U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

O pavilhão enquanto diálogo entre escultura e arquitetura: *das Gebilde* no Douro

Rafael Vieira Gonçalves

M

2025

Rafael Vieira Gonçalves. O pavilhão enquanto diálogo entre escultura e arquitetura: *das Gebilde* no Douro

O pavilhão enquanto diálogo entre escultura e arquitetura: *das Gebilde* no Douro

Rafael Vieira Gonçalves

M.FAUP **2025**

FACULDADE DE ARQUITETURA

O pavilhão enquanto diálogo entre escultura e arquitetura: *das Gebilde* no Douro

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Ano Letivo de 2024/2025

elaborada por Rafael Vieira Gonçalves

orientada por Professor Doutor João Luís Marques

e por Professor Doutor José Júlio Cabral Faria Frias Dias

Porto / Copenhaga / Basileia

Nota prévia

A presente dissertação segue o novo Acordo Ortográfico, exceto nas citações transcritas de língua portuguesa. Todas as citações foram traduzidas livremente pelo autor, salvo quando o autor citado utiliza alguma expressão própria da sua língua. Algumas das imagens apresentadas foram recortadas e podem ter sofrido alterações cromáticas. Todas as imagens são referenciadas no final do documento, exceto as de própria autoria.

à minha familia,
por tudo.

em especial memória do meu avô José

QUINTA DO SEIXO
SANDEMAN

resumo

A presente dissertação é um convite à reflexão sobre o pavilhão enquanto lugar de confluência entre arquitetura e arte e sobre os contornos dessa interseção, convocada num exercício de projeto de uma obra efémera para a Quinta do Seixo, na paisagem de socalcos do Douro.

Parte-se da questão de saber em que medida a condição transitória e experimental do pavilhão desloca noções consolidadas de função e permanência, interrogando ainda a designação tipológica das obras que habitam um espaço entre as duas disciplinas. Defende-se que os temas do *percurso*, da *matéria* e do *limite* podem tornar-se vetores críticos capazes de revelar zonas de sobreposição e de fertilidade conceptual.

A metodologia articula três momentos complementares. Primeiro, uma revisão crítica da literatura, que convoca o *campo ampliado* de Rosalind Krauss, a *prática espacial crítica* de Jane Rendell e a *ansiedade da interdisciplinaridade* de Julia Kristeva, delimita a problemática e propõe três eixos analíticos: *percurso*, *matéria* e *limite*. Em seguida, uma análise comparativa de pavilhões, esculturas e instalações produzidos desde a década de 1960 extrai critérios de composição que evidenciam fases de sobreposição disciplinar. Por fim, esses critérios são testados num ensaio projectual no terreno da Quinta do Seixo, onde o pavilhão evolui em diálogo com a topografia de socalcos e com o ritmo do observador ao longo do percurso.

A simultaneidade entre exploração teórica e exercício prático permeia todo o desenlace da dissertação. O projeto é desencadeado pelos temas discutidos na investigação, enquanto a prática devolve à teoria observações concretas que a fazem avançar. Esta relação simbiótica torna as duas partes inseparáveis.

O trabalho deixa em aberto novas perspetivas sobre o pavilhão enquanto instrumento de pesquisa interdisciplinar e catalisador poético de leituras renovadas do território, convidando futuras práticas críticas e projetuais a aprofundar as possibilidades que tais estruturas efémeras podem oferecer.

abstract

This dissertation explores the pavilion as a meeting ground between architecture and art, using the design of a temporary structure for Quinta do Seixo in Portugal's terraced Douro landscape as a testing ground. At its core lies a question: how does the pavilion's transient, experimental nature unsettle established ideas of function, permanence and typology in both disciplines? Three lenses—*path*, *matter* and *boundary*—are proposed as critical vectors for exposing conceptual overlap and fertile cross-disciplinary territory.

The research unfolds in three interconnected phases. A critical literature review maps the debate through Rosalind Krauss's *expanded field*, Jane Rendell's *critical spatial practice*, and Julia Kristeva's reflections on the *anxiety of interdisciplinarity*, distilling the *path–matter–boundary* triad. A comparative study of pavilions, sculptures and installations from the 1960s onward then extracts compositional principles that reveal shifting disciplinary boundaries. Finally, those principles are tested in a design experiment on the steep terraces of Quinta do Seixo, where the pavilion develops in dialogue with topography and with the visitor's movement.

