa da resistência presente no caminho que foi percorrido até ali.

Além disso, durante todo o percurso, o tato também é constantemente estimulado pelo chão coberto de cacos de vidro, cujo som ecoa pelo ambiente. No início, isso desperta curiosidade, mas à medida que o espectador se aproxima do centro e deseja sair, a experiência se torna agonizante (Fig. 99 e 100). Os materiais, acentuados pelos reflexos manifestados entre eles, provocam a sensação de estarmos presos e confinados (Fig. 98).

De modo geral, a instalação simboliza os limites e barreiras enfrentados ao longo da vida, sejam eles físicos, institucionais ou autoimpostos. Essas obstruções também são reforçadas com o reflexo, levando o espectador à perda do controle e a da percepção de orientação.

Assim, ao vivenciar esse território suspenso, o público é levado a sentir as superações como parte essencial da experiência, um confronto interno sobre identidade e existência, ampliando a compreensão de suas próprias vulnerabilidades e conquistas.



Fig. 97| Bola de papel celofane atrás da tela de arame. “Através”, Instituto Inhotim – Cildo Meirelles, 1983-1989 (Fonte: Menezes Caroline, 2009 em StudioInternational).

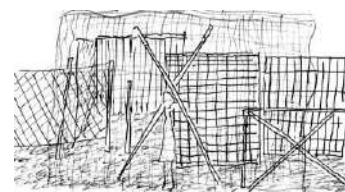


Fig. 98| Esquiço de espectador “preso” entre os diversos materiais (Elaborado pela autora, 2024).



99



100

Fig. 99 e 100 | Percursos, cacos de vidro e sensação de fechamento em “Através”, Instituto Inhotim – Cildo Meireles, 1983-1989 (Fotos da autora, 2024).

2.3. Distorções e multiplicações em superfícies brilhantes

O reflexo, em materiais metálicos, ocorre quando a luz incide sobre suas superfícies e é refletida para o espaço de forma intensa e brilhante. Diferentes tipos de metais, quando expostos a uma fonte luminosa, podem produzir reflexos, cada um com a sua própria característica e tonalidade. Os metais mais utilizados na arquitetura e nas artes são o ouro, a prata, o alumínio, o cobre e o aço inoxidável.

Esses metais, possuem uma alta capacidade de gerar efeitos de distorção e multiplicação da imagem, tornando-se elementos fundamentais em obras artísticas e arquitetônicas que têm o objetivo de dialogar com o entorno e com o espectador. Os reflexos podem tanto enfatizar quanto subverter a realidade visual, variando conforme a incidência solar e a posição do observador, desafiando a percepção do espaço e, em certos casos, criando ilusões óticas.

Para evidenciar essas características, serão analisadas algumas obras e projetos onde seus autores utilizaram o metal como material principal, de forma a alterar a percepção do ambiente e provocar reações visuais nos espectadores.

Um artista que explorou integralmente esses aspectos foi o americano Donald Judd (1928-1994), com sua ênfase na forma, materialidade e repetição. Judd, foi um dos principais representantes do Minimalismo¹⁰ (1960) e dedicou sua carreira à criação de objetos tridimensionais geométricos. Logo, explorou a relação direta entre objeto e espaço, criando obras que convidam a uma contemplação igualmente profunda, mas desprovida de metáforas e narrativas tradicionais (Fig.101).

O seu trabalho teve foco em criar peças autônomas com seus próprios componentes e características dos quais foram construídos. Suas obras são elaboradas com uma clareza objetiva, enfatizando apenas



Fig. 101| Algumas obras de Donald Judd em MoMA, Nova York. (Fonte: Sandra Echeverria em ArtDestination, 2020).

¹⁰ A corrente de arte minimalista passou a ser utilizada em um grupo de escultores americanos de Nova York na década de 1960, como Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1931-2018) e Carl Andre (1935-2024). Esses artistas criaram objetos simplificados, claros, sem uma representação, símbolos ou referências. Suas preferências eram por materiais e métodos de construção em massa e a geometria era aplicada como sistema organizacional (Farthing, 2010).

os elementos essenciais com os quais são feitas: material, cor e espaço. Esse controle sobre a forma resulta em criações que convidam o espectador a uma experiência visual pura, onde a repetição e a proporção são fundamentais na percepção espacial (Llamazares Blanco, 2017).

Um exemplo dessa abordagem é sua série "*Untitled (Stack)*" (1967), composta por uma série de caixas metálicas idênticas, dispostas verticalmente na parede, desde o chão até o teto, exemplificando o interesse pela modularidade e repetição (Fig. 102). O uso de materiais industriais como aço e alumínio reforçam o caráter impessoal e mecânico da obra, enquanto suas superfícies metálicas refletem a luz e fazem com que as caixas metálicas dialoguem tanto com o espaço expositivo quanto com o corpo do espectador.

Ou seja, os reflexos criam uma dinâmica visual conforme o jogo de luz e sombras, muitas vezes criando desenhos reflexivos na parede, assim como, profundidades com o uso da cor. A ação do indivíduo próximo à obra, implica que ela não é estática, respondendo à presença e ao movimento. Cada mudança de posição ou ângulo revela novos padrões de luz, sombra e cor, tornando o reflexo uma experiência viva e mutável.

Outra obra importante que reflete a visão arquitetônica de Judd é o conjunto de instalações que ele desenvolveu em Marfa, no Texas denominada "*100 untitled works in mill aluminum*" (1982-1986) (Fig. 105). Esse projeto expande sua prática artística para o campo da intervenção espacial em grande escala, tanto arquitetônica como artística, onde Judd continuou a explorar a relação entre material, luz e espaço de maneira mais ampla e integrada ao ambiente natural.

São dispostas 100 caixas de alumínio no interior dos "*Pavilhões de Artilharia*"¹¹, cujos edifícios foram modificados para enfatizar a simetria e a ordem geral dos componentes, mudando o seu significado (Fig. 103 e 104). O artista substituiu as portas laterais por grandes janelas, modificando as passagens transversais pelas



Fig. 102| "*Untitled (Stack)*", MoMA, Nova York – Donald Judd, 1967 (Fonte: Guggenheim, s/d).



Fig. 103| Grandes janelas nos *Pavilhões de Artilharia*, Marfa, Texas – Donald Judd, 1979 (Fonte: The Chinati Foundation, s/d).



Fig. 104| Lateral de entrada dos *Pavilhões de Artilharia*, Marfa, Texas – Donald Judd, 1979 (Fonte: The Chinati Foundation, s/d).

¹¹ Os Pavilhões funcionavam antes como galpões de desmontagem de carga, com tipologia lógica da engenharia militar e antigo forte da DA Russel. Atualmente, estão ocupados pela Fundação Chinati (Zuaznabar, 2015).

longitudinais, além de duplicar a altura das paredes laterais de tijolo colocando uma cobertura de zinco semicilíndrica (Zuaznabar, 2015).

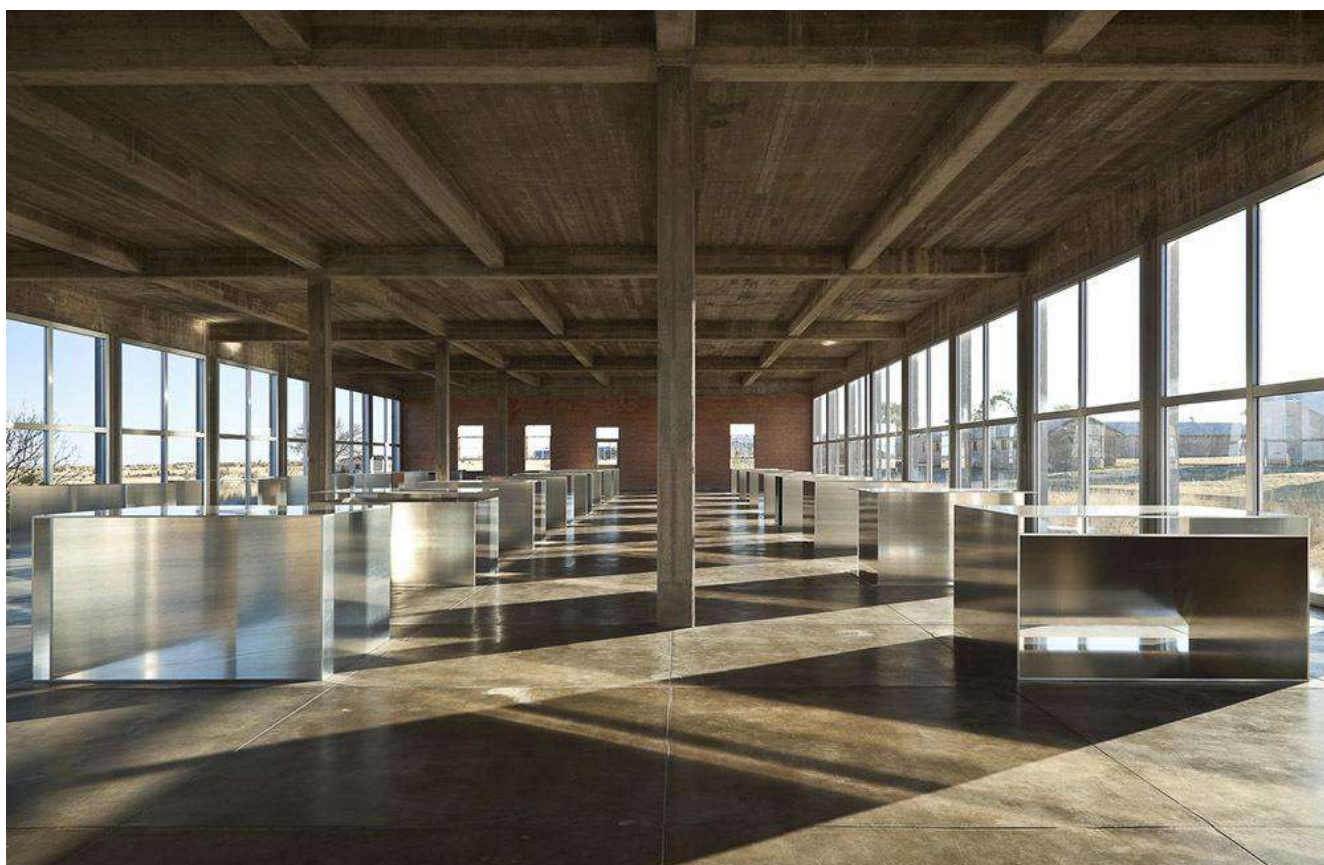


Fig. 105| *"100 untitled works in mill aluminum"*, Marfa, Texas – Donald Judd, 1982-1986 (Fonte: ArchDaily, 2015).

Dessa maneira, tanto as janelas, como o telhado brilham e, por sua vez, anunciam os edifícios à distância, marcando uma figura luminosa no horizonte. Nos seus interiores, as caixas com medidas de 183 cm x 129 cm x 94 cm, foram colocadas pelo espaço alinhadas entre si e ao centro das luzes das janelas, sem que nenhuma cruze percursos ou limites.

Assim, a disposição uniforme das caixas contribui para uma sensação de continuidade e ordem no espaço expositivo (Fig. 106). No entanto, isso é quebrado pelo reflexo nas caixas, que devido a suas materialidades de alumínio polido, refletem a paisagem de maneiras e ângulos distintos. Nenhuma das 100 caixas são iguais, uma vez que o artista estudou qual seria a dinâmica dos reflexos em cada uma (Fig. 107)

Algumas caixas são ocas, outras possuem divisórias externas e internas, que provocam diferentes experiências espaciais entre os espectadores e o território (Fig. 108). Logo, produzem dinamizações que se relacionam com o movimento dos visitantes e a mudança da paisagem, sendo descoberta e contemplada por quem as observam. Essa interação, de uma forma completa, intensifica a relação do homem com a terra.

Logo, a fusão entre luz, espaço e material criam espaços que promovem uma fusão entre o exterior e o interior, sendo que, a leveza dos materiais permite que o edifício se torne uma extensão quase invisível da paisagem, como conclui-se na obra de Judd.

Além disso, alguns arquitetos exploram essa dissolução entre o espaço construído e o natural, entre eles, o escritório SANAA.

Em uma vertente arquitetônica, os traçados orgânicos e as estruturas leves e metálicas caracterizam os projetos do escritório SANAA¹². As ideias conceituais giram em torno de formas puras, uma relação sutil entre materialidade e imaterialidade, simplicidade geométrica e a fusão do objeto no ambiente natural. (Rebellato, 2021).

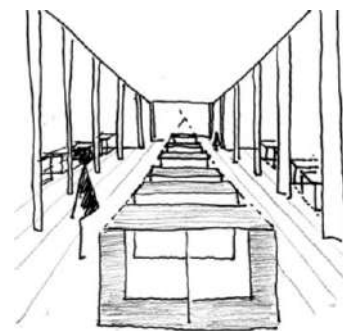


Fig. 106| Esquízo da disposição simétrica das caixas pelos Pavilhões (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 107| Estudos de Donald Judd de cada caixa. (Fonte: ArchDaily, 2015).



Fig. 108| Reflexo e transparência de uma caixa de "100 untitled works in mill aluminum", Marfa, Texas – Donald Judd, 1982-1986 (Fonte: ArchDaily, 2015).

¹² O escritório foi fundado em 1995, na cidade de Tóquio e tem como seus principais representantes os arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizwa. Os trabalhos de SANAA são reconhecidos pela delicadeza e o a constante relação com a paisagem urbana (Rebellato, 2021).

Para exemplificar o método construtivo, será analisado o “*Serpentine Pavillion 2009*”, em Londres, onde este programa tem como objetivo desenvolver cada ano um pavilhão temporário de um arquiteto ou um conjunto de arquitetos, onde o intuito é revelar seus principais princípios e características.

No caso de SANAA, o pavilhão foi instalado no meio do jardim da *Serpentine*, feito em uma estrutura horizontal ondulada de alumínio com um delicado sistema de colunas que parecem troncos de árvores. Sua forma é simples e clara, semelhante à de uma nuvem, com alturas diferentes e que parece flutuar em meio as árvores (Fig. 109). Assim, ele permite que os visitantes o acessem por todos os lados.

