

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**  
**CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO**  
Programa de Iniciação Científica

**ARQUITETURA DO SUBLIME E TECNOLOGIAS EMERGENTES**

**Orientanda: Maísa Renata Alves Dias**  
**Orientador: Ademir Pereira dos Santos**

**Resumo**

O presente trabalho tem como proposta explorar a estética do Sublime e a possibilidade de simular esse sentimento em uma experiência imersiva, digital ou não. Elementos arquitetônicos e artísticos serão alvo de análise sob as perspectivas material e simbólica, buscando esclarecer se existe a possibilidade da manifestação do sensível através de um objeto físico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sublime; arte; arquitetura; imersão; virtual.

**Abstract**

This article proposes to explore the aesthetic of the Sublime and the possibility to simulate this feeling in a digital or non-digital immersive experience. Architectural and artistic elements will be examined in material and symbolical perspectives, searching to clarify about the possibility for the manifestation of the sensitive through a physical object.

**KEYWORDS:** Sublime; art; architecture; immersion; virtual.

**Introdução**

O Sublime é uma ordem estética de natureza puramente intelectual que desperta sensações ligadas ao medo e ao prazer. Immanuel Kant e Edmund Burke fizeram uma exaustiva análise das manifestações físicas que provocam o medo e a dor que, em grande parte, acontecem na natureza, e as artes e a arquitetura tentam simular tais fenômenos.

Os significados presentes na arquitetura propiciam a imersão mental e física, sendo que estar de corpo e alma nesse espaço é o ponto de partida de qualquer estímulo sensorial, para a formação das memórias e do senso de identidade.

## O SUBLIME

O Sublime, por muito tempo, foi tido como o oposto dialético do Belo, ou seja, havia o entendimento de que o Belo representava a ordem, a simetria e a proporção, o que agrada e atrai o olhar, e o Sublime não possuía esse apego às “normas” estéticas, pois era considerado um sentimento elevado e de difícil entendimento, era a condição abstrata presente em alguns objetos. Esse entendimento sobre o Sublime veio no final do século XVII, durante o romantismo, e era parte da arte da poética ou retórica como uma forma de saber falar diante de assembléias e tribunais, alimentando a instituição republicana e comovendo a plateia.

Somente no século XVIII, com Immanuel Kant, essa visão foi modificada, passando a ser da ordem estética, ou seja, é a análise dos sentimentos do espectador. Sua investigação era sobre “o ato de consciência que julga a Beleza” tirando o foco das propriedades físicas do objeto belo. Ele traz a Beleza como duas categorias diferentes, o Belo e o Sublime, sendo ambas um ato de consciência do contemplador e a diferença entre elas residindo na formação estrutural desse pensamento, sendo que o Belo é fruto da imaginação e o Sublime é puramente intelectual.

Kant teve como referência a “Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza”, do irlandês Edmund Burke, para escrever a sua “Crítica da Faculdade do Juízo”. Burke afirma que, ao analisarmos as causas físicas que despertam nossas emoções e pensamentos, podemos entender melhor essas mesmas causas do ponto de vista científico. Ele então cataloga diversos parâmetros do que pode ser belo ou sublime.

“O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.” (BURKE, 1790, p. 52)

Burke contribui para a interpretação psicológica do Sublime, a dor provoca a paixão de conservar a vida, e isso se desdobra em vários medos, como o medo das trevas, da solidão, das alturas excessivas, entre outros que Burke analisa com precisão em sua investigação. O Sublime é o terror que nos obriga a contemplar a submissão, sendo um poder coercitivo e despertando o respeito. Quando o perigo ou a dor não são uma ameaça iminente, com um

certo distanciamento, eles podem provocar o deleite, que é uma espécie de prazer contraditório ou negativo.

A segurança do espectador da dor e do perigo também é trazida por Kant quando ele propõe uma espécie de espetáculo trágico da vida ou da natureza enfurecida. Isso revela um tema delicado dentre as teorias sobre o Sublime, pois a teoria de Burke deu a Kant uma de suas principais premissas no estudo do Sublime no contexto social, que é a passagem entre o sensível e a moral, o ético e o estético, o que faz dessa experiência uma tentativa de ludibriar o espectador, pois o coloca em uma posição inerte perante o acontecimento.

O alemão Friedrich Schiller, que tinha como base as críticas kantianas, trouxe um entendimento que pode auxiliar na resolução desse impasse, pois ele defende a distinção entre a realidade e a arte, visto que a arte é produto do homem e é imprescindível para o andamento da cultura. Sendo assim, é válido o objeto ser apenas aparência estética, pois ele pode reforçar o prazer derivado do objeto “real”. Na arte, o espectador é convidado a sentir a dor do outro, não apenas a assisti-la, e, nos momentos de grande emoção, ele reconhece o seu distanciamento do objeto artístico e consegue refletir e criticar, chegando assim ao sentimento de prazer.