Theory and practice advance in tandem: the design grows directly out of the analytical themes, while the built proposal returns concrete insights that propel the theory forward. This reciprocal dynamic renders the two strands inseparable.

The dissertation ultimately positions the pavilion as both research instrument and poetic catalyst, an ephemeral platform capable of renewing our reading of landscape and of opening new avenues for future critical and design practice.

sumário

agradecimentos

resumo

abstract

ato Introdutório 11

1 PERCEÇÃO HOLÍSTICA

- sobre limites disciplinares 15
- sobre o pavilhão 29
- sobre uma nomeação do inconcreto 39

2 REFLEXÃO ORIENTADA

- *pensar* o percurso 43
- *pensar* a matéria 51
- *pensar* o limite 59

3 SENSAÇÃO METAFÍSICA

- *sentir* o percurso 67
- *sentir* a matéria 79
- *sentir* o limite 89

considerações finais 93

bibliografia 97

iconografia 101

ato introdutório

Esta dissertação toma o pavilhão como fio condutor para investigar o território híbrido que surge quando arquitetura e arte se entrelaçam. Partindo do pressuposto de que esse diálogo reposiciona, e não apenas aproxima os regimes de cada disciplina, examina-se de que modo as interações entre ambas deslocam conceitos, vocabulários e limites. O objetivo é compreender o pavilhão como um dispositivo de contaminação recíproca, capaz de revelar ideias de sobreposição, tensão e fertilidade entre os dois campos, iluminando novas possibilidades críticas e projetuais.

Desde o princípio o trabalho conjuga reflexão teórica e experimentação projetual numa orientação que culmina no desenho de um pavilhão para a Quinta do Seixo em Tabuaço na sub-região do Douro. O projeto não resulta de encomenda externa nem de ligações pessoais ao lugar, antes serve de plataforma experimental onde se testam em escala real as hipóteses de contaminação disciplinar e diálogo com a paisagem. A escolha do Douro apoia-se em dois critérios complementares, a oportunidade de interagir com uma paisagem de socalcos e vinhas de forte expressão cultural, e a abertura institucional demonstrada pela Sogrape que em 2023 acolheu a instalação efémera *El Arquetipo de la Casa* no âmbito do festival *Concéntrico* . Desse modo, cada fase da investigação, do levantamento bibliográfico aos ensaios de projeto, reverbera nas escolhas formais e materiais do pavilhão, preservando a unidade entre reflexão crítica e gesto projetual.

A organização da dissertação inspira-se no esquema tripartido que Immanuel Kant (1724-1804) expõe na sua obra *Kritik der reinen Vernunft*, publicada em 1781 e traduzida para português como *Crítica da razão pura*. Tal como o filósofo alemão diferencia a *Erscheinung* (observação inicial do tema ou objetivo), o *Verstand* (análise das suas regularidades e padrões) e a *Folgerung* (conclusão fundamentada da problematização), também este trabalho se articula em três momentos sucessivos. Adoptam-se, porém, denominações em português que reflectem a voz da investigação. Os três capítulos da dissertação designam-se então por a **perceção holística**, **reflexão orientada**, **sensação metafísica**. Para além disso os três capitulos dividem-se em três subcapítulos nas quais os capítulos **reflexão orientada** e **sensação metafísica** avançam em paralelo, pois abordam os mesmos temas através de duas atitudes complementares, *pensar* e *sentir*. Primeiro delineiam-se os elementos que estruturam o pavilhão, depois avalia-se o efeito que essas escolhas exercem na experiência do espaço projetado do pavilhão no Douro. Esta leitura dupla retoma a distinção de Robert Vischer entre *Zuempfindung*, entendida aqui como pensamento, e *Nachempfindung*, entendida como sentimento. A fase do pensamento organiza de forma racional as qualidades formais e morfológicas do pavilhão a partir dos casos de estudo. A fase do sentimento aprofunda a dimensão emotiva e corpórea dessas mesmas decisões. Este procedimento clarifica a relação entre estratégia projetual e experiência vivida, oferecendo ao leitor uma visão integrada do pensamento de

projeto e da sua repercussão atmosférica.