Dessa maneira, a estrutura orgânica proporciona a criação de ambientes internos e externos, com alturas diferentes que ora permitem momentos de passagem e ora zonas de repouso e eventos (Fig. 110). Essa dinamização de altos e baixos, permite os visitantes verem o lado superior dela ao mesmo tempo em que seus reflexos deformados na parte inferior confundem as percepções.

Ou seja, o reflexo da envolvente, das árvores e das pessoas é provocado como um espelho, refletindo de cabeça para baixo (Fig. 111). Assim, torna a experiência curiosa e desorientadora, ao ver a si mesmo e a paisagem por um outro ângulo. As perspectivas se transformam constantemente, com a interação com o clima, como o brilho do sol ou a suavidade da luz em dias nublados, que também alteram a intensidade dos reflexos.

Portanto, as vivências diante do pavilhão intensificam a sensação de fluidez e integração entre o corpo, o espaço e a paisagem.

Essa característica também pode ser vista em “*Narcissus Garden*” (2009) da artista japonesa Yayoi Kusama.

A artista se destaca pela utilização de diversas formas de expressão, utilizando a colagem, pintura, escultura e arte performática. A sua linguagem é determinada pela fixação por pontos, linhas e círculos,



Fig. 109| Planta de implantação do Pavilhão de SANAA (Fonte: Meppavilhoes, 2016).



Fig. 110| Vista de cima da estrutura do Pavilhão de SANAA, “*Serpentine Pavillion*”, Londres, 2009 (Fonte: Meppavilhoes, 2016).



Fig. 111| Reflexo dos espaços e dos visitantes no Pavilhão de SANAA, “*Serpentine Pavillion*”, Londres, 2009 (Fonte: Meppavilhoes, 2016).

expandindo os seus temas de obsessão, imersão e repetição¹³ (Demere, 2014).

“*Narcissus Garden*” surgiu em 1966 e foi originalmente exposta na 33ª Bienal de Veneza, constituída por 1500 bolas de aço inoxidáveis, espelhadas e dispostas na grama do local (Fig. 112). O uso do material, pouco utilizado nas artes da época e sua prática escultural, permitiu que as esferas fossem fáceis de movimentar e manusear (Sullivan, 2015). Fazendo jus à frase: “Seu narcisismo à venda”, a obra fez os transeuntes questionarem a vaidade narcisista do ser humano, a obsessão pela beleza e a troca por sua imagem “distorcida”, fazendo alusão à mitologia grega de Narciso, como foi abordado no capítulo 1.



Fig. 112| “*Narcissus Garden*” e Yayoi Kusama na Bienal de Veneza, 1966 (Fonte: Artequeacontece, 2018).

Atualmente, a obra está representada na cobertura do “*Centro Educativo Burle Marx*” (2009), no Instituto Inhotim e recebe outro formato e proposta. Ou seja, é apenas uma adaptação singular e idêntica da obra de Kusama, uma vez que ela não possui participação neste projeto.

O edifício, projetado pelo estúdio colaborativo Arquitetos Associados, foi concebido como um elemento de organização e acesso aos grupos educativos. Possui áreas de acolhimento, biblioteca, ateliês, auditório e café, além de uma praça elevada, onde há espécies botânicas raras e a instalação de Kusama (Arquitetos Associados, s/d).

Com setecentas e cinquenta esferas dispostas sobre o espelho d’água do terraço-jardim, estabelece um diálogo com o entorno e a arquitetura do museu. A circulação exterior do centro educativo é feita a partir de varandas e espaços de convívio, de modo que a cobertura se torna uma opção de acesso e sua forma atua como um percurso em zig-zag, no meio de espelhos d’água e interage com toda a paisagem de Inhotim, incluindo o lago (Fig. 113).

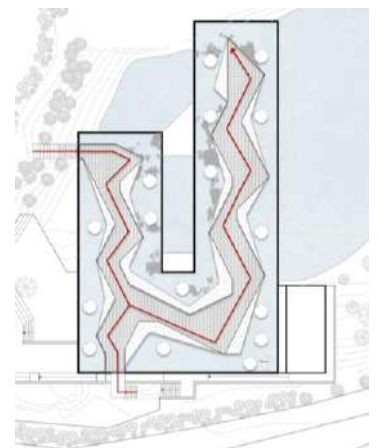


Fig. 113| “*Centro Educativo Burle Marx*” e “*Narcissus Garden*”, Planta de Implantação, Instituto Inhotim – Arquitetos Associados e Yayoi Kusama, 2009 (Elaborado pela autora, 2024).

As esferas determinam uma escultura em grande formato, que se desmaterializam em movimentos constantes quando sofrem

¹³ Muito dos seus trabalhos decorrem das suas alucinações devido a esquizofrenia, no entanto, Yayoi Kusama (1929) encontrou a arte como um modo de conviver melhor com as consequências da doença (Pereira, 2021).

variações do clima, principalmente do vento. Elas percorrem os espaços, se afastam e se aproximam dependendo da intensidade da força e ação, e o percurso da água acaba por determinar e delimitar o espaço mediante a sua forma orgânica (Fig. 114).

Sua inserção nos espelhos d'água permitiu que fosse criado um ambiente de passeio e contemplação do jardim, incentivando os visitantes a percorrem o local e observar o movimento do próprio corpo em contraste com a paisagem mediante os espelhos das esferas.

Um fato curioso é que os espectadores não podem tocá-las, diferente da obra original de Kusama na Bienal de Veneza, onde a própria artista entregou cada esfera a uma pessoa. Mas, a proposta em Inhotim se completa ao indivíduo interagir com as esferas metálicas que o confronta com a própria maneira de se ver, chamando a atenção para o ato de olhar mais perto.

A forma convexa da bola que faz com que reflète a luz incidente dos raios e prolonga o campo de visão e a sua profundidade. O corpo é afetado tanto na proporção e na percepção de si mesmo em um conjunto de várias observações onde o espectador pode se ver refletido de maneira distorcida e multiplicada (Fig. 115 e 116).

Dessa forma, as esferas de Kusama superam os padrões comuns da ótica humana e da percepção de si e do ambiente, criando uma representação imagética visual e uma curiosa sedução ao observar o reflexo do próprio corpo.



Fig. 114| Esferas na ação do vento, "Narcissus Garden", Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Foto da autora, 2024).



115



116

Fig. 115 e 116| Reflexo do espectador nas esferas junto com a paisagem. "Narcissus Garden", Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Fotos da autora, 2024).

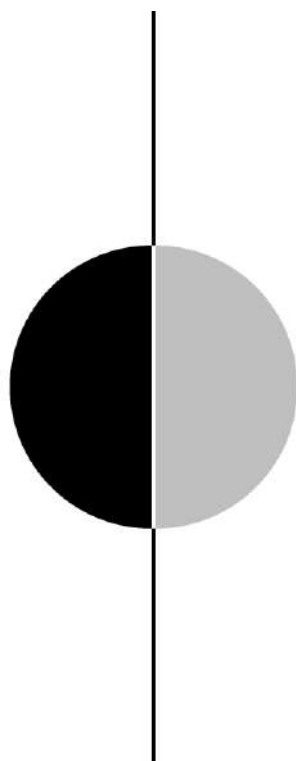
Sendo assim, para concluir de um modo geral as análises das obras artísticas e arquitetônicas, pode-se dizer que o reflexo explorado em suas materialidades é capaz de provocar sensações e transformar a percepção espacial daqueles que interagem com as superfícies refletoras. A cor, a textura e o metal, emergem como elementos que ampliam o impacto emocional e sensorial das obras, criando conexões entre o observador e o espaço.

No Instituto Inhotim, ao explorar e observar as criações, percebi como os reflexos dialogam continuamente com o espaço natural, ampliando as percepções dos espectadores. Ficou claro que, sem o reflexo, as obras perdem parte de sua força, pois é através dele que as superfícies ganham vida e elevam seus limites materiais. Elas capturam a luz, a presença dos visitantes e os movimentos, recriando a paisagem constantemente.

Portanto, cada materialidade dessas criações carrega amplos significados e revelam camadas de interpretação e experiência. Além disso, nos faz reconsiderar nosso papel como observadores inseridos em um espaço que é, ao mesmo tempo, contemplativo e dinâmico.

E a partir dos estudos dos reflexos neste capítulo, as análises apontam para uma outra dimensão mais profunda, destacando outra materialidade. Essa investigação, a seguir, leva à exploração da materialidade dos vidros e dos espelhos, que também são agentes de transformação espacial, porém, mais do que isso, eles atuam como um limiar entre dois mundos.

3| O Reflexo Habitável



Ao abordar os reflexos naturais e os diversos tipos de materiais reflexivos encontrados na arte e na arquitetura, é também essencial considerar e analisar o espelho, um artefato de imensa relevância quando se discute o conceito de reflexão, que será analisado profundamente neste capítulo.

O espelho é um dos elementos cotidianos mais comuns da vida humana e que teve grande poder de atração ao longo da história em diferentes simbologias e contextos. Do primeiro homem que se viu refletido na água, atrelado ao surgimento do reflexo, como foi abordado na mitologia de Narciso (Cap. 1), até o seu uso como objeto pessoal, decorativo e sua capacidade de criar espaços na arte e arquitetura contemporâneas.

No Instituto Inhotim, encontramos Instalações Artísticas que utilizam os vidros e os espelhos como materiais principais que criam atmosferas de sensações, repetições e dinamismo com os espectadores e com o jardim. Com sua característica de transparência e reflexão, permite que o ambiente ao redor se infiltre na obra e vice-versa, dissolvendo barreiras entre o natural e o artístico.

A partir da indagação da atuação dos reflexos através desse material, este capítulo se inicia com uma investigação da história do espelho e seus primeiros usos até sua aplicação em contextos arquitetônicos e artísticos, revelando como o reflexo através dele pode criar ideias de identidade e outras dimensões.

Dando continuidade ao espelho como transformador de percepções e sentidos, será especificado como esse artefato transforma-se em um limiar entre dois mundos: o real e o fictício, principalmente visto nas obras de Inhotim. Esta abordagem cria cenários heterotópicos¹⁴ onde o espectador é convidado a “entrar” no espelho, experienciando um novo universo.

¹⁴ O conceito de heterotopia será aprofundado no subcapítulo 3.2.

3.1. O espelho como objeto formal e artístico

O espelho é considerado hoje, de acordo com dicionários¹⁵, uma superfície lisa e brilhante que reflete a luz, gerando imagens semelhantes e análogas; sendo estas simbólicas ou reais. No entanto, para se compreender essa definição atual, é preciso entender como este artefato foi se transformando ao longo da história.

De uma forma breve, os primeiros espelhos fabricados na pré-história eram feitos de pedras polidas como a obsidiana, encontrados nas escavações das primeiras cidades, sendo a principal Çatal Höyük, atual Turquia, que data 6.200 a.C (Lunazzi, 2016) (Fig. 117).

Logo depois, nas regiões da Mesopotâmia, no Egito, China e Etrúria, esses objetos foram encontrados em bronze. Nestes lugares, os espelhos eram considerados de luxo e apenas grandes figuras de alta posição social podiam usufruir, como reis e sacerdotes.

Foram os egípcios que os moldaram em três formatos, como o disco simples, disco com alça e o apoiado em um pé (Fig. 118). Na cultura egípcia, os espelhos eram vinculados às sacerdotisas e deusas do culto, e o reflexo da imagem era frequentemente associado a seus poderes divinos.

Além disso, a habilidade dos espelhos em refletir a imagem e concentrar a luz estava ligada aos conceitos de criação e regeneração de vida, simbolizando uma vitória sobre forças negativas. Por essa razão, as mulheres os carregavam cuidadosamente em bolsas junto ao corpo, como se fossem amuletos protetores (Lunazzi, 2016) (Fig. 119).

Mas não só no Egito, mas em outras culturas, como a do Japão e da China, os espelhos também simbolizavam o autocuidado, a verdade e a pureza. Sobretudo, se tornaram objetos espirituais, guardados em santuários e usados como prática contemplativa da religião, onde



Fig. 117| Espelhos em obsidiana de Çatal Höyük, Museu das Civilizações da Anatólia, 6000-5500 a.C (Fonte: Dimosthenis Vasilousdis em The Archaeologist, 2022).



Fig. 118| Espelho prateado apoiado em pé, Museu do Cairo, Egito, 1897-1878 (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).



Fig. 119| Baixo relevo gravado no sarcófago da rainha Kawit com seu espelho Museu do Cairo, Egito, 1897-1878 (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).

¹⁵ (Fonte: Houaiss, Antônio (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Recuperado de: <https://houaiss.online/houaissn/>)

podiam se conectar com a parte espiritual deles mesmos (Couto, 2022).

Já no período da Antiguidade Clássica, os espelhos eram mais comumente fabricados em metais como a prata e o aço, além do cobre e do bronze, pois esses metais não possuíam fragilidade e distorciam menos a imagem em comparação com as primeiras tentativas de fabricação em vidro (Couto, 2022).

Nessa época, os espelhos ainda possuíam tamanhos pequenos, com cerca de 12 cm de diâmetro, sendo usados principalmente para refletir o rosto (Fig. 120). Porém, sua reflexão começou a ser estudada por filósofos matemáticos como Euclides¹⁶ (325-265 a.C), que enxergava o potencial dos espelhos ia além de sua utilidade prática.

Em sua obra “*Catóptrica*”¹⁷ (280 a.C), Euclides compreende os princípios óticos por trás da reflexão, o que leva à exploração do espelho como um agente transformador espacial, influenciando o modo como os espaços poderiam ser percebidos e manipulados visualmente (López-Villalba, 2019).

A partir desse contexto, as ideias de transformações do espaço através dos espelhos seriam exploradas em períodos posteriores, tanto em estudos científicos quanto em práticas artísticas e arquitetônicas, com esses objetos sendo majoritariamente em vidros.

Essa popularização do vidro começou a partir do período renascentista e aumentou principalmente na República de Veneza, que se destacara com esse material na fabricação de artesanatos. O vidro de chumbo e estanho eram os principais materiais na fabricação dos espelhos em alta qualidade, durabilidade e cristalino; essas características ofereciam um reflexo nítido (Couto, 2022).