“A arte constitui uma conciliação simbólica entre a necessidade (natureza) e a liberdade (homem), na qual o objeto material (um momento da natureza) passa a simbolizar o sujeito humano (a atividade moral). Ela unifica assim as esferas da ciência (razão teórica) e da moral (razão prática), o que confere uma base para a solidariedade humana.” (PULS, 2006, p. 318)

### **O Sublime e a Arte**

A mimesis artística, imitação do que seria real, busca uma experiência de identificação do espectador com a obra de arte. No caso do Sublime, a Ideia (em sentido platônico) é representar o corpo humano como um objeto ameaçado pelo poder destruidor da natureza. O pintor impressionista William Turner consegue materializar a luta do homem contra o meio natural hostil e possibilita a ascensão do espectador sobre a sua própria impotência física para contemplar, de seu distanciamento do objeto artístico, sua indestrutibilidade em outro plano que ultrapassa a ordem física.

As obras de Turner possuem direcionamentos bem demarcados com pinceladas fortes, provocando a sensação de movimentos bruscos e objetos figurativos com seus contornos dissolvidos, dando a ideia de deslocamento e velocidade. Tais técnicas podem ser apreciadas em *Ondas quebrando sobre o vento* (Figura 1), que possui uma temática exaustivamente tratada por Burke e Kant, a saber, o mar agitado, onde as ondas parecem saltar na tela.

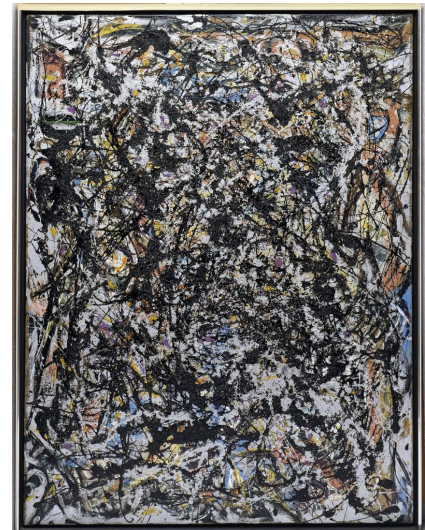
No século seguinte, o pintor norte-americano Jackson Pollock rememora as técnicas de Turner de maneira não-figurativa e busca colocar o foco no transe da tinta jogada sobre a tela sem dar repouso ao olhar do espectador. Ele também trata do mar tempestuoso na sua tela *Sea Change* (Figura 2), onde o olhar estressado com a estrutura polifocal sente a sensação de impotência da imaginação e até mesmo de vertigem.

Figura 1. Ondas quebrando sobre o vento



William Turner, 1836

Figura 2. Sea Change



Jackson Pollock, 1947

## O Sublime e a Natureza

Para Kant, os fenômenos naturais provocam o sentimento do sublime, mas o real motivo desse sentimento acontecer é a capacidade racional do homem, pois isso lhe implica uma autonomia em relação à natureza. A imaginação insatisfeita é a faculdade máxima da sensibilidade, pois não existe nenhuma forma particular na natureza que possa representá-la. Para Hummes “é a grandeza do objeto que se manifesta na natureza interior do espírito humano.” (2019, p. 10)

O Sublime derivado das dimensões é denominado por Kant como matemático, “Sublime é aquilo com o qual em comparação tudo o mais é pequeno” (KANT, 1790, p. 84), são as obras



maiores do que nós que provocam "aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar através de números." (Kant, p. 86-87). A arquitetura, apesar de não ter a possibilidade de constituir uma expressão perfeita do sublime, que só pode se conceber na natureza bruta, precisa ser grande em comparação ao indivíduo, como quando as pirâmides egípcias são observadas ou quando se adentra na Igreja de São Pedro em Roma, para produzir "um sentimento da inadequação de sua faculdade de imaginação à exposição da ideia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transportada a uma comovedora complacência" (KANT, 1790, p. 88)

A natureza também possui a capacidade de despertar o sublime através da percepção do seu poder: essa capacidade é denominada de Sublime dinâmico e é contemplada como um objeto de medo. Muralhas e fortalezas são as obras edificadas que possuem o potencial para provocar tal sentimento de ameaça.

"Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza." (KANT, 1790, p. 104)

Burke descreve características de fenômenos naturais que podem causar satisfação diante da negatividade que impregna toda a singularidade, que despertam uma espécie de terror e nos tornam submissos. A escuridão da noite ou de templos pagãos propicia o medo da morte e aumenta o temor aos casos de perigo, enquanto que:

"A luz, em si mesma, é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão forte nada pode ser sublime. Porém uma luz como a do Sol, incidindo diretamente sobre os olhos, uma vez que subjuga esse sentido, constitui uma ideia extremamente grandiosa. A luz de uma intensidade inferior a essa, caso se mova com muita velocidade, tem a mesma capacidade; o relâmpago é sem dúvida imponente, o que se deve principalmente à sua enorme velocidade. Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz, causa um efeito ainda maior. Mas as trevas são mais fecundas de ideias sublimes do que a luz" (BURKE, 1790, p. 86).