O primeiro capítulo, intitulado **perceção holística**, desmonta as fronteiras convencionais entre arquitetura e escultura e revê os conceitos necessários para compreender o pavilhão nesse território de confluência. A reflexão apoia-se em contributos de teóricas como Jane Rendell, que sublinha a dimensão crítica do espaço intermédio entre arte e arquitetura, e Rosalind Krauss, cuja noção de *campo ampliado* redefine a escultura ao acolher práticas híbridas. Leituras como *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon* de John Macarthur, Susan Holden, Ashley Paine e Wouter Davidts, *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture* de Penelope Curtis e *Rethinking Replicas: Temporality and the Reconstructed Pavilion* de Ashley Paine reforçam o debate sobre o pavilhão enquanto linguagem experimental. O capítulo termina com uma discussão sobre nomeação tipológica inspirada em textos de Jane Rendell e Hans Hollein, procurando um termo morfológico que ultrapasse classificações rígidas e descreva obras situadas no campo ampliado.

O segundo capítulo, **reflexão orientada**, detém-se em três eixos de análise, o *percurso*, a *matéria* e o *limite*. Cada eixo faz dialogar exemplos de pavilhões, esculturas e instalações com o quadro teórico construído no primeiro capítulo, a fim de identificar critérios projetuais que possam ser transferidos para o projeto do pavilhão na Quinta do Seixo. No subcapítulo *pensar o percurso* estudam-se estratégias que convidam o visitante a explorar o espaço de forma sequencial ou centrífuga, avaliando como a disposição dos planos e a relação com o solo afetam o movimento do corpo. No subcapítulo *pensar a matéria* observam-se escolhas de construção, verificando como texturas e materiais influenciam a leitura tátil e visual da obra. No subcapítulo *pensar o limite* analisam-se as fronteiras disciplinares e a condição efémera das obras, observando de que modo a arquitectura e a escultura se interlaçam nos casos de estudo e como a temporalidade construída influencia a percepção da obra. A análise é comparativa e procura extrair princípios de composição e de conceitos-chave que posteriormente informam e apoiam o desenho do pavilhão.

O terceiro capítulo, **sensação metafísica**, retoma os três eixos de análise e converte-os em bases de pensamento projetual para o pavilhão concebido para a Quinta do Seixo. S*entir o percurso* passa a organizar a sequência de espaços e visuais que conduzem o visitante pelo terreno de socalcos até a Quinta. S*entir a matéria* orienta a escolha de elementos construtivos que expressem a intenção plástica do pavilhão e dialoguem com o lugar. *Sentir o limite* reflete sobre a natureza efémera da estrutura e sobre a sua posição na fronteira entre disciplinas. Cada escolha nasce da síntese entre reflexão teórica e ensaio prático, garantindo a consonância entre a matriz conceptual da investigação e a concretização do projeto.

A seleção de exemplos práticos cobre sobretudo o período de 1960 até à atualidade, momento em que o debate sobre interdisciplinaridade e sobre o papel do pavilhão se consolida. Pavilhões, esculturas, percursos e instalações de autores como Dan Graham, Job Koelewijn, Jorge Pardo, Marry Miss, Peter Smithson e Richard Serra, entre outros, ilustram a expansão do diálogo

entre arte e arquitetura. Obras anteriores a essa cronologia também são convocadas sempre que ajudam a esclarecer a evolução tipológica do pavilhão e a complexidade do seu enquadramento cultural.

Nem todas as obras analisadas foram experienciadas pelo autor. Muitas existiram de forma efémera ou já não estão acessíveis ao público. Nesses casos a investigação assenta em descrições críticas, diários de obra, registos audiovisuais e testemunhos de visitantes. Esta estratégia reconhece que o significado de cada objeto se constrói na confluência de múltiplas leituras, e que a distância física não impede uma compreensão rigorosa quando mediada por documentação fidedigna.