Com a capacidade do espelho de reproduzir reflexos precisos, juntamente com a ascensão do mundo artístico e os estudos já



Fig. 120 | Mosaico romano de Vênus com espelho, Museu Bardo, Tunísia – Encontrado em Thuburbo Maius, séc. III (Fonte: Blog Belleza y Eternidad, 2016).

¹⁶ Euclides foi um dos três maiores matemáticos da Antiguidade Grega, em Alexandria, sendo habitualmente referido como o pai da geometria. Sua obra máxima se denomina “*Os Elementos*” (século V). (Fonte: matematicaonline.pt).

¹⁷ *Catóptrica* significa os estudos da reflexão da luz. Estudada inicialmente por Euclides que lançou as bases dessa ciência e menciona os diferentes tipos de superfície do espelho (plana, côncava e convexa) e explica como cada uma reflete (López-Villalba, 2019).

iniciados sobre as reflexões, surgiram ideias de distorções, repetições e sensações ilusórias. Esses conceitos tornaram-se temas de inspiração para vários pintores e artistas, e transformaram o espelho em uma poderosa ferramenta de exploração visual.

Assim, surgem dois exemplos de pinturas renascentistas e barrocas onde existem mudanças na perspectiva e na geometrização artística, introduzindo novas formas de interpretar a realidade, agregando múltiplos pontos de vista e enganação da percepção do observador/espectador.

No Renascimento (1350-1600), a obra é *“O Casal Arnolfini”* (1434) do pintor flamengo Jan van Eyck (1390-1441), que representa uma cerimônia de casamento entre um rico comerciante da época Giovanni Arnolfini e sua esposa Giovanna Cenami (Farthing, 2010).

Nesta pintura, há um espelho convexo no fundo, onde o reflexo mostra, além dos noivos, o restante do cenário e de outras figuras humanas. Uma delas é o próprio artista que participa como testemunha do casamento fundindo a sua própria visão com os olhos do espectador (Fig. 121).

O mesmo acontece no Barroco (1601-1768) em *“Las meninas”* (1656), do artista espanhol Diego Velázquez (1599-1660). Na pintura, o espelho ao fundo reflete os reis, criando a ilusão de que eles estão presentes na cena, na mesma posição em que se encontra o espectador (Fig. 122).

No entanto, ao buscar o próprio reflexo, não o encontra, mas sente que faz parte da composição, como se os personagens o estivessem observando. Dessa forma, Velázquez elimina a barreira entre a obra e o espectador, conferindo à pintura um caráter ilusório e interativo.

Em ambas as obras, os espelhos serviram para explorar a perspectiva, a profundidade e a complexidade da existência humana, alcançando efeitos visuais e novas experimentações, até então desconhecidas, onde o espectador permitiu-se refletir sobre si próprio e sobre o mundo que o rodeia.

Outra característica do Barroco, voltado para construções arquitetônicas, é de que elas tinham que simbolizar o poder dos reis



Fig. 121| *“O Casal Arnolfini”*, National Gallery, Londres – Jan Van Eyck, 1434 (Fonte: Arteref, 2024).



Fig. 122| *“Las Meninas”*, Museu do Prado, Madrid – Diego Velázquez, 1656 (Fonte: pt.wikipedia, 2024).

e sua grandiosidade. Por isso, utilizavam os espelhos em grandes formatos para essa sensação de amplitude visual, como por exemplo, a Galeria dos Espelhos do Palácio de Versailles (1634) (Fig.123).

Ali, a combinação de espelhos, reflexos e ornamentos formam a monumentalidade do edifício. A luz natural que entra pelas grandes janelas, duplicando visualmente o espaço e criando uma sensação de infinito. Esse uso do espelho reforça o desejo de impressionar e envolver o espectador, proporcionando uma experiência deslumbrante, típica desse estilo.

Assim, houve uma expansão na fabricação dos espelhos até a Revolução Industrial (1760-1840), que marcou uma transição significativa nos materiais e nos métodos. O químico alemão Justus von Liebig (1803-1873) fez descobertas no processo de deposição de uma fina camada prata sobre o vidro, que permitiu a criação de espelhos com brilho e clareza de imagem, como se conhece hoje, tornando o processo de fabricação mais eficiente e seguro.

Essa técnica abriu caminho para a produção em larga escala, tornando o processo mais evoluído e os espelhos mais acessíveis, duráveis e resistentes. O que antes era um item de luxo, restrito às classes mais altas, passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, sendo hoje utilizado como artefato de reprodução de si mesmo, um sinônimo da beleza e elemento decorativo.

Embora os espelhos tenham se tornado objetos amplamente disponíveis na sociedade, eles continuaram e continuam a inspirar novas experiências artísticas e arquitetônicas. Não são apenas itens funcionais, mas elementos essenciais em projetos que oferecem aos observadores a possibilidade de explorar dimensões simbólicas e paralelas. Em muitos espaços contemporâneos, os espelhos atuam como portais para novas interpretações do mundo, desafiando as percepções convencionais.

Sendo assim, será explorado mais especificamente como essa ideia surgiu e relacionando-a a obras que utilizam o espelho como meio de interação e transformação. Obras que criam uma outra realidade, conectando o observador a experiências que não se limitam ao tempo



Fig. 123| Galeria de Espelhos do Palácio de Versailles, Versailles, França, 1634 (Fonte: Historiadomundo, 2023).

e ao espaço, oferecendo uma outra visão do que o espelho representa no campo artístico.

3.2. Revelando a outra realidade através do espelho

“Vamos fazer de conta que existe um jeito de atravessar pro lado de lá, de alguma maneira, Kitty.” (“Alice através do espelho” - Carroll, 1871)

Em 1871, Lewis Carroll (1832-1898) introduziu um dos conceitos mais marcantes na literatura e nas artes ao publicar *“Alice através do espelho”* (1871) (Fig. 124 e 125). Neste livro, o autor utiliza o espelho como um limiar, um portal para um mundo alternativo que desafia as percepções da realidade e da lógica provocando uma reflexão profunda sobre a natureza da percepção e da dualidade do espaço.

O espelho limiar, como se refere Umberto Eco (1989), é um fenômeno que marca os limites entre o simbólico e o imaginário; e se torna um ponto de passagem para atravessar novas dimensões de existência, ou seja, o outro lado desconhecido.

Neste subcapítulo serão apresentadas obras e referências de artistas e arquitetos, de diferentes épocas, que utilizaram esse fenômeno, com o objetivo de envolver o espectador em um novo mundo criado a partir dos espelhos. Através dessas obras, o público é convidado a explorar novas dimensões de percepção, questionando realidade e ilusão, instigado a atravessar os espelhos ou se deparar com um único universo quando posicionado diante deles.

Na Antiguidade, as primeiras experiências que acabaram por gerar esse caráter ilusório e transformar a percepção do espectador foram as máquinas catóptricas de Herón de Alejandría (séc I d.C), seguindo os preceitos de Euclides, ligou os espelhos às artes cênicas. Assim, cria-se formatos de espelhos combinados para gerar efeitos da



Fig. 124 e 125| *“Alice através do espelho”* - ilustrações de John Tenniel, 1871 (Fonte: Dias, Gabriel (2021). *Vozes destoantes, amores impossíveis: algumas anotações sobre “Alice in Thunderland”*).

imagem multiplicada diante de uma superfície poligonal. Por conseguinte, outros artistas dinamizam e aumentam as formas poligonais para uma experiência mais envolvente com o indivíduo (López-Villalba, 2019).

Esses mundos fechados e imaginários multiplicavam versões reduzidas e detalhadas de universos paralelos e complexos. Porém, o espaço só poderia ser percebido pela visão, através da observação em um olho mágico. A tecnologia disponível naquele momento não tinha capacidade de criar espelhos com grandes dimensões, por isso, as experiências tridimensionais se realizavam em tamanho reduzido com aproximadamente 60 cm de altura (López-Villalba, 2019).

Foi Athanasius Kircher¹⁸ (1602-1680) que realizou uma investigação mais profunda sobre a magia catóptrica com a criação das obras “*Metamorfosis*” (1650). O que seria um pequeno espaço apenas visual, passou a abranger todo o corpo em um caráter performativo e ilusório onde o espectador podia mover-se livremente. Kircher combinava o uso de diferentes espelhos para grandes atrações reflexivas, além de mecanismos para variação das cenas com vegetação ou animais, inclinados ou distorcidos e para a entrada de luz (Fig. 126 e 127). No entanto, não há evidências dessas construções.

Suas obras foram realizadas no período do Barroco, onde é dada uma grande importância à imaginação, aos sentidos e a exploração da complexidade do mundo real e espiritual, embora os espaços não serem fisicamente acedidos, apenas documentados. Mesmo assim, serviram de inspiração e investigação para lugares cenográficos e galerias espelhadas como o Palácio de Versailles, já mencionado no capítulo.

Já a partir do século XX, é possível gerar diferentes superfícies desvinculadas do espelho plano e os espaços podem ser pensados em novas posições, novos formatos e dimensões, podendo estabelecer

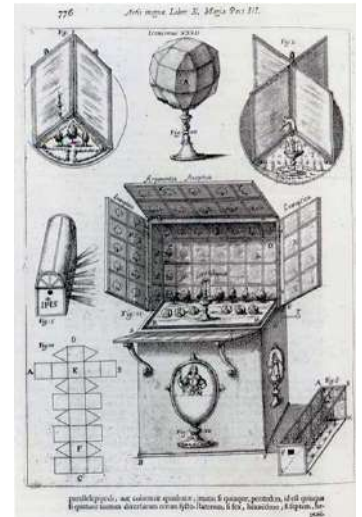


Fig. 126| Ideias catóptricas desenhadas por A. Kircher (Fonte: López-Villalba, A. (2019). *Dentro del Espejo. La Máquina Catóptrica o Espejo Teatral*).

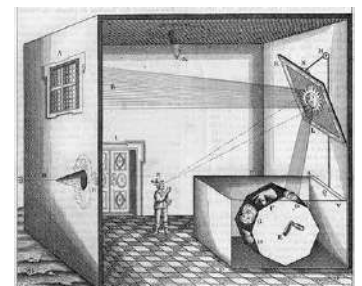


Fig. 127| Máquina catóptrica idealizada por A. Kircher (Fonte: meisterdrucke.pt, s/d).

¹⁸ Athanasianus Kircher (1602-1680) foi um científico jesuíta que viveu durante o período do Barroco (1601-1768). Marcado como “último homem do Renascimento” que buscou o conhecimento sem separar a arte da ciência, defendendo o valor das imagens e dos sentidos. Ainda, possuía curiosidade por variadas disciplinas, como botânica, física, música e arqueologia (López-Villalba, 2015).

mais de um espelho no mesmo lugar. Dessa forma, constrói-se as primeiras “*mise em abyme*”¹⁹ com os espelhos, ou seja, reflexos dos reflexos, que dissolvem o fundo denso do antigo espelho defendido por Giacomo Vignola²⁰ (López-Villalba, 2015). O espectador estabelece uma posição totalmente corpórea que se funde com aquilo que não é real e é sua tarefa decidir em qual lado do espelho ele está e se deseja atravessar. Ali, o espaço expositivo se torna transitável e habitável, em um espaço-temporal suspenso com o limiar que separa o imaginário do real.

Foucault (1926-1984) caracteriza esses espaços como heterotópicos, lugares e espaços que possuem múltiplas camadas de significação, não são hegemônicos e sua complexidade não é vista imediatamente. O espelho possibilita a imagem e promove uma experiência de unir duas realidades alternativas, a utopia passa de um espaço irreal e não concretizado para a possibilidade de manifestação da dualidade (real e irreal) em um mesmo espaço (Junior, 2016).

A curiosidade que envolve uma pessoa a pensar nesse mundo através do espelho pode ser vista como uma manifestação do desejo humano de explorar e compreender o desconhecido. O reflexo dado por ele sugere uma existência de um mundo paralelo, novo e que abre a imaginação para inúmeras possibilidades de existência ao universo transcendental.

O fotógrafo espanhol Chema Madoz captura o sentimento de explorar o outro lado do espelho com suas fotografias, cria imagens poéticas e significativas através de objetos básicos e desperta a curiosidade de quem as observa. Os produtos são resultados de uma profunda reflexão onde a ironia e a crítica estão presentes. Uma de suas imagens mais reconhecidas apresenta uma escada apoiada em um espelho (Fig. 128) sugerindo a existência de uma outra dimensão que



Fig. 128| “*Sem título*”, Chema Madoz, 1990 (Fonte: Eduardo & Teodoro (2012). *Janelas do Olhar: minúcias oníricas em Chema Madoz*).

¹⁹ “*Mise em Abyrne*” é uma expressão francesa que pode ser traduzida literalmente como “narrativa em abismo” se referindo ao procedimento que consiste em entrelaçar uma narrativa dentro de outra. A expressão passou a ser amplamente utilizada para descrever a aplicação de estruturas semelhantes em áreas como o cinema, o teatro, a fotografia e as artes gráficas em geral (Moisset, 2013).

²⁰ O arquiteto maneirista Giacomo Vignola, indicava que a permeabilidade do espelho em uma única direção, devolvendo sempre a imagem da realidade. O fundo denso é característica do suporte atrás do espelho, não existindo possibilidade de atravessá-lo (López-Villalba, 2015).

pode ser atravessada, instigando o desejo de entrar na imagem para descobrir onde esse lugar pode levar. Esta fotografia brinca com trocadilhos visuais, oferecendo múltiplas interpretações do que é onírico e distinto da realidade.

Assim, o uso de espelhos pode abranger a experiência espacial quando o espectador está diante de um cenário dimensional, interativo com o corpo, os sentidos e a percepção. O lugar que separa realidade de ficção, começa a ganhar transparência e espacialidade, dessa maneira, o espaço transporta o espectador para outro mundo em uma fração de segundos. Dessa forma, a seguir, serão analisadas obras arquitetônicas e artísticas que incorporam essas características.