## O Sublime e a Arquitetura

A arquitetura escura e sombria tem mais propensão a gerar a ideia de sublime por causar um efeito maior sobre as paixões e pelo impressionante efeito da passagem da intensa luz natural para a maior escuridão possível que uma edificação possa proporcionar. E o efeito contrário, da escuridão da noite para um ambiente intensamente iluminado, também é genuíno. “Dado que a negatividade é o fundamento da sublimidade, um edifício sublime deve escurecer o dia e iluminar a noite.” (PULS, 2006, p. 305).

Burke traz outros parâmetros físicos que podem ser causadores da sensação de sublime, como as grandiosas dimensões, o comprimento, que é menos impactante do que a altura ou a depressão. Ele exemplifica comparando o efeito do comprimento de um terreno uniforme de uma centena de jardas com a altura de uma torre de cem jardas, de um rochedo, de uma montanha ou a profundidade de um precipício, que vai ser sempre o mais chocante de observar.

Planos perpendiculares e superfícies irregulares e acidentadas produzem mais assombro do que planos inclinados e superfícies uniformes e polidas. “Outra fonte do Sublime é a infinitude, que poderia pertencer mais exatamente à causa anteriormente mencionada. A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do Sublime.” (BURKE, 1790, p. 78).

A repetição uniforme, seja ela espacial ou temporal, também provoca a impressão de infinitude. Essa repetição cria a representação do sensível do infinito, podendo ser apreciada em rotundas e nas basílicas paleocristãs.

“Um verdadeiro artista deve pregar uma peça inofensiva em seus espectadores e executar os projetos mais imponentes por meios fáceis. Projetos grandiosos apenas por suas dimensões são sempre um sinal de uma imaginação medíocre e vulgar. Uma obra de arte pode ser excelente apenas quando ilude; o contrário é a prerrogativa da natureza somente.” (BURKE, 1790, p. 81)

Diferentemente do estilo arquitetônico da Grécia antiga, com construções completamente voltadas à busca do Belo, com formas harmônicas, comedidas, e detalhes sofisticados, a arquitetura gótica possui a presença sublime, impondo a sua grandiosidade através de elementos magníficos que induzem ao “Divino”. Nas catedrais, o significado transcende a forma e induz a onipotência do absoluto através de um objeto indeterminado.

“Assim, a Arquitetura barroca, a gótica ou a hindu, deixam de lado a sobriedade, o despojamento e a medida humana, em busca, por um lado, do efeito puramente estético, e, por outro, do Grandioso que sugira o esforço humano em direção ao transcendente — tomada esta palavra, aqui também mas não exclusivamente, no sentido religioso. Arquiteturas como a gótica ou a românica não se preocupam tanto com a sobriedade, e lançam mão, para atingir aquilo que procuram, dos mais variados ornamentos, mesmo inúteis do ponto de vista da sustentação do edifício. Parece que para os arquitetos dessa linhagem nada é demais quando se trata da glorificação do Divino, ou, pelo menos, do esforço do homem para atingir algo maior do que a medida comum do homem; de modo que, para os góticos, a Catedral era concebida, não do modo mais econômico, mas de um ponto de vista em que a unidade era conseguida como uma vitória sobre uma variedade enorme de ornamentações.” (SUASSUNA, 1975, p. 244-245)

Luís Manuel Lourenço Sêrro faz uma análise formal do estilo gótico em busca de expor o “dualismo entre a forma positiva (objeto determinado) e a potência negativa da não forma (objeto indeterminado)” (SÊRRO, 2015, p. 107). O Sublime dinâmico é a força que está presente na tensão plástica dos elementos estruturais, o arco ogival, a abóboda de cruzamento de ogivas, o pilar e o arco botante.

A intersecção de semicircunferências (figura 3) produz um dinamismo gestáltico, que provoca o espectador a completar a forma e repercute a sensação de incompletude e os imponentes elementos verticais (figura 4) criam um movimento linear infinito remetendo a uma força ascensional. O Sublime matemático está na infinitude do espaço, “através da altura e da obscuridade das suas abóbodas, do silêncio inerente ao seu espaço interno, ao uso da luz no interior da catedral e da oposição entre o espaço interior e exterior.” (SÊRRO, 2015, p. 111)

Figura 3. Abóbodas góticas na Catedral de Saint-Séverin de Paris, França



Figura 4. Nave central da Catedral de Chartres, França



## **O Sublime contemporâneo**

O componente físico do Sublime presente na arquitetura da Idade Média, como no uso de gárgulas e afrescos, também é tratado por estudiosos da arquitetura contemporânea. Peter Eisenman o nomeia como grotesco e faz uma reflexão sobre o medo da incerteza, tanto em relação à natureza quanto ao conhecimento, e sobre o esforço que a arquitetura precisa fazer para exprimir essa dupla incerteza. É a distância entre o objeto e o sujeito que passa a provocar ansiedade, não existindo mais a necessidade da arquitetura ser aterrorizante.