O pavilhão surge assim como plataforma de experimentação que questiona fronteiras disciplinares e amplia o repertório de linguagens espaciais. Ao examinar a sua dimensão crítica, construtiva e experiencial, a dissertação propõe que estas estruturas, ainda que temporárias, têm potencial para renovar a perceção coletiva do lugar. O projeto para a Quinta do Seixo pretende demonstrar essa capacidade transformadora, evidenciando como a fluidez entre arte e arquitetura pode gerar novas sínteses culturais e estimular práticas futuras de investigação e projeto.

sobre limites disciplinares

Ao iniciar esta discussão sobre a relação entre arte e arquitetura, vale recordar a lição do poeta alemão Gottfried Lessing em *Laokoon: Über die Grenzen der Malerei und Poesie* de 1766, que propõe uma abertura para o diálogo entre diferentes manifestações artísticas. Lessing descreve o seguinte:

"O primeiro a comparar pintura e poesia foi um homem de gosto extremamente refinado, que sentiu que as duas artes lhe produziam os mesmos efeitos. Percebeu que ambas restituíam a presença de coisas ausentes ao substituir a aparência pela realidade; e, que ambas nos agradam ao nos iludir. Um segundo, desejando compreender esse prazer, descobriu que, em ambas as artes, ele provém da mesma fonte. A beleza, cujo conceito nos chega primeiramente a partir de objetos materiais, tem regras gerais que se aplicam a diferentes domínios: a ações, a pensamentos, assim como a formas. Um terceiro, refletindo sobre o valor e a distribuição dessas regras gerais, observou que algumas dominam a pintura, outras a poesia, e que, desse modo, em certos casos, a poesia pode sustentar a pintura, assim como, em outros, a pintura pode sustentar a poesia, por meio de comentários e exemplos. O primeiro era um amador; o segundo, um filósofo; o terceiro, um crítico"[01].

Esta abordagem revela como a arte, embora expressa por linguagens diferentes, pode enriquecer-se mutuamente. Tal como Lessing identificou conexões e influências entre pintura e poesia, o presente trabalho propõe que a arquitetura e a arte dialoguem de forma aberta, explorando as interseções que emergem da interdisciplinaridade. A lição de Lessing serve, por conseguinte, como exemplo para adotarmos uma postura flexível e recetiva na análise dos vínculos entre as diversas áreas.

Antes de aprofundarmos a relação entre a arte e a arquitetura, é importante refletir sobre como esta abertura para o diálogo entre disciplinas pode ampliar o impacto e a profundidade dos resultados. Conforme discutido por teóricas como Mieke Bal e Inge E. Boer em *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, a teoria deve ser encarada não apenas como um conjunto de regras abstratas, mas como uma atitude de "pensar através das relações entre áreas"[02], criando um espaço intermédio entre a prática e o pensamento teórico. Esta mesma atitude é necessária quando procuramos compreender as diversas conexões que se estabelecem entre as manifestações artísticas e a prática arquitetónica. As autoras argumentam que:

"A teoria só faz sentido enquanto atitude; de outro modo, a generalização do conceito de 'teoria' torna-se despropositada. Parte dessa atitude implica a aceitação da interdisciplinaridade, o reconhecimento da necessidade de refletir sobre as relações entre diferentes áreas nas quais uma teoria específica pode revelar-se produtiva, assim como a necessidade

01 Gottfried Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* ,1788, 2-3.

02 Mieke Bal, Inge E. Boer, *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, 1994, 8.

de pensar filosoficamente até mesmo sobre os conceitos teóricos mais práticos, as chamadas 'ferramentas'"[03].

Neste sentido, Mieke Bal e Inge E. Boer sublinham que a teoria deve ser encarada não como um mero conjunto de regras ou noções abstratas, mas como postura reflexiva e crítica. Esta abordagem promove não só o diálogo entre diferentes campos, como também incita a uma compreensão mais aprofundada das ferramentas teóricas empregues, aplicando uma reflexão filosófica a questões de índole prática e interdisciplinar. Se Bal e Boer estão corretos ao sugerirem que o uso produtivo da teoria se dá em um contexto interdisciplinar, é pertinente dedicar algum tempo a delinear o que se pode compreender pelo termo 'interdisciplinar'.