Nas séries de “*Infinity Mirror Rooms*” da artista japonesa Yayoi Kusama, sobre a qual falamos no capítulo anterior; o exemplo a ser considerado é em “*Aftermath of Obliteration of Eternity*” (2009), cuja reprodução está situada no Instituto Inhotim, na mais recente Galeria de Yayoi Kusama (2023) (Fig. 129) onde abriga outro trabalho da artista “*I’m Here, But Nothing*” (2000). Esta instalação imersiva constitui de um espaço com móveis e objetos cobertos por pontos fluorescentes sob luz negra, o que provoca um desaparecimento daquilo que é real e ao mesmo tempo cria um todo completo (Fig. 130).

Nesses trabalhos, a autora propõe que os espectadores sejam conduzidos a um universo totalmente diferente do exterior, ligado à espiritualidade. Assim, como nos trabalhos de Madoz, a obra leva a um cosmo transcendental, no entanto, utiliza uma estratégia diferente para envolver o indivíduo.

Em “*Aftermath of Obliteration of Eternity*”, ao olhar apenas para as fotografias da obra pela internet, imagina-se um espaço grande, transitório e que ocupa muitas pessoas (caso particular), porém, ao se deparar com o local, na realidade, é apenas uma caixa de 4,15m x 4,15m onde a magia acontece dentro dela (Fig. 131). É como lembrar a caixa catóptrica de Kircher em grandes dimensões, quando se espera do lado de fora para o momento em que se pode atravessar para o outro mundo através de uma única porta.

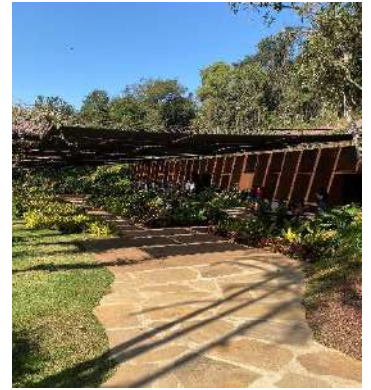


Fig. 129| Galeria Yayoi Kusama, Instituto Inhotim – MACH Arquitetos + Rizoma Arquitetura, 2023 (Foto da autora, 2024).



Fig. 130| “*I’m Here, But Nothing*”, Instituto Inhotim - Yayoi Kusama, 2000 (Foto da autora, 2024).



Fig. 131| Entrada de “*Aftermath of Obliteration of Eternity*”, Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Foto da autora, 2024).

No interior da obra é permitida a entrada de 3 pessoas no máximo, o que torna a exploração do espaço mais dinâmica e individual para cada um. A duração da experiência é de um minuto, o suficiente para transportar os espectadores para um mundo fantástico de luzes infinitas (Fig. 132).

Kusama revestiu o interior da caixa com espelhos nas paredes e no teto. No chão há apenas uma passarela de aproximadamente 1,10m de largura onde as pessoas se posicionam e o restante, ao redor, é preenchido com espelho d'água (Fig. 133). Dessa maneira, os espelhos replicam inúmeras vezes as luzes penduradas que levam o espectador, com curiosidade e medo, a tocar nelas para certificar se são reais ou é apenas o reflexo (Fig.134). A obra envolve o corpo de quem a contempla, deixando paralisados diante do fascínio de estar submerso em um mundo surreal e quase impossível.

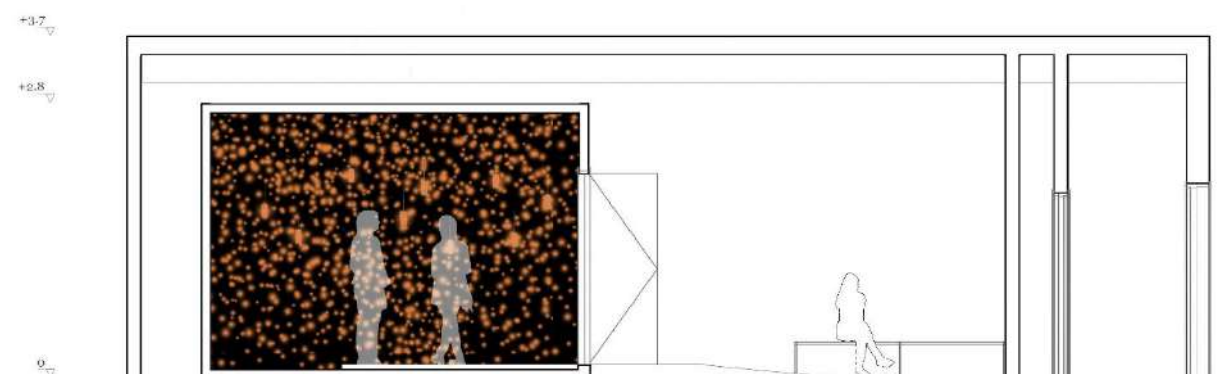


Fig. 132| *"Aftermath of Obliteration of Eternity"*, Corte transversal (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 133| *"Aftermath of Obliteration of Eternity"*, Axonometria (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 134| *"Aftermath of Obliteration of Eternity"*, Instituto Inhotim – Yayoi Kusama, 2009 (Foto da autora, 2024).

Dessa maneira é possível salientar que os espelhos transformam a percepção do corpo e da mente, quando posicionados dentro de um espaço (López-Villalba, 2015). Eles funcionam como superfícies atraentes e repelentes ao mesmo tempo. Sua performance não apenas leva os espectadores a reconsiderarem e reimaginar os espaços, mas também, é uma metáfora aos próprios reflexos, desafios e mistérios que o ser humano tem a necessidade de enfrentar.

A posição do corpo humano, em um espaço composto com materiais refletores, pode evocar uma sensação de privacidade, autoconhecimento e introspecção em um “mundo” onde não há fim, ou pode ser mediado por um jogo de aparências entre ele e o ambiente. Alguns espaços agarram o visitante ao seu domínio de reflexos, oferecendo uma perspectiva simultânea do exterior e do interior, como por exemplo o *Pavilhão de Barcelona* (1928) do arquiteto Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969) (Fig. 135).

O uso do vidro se tornou um dos elementos principais do trabalho de Mies, que permite o autor trabalhar com espaços criando uma conexão visual e integração para maior permeabilidade. O pavilhão é constituído de diversos materiais refletores como o ônix e o mármore, dois espelhos d’água que garantem imagens fluidas e diversas no decorrer do dia, além de possuir 3 tipos diferentes de vidros/espelhos que provocam um jogo de reflexos (Barchi et al., 2015) (Fig. 136).

A entrada é feita por uma escada que leva a um pátio central com um espelho d’água, o que faz com o que espectador precise dar uma volta de 180° para entrar no edifício (Fig. 137). Mies constrói o pavilhão mesclando os materiais em diferentes planos verticais e horizontais, que criam o percurso do local (Fig. 138) Os vidros, posicionados de uma maneira que envolve o interior do pavilhão, faz com que o espectador fique no meio dos quatro reflexos e perceba a multiplicidade de sensações que esses vidros/espelhos podem transmitir ao seu redor, além da junção com os outros materiais presentes na obra (Fig. 139).



Fig. 135| “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: ArchDaily, 2014).



Fig. 136| Alguns dos materiais (água, vidro e mármore) do “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: ArchDaily, 2022).

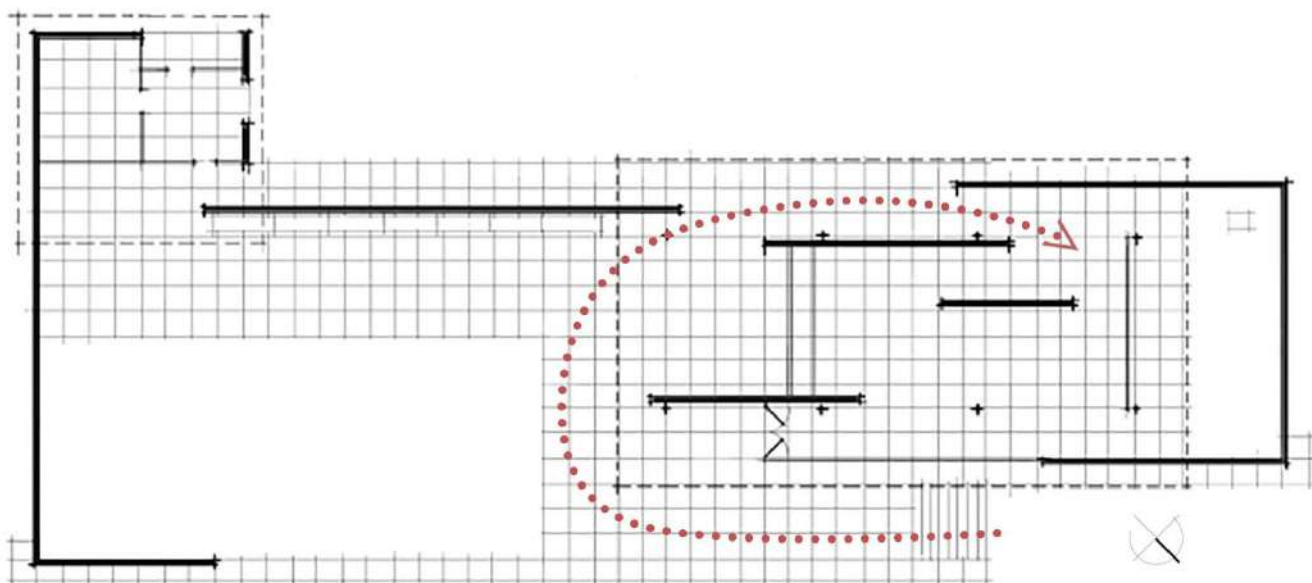


Fig. 137| “Pavilhão de Barcelona”, Planta com percurso (Fonte: Blog Adriarq, 2014). Modificado pela autora, 2024.

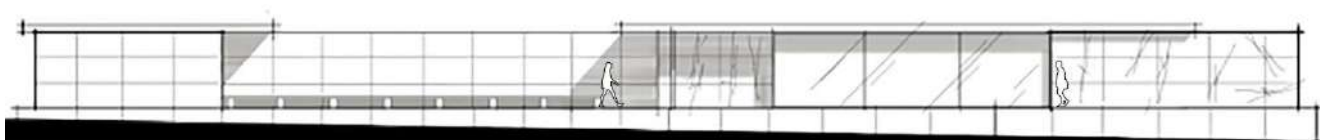


Fig. 138| “Pavilhão de Barcelona”, Corte Longitudinal (Fonte: Blog Adriarq, 2014). Modificado pela autora, 2024.

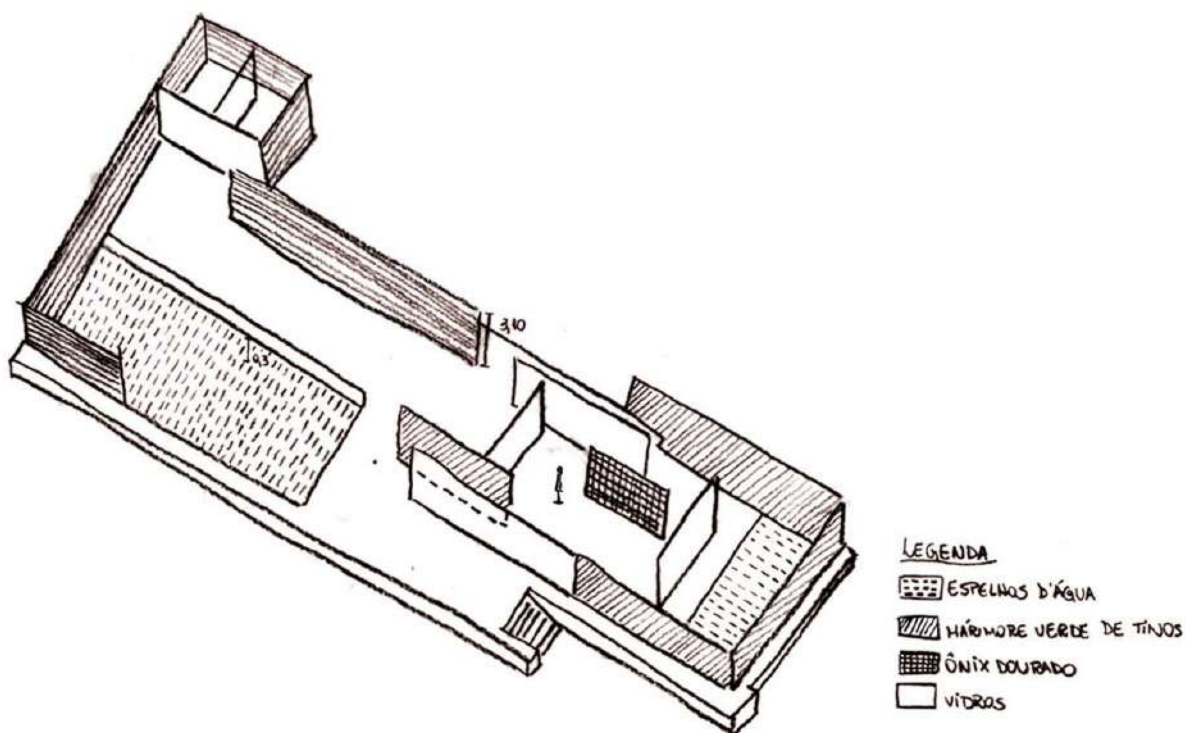


Fig. 139| Esquiço materiais do “Pavilhão de Barcelona” (Elaborado pela autora, 2024).

Os fenômenos são de transparência, refração e reflexão, onde o efeito é enxergar, em um só momento, o próprio reflexo, o interior do edifício e o parque. O efeito só é conseguido por causa da luz, portanto, ela desempenha um papel fundamental na percepção do visitante.

Um dos vidros possui incidência na cor verde (Fig. 140) modificando a percepção do mármore, da estátua e do espelho d'água. Juntos, criam uma série de reflexos e transparências, onde os limites entre os objetos parecem desaparecer. A água e o mármore, ampliam a sensação de profundidade e criam paisagens paralelas, como se o espectador tivesse cercado por diferentes realidades e passeios intransitáveis.

No lado oposto, o vidro fosco possui a função de criar uma barreira visual que fecha o espaço interior (Fig. 141). Ao fazer isso, o vidro fosco introduz uma atmosfera de privacidade e introspecção, fazendo uma separação sutil naquele ponto, entre o interior e o ambiente circundante.