"A isso se acrescentaria que a noção de casa, ou de qualquer outra modalidade de ocupação do espaço, requer uma forma mais complexa do belo, uma forma que inclua o feio, ou uma racionalidade que contenha o irracional." (EISENMAN, 1970, p. 615)

Anthony Vidler escreve sobre o estranhamento familiar, que é um estado mental perturbado pelo desaparecimento da fronteira entre o real e o irreal e, permanecendo na ambiguidade, é o lado horripilante do Sublime. O medo de ser privado da integridade do corpo faz parte da alienação e do distanciamento moderno, provocando problemas de identidade do eu e da sua ausência. Assim como o grotesco de Eisenman, o estranhamento familiar não é possível de ser provocado ou projetado intencionalmente, sendo apenas concepções contemporâneas do Sublime.

## **A IMERSÃO**

A análise e a interpretação modernas sobre os fenômenos estéticos que provocam o sentimento de fragmentação do corpo são cruciais para o entendimento da relação do indivíduo no meio urbano, pois o corpo possui o papel central na assimilação do que é o espaço, estão nele os processos de percepção e cognição. Seus movimentos definem a perspectiva da espacialidade e da apreensão do físico e do sensível, vivência corporal essa que é responsável pela formação de memórias. Corpo e espaço estão em constante intercâmbio, pois, simultaneamente, internalizamos o entorno e projetamos nossos corpos no espaço. Sendo assim, o sentimento de pertencimento e a criação de memórias são processos que envolvem o corpo por inteiro, não somente a mente, e são o ponto de partida para toda obra de arte e arquitetônica.

“Vivemos em um mundo de espírito, ideias e intenções humanas, mas também existimos em um mundo de matéria sob as quantidades e qualidades do mundo físico. Temos dois domicílios que constituem uma singularidade existencial: um na historicidade do pensamento e da emoção humanos, o outro no mundo da matéria e dos fenômenos físicos.” (PALLASMAA, 2018, p. 60)

Nossa experiência de mundo e de nós mesmo, segundo Pallasmaa, são evocadas e aprimoradas pelas sensações multissensoriais. Ao contrário do que muitos pensam, inclusive arquitetos, os edifícios precisam ir além da esfera visual, é imprescindível o confronto com as características auditivas, táteis e olfativas para a construção do mundo existencial de cada indivíduo que habita aquele espaço, evitando que a arquitetura se torne um objeto apartado da vida cotidiana e propiciando à percepção espacial o sentimento de completude.

Esse espaço vivenciado é estruturado por memórias e intenções, produz continuamente significados e significações, e invade o âmbito onírico com percepções de identidade. A fusão do físico e do mental é o pressuposto das experiências artísticas e arquitetônicas, seu dever é ser como um espelho de nossas próprias emoções e estados mentais; e situar-nos no espaço e no tempo, conferindo às dimensões humanas e culturais sua dimensão física com as nossas medidas humanas.

“Há imagens fabricadas na arquitetura e arte de hoje que são simplórias e destituídas de eco emocional, mas também há imagens inovadoras que ressonam com memórias. Essas são simultaneamente misteriosas e familiares, obscuras e claras. Tais imagens nos movem através de lembranças e associações, emoções e empatias que despertam em nós. A novidade artística apenas consegue nos comover caso toque algo que já possuímos em nossos seres. Toda obra de arte profunda certamente nasce da memória, não de uma invenção intelectual sem raízes. As obras de arte almejam a nos levar de volta a um mundo oceânico sem divisões e diferenças.” (PALLASMAA, 2018, p. 33)

A experiência imersiva em uma obra de arte coloca a consciência em duas realidades distintas, a física, da estrutura material, e a do espaço-temporal, que é a sua estrutura expressiva. Esse efeito hipnótico simula a experiência da entidade não existente em termos físicos e o ato de imaginar a sensação dessa entidade provoca o sentimento de empatia.

A ciência não obteve sucesso na busca de mapear a consciência humana, pois não é um ente mensurável, é uma experiência relacional de inúmeros fatores subjetivos como escala, materialidade, tatilidade, iluminação, temperatura, umidade, som, cor, cheiro e outros que

constituem a atmosfera dessa experiência, estimulando a construção de profundas memórias individuais e coletivas.