Nos círculos académicos e artísticos costuma-se tratar a interdisciplinaridade como se significasse simplesmente juntar várias áreas de trabalho ou realizar um projeto em conjunto. Quando falamos de multidisciplinaridade estamos a referir-nos à convivência de diversas disciplinas num mesmo espaço, cada uma com os seus métodos e objetivos bem definidos, sem que se alterem as suas fronteiras originais. A interdisciplinaridade exige algo mais do que esse mero convívio, pois implica que os participantes transcendem os limites das suas formações, trocam saberes e reformulam metodologias para gerar abordagens verdadeiramente integradas. Por fim a colaboração baseia-se no esforço conjunto para atingir metas comuns, valorizando sobretudo a coordenação de tarefas e a partilha de responsabilidades, sem que seja necessário fundir ou transformar a identidade de cada área de conhecimento.

Ao explorar questões de método e processo frequentemente levantadas nas discussões sobre interdisciplinaridade e a relação entre teoria e prática, a crítica búlgaro-francesa Julia Kristeva defende a construção de um 'eixo diagonal' que propõe como o seu método de análise da interdisciplinaridade. Kristeva afirma que a interdisciplinaridade é sempre um espaço onde "expressões de resistência estão latentes"[04]. Isto significa que, ao tentar cruzar diferentes áreas do conhecimento, surgem resistências e obstáculos que precisam ser superados.

A autora observa que muitos académicos encontram-se presos "à especificidade do seu campo: um facto inegável"[05]. Esse apego à especialização pode ser um obstáculo significativo. Segundo Kristeva, o primeiro obstáculo está frequentemente relacionado com a competência individual, juntamente com "uma tendência de proteger de forma ciumenta o seu próprio domínio"[06]. Assim, os especialistas muitas vezes tornam-se defensivos em relação às suas prerrogativas, dificultando a colaboração com outros colegas e, consequentemente, não ensinam os seus alunos a "construir um eixo diagonal na sua metodologia"[07].

Julia Kristeva chama "ansiedade da

03 Ibidem., 8-9.

04 Julia Kristeva, "Institutional interdisciplinarity in theory and practice: an interview", 1998, 5.

05 Ibidem.

06 Ibidem.

07 Ibidem.

interdisciplinaridade"[08] aos desafios que surgem quando questionamos as disciplinas com as quais estamos familiarizados e nas quais nos identificamos. O envolvimento com o 'eixo diagonal', como sugere, exige que reavaliemos aquilo que normalmente consideramos certo. Isto implica colocar em causa as metodologias, os modos de operação e de análise, bem como a terminologia utilizada, isto é, a forma como nomeamos as nossas práticas. Esta reavaliação é essencial para que possamos realmente abrir espaço para a interdisciplinaridade e para novas formas de pensar e criar.

"No que diz respeito à cultura humana, a arte sempre foi um campo onde as investigações mais avançadas são possíveis."[09]

Com esta afirmação, o arquiteto brasileiro José dos Santos Cabral Filho inaugura o seu livro *Digital Art. A Field of Inquiry for Contemporary Architecture*. O autor acrescenta que a arte tem sido historicamente utilizada pelos arquitetos como um campo de investigação mais livre, onde podem explorar estratégias formais e conceptuais semelhantes às da arquitetura, mas sem as restrições técnicas e funcionais inerentes a esta última. Deste modo, a arte, como um campo análogo à arquitetura, mas com maior liberdade de atuação, pode ser vista como um espaço de experimentação criativa, da mesma forma que a literatura e a poesia podem servir de território exploratório para a filosofia. Desta forma, podemos entender que a curiosidade da arquitetura pela arte surge da perceção da arte como uma força subversiva, capaz de desafiar pressões sociais e promover a liberdade criativa. O autor afirma que para além disso, ao integrar elementos artísticos, a arquitetura procura valorizar a identidade do arquiteto ou artista. Essa integração amplia as possibilidades criativas, superando os limites tradicionais entre as duas disciplinas e abrindo novos caminhos ao nível do pensamento interdisciplinar.