Diferentemente, os outros dois vidros transparentes refletem e multiplicam as paisagens, criando uma composição e uma sensação de abertura e continuidade (Fig. 142). Para o espectador que se encontra cercado pelos materiais, esses vidros transferem o interesse para o outro lado do vidro, porém é uma direção que não pode ser seguida.

Assim, pode-se dizer que os reflexos provocados pelos vidros podem confundir os sentidos do visitante, perdendo o percurso naquilo que pode ser interior ou exterior. Portanto, o vidro não apenas delimita o espaço, mas também provoca a curiosidade de explorar o que está além da sua superfície.

Tudo ali é acompanhado do seu inverso e impossibilita a existência de um centro, porém, o pavilhão não é um labirinto, apenas um andar sem trajeto, descobrindo cada ângulo, cada perspectiva. O espectador pode concluir, então, que é um local de não permanência, que excede às limitações físicas, podendo um indivíduo “estar” em dois espaços ao mesmo tempo. O edifício é a própria exposição e o visitante é um ator ativo que a completa.



Fig. 140| Vidro cor verde do “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: Xabier Seoane em Planner 5D, 2023).



Fig. 141| Vidro fosco do “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: Pedro Kok em Flickr, 2010).



Fig. 142| Vidro transparente do “Pavilhão de Barcelona”, Barcelona, Espanha – Mies van der Rohe, 1928. (Fonte: Miesbcn.com, s/d).

O Pavilhão de Barcelona pode-se conectar às obras do artista americano Dan Graham (1942-2022). A arquitetura de ambos provoca uma nova forma de observar, onde o público é submetido a um jogo de reflexos e exposições, além da dissimulação da própria imagem. Nas obras de Graham, os espelhos são papéis fundamentais para ampliar a consciência de espaço e de si mesmos. Eles despertam o espectador em sua própria imagem envolvida nas estratégias de desaparecimento e revelação (Tonetti, 2013) (Fig. 143).

O objetivo é integrar o espectador num mecanismo empírico-conceitual mediado pela superfície de vidro, isso significa que ele não apenas vê algo, mas pensa e reflete sobre o que está vendo. Logo, ele cria composições reflexivas com o horizonte, tanto os sentidos, quanto o pensamento.

Trata-se de espaços geométricos que são passíveis de contemplação no seu exterior, tanto em ambientes fechados como em espaços naturais, que refletem a natureza em volta (Fig. 144). Mas, nesses dois casos, o que vale é interação quando se entra na obra, que os desafiam a reconstituir o seu funcionamento.

Os interiores das obras constituem em um mundo cheio de possibilidades. A escala utilizada mantém a proporção humana, o que permite estabelecer uma alta conexão com os reflexos e com as emoções (Fig. 145). Graham utiliza efeitos de desestabilização e imprecisão, multiplicação, distorções e decomposições da imagem (Masson, 2018). Ou seja, a imagem do espaço é manipulada e torna-se complexa a experiência visual dos participantes.



Fig. 143| “Crazy Spheroid-Two Entrances”, deCordova Sculpture Park and Museum, Massachusetts – Dan Graham, 2009. (Fonte: Sanz-Ferrero, M. (2020) *Dan Graham. Una exploración arquitectónica del arte*).



Fig. 144| “Star of David Pavilion for Schloss Buchberg”, Austria – Dan Graham, 1991-1996. (Fonte: Walkerart, 2010).



Fig. 145| “Public Spaces/Two Audiences”, Bienal de Veneza – Dan Graham, 1976. (Fonte: Walkerart, 2010).

Uma de suas obras situadas no jardim do Instituto Inhotim revela essa composição. O “*Bisected Triangle, Interior Curve*” (2002) (Fig. 146) onde o triângulo constituído apenas de espelhos e estrutura de aço, se camufla na paisagem refletindo-a. Sendo assim, para acessar ao interior da obra, é preciso caminhar em volta para descobrir sua entrada. No interior, expõe um jogo de diferentes espelhos que faz distorções entre o corpo e a natureza exterior, ora reflete, ora esconde.

A forma do triângulo é dividida em duas partes, então, é preciso sair para entrar novamente em outro espaço (Fig. 147). A divisória é constituída de um outro espelho na sua forma curva, de um lado torna-se convexo, do outro, côncavo, e isso permite uma multiplicidade de reflexos e distorções. A experiência fica mais complexa quando há mais de uma pessoa, porque uma hora os corpos parecem se entrelaçar, outro momento parecem distantes e isso depende de como cada um explora o local (Fig. 148). Ao ver o próprio reflexo e do exterior simultaneamente, faz o espectador duvidar em qual espaço físico está situado (Fig. 149 e 150).

O espaço pode ser descrito como pura interioridade, onde o fenômeno limiar existe e o local possui um deslocamento da realidade habitual. Conforme descrito por Foucault, no seu conceito de espaços heterotópicos, o tempo e espaço são suspensos e coagulados e as experiências dos jogos refletivos questionam o ponto de vista do espectador, fazendo-o atravessar para uma versão alternativa de si mesmo.

Quando um espelho é colocado em um ambiente natural, ele se funde com o entorno, criando uma ilusão de continuidade e expansão da realidade percebida e desafia as fronteiras entre o natural e o artificial. Os trabalhos de Dan Graham com espelhos, frequentemente instalados em jardins ou espaços abertos, nos fazem questionar a realidade física do espelho e sua capacidade de modificar a percepção do espaço e da luz, convidando o espectador a reconsiderar a realidade física refletida.



Fig. 146| “*Bisected Triangle, Interior Curve*”, Instituto Inhotim – Dan Graham, 2002 (Foto da autora, 2024).

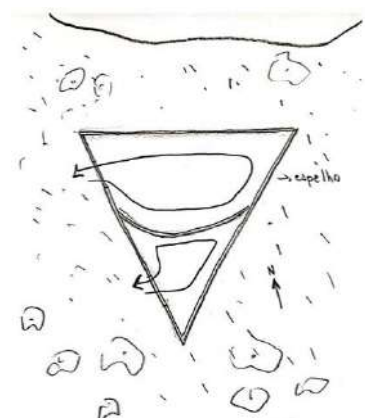


Fig. 147| Esquízo planta e caminhos de “*Bisected Triangle, Interior Curve*” (Elaborado pela autora, 2024).

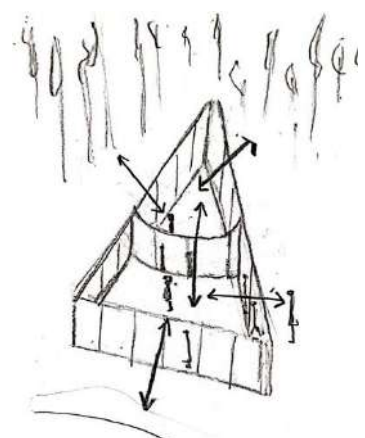


Fig. 148| Esquízo reflexos de “*Bisected Triangle, Interior Curve*” (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 149| Reflexos escala humana de *"Bisected Triangle, Interior Curve"*, Instituto Inhotim – Dan Graham, 2002 (Foto da autora, 2024).



Fig. 150| Duas pessoas dentro ou fora da instalação? Em *"Bisected Triangle, Interior Curve"*, Instituto Inhotim – Dan Graham, 2002. (Foto da autora, 2024).

Essa exploração da relação entre espelho e ambiente natural é semelhante ao trabalho do arquiteto Juan Domingos. Em seu projeto “*Dos vidrios en el jardín inglés*” (1995) (Fig. 151), Domingos utiliza dois espelhos posicionados verticalmente para modificar o cenário circundante do *Jardim dos Reales Alcázares*, em Sevilha, abordado no capítulo 1.

Os dois espelhos possuem 2,52m de altura e 6m de comprimento (Domingo Santos, 1995), como se aos olhos do espectador tivessem suspensos no ar. Assim como nas obras de Dan Graham, essa instalação altera a percepção do espaço ao criar um diálogo entre o ambiente físico e suas representações refletidas, reforçando a interação entre o natural e o artificial.

A intervenção é desvinculada do papel simbólico e figurativo dos objetos que se encontram no jardim e altera a realidade física, estabelecendo uma experiência fenomenológica com o material, que transforma temporariamente o cenário. Aqui, as lâminas espelhadas foram desenvolvidas com um estudo técnico sobre sua resposta diante diferentes tipos de luz e como incide sobre sua superfície, fazendo-as mudarem de tonalidade.

O resultado é uma quebra temporária das imagens do jardim, que mudam de acordo com a luz do dia e o movimento do espectador ao caminhar por elas, aproximar ou afastar. As suas formas singelas e retangulares parecem com duas janelas, que parecem prender o entorno para a sua beleza e contemplação.

De manhã, se transformam em espelhos refletivos, que permitem ver a natureza do outro lado, como se fossem dois tecidos finos, em que o espectador pode ter dúvidas se está na frente ou atrás (Fig 152 e 153). Sem a luz do sol se tornam opacos e à noite servem para projeção de imagens (Fig. 154).

Dessa forma, percebe-se que a instalação, apesar de sua simplicidade, é característica de uma grande arquitetura, com um impacto significativo. Ela assume múltiplas funções, dependendo da interação com a natureza ou com o espectador. Isso transforma um



Fig. 151| “*Dos vidrios en el jardín inglés*”, Sevilha – Juan Domingo, 1995. (Fonte: Juan Domingo, s/d).



Fig. 152| Vidros transparentes em “*Dos vidrios en el jardín inglés*”, Sevilha – Juan Domingo, 1995. (Fonte: Juan Domingo, s/d).

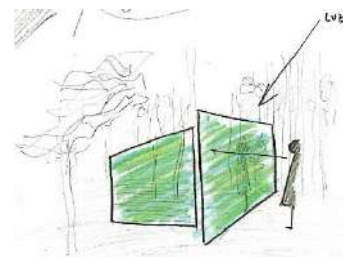


Fig. 153| Esquízo reflexo em “*Dos vidrios en el jardín inglés*” (Elaborado pela autora, 2024).



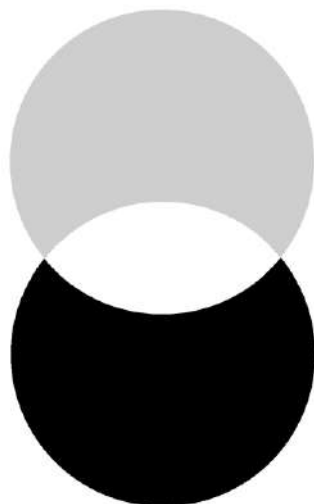
Fig. 154| Projeção de imagens em “*Dos vidrios en el jardín inglés*”, Sevilha – Juan Domingo, 1995. (Fonte: Juan Domingo, s/d).

único cenário, transportando quem o observa para diferentes mundos, sensações e percepções.

Portanto, conclui-se que mundos imaginários e ilusórios, criados através de instalações com espelhos, podem se tornar cenários de ação, curiosidade e dinamismo para e com o espectador. Cada obra analisada tem seu próprio propósito e relação única com o espaço ou a vegetação circundante.

As referências discutidas neste capítulo ofereceram e complementaram inspirações para conceber uma nova instalação no Instituto Inhotim. No próximo capítulo, serão apresentados ensaios, ideias e a proposta realizada, usando os conceitos de espelho limiar, reflexos, desestabilização da imagem e do tempo e interação com o ambiente natural.

4| O Reflexo Temporal



Compreende-se que os reflexos; sejam com elementos naturais, como a água ou em estruturas materiais como os metais, os espelhos as superfícies coloridas ou texturizadas; atuam como transformadores de um espaço físico, capazes de criar cenários ilusórios e atmosferas imaginárias, que convidam o espectador a ‘entrar’ em outros mundos. Essas obras, embora estáticas e delimitadas no ambiente, reconfiguram a percepção do tempo, que parece ser desabilitado, perdendo sua linearidade habitual.

Em um cenário natural como o do Inhotim, essa transformação temporal se torna mais perceptível, pois a natureza, seu dinamismo, organicidade e seu processo de constante mutação, amplifica os efeitos dos reflexos. As intervenções, como o movimento das árvores, a mudança da luz ao longo do dia ou o fluxo da água, suspendem a percepção da realidade. Elas criam uma intersecção entre o que é visível e o que é percebido, onde o tempo parece desacelerar ou fragmentar-se.

Nesse sentido, o capítulo apresenta a concepção de uma nova instalação para o Instituto Inhotim, que visa provocar uma experiência imersiva sensorial através de um jogo sutil de vegetação, ângulos e descontinuidades. A obra propõe uma narrativa visual que transcende a simples observação, convidando o espectador a uma exploração ativa de uma nova atmosfera que oferece uma outra dimensão temporal.

No entanto, para contextualizar a ideia e princípios gerais do projeto, surgem referências e ensaios conceituais que exploram os processos entre tempo e paisagem natural, evidenciando suas variáveis mudanças. Esses trabalhos artísticos visam melhor entendimento da proposta e do espaço que será implantada a instalação.

4.1. Transformações no fluxo tempo-espço

Partindo pelas referências, uma delas são as obras fotográficas do artista estadunidense Robert Smithson²¹ (1938-1973), especificamente "*Yucatan Mirror Displacements*" (1969), que emerge como uma referência essencial para o novo projeto. A fotografia compõe de nove imagens tiradas da implementação de 12 pequenos espelhos quadrangulares em diferentes paisagens da Península de Yucatán, no México.

Essas intervenções temporárias refletem a natureza de forma fragmentada, deslocando a solidez das paisagens, além de que evidenciam o natural, o tempo, a entropia²² e os processos de duração e continuidade.

Em uma dessas fotos, o artista dispõe os espelhos dispersados nos ramos de uma árvore (Fig. 155) que não apenas duplicam a vegetação, como também introduzem a uma nova percepção visual. Na outra, os espelhos foram colocados em um solo carbonizado (Fig. 156) seguindo os contornos irregulares do chão e provocando um deslocamento em relação à terra e o céu.

Através desses reflexos, a fotografia oferece uma experiência imersiva que permite o espectador ser 'transportado' para um espaço multifacetado. Além disso, a obra provoca uma percepção da expansão temporal, mesmo ela congelada pela captura de imagem, o tempo possui certa constância, se estendendo ou desdobrando-se.