“Confortavelmente isolado de todas as outras mentalidades, o cientista necessita, mais do que qualquer outra coisa, da presença do imensurável, desse domínio que é do artista. Essa é a linguagem de Deus. A ciência descobre o que já existe, enquanto o artista cria aquilo que não existe.” (KAHN, 1998, p. 28-29)

As memórias que levamos conosco dos espaços que habitamos nunca são apenas recordações visuais, são uma colagem de fragmentos, odores, condições de luz, sons, sensações específicas de intimidade etc., o corpo é quem recorda da experiência espacial multissensorial. As memórias coletivas residem sobretudo em edificações antigas e ruínas, sua incompletude e fragmentação evocam a imaginação do inconsciente coletivo e permitem que os indivíduos encarem sua realidade humana e cultural.

### **Arquitetura imersiva**

As obras de Alvar Aalto são exemplos do diálogo bem sucedido e respeitoso com o passado, a contemporaneidade presente compartilha seu espaço com várias camadas de memória e cultura. Projetada por Aalto em 1951, a Universidade de Jyväskylä (figura 5), na Finlândia, representa a união da memória afetiva de Aalto, por ter vivido em Jyväskylä quando criança, com a história local. Por a cidade ser conhecida como “a Atenas da Finlândia”, ele trouxe elementos arquitetônicos do mediterrâneo e mesclou com a natureza nórdica. A comunidade construiu um vínculo com a instituição acadêmica e o principal motivo é que a universidade incorporou várias harmonias, como mente e corpo, conhecimento e atletismo, lógica e natureza, entre outros.

Outro edifício que cumpre com a proposta de unir o acadêmico e científico com aspectos abstratos da percepção humana é o Instituto Salk, na Califórnia, projetado por Louis I. Kahn para cumprir a agenda de um centro de pesquisas biológicas que também explore as implicações das ciências para a humanidade.

Sua organização espacial foi concebida semelhante a um mosteiro, uma comunidade intelectual isolada... a praça central pavimentada com pedra de travertino esbranquiçada faz

alusão ao vazio presente em edificações monumentais que provocam o sentimento de sublime e esse aspecto é fortalecido pela repetição de edifícios idênticos ladeando a praça e culminando na impressão de infinitude descrita por Burke (figura 6).

Essa perspectiva bem definida é ressaltada por um canal fino de água que corta a praça, dando a impressão de que o canal deságua no mar. A referência estilística indireta aos antigos romanos é feita com o uso de materiais tão similares, o concreto inacabado e o travertino, que proporcionam ao espaço uma monumentalidade primitiva característica de espaços sublimes contemporâneos.

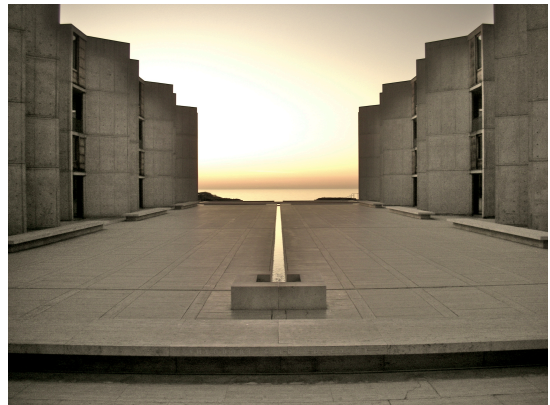
“Os arquitetos profundos sempre entenderam de modo intuitivo que as edificações estruturam, reorientam e sintonizam nossas realidades mentais.” (PALLASMAA, 2018, p. 108)

Figura 5. Universidade de Jyväskylä



Alvar Aalto, 1951, Finlândia.

Figura 6. Instituto Salk



Louis I. Kahn, 1960, Califórnia.

A arquitetura moderna, segundo Pallasmaa, "geralmente é tratada como uma fronteira abstraída do volume, possuindo mais um caráter conceitual e formal do que uma essência material e sensorial." (p. 45), entretanto, existem elementos que estão sendo reconhecidos atualmente como meios de alcançar experiências multissensoriais, principalmente em edifícios religiosos. Seu caráter essencial, a pureza geométrica e a escassez de ornamentos, estimula práticas meditativas; o trabalho meticuloso com a luminosidade possui impacto emotivo pois, de alguma maneira, torna o imaterial palpável; e a brancura dos materiais medeia valores morais e objetivos. A Capela de Ronchamp (figura 7), projetada por Le Corbusier em 1950, na França, possui todas essas características que remetem ao Divino sem perder a contemporaneidade.



Figura 7. Capela de Ronchamp



Le Corbusier, 1950, França.