A relação entre arte e arquitetura é complexa e multifacetada, e para compreender melhor essa interconexão, torna-se interessante considerar a definição apresentada pelo historiador de arte britânico Nikolaus Pevsner, no seu livro *Outline of European Architecture*, de 1943. O autor afirma que "um abrigo para bicicletas é um edifício; a Catedral de Lincoln é uma obra de arquitetura"[10]. Segundo o próprio, quase todas as estruturas que ocupam espaço e permitem a movimentação humana são consideradas edifícios, enquanto o termo 'arquitetura' aplica-se antes exclusivamente a construções que possuem uma intenção estética. É precisamente a presença da arte, manifestada através do estatuto estético da construção, que distingue a arquitetura de um simples edifício.

Essa ideia ecoa no breve escrito de Steven Holl, intitulado *O que é Arquitetura? (Arte?)*, onde a análise do próprio organiza-se segundo três tópicos: 'Uso', 'Espaço'e 'Ideia'. Ao longo do artigo, Holl enfatiza a centralidade da arte na arquitetura, mesmo enquanto reconhece as distinções entre as duas disciplinas. A arquitetura, segundo o autor, deve enfrentar restrições

08 Ibidem., 10.

09 José dos Santos Cabral Filho, *Digital Art. A field of inquiry for contemporary architecture*, 2005, 357.

10 Nikolaus Pevsner, *Outline of European Architecture*, 2009, XIX.

de "engenharia, segurança, função, clima, responsabilidade e economia"[11], mas vai além dessas limitações, inspirando-nos através de ideias de espaço e luz, qualidades que o autor menciona no resumo do escrito. Nesse sentido, a arquitetura não é apenas útil, de forma que a sua mera função é ultrapassada por aquilo que Holl denomina de "seu mais alto 'uso'"[12], que é "mover-nos profundamente"[13]. Assim, ao afirmar que "a arquitetura é a arte do espaço"[14], o autor destaca como a experiência arquitetónica se enriquece com a dimensão estética, permitindo uma interação mais sofisticada com os ambientes que habitamos. Essa análise revela que a integração da arte na arquitetura não apenas melhora o seu propósito funcional, como também transforma o espaço numa experiência envolvente, promovendo um diálogo dinâmico entre as duas disciplinas.

A relação entre arte e arquitetura é permeada por uma tensão que se reflete nas diversas definições que tentam distinguir essas duas disciplinas. Essa tensão sugere que a arte não apenas coexiste com a arquitetura, mas também a complementa. O conceito de complementaridade implica que a arte atua como um sujeito externo que, ao ser incorporado, completa e confere identidade à arquitetura. Essa dinâmica é explorada pela historiadora de arte britânica Jane Rendell em seu livro *Art and Architecture: a place between*, onde observa que essa lógica é caracterizada por uma "tensão entre apelo e deferência, recusa e desmentido"[15]. Rendell argumenta ainda que desde o século XVIII, a diferenciação entre arquitetura e arte tem sido "justificada pela utilidade"[16]. Nesse sentido, o que é considerado externo (arte) transforma-se em parte do interno (arquitetura), contribuindo para a formação da identidade arquitetónica. Essa intersecção entre as duas disciplinas não apenas enriquece a experiência espacial, mas também provoca reflexões sobre o papel da arte na construção do significado arquitetónico.

O arquiteto português José Charters Monteiro, no seu livro *Arquitectura assim ou ao contrário?*, explica que a arquitetura se encontra "entre a técnica e as artes compositivas"[17]. No entanto, debate-se como a arquitetura é, muitas vezes, injustamente vista como uma disciplina menor, seja por se focar apenas na técnica, seja por se relacionar apenas com as artes, o que a torna "dispensável ou sem vantagem"[18]. Essa desordem pode dificultar a construção de conceitos críticos ou artísticos na arquitetura, fazendo com que essa reflexão não seja vista como um dos seus principais objetivos. Assim, é comum que a arquitetura se apresente de forma demasiado rígida, não se abstendo de uma "visão estritamente disciplinar"[19].

O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, no seu livro *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la*

11 Steven Holl, "What is Architecture? (Art?)", 2013, https://brooklynrail.org/ 2013/09/criticspage/what-is-architecture-art. (consultado a 15/02/2024)

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 Jane Rendell, *Art and Architecture: a place between*, 2006, 21.