Seguindo a ideia de Smithson e para compreender essa experiência visual, ensaios fotográficos, utilizando espelhos quadrangulares



Fig. 155| "*Yucatan Mirror Displacements (7/9)*", México – Robert Smithson, 1969 (Fonte: Holt Smithson Foundation, s/d).



Fig. 156| "*Yucatan Mirror Displacements (1/9)*", México – Robert Smithson, 1969 (Fonte: Holt Smithson Foundation, s/d).

²¹ Robert Smithson era um artista americano e foi um dos pioneiros da "*Land Art*" (1960) em que se compreende grandes esculturas feitas com a própria natureza, refletindo sobre os aspectos da paisagem (Farthing, 2010).

²² A Entropia (2ª Lei da Termodinâmica) é uma medida do grau de desorganização em número de variáveis possíveis dentro de um sistema. Uma vez aplicada, só tende a aumentar. (Fonte: https://www.esalq.usp.br/lepse/imgs/conteudo_thumb/F-sica-Termodin-mica-Entropia.pdf)

pequenos, foram realizados no local escolhido para a implementação do projeto, em Inhotim.

Assim, alguns espelhos foram estrategicamente posicionados de forma individual, criando ângulos sob a natureza densa verde e o céu, em contraste com o chão escuro com folhas acastanhadas (Fig. 157). Também, foram posicionados entre a vegetação, em um modo de camuflá-los e tornar o olhar uma experiência de descoberta (Fig. 158).

Nesse contexto, os resultados revelaram pequenas porções de mundos imaginários, onde houve uma procura de encontrar e entender o que existe do outro lado e qual o tempo a ser vivido. A busca pelo desconhecido explora memórias e criações de novas passagens e interpretações do espaço em que o espectador está inserido.

Enquanto Smithson explora a continuidade do tempo através de reflexos, o artista René Magritte (1898-1967), em sua pintura “*Le Blanc-Seing*” (1965) (Fig. 160), aborda o tempo de uma maneira diferente. Ao refletir e fragmentar a paisagem, provoca no espectador uma percepção de tempo suspenso, onde a realidade se reconfigura em um olhar preso em um só instante que se estende indefinidamente.

Percebe-se que a justaposição dos elementos naturais e humanos criam um efeito visual que oscila entre o visível e o invisível. O reflexo é explorado de maneira sutil e cria uma ilusão de fusão entre o sujeito e o fundo, provocando uma reflexão sobre a ausência e a presença. A sensação do movimento representado pelo cavaleiro e pelo cavalo, provoca um instante infinito, um ciclo eterno, indicando que o quadro é atemporal.

De forma semelhante e continuando os ensaios no Instituto, os pequenos espelhos foram agrupados e posicionados de forma vertical, fazendo com que se fundisse a natureza e o corpo (Fig. 159). Essa experiência traz uma sensação de deslocamento, provocando uma ruptura na percepção da presença.

A ilusão de estar parcialmente ausente, quase como se eu estivesse tanto ali quanto em outro lugar, ecoa a ideia de um tempo suspenso



Fig. 157, 158 e 159 | Ensaios autorais realizados em Inhotim (Fotos da autora e de Eduardo Pereira, acervo pessoal, 2024).



Fig. 160 | “*Le Blanc-Seing*”, Centre Pompidou, Paris – René Magritte, 1965 (Fonte: Banque d’Images, Adagp, Paris, 2016).

e de uma realidade reconfigurada. Esse jogo entre o visível e o invisível, entre o eu e o ambiente, faz com que o tempo se torne fluido, criando uma narrativa visual que, assim como na obra de Magritte, sugere uma temporalidade indefinida e eterna.

Assim, tanto as obras, como os ensaios são fundamentais para a criação da nova Instalação Artística em Inhotim, por poder permitir explorar vários aspectos dos reflexos com a natureza, indicando a limiaridade do espelho entre o que real e o que é irreal, além de poder modificar a percepção do tempo.

Quanto as estratégias da instalação proposta, se apresentam obras arquitetônicas e artísticas que revelam a utilização dos reflexos a partir de estruturas, técnicas e processos materiais que servirão de inspiração para a concepção do novo projeto.

Uma das obras é “*Lumen*” (2017) do Jenny Sabin Studio²³, uma instalação imersiva e interativa que foi exibido no MoMA PS1²⁴ em Nova York (Fig. 161). A estrutura é feita por um tecido tricotado digitalmente que se dispõe tensionado em todo o espaço, apresentando 250 estruturas suspensas e tubulares e 100 bancos de carretel reciclados (Lynch, 2017).

Esse tecido codificado e geométrico é ambientalmente e socialmente responsivo e adaptável (Fig. 162) que se modifica ao longo do dia exibindo reflexos sutis provocados pelo sol, além de captar sua luz e calor, que são emitidos, mais tarde, em variados tons (Fig 164).

Além disso, responde aos movimentos dos espectadores, que são incentivados a descobrirem uma iluminação que responde de acordo com as densidades, as sombras, suas aproximações e o toque. As transformações criam uma fluidez no espaço e levam os visitantes a uma interação com a leveza, através da dança e das brincadeiras (Fig. 163).



Fig. 161 | “*Lumen*”, Nova York – Jenny Sabin Studio, 2017 (Fonte: Sabin, J. (2019). *Lumen*. White Papers, p. 291–317).

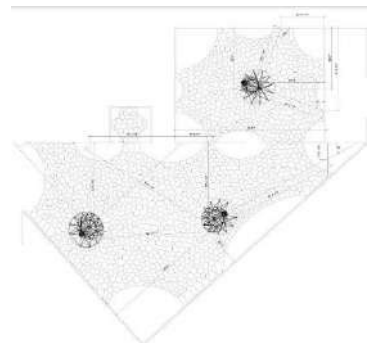


Fig. 162 | “*Lumen*”, Planta de implantação (Fonte: Sabin, J. (2019). *Lumen*. White Papers, p. 291–317).

²³ O Jenny Sabin Studio é um estúdio de arquitetura sediado em Ithaca, Nova York. Conta com projetos experimentais, investigando as relações entre arquitetura e ciência, envolvidos em teorias matemáticas e biológicas juntamente com o design de suas estruturas. (Fonte: jennysabin.com)

²⁴ O MoMA PS1 é um centro de arte contemporânea, filial do Museu de Arte Moderna (MoMA) conhecido por suas exposições de arte experimentais. Em 2017, no seu pátio, “*Lumen*” serviu como cenário para a 20ª temporada de “*Warm Up*”, uma série de música ao ar livre (Fonte: moma.org).

Particularmente, o material remete à elementos naturais, como folhas de árvores ou o fluxo da água. Essa estética define um olhar e sensações criadas a partir de uma memória de serenidade e contemplação do espaço que transmite uma natureza artificial e imersiva.

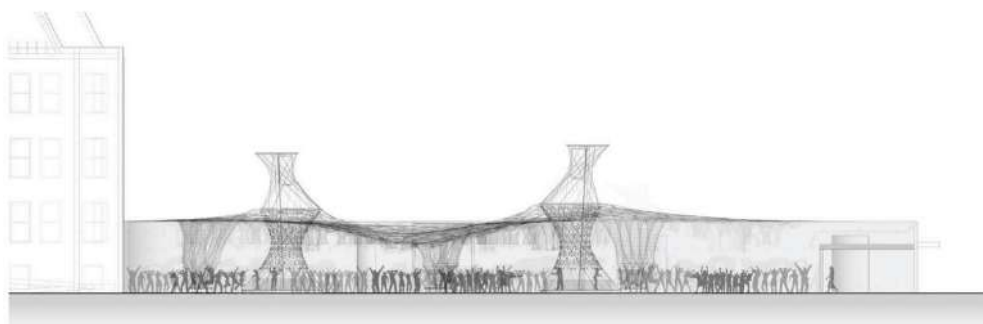


Fig. 163 | “Lumen”, Corte longitudinal (Fonte: Sabin, J. (2019). *Lumen*. White Papers, p. 291–317).



Fig. 164 | “Lumen”, Nova York – Jenny Sabin Studio, 2017 (Fonte: Sabin, J. (2019). *Lumen*. White Papers, p. 291–317).



Fig. 165| “Art Biotop Water Garden”, Corte Longitudinal (Fonte: Revista Plot51, s/d).

De uma forma semelhante, a interação dos visitantes com elementos orgânicos pode ser vista na obra “Art Biotop Water Garden” (2018) em Nasu, no Japão; projetado pelo arquiteto japonês Junya Ishigami. Neste caso, os visitantes interagem com a própria natureza.

O arquiteto sempre buscou refletir e incorporar os fenômenos naturais em suas obras, colocando o ser humano como parte do ambiente natural. O arquiteto diz em uma de suas entrevistas:

“Eu me perguntei se seria possível criar uma arquitetura que fosse nova, mas que parecesse sempre existir, que se misturasse com a paisagem-histórica.”²⁵

Assim, podemos ver essa afirmação refletida na obra de Ishigami, uma sensibilidade de transformar o local natural em algo artístico, sem que tirasse sua essência. Ao deslocar algumas árvores e sobrepor as camadas de um antigo campo de arroz com corpos d’água, a paisagem se convergiu em uma só (Fig. 165 e 166).

Essa presença da água, controlada por irrigação, foi fundamental para entrelaçar e criar um cenário total. Ela é o elemento central. Através da sua fluidez e do seu movimento, cria experiências que transformam a atmosfera do lugar e transforma o espaço em um refúgio de frescor e tranquilidade (Fig. 167).

Os visitantes são convidados a caminhar sobre a vegetação, envolvidos por percursos espontâneos ao redor das águas. As suas superfícies funcionam como espelhos naturais, cheias de detalhes ao

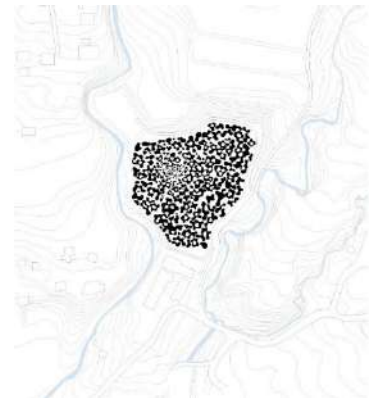


Fig. 166| “Art Biotop Water Garden”, Planta de Localização (Fonte: Revista Plot51, s/d).



Fig. 167| “Art Biotop Water Garden”, Nasu, Japão – Junya Ishigami, 2018 (Fonte: Revista Plot51, s/d).

²⁵ (Fonte: pavilionskyo.jp)

refletirem o céu e as árvores. Os reflexos provocam uma inversão de formas, levando o visitante a imaginar que são a continuidade de um universo paralelo.

O jardim, com seu cenário meticulosamente cuidado, muda de aparência conforme as estações (Fig. 168) apresentando-se como um microcosmo de metáforas, comparações e narrativas, convidando os visitantes a se perderem em suas próprias reflexões. O impacto que ele provoca é profundamente emocional.

Dessa forma, conclui-se que existem estratégias que permitem fragmentar o tempo e criar experiências sensoriais em cenários distantes da realidade. Esses aspectos servem como inspiração direta para a nova instalação no Instituto Inhotim, que será discutida a seguir, aprofundando-se na relação entre reflexo, liminaridade e a suspensão temporal.



Fig. 168| Na estação de inverno “*Art Biotop Water Garden*”, Nasu, Japão – Junya Ishigami, 2018 (Fonte: Nikissimo Ink, em World-architects.com, 2019).

4.2. A miragem. Entre o contínuo e o efêmero

Após um aprofundamento nos estudos sobre o comportamento dos reflexos em diversas superfícies e materiais; e a análise dos seus fenômenos e interações, desenvolve-se uma instalação artística para o Instituto Inhotim, que busca dialogar com o contexto e o espaço.

A integração da natureza com o indivíduo, juntamente com a percepção do reflexo e da fragmentação da passagem do tempo, são peças-chave para que o espectador contemple a obra em sua totalidade. "A Miragem" denomina essa instalação, pois ela se esconde entre a vegetação densa e heterogênea da Mata Atlântica (Fig. 169), revelando-se de forma sutil e serena.

Diante do seu caráter ilusório, cada momento a ser refletido constitui de uma sequência de experiências visuais e temporais, onde ora natureza entrelaça o ser, ora ele a si mesmo e o tempo funde tudo em um só. E ao atravessar a instalação, os visitantes continuam seu caminho, como se essa visão tivesse sido apenas um breve vislumbre no percurso, uma presença efêmera que se dissolve na paisagem (Fig. 170).

Uma vez analisado o local e tendo em conta as intenções do projeto, propõe-se a implantação em uma parte central do museu, no meio da vegetação com características que incluem árvores de grande porte e uma vasta diversidade de plantas rasteiras e arbustos, proporcionando uma atmosfera de floresta tropical.

Dessa forma, para se chegar até ela, é proposta uma nova rota entre a Galeria de Yayoi Kusama e "Vegetation Room" de Cristina Iglesias, ambas já analisadas nos capítulos anteriores, muito importantes e mais visitadas do museu. Esse novo percurso proporcionaria uma imersão mais profunda na mata preservada de Inhotim, convidando os visitantes a explorarem e conhecerem a sua densidade, enquanto exploram a diversidade de plantas que compõem esse ecossistema.

As duas obras também se situam entre a vegetação da Mata Atlântica, porém, enquanto Iglesias proporciona em sua instalação, uma



Fig. 169| Percurso para a instalação entre a Mata Atlântica, Instituto Inhotim, Minas Gerais, Brasil (Foto da autora, 2024).



Fig. 170| Colagem mostrando a instalação como uma miragem em meio à natureza. (Elaborado pela autora, 2024).

interação com a natureza ao redor, a Galeria de Kusama convida o visitante a uma imersão em universos próprios e fechados.

De forma conjunta, já com a proposta inserida no local, cria-se um percurso circular tanto de ida quanto de volta abrangendo os três lugares. Esse novo caminho gerado estabelece um vínculo com os trabalhos das artistas, onde a nova instalação funcionaria como um “marco de transição”, oferecendo ao visitante um momento de transformação perceptiva entre o concreto e o intangível. Ali, seria a união entre o ambiente mais natural de Iglesias com o caráter introspectivo de Kusama.