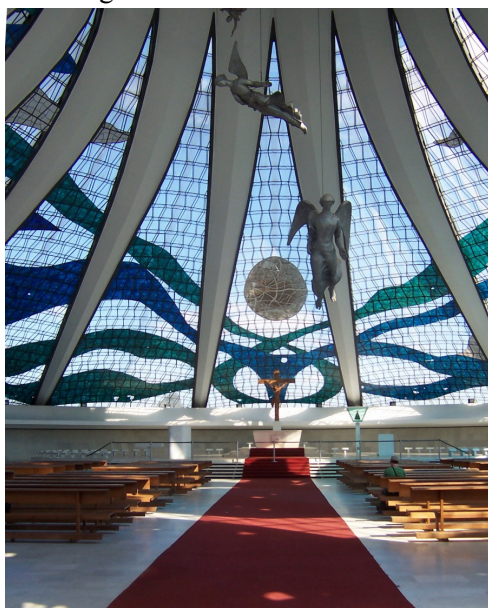
Na arquitetura moderna brasileira, os arquitetos buscavam fundir os preceitos conceituais importados da Europa e o Expressionismo regional, trazendo para a realidade dos trópicos soluções ambientais e estruturais. Símbolo desse imaginário modernista sacro, a Catedral de Brasília é uma poética escrita por Oscar Niemeyer com concreto e vidro. Sua estrutura lembra, de maneira gestáltica, a união de braços elevados aos céus em súplica ou agradecimento através de oração (alguns dizem que é o desabrochar de uma flor tropical).

O amplo céu do planalto é parte tanto da composição externa do obra, com o entorno que remete ao vazio pelo distanciamento dos edifícios, quanto do cenário interno, com os vitrais de Marianne Peretti. A luz natural que ultrapassa os vitrais (figura 8), assim como na arquitetura Gótica (figura 9), transforma a matéria terrestre em instrumento divino pelo novo sentido perceptivo e plástico, deixando, metaforicamente, as trevas no corredor de acesso e alcançando a luz celestial presente na grande nave.

“Toda forma de arte explora a essência existencial da cultura, vida e consciência humana, e toda arte está fadada a seguir aspirações, estratégias e metáforas similares. A arte busca apresentar a condição humana e seu enigma existencial essencial. Além do mais, toda expressão artística é filtrada pelos sentidos humanos, nossa memória e imaginação. Essa visão abre uma fonte infinita para que a inspiração e o *insight* arquitetônicos sejam almejados por meio do estudo de outras formas de arte. Em virtude de suas severas complexidades técnicas e logísticas e seus requisitos práticos em várias camadas, a arquitetura tende a perder a visão de seu significado existencial básico e se tornar uma mera racionalidade ou estetização. O encontro com outras artes certamente reforça a sensibilidade do arquiteto para a essência poética de sua própria forma de arte.” (PALLASMAA, 2018, p. 91)

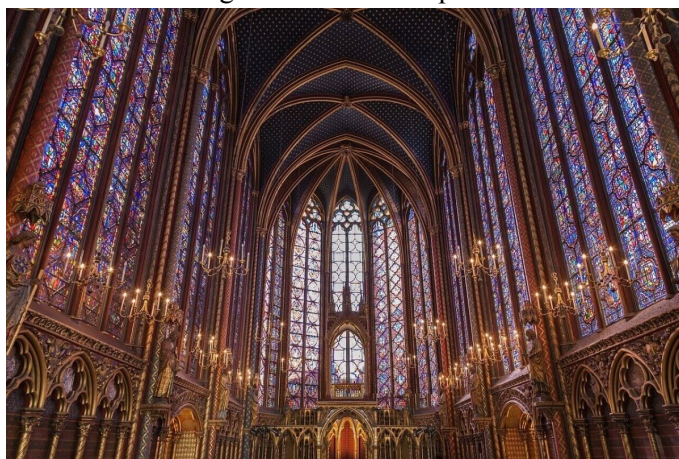


Figura 8. Catedral de Brasília



Oscar Niemeyer, 1970, Brasil.

Figura 9. Sainte-Chapelle



1248, Paris, França.

### Arte imersiva

A arte brasileira possui uma grande bagagem na experimentação do corpo no espaço, do movimento como forma de expressão. A corporeidade presente nas favelas, nas urbanizações informais, possui um caráter muito visceral a partir do momento em que sua formação depende exclusivamente das necessidades imediatas dos moradores, onde boa parte do seu comércio é feito nas ruas e suas habitações são precárias.

Inspirado na espacialidade da favela, Helio Oiticica produz estruturas espaciais labirínticas, os *Penetráveis* (figura 10), que, ao contrário dos labirintos aterrorizantes clássicos, propõem ao espectador a experimentação sensorial de elementos presentes em suas andanças pelo morro, como areia, pedras de brita, folhagens e araras. Essa obra transcende sua matéria por meio de uma imersão em um espaço não comum à maioria dos observadores, construído com elementos simples encontrados no cotidiano de um habitante desse contexto urbano.

Lygia Clark, que mantinha uma relação muito próxima de amizade com Oiticica, foi o grande expoente da arte imersiva no Brasil. Ela antecipou, no âmbito artístico, o debate feito atualmente sobre o virtual e como simulá-lo, a realidade virtual (VR) trouxe a possibilidade de um mundo ilusório, enquanto Lygia produz, com materiais simples e acessíveis a qualquer pessoa, uma sensibilização entre o imaginário e o real. As *Máscaras-abismo* possibilitaram o

contato do indivíduo consigo mesmo (figura 11).