16 Ibidem.

17 José Charters Monteiro, *Arquitectura assim ou ao contrário?*, 2009, 63.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

arquitectura, acrescenta que outras formas de arte, como a pintura e a escultura, têm também um papel significativo na vida humana. Pallasmaa afirma que essas disciplinas oferecem uma "funcionalidade única"[20]. Isso significa que, além de serem práticas estéticas, elas nos auxiliam a pensar e refletir sobre o mundo ao nosso redor, proporcionando momentos de introspeção. O autor também destaca que é a própria disciplina da escultura que proporciona "uma experiência de como existimos neste mundo"[21]. Esta frase revela um momento sensível e pessoal do autor em relação à escultura, sugerindo que oferece um momento de reflexão que não sente ao contemplar uma obra arquitetónica. Neste contexto, podemos entender que a escultura cria um ambiente que permite à arquitetura explorar novas formas de interação emotiva e experimental. Assim, a escultura não é apenas um complemento à arquitetura, mas também desempenha um papel fundamental na conceção projetual, enriquecendo a maneira como percebemos e vivenciamos o espaço. Dessa forma, tanto a escultura como a arquitetura influenciam-se mutuamente, tornando a experiência espacial mais rica e significativa.

Embora a escultura, como prática artística, tenha servido de impulso para novos pensamentos na arquitetura, esta disciplina também enfrentava desafios ao navegar em um contexto interdisciplinar. A professora e crítica de arte Rosalind Krauss, no seu ensaio *Sculpture in the Expanded Field*, argumenta que a escultura era vista como uma "terra de ninguém"[22], referindo-se a tudo que estava "sobre ou em frente a um edifício, mas que não era realmente um edifício, ou que se encontrava em uma paisagem que não se definia como tal"[23]. Para ilustrar essa ideia, Krauss menciona as obras de Robert Morris, cuja condição escultural se limitava a existir no espaço ou na paisagem, sem realmente se integrar a ela. Um exemplo disso é a obra *Untitled (Mirrored Cubes)* de 1965 (ver fig.#01 na p.20). A autora também compartilha memórias de várias instalações que presenciou, que escolhe por não mencionar os autores mas as caracteriza negativamente, como "corredores estreitos com monitores de TV nas extremidades, grandes fotografias documentando caminhadas pelo campo e espelhos dispostos em ângulos estranhos em linhas temporárias cortadas no deserto"[24]. Para Krauss, esses esforços não podiam ser legitimamente reivindicados como escultura, a menos que essa disciplina se tornasse quase infinitamente ampla.

Na interseção entre arquitetura e escultura, onde a interdisciplinaridade se manifesta, surgiu um impasse enigmático, conforme apontam José Charters Monteiro e Rosalind Krauss. As obras de caráter interdisciplinar passaram a ser vistas como uma "sinfonia de exclusões"[25], pois não se integravam nem na arquitetura nem na escultura. A produção interdisciplinar revela-se o oposto a uma dicotomia clara, como o construído ou o não construído, a teoria ou a prática, caracterizando-se antes por um estado de indefinição.

20 Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, 200, 126.

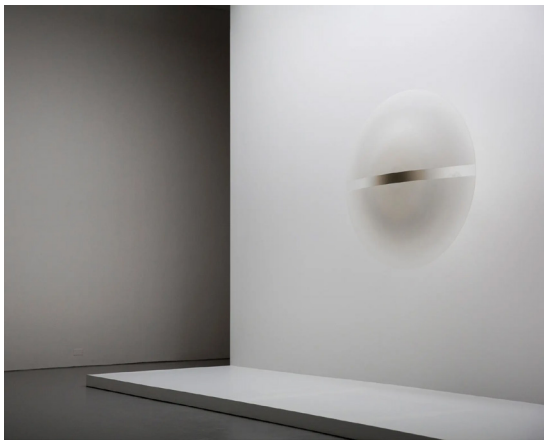
21 Ibidem.

22 Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979, 36.