Assim, esse caminho pode se iniciar de duas maneiras: a primeira começando pela trilha, em que à 100 metros está situada a instalação de Iglesias, continuando para a nova Instalação e, em seguida, ir para a Galeria. Ou fazer o caminho inverso, começando pela Galeria - em um ponto onde o espectador observa o edifício de cima - e subir em direção à Instalação, terminando na de Iglesias (Fig. 171).

Como a obra situa-se em um ponto muito alto e o caminho é íngreme, propõem-se rotas suaves que seguem as curvas de nível e se abrem pela grande vegetação. Decide-se manter a largura da trilha que existe, de aproximadamente 1,60m, com algumas inconstâncias, já que a natureza pode avançar pelo caminho, o deixando mais curto (Fig. 172).

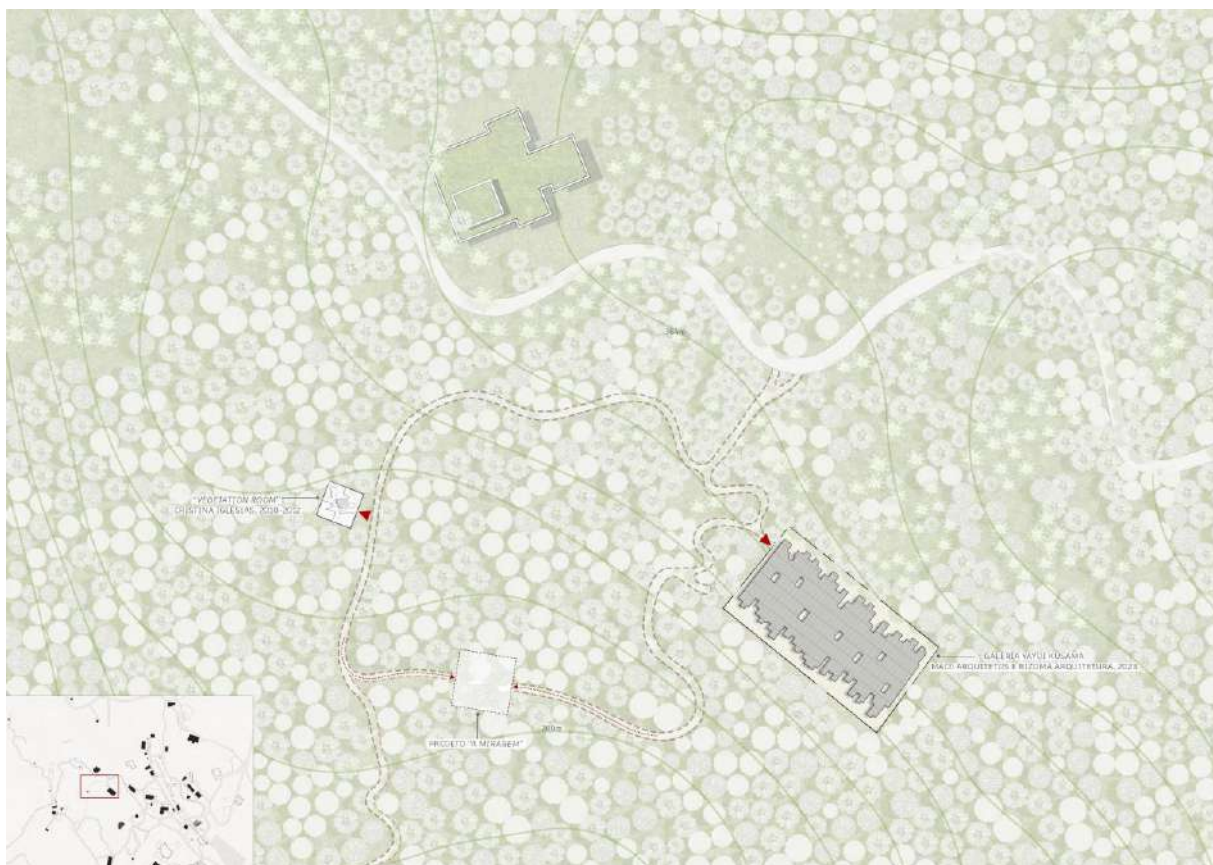


Fig. 171| Planta de Localização do projeto com caminhos identificados. (Elaborado pela autora, 2024).

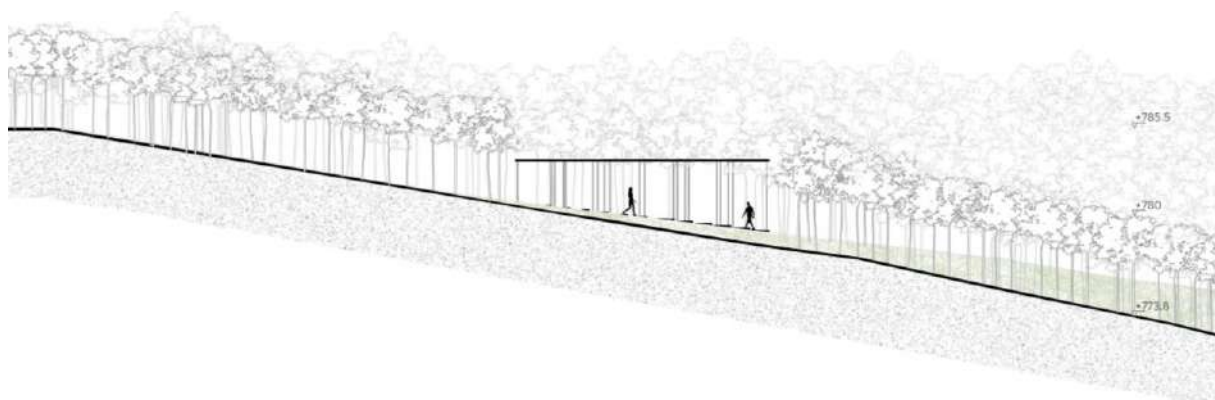


Fig. 172| Corte Longitudinal identificando a altura em que a instalação está inserida. (Elaborado pela autora, 2024).

Inclusive, ao criar percursos, algumas partes da vegetação rasteira e alguns arbustos podem ser removidos. No entanto, devido ao caráter heterogêneo da mata ao redor e o tamanho da instalação, não geram um impacto negativo no bioma, garantindo sua continuidade. Ou seja, objetivo do projeto não é comprometer o ecossistema, mas sim buscar soluções que assegurem a sua preservação, integrando a instalação ao ambiente natural de forma cuidadosa.

Então, a obra “*Miragem*”, situada em um ponto alto e estratégico, configura um contraste geométrico em meio à natureza orgânica. O visitante sabe que ela está ali pelo caminho, mas não pode prever o exato momento que aparecerá, fomentando sua busca e expectativa até chegar no espaço.

Ao se aproximar, a instalação revela-se em um limite quadrangular de 13.70m X 13.70m, onde existem apenas os troncos das árvores implantados, enquanto a vegetação rasteira foi cuidadosamente removida. E no lugar de um terreno íngreme, encontram-se plataformas em degraus feitas com o próprio material da natureza que foi retirado, para que haja melhor circulação tanto das pessoas quanto da água, que será revelada em breve (Fig. 173).

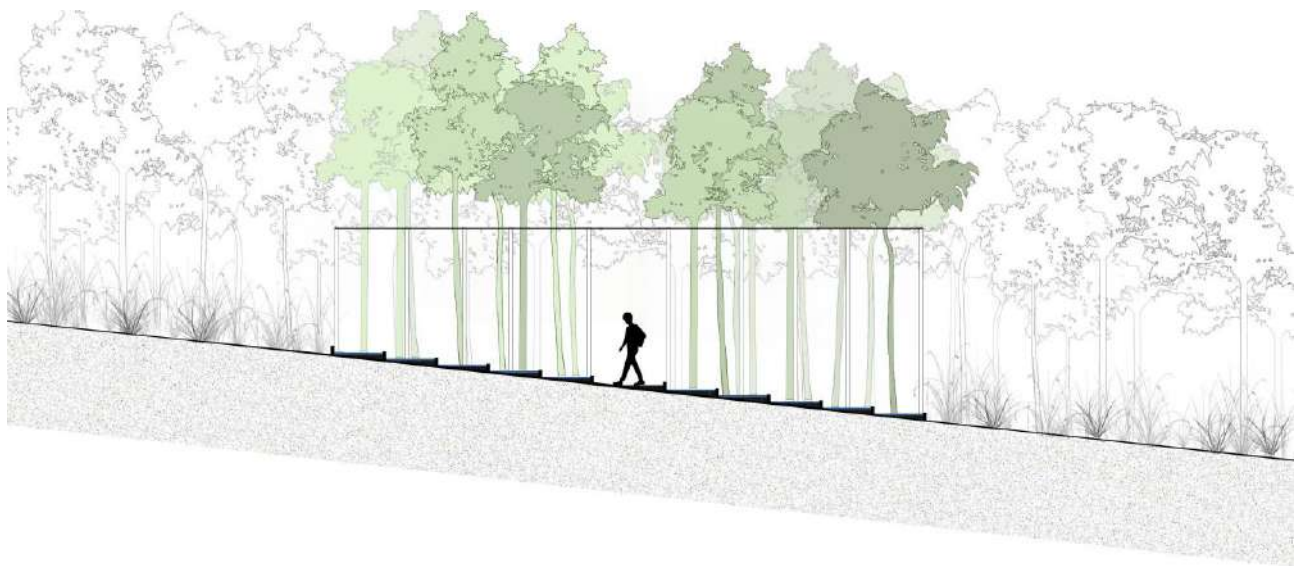


Fig. 173| Corte transversal do projeto (Elaborado pela autora, 2024).

Então, os visitantes, ao “entrarem” nesse cenário, se deparam com uma membrana semitranslúcida suspensa entre as copas das árvores. Essa fina camada é composta pelo material Tetrafluorotileno de Etileno (ETFE), um polímero quase transparente que possui uma transmissão de luz de aproximadamente 94-97%. Além disso, é um material leve, durável e ecológico, que controla a luz solar e possui alta durabilidade em condições climáticas (Srisuwan, 2021).

O ETFE é muito utilizado em aplicações de cobertura, principalmente em estádios, edifícios e em alguns pavilhões. Suas aplicações revelam benefícios para projetos de construção com eficiência energética e serve como isolamento térmico, mantendo as temperaturas estáveis (Srisuwan, 2021).

Um pavilhão que utilizou esse material foi do escritório SelgasCano (1998) na *Serpentine Pavilion* de 2015, em que a estrutura é composta por uma armação mínima de aço, envolvida por camadas de ETFE multicoloridas e fitas. O projeto constitui sua forma por corredores que levam ao espaço interno principal, inspirados na rede do metrô de Londres. Ali, o reflexo tanto no exterior e no interior, modificam o espaço de acordo com o clima e a luz durante o dia (Fig. 174 e 175).

Para a instalação em Inhotim, o uso desse material é importante, pois não causa um impacto negativo sobre a natureza ou as árvores ao seu redor. Sua superfície, simples e eficiente, permite gerar efeitos impressionantes de reflexão das copas e folhagens das árvores, capturando os troncos em imagens. Além disso, sua resistência aos ventos e aos períodos de chuva, garante a durabilidade e a integridade da instalação ao longo do tempo.

A permanência da membrana no terreno é sustentada por finos pilares de aço na cor branca, com diâmetro de 8 cm, que se organizam ao redor da estrutura. Esses pilares, com sua forma rígida, contrastam com a forma flexível das árvores, criando uma dualidade entre o natural orgânico e o artificial rígido (Fig. 176).

Do marco zero, considerado o caminho principal, os pilares apoiam a membrana em uma altura de 3,60m. Entretanto, uma vez que os visitantes conseguem circular pela estrutura, subindo e descendo



Fig. 174 e 175| *Serpentine Gallery Pavilion*, Londres – SelgasCano, 2015 (Fonte: ArchDaily Brasil, 2015).

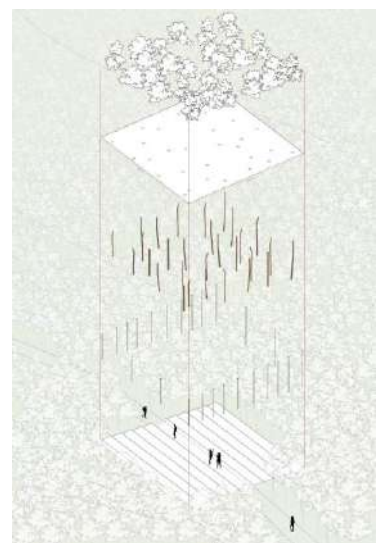


Fig. 176| Planta axonométrica do projeto (Elaborado pela autora, 2024).

degraus, essa distância pode aumentar ou diminuir, chegando nos limites de 4,30m e 2,90m.

Assim, o indivíduo, ao olhar para cima, observa a dinâmica da projeção da luz do sol que atravessa entre as copas das árvores que projeta reflexos variáveis das folhas, no teto e no chão, criando um espetáculo fechado que transforma o céu e o solo.

Essa é uma das imersões com esse material em períodos ensolarados ou amenos: o movimento dos reflexos de acordo com a luz, com o vento e com as folhas, que transformam o espaço em uma composição de brilhos e sombras. E o próprio corpo do visitante participa desse jogo luminoso, criando uma integração entre ele e o ambiente (Fig. 177).

É uma experiência que convida ao movimento, onde o espectador pode andar ao redor das árvores, se esconder e se descobrir ao brincar com a luz e com as superfícies (Fig. 178), em um jogo sensorial que se modifica com cada passo, assim como foi visto na obra de Magritte.

Além disso, os degraus formados com materiais da própria vegetação juntamente com cascalhos e pequenos seixos, proporcionam mais segurança para percorrer o local (uma vez que o terreno é muito íngreme) e estabelecem espaços de pausa e contemplação, permitindo que os visitantes se acomodem e tenham um contato mais íntimo com a natureza, explorando suas texturas.