Figura 10. Penetráveis



Hélio Oiticica, 1937-1980.

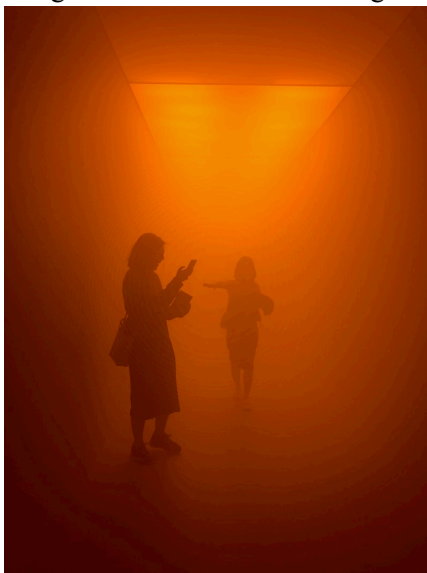
Figura 11. Máscara-abismo



Lygia Clark, 1968.

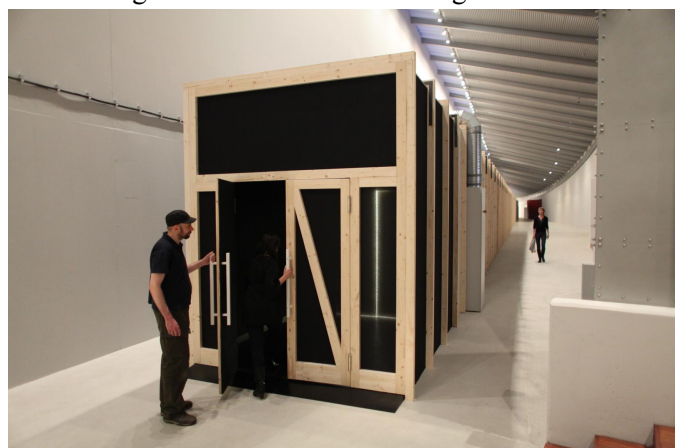
Um dos mais influentes artistas contemporâneos, Olafur Eliasson é referência para qualquer trabalho que tenha como objetivo a experiência imersiva. Ele trabalha, em grande parte, com elementos imateriais, como luz, sombras, água, névoa, movimento e cor para recriar fenômenos da natureza e imergir o espectador em um estado de sublimação de si mesmo. Na instalação artística *Your Blind Passenger* (figura 12), o participante entra em um túnel (figura 13) que o envolve com uma névoa e tira quase que completamente sua visão, obrigando-o a utilizar seus outros sentidos corporais, tato e audição. Funciona como o labirinto de Oiticica, que traça ao espectador um percurso repleto de estímulos sensoriais.

Figura 12. Your Blind Passenger



Olafur Eliasson, 2010

Figura 13. Your Blind Passenger - túnel



Olafur Eliasson, 2010

## **Simulacro imersivo**

Rotineiramente, o termo “virtual” é utilizado para denominar a pura e simples ausência de existência de algo material, enquanto o real é material e é uma presença tangível. Mas a abordagem sobre esse tema é bem mais profunda do que essa suposta oposição, pois o virtual é uma potencial existência, ele tende a atualizar-se sem ter passado, necessariamente, à concretização efetiva ou formal. É a “não-presença”, a imaginação, a memória, o conhecimento, a religião, etc., vetores de virtualidade que nos fizeram abandonar a presença muito antes da informatização e das redes digitais.

“O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma. A diferença entre possível e real é, portanto, puramente lógica.” (LÉVY, 1996, p. 16)

A subjetividade, a significação e a pertinência expuseram a pluralidade dos tempos e dos espaços, não se pode mais considerar uma única cronologia uniforme. São várias noções diferentes de espaço e de tempo coexistindo e, quanto mais a tecnologia avança, mais arranjos de tramas sociais são possibilitadas.

“As coisas só têm limites claros no real. A virtualização, passagem à problemática, deslocamento do ser para a questão, é algo que necessariamente põe em causa a identidade clássica, pensamento apoiado em definições, determinações, exclusões, inclusões e terceiros excluídos.” (LÉVY, 1996, p. 25)

Portanto, experiências imersivas, digitais ou não, fazem parte do espectro do virtual, são simulacros do real e habitam o espaço da “não-presença”. Para Schiller o mundo da Arte é “um mundo de aparências”, a arte valoriza a real presença do objeto e almeja transmitir mais prazer do que a realidade. Artistas como Lygia Clark e Oiticica conseguiram levar o espectador a um lugar virtual através do estímulo de todos os sentidos corporais usando materiais banais encontrados na rua, na praia... e se abstendo do uso de aparatos tecnológicos.