23 Ibidem.

24 Ibidem., 30.

25 Ibidem.



Este foi um dos motivos que levou Rosalind Krauss a analisar a relação da escultura com a arquitetura e a paisagem no seu ensaio *Sculpture in the Expanded Field*, que desempenhou um papel crucial na compreensão da escultura entre os anos 1960 e 1970, definindo uma nova perspetiva pós-moderna. A autora argumenta que a escultura deve ser vista "em relação às operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais"[26], ou seja, a escultura não é apenas um objeto isolado, mas está inserida num contexto cultural mais amplo que a influencia e a define. Nesse contexto, Krauss identifica três categorias interrelacionadas que ampliam os limites tradicionais da escultura e da arquitetura: *Landscape* (paisagem), *Architecture* (arquitetura) e *Non-Architecture/Non-Landscape* (não-arquitetura/não-paisagem)[27]. Em *Landscape*, Krauss explora intervenções artísticas eminentemente integradas ao ambiente natural que frequentemente reinterpretam e transformam o espaço circundante. No conceito de *Architecture*, as intervenções incorporam elementos arquitetónicos tradicionais, porém ultrapassam a funcionalidade estritamente utilitária, propondo uma exploração mais ampla da interação entre o espaço construído e o sujeito, desafiando os limites usuais da arquitetura. Já em *Non-Architecture/Non-Landscape*, Krauss aborda práticas artísticas que subvertem tanto as características formais da arquitetura quanto da paisagem, rompendo com as convenções preexistentes e oferecendo novas maneiras de conceber a relação entre o objeto, o espaço e o contexto envolvente. Estas categorias ajudam a entender práticas artísticas que desafiam as definições convencionais, criando uma base sólida para uma nova geração de obras que exploram as interações entre diferentes formas de arte. A análise de Krauss não apenas redefine a escultura, mas também abre espaço para uma discussão mais ampla sobre como a arte pode ser vista em um contexto interligado. Ao considerar essas categorias, podemos perceber que as barreiras entre as disciplinas artísticas se tornam mais diluídas, permitindo uma exploração mais rica e diversificada do espaço artístico.

"O *campo ampliado* oferece tanto um conjunto expandido, mas finito, de posições relacionadas que um artista pode ocupar e explorar, quanto uma organização do trabalho que não é ditada pelas condições de um meio específico."[28]

Krauss adotou o termo *campo ampliado* do escultor e artista conceptual americano Robert Morris (1931) para descrever o entendimento ampliado do campo da escultura com base no seu esquema anteriormente mencionado. Krauss recuou ao momento quando a escultura era definida como o que "não era nem arquitetura nem paisagem"[29]. Diante disso, sentiu a necessidade de redefinir o conceito de escultura, introduzindo três novas convenções para além da mesma: s*ite construction*, que abarca obras que se situam na interseção da paisagem e da arquitetura, como *The Worms* (1975) de Alice Aycock (ver fig.#02); *marked site*, que abrange obras entre a esfera da paisagem e não-paisagem, como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (ver

#01. Robert Morris, *Untitled (Mirrored cubes), 1965*

#02. Alice Aycock, *The Worms*, 1975

#03. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

#04. Robert Irwin, *Untiled (Light and Space)*, 1969

26 Ibidem., 42.
27 Ibidem., 37.
28 Ibidem., 40.
29 Ibidem., 33.

fig.#03); e *axiomatic structure*, para obras situadas entre arquitetura e não-arquitetura, exemplificada pela obra *Untitled (Light and Space)* (1969) de Robert Irwin (ver fig.#04)[30].

Para Rosalind Krauss, as categorias artísticas não são vistas como compartimentos separados, mas como "zonas interconectadas"[31], onde as práticas artísticas podem transitar entre diferentes formas de expressão. Para muitos artistas, este modelo serviu como uma forma de teorizar e explicar as suas obras, que aos olhos de alguns críticos, parecia apenas uma maneira de "autenticar a estranheza"[32] de certas criações. O ponto central da teoria de Krauss é que o seu conceito de *campo ampliado* inclui a arquitetura e a paisagem na análise da escultura. Dessa forma, explora as várias relações que a arquitetura pode ter com o conceito de escultura, usando-o como base fundamental