No entanto, esse solo possui outra função nos períodos do ano mais chuvosos – especialmente entre os meses de março e julho, quando a precipitação é intensa – é onde a instalação se transforma (Fig. 179). A água da chuva, coletada pela membrana semipermeável, escoam pelos pilares de aço já posicionados em cada degrau, formando um sensível espelho d'água no solo. Nesse instante, o espaço se reinventa: o cenário de movimento dá lugar à contemplação (Fig. 180).

Esse sistema, desenhado para ser o mais natural possível, acumula a água da chuva em bacias artificiais temporárias, que permitem uma infiltração controlada, além de uma evaporação lenta. A água, ao se espalhar pelo terreno em diferentes níveis, permanece equilibrada criando uma fina camada de superfície ao redor dos troncos das



Fig. 177| Colagem dos reflexos na instalação (Elaborado pela autora, 2024).

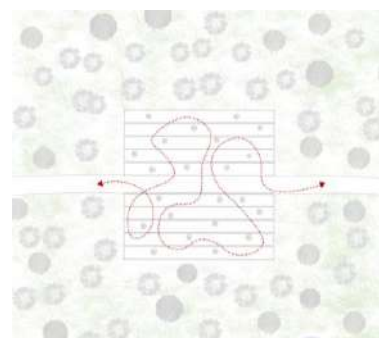


Fig. 178| Diagrama percursos em dias ensolarados (Elaborado pela autora, 2024).

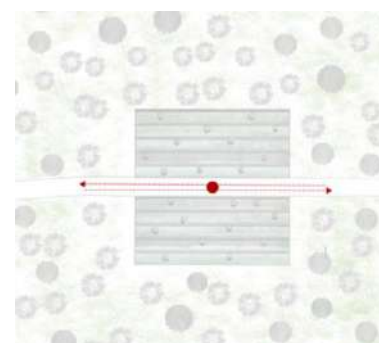


Fig. 179| Diagrama percursos em dias chuvosos (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 180| Colagem dos reflexos na água e a sua contemplação (Elaborado pela autora, 2024).

árvores, revestidos com pedra basalto para que não encharque o seu solo.

Assim, o reflexo dos troncos e dos espectadores distorcem-se nas ondulações da superfície aquosa, criando cenas variadas e invertidas. Os visitantes, agora permanecidos na trilha original, não podem andar pelo espaço, apenas observar a água passar por entre as fendas, criando distorções, movimento e ampliando a noção de tempo e espaço (Fig. 181).

A membrana também intensifica esse cenário. As gotículas de chuva, repousando sobre sua superfície, criam pontos de luz, que contrastam com as folhas das árvores. O reflexo se multiplica, transportando o espectador a um outro plano sensorial.

Dessa maneira, o espaço se torna um portal em que o tempo parece suspenso e onde a natureza se revela através dos reflexos, ora nítidos, ora distorcidos, como se o visitante estivesse dentro de um universo paralelo, onde a percepção é continuamente desafiada.

Estar nesse espaço é experimentar o espelho como agente de transformação. No cruzamento entre o real e o refletido, entre o movimento e a contemplação, o visitante é transportado para um estado de introspecção, onde o tempo se dilata e o espaço se torna um lugar de transição – um limiar a ser habitado (Fig. 182).



Fig. 181| Colagem do reflexo criando cenas invertidas do espectador (Elaborado pela autora, 2024).



Fig. 182| "A Miragem" sendo habitada (Elaborado pela autora, 2024).

Conclusão

Diante das investigações e as análises espaciais feitas sobre as Instalações Artísticas do Instituto Inhotim e colocando o reflexo em destaque, conclui-se que esse fenômeno é capaz de criar cenários e narrativas arquitetônicas imersivas que envolvem os espectadores em suas sensações e emoções.

Identificou-se, portanto, que os reflexos são responsáveis na criação das experiências sensoriais humana, em sua maioria, mediados pela incidência da luz nas superfícies (sendo elas naturais ou materiais) que criam atmosferas dinâmicas e integram os visitantes na essência de cada obra artística e cada paisagem.

Além disso, com o estudo das referências arquitetônicas evidenciadas na dissertação, conclui-se que os espaços construídos podem ser contemplados e reinterpretados a partir dessas interações reflexivas que instigam novas formas de habitar ou experienciar os ambientes.

Então, o Instituto Inhotim é visto como um grande reflexo museológico-paisagístico, com suas obras e instalações artísticas entre os percursos relacionando-as com os reflexos das águas e da natureza, afirmando que este fenômeno é capaz de amplificar as integrações e as sensações dos espectadores.

Inhotim é mais do que um espaço físico; é uma nova dimensão onde a arte vive, um organismo pulsante, ativador de nossas emoções. Olhar para o jardim agora é como enxergar as camadas invisíveis que revelam uma realidade intermediária, que desafia as fronteiras entre presença e ausência, interior e exterior, o tangível e o imaginado.

Após essa ampla pesquisa, será impossível caminhar por Inhotim sem sentir que o tempo se dobra diante dos reflexos em cada instalação e superfície das águas. É um pedaço de Minas Gerais que nos acolhe, onde o possível se mistura com o impossível de nossa imaginação e nos permite explorar novas dimensões e viver experiências que ultrapassam os nossos limites.

Cada espelho d'água se tornará uma janela para outra realidade e cada instalação um portal de exploração, de sentimentos e memórias. Suas trilhas e percursos serão feitas de modo a contemplar os detalhes e perceber os reflexos com mais intensidade, permitindo que as percepções sejam desafiadas.

Ao voltar para o Instituto, não serei mais apenas uma visitante, mas uma testemunha de sua temporalidade fluida, um fragmento de seu próprio reflexo. O jardim não será apenas um espaço para contemplar, mas um lugar para sentir, questionar e ser. É nesse entrelaçamento de paisagem e sentimento, de arte, arquitetura e natureza, que Inhotim revela sua verdadeira essência: o de nos transformar, ainda que por breves momentos, em parte de sua eternidade.

Bibliografia

- ABRA. (s/d). *Instituto Inhotim: Conheça o maior museu aberto do mundo*. Recuperado 20/08/2024 de <https://abra.com.br/artigos/instituto-inhotim-conheca-o-maior-museu-a-ceu-aberto-do-mundo/>
- Arquitetos Associados. (s/d). *Centro Educativo Burle Marx*. Recuperado 25/09/2024 de <https://arquitetosassociados.arq.br/centro-educativo-burle-marx/>
- Bachelard, G. (1998). *A Poética Do Espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Barchi et al. (2015). Pavilhão de Barcelona: Uma Obra Além do Vidro e do Aço (Vol. 12, p. 313–320). Presidente Prudente, São Paulo, Brasil. Recuperado de <https://www.academia.edu/107923396>
- Carroll, L. (1871). *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1ª Edição). Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil: Editora Autêntica.
- Coelho, M. (2011). *História do paisagismo*. Secretaria da Educação do Estado do Ceará: Escola Estadual de Educação Profissional. Recuperado de https://www.seduc.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/37/2011/10/paisagismo_historia_do_paisagismo.pdf
- Couto, E. (2022). *Breve historia de los espejos*. Recuperado 05/08/2024 de <https://www.muyinteresante.com/historia/36185.html>
- Demere, C. (2014). *The Viewing Self: A Reflection on Mirrors as Medium from the 1960s to the Present*. Nova York: Senior Projects Spring. Recuperado de https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1395&context=enproj_s2014
- Domingo Santos, J. (1995). *Instalación en Los Reales Alcázares. Dos vidrios en el Jardín Inglés, Sevilla*. Recuperado 07/10/2024 de https://www.juandomingosantos.com/Juan_Domingo_Santos/DosVidriosTextos_spa.html
- Durão, M. J. (2009). *A cor e a luz como dispositivos do espaço espiritual de Barragán*. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa. Recuperado de <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/1480>
- Eco, U. (1989). *Sobre o Espelho e Outros Ensaios* (3ª edição). São Paulo, Brasil: Editora Nova Fronteira.
- Farthing, S. (2010). *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Sextante.
- Florian, M. C. (2023). *O mito da arquitetura branca: como os arquitetos modernistas usavam as cores*. Recuperado 12/09/2024 de

- <https://www.archdaily.com.br/br/1004979/o-mito-da-arquitetura-branca-como-os-arquitetos-modernistas-usaram-as-cores>
- Google Arts & Culture. (2017). *Cildo Meireles no Inhotim. Redimensões do olhar*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/story/ugUheasGE-ooLQ?hl=pt-br>
- Inhotim*. Recuperado 29/08/2024 de <https://www.inhotim.org.br/>
- Junior, D. (2016). Foucault: A Heterotopia como Alternativa Para Pensar o Espaço Social (Vol. 05, p. 22–37). Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Recuperado de [file:///C:/Users/User/Downloads/9342-Texto%20do%20artigo-32618-1-10-20161006%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/9342-Texto%20do%20artigo-32618-1-10-20161006%20(1).pdf)
- Leonidio, O. (2013). Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. Em *Revista Viso: Cadernos de estética aplicada* (p. 93–116). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado de <https://revistaviso.com.br/article/153>
- Llamazares Blanco, P. (2017). *El espacio específico de Donald Judd*. Espanha: Universidad de Valladolid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- López-Villalba, A. (2015). *Retrovisiones: El espejo como fenómeno umbral y espacial. Relaciones con la arquitectura, la escenografía y la instalación artística*. Madrid, Espanha: Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de <https://oa.upm.es/43369/>
- López-Villalba, A. (2019). Dentro del Espejo. La Máquina Catóptrica o Espejo Teatral. Em *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral* (Vol. 42, p. 15–36). Madrid, Espanha. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7344786>
- Lunazzi, J. (2016). *Espejos en la antigüedad, reflejos de belleza e imagen*. Recuperado 02/10/2024 de <https://bellezayeternidad.blogspot.com/2016/03/imagen-en-el-espejo-reflejo-de-la.html>
- Lynch, P. (2017). *Jenny Sabin Studio's Light-Capturing "Lumen" Installation Debuts at MoMA PS1*. Recuperado 30/09/2024 de <https://www.archdaily.com/874661/jenny-sabin-studios-light-capturing-lumen-installation-debuts-at-moma-ps1>
- Márquez, L. (2012). *Capela de Campo Bruder Klaus / Peter Zumthor*. Recuperado 24/10/2024 de <https://www.archdaily.com.br/br/01-55975/capela-de-campo-bruder-klaus-peter-zumthor>
- Masson, M. (2018). Jogos reflexivos: os pavilhões de Dan Graham. Em *Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA* (p. 147–157). Rio

- de Janeiro, Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/12885>
- Mattiuz, C. (2019). 1.História e evolução dos jardins. Em *Disciplina de Floricultura e Paisagismo* (p. 1–11). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Recuperado de https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1880778/mod_resource/content/1/Texto%20Alunos%20Evoluc%CC%A7a%CC%83o%20Paisagismo-1.pdf
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Rocco LTDA.
- Pereira, A. (2021). Narcissus Garden, corpo-imagem: território insólito entre o simbólico e o imaginário de Yayoi Kusama. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, Volume 07*(1ª Edição). Recuperado de <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1952>
- Platão. (1949). *A República* (9ª ed). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rebellato, L. (2021). *Arquitetura japonesa entre tradição e contemporaneidade: o escritório Sanaa (1987-2015)*. São Paulo, Brasil: Universidade Mackenzie.
- Rojo, J., & Casares-Porcel, M. (2012). Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía. Em *Cuadernos de La Alhambra* (Vol. Volume 44, p. 84–113). Universidad de Granada, Granada, Espanha.
- Sánchez, D. (2020). Los hormigones con enconfrados flexibles de Miguel Fisac. *Cuaderno Estudios Manchegos, N° 45*, 405–445.
- Silva, C. (2006). *Hélio Oiticica - arte como experiência participativa*. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal Fluminense. Recuperado de <https://app.uff.br/riuff/handle/1/33062>
- Sobrinho, M. (2019). *Espaço e arquiescultura. Modos operativos de Cristina Iglesias*. Santa Catarina, Brasil: Universidade do Estado de Santa Catarina. Recuperado de https://www.academia.edu/41079245/ESPA%C3%87O_E_ARQUIESCULTURA_MODOS_OPERATIVOS_DE_CRISTINA_IGLESIAS_MARYELLA_GON%C3%87ALVES_SOBRINHO_2019
- Souza, E. (2023). *Teoria da cor de Le Corbusier: abraçando a policromia na arquitetura*. Recuperado 26/08/2024 de <https://www.archdaily.com/1003880/le-corbusiers-color-theory-embracing-polychromy-in-architecture>
- Srisuwan, T. (2021). *ETFE: New Sustainable Material*. Tailand: Thammasat University. Recuperado de

- https://www.researchgate.net/publication/354116659_ETFE_New_Sustainable_Material
- Sullivan, M. (2015). Reflective Acts and Mirrored Images: Yayoi Kusama's Narcissus Garden. Em *History of Photography* (Vol. Volume 39, p. 405–423). Londres. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03087298.2015.1093775>
- Taboada, C. (2018). *Instituto Inhotim: a experiência de um complexo museológico e suas relações com a arte contemporânea, o meio ambiente e o desenvolvimento humano*. Lisboa, Portugal: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Recuperado de https://museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/cynthia_taboada_optimize.pdf
- Thorin, M. C. (2016). A través del espejo: Cuerpo, arte y reflejo. Recuperado de <https://www.fepal.org/wp-content/uploads/385-esp.pdf>
- Tonetti, A. C. (2013). *Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões*. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo. Recuperado de https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_488357e7d2b505813c074e69ff8e5245
- Vasconcellos, P. (2006). *Mitos gregos*. São Paulo: Editora Objetivo.
- Zaparaín, F., & Ramos Jular, J. E. (2021). *Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico*. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51221>
- Zuaznabar, G. (2015). *Donald Judd, brillos y marcas en el paisaje*. Recuperado de <https://elestadomental.com/diario/donald-judd-brillos-y-marcas-en-el-paisaje>
- Zumthor, P. (2009). *Pensar a Arquitectura* (1ª Edição). Zumthor, P. (2009). *Pensar a Arquitectura* (1ª Edição). Editorial Gustavo Gili, S.L.