## **Imersão digital**

As tecnologias emergentes, como realidade virtual (VR), realidade aumentada (AR), vídeo 360°, etc. propiciam uma novo modo de deslocamento no espaço-tempo, as virtualidades

possíveis com essa tecnologia aumentam o nível de precisão no ato de simular um espaço físico. Os movimentos corporais estão intimamente conectados com o meio no qual está imerso, quando o observador coloca os óculos, os estímulos virtuais provocam a reconfiguração na maneira como aquele corpo se comporta no ambiente real, é como se um camada digital fosse adicionada ao espaço real. A ideia de diferentes espaços e tempo coexistindo se torna bastante palpável nessa situação.

Estimular os cinco sentidos corporais ainda é um desafio para a tecnologia, existem *gadgets*, como os óculos, os fones de ouvido e as luvas, que propiciam ao usuário uma experiência imersiva bastante completa, mas como alcançar o olfato e o paladar dentro do âmbito digital ainda é um enigma. Existem propostas, sobretudo artísticas, que misturam a experiência digital com instalações físicas multissensoriais, revelando o potencial dessas técnicas para futuras experimentações tanto no meio artístico como no científico, que cada dia mais se volta para as questões inerentes à existência humana.

### **Considerações finais**

Esse estudo propiciou o entendimento de como aspectos abstratos estão intimamente presentes no nosso cotidiano, pois eles permeiam todos os espaços e interferem diretamente na forma como nossos corpos se relacionam com o entorno físico e social.

A tentativa de compreender o Sublime é infindável, o sentimento que ele desperta é único para cada indivíduo, por consequência, não existe a possibilidade de alguma ação humana conseguir captar a totalidade de sua magnitude. As artes e a arquitetura conseguem se aproximar dessa vivência, elementos materiais e simbólicos ajudam no despertar da imaginação e provocam sensações que constroem memórias.

As tecnologias emergentes são potenciais ferramentas na construção de ambientes imersivos e a junção com os conhecimentos do universo das artes, aparentemente, é a promessa de novas possibilidades na investigação sobre o Sublime.

## Referências

- ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). **NBR 10719**: informação e Documentação. Relatório técnico e/ou científico. 4a. Edição. ABNT, 2015.
- AGREST, Diana I. À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo : Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008. p.585-598.
- AGUIAR, Douglas Vieira de. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. **Lume repositório Digital - UFRGS**. 20, ago, 2020. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/22238>
- ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008. p.494-498.
- BARBOZA, Jair. Sublime dinâmico e pintura Turner e Pollock. **Ethic@ Revista Internacional de Filosofia da Moral**. 10, abr, 2020. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/26255>
- BELL, Michael. **Louis I. Kahn conversa com estudantes**. São Paulo: Gustavo Gili, 1a.ed, 2002.
- BRETT, Guy. Lygia Clark, seis células. In BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p.66-72.
- BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza**. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa – Métodos qualitativo, quantitativo e misto**. São Paulo: Bookman Companhia Ed., 2010.
- EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008. p.600-607.
- EISENMAN, Peter. *En terror firma*: na trilha dos grotexos. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008. p.612-617.
- FIGUEIREDO, Virginia. O Sublime explicado às crianças. **SciELO**. 10, fev, 2020. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732011000400004](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400004)
- FLICK, Uwe. **Introdução à Metodologia de Pesquisa**. Porto Alegre: Penso, 2013.
- GRAU, Oliver. **Arte Virtual**. São Paulo: Editora UNESP; Editora Senac São Paulo, 2007.



HUMMES, Julia Maria; DAL BELLO, Márcia Pessoa; DAL BELLO, Ubyrajara. Relexões sobre o conceito de Belo e Sublime estendendo-se a arte contemporânea. **Revista da FUNDARTE. Montenegro**, p.01-21, ano 20, nº 41. 13, mai, 2020. Disponível em <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica / Paola Berenstein Jacques. - 4.ed. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LONGINO, Dionísio; VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira, trad. Do Sublime. **Imprensa da Universidade de Coimbra**. 11, ago, 2020. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>

PALLASMAA, Juhani. **Essências**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008. p.482-489.

PULS, Mauricio. **Arquitetura e Filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

SPERLING, David M. Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **Revista do Instituto de Artes da UERJ - CONCINNITAS**. 20, ago, 2020. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20096>

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SÊRRO, Luís Manuel Lourenço. O estilo Gótico - expressão do Sublime. **Revista Arquitetura Lusíada**. Nº 8 p. 103-114. 11, ago, 2020. Disponível em <http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/ral/article/view/2465>

TSCHUMI, Bernard. O prazer da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008.p.575-584.

VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamento familiar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2a. ed. rev., 2008. p.619-622.

VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura**: antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.243-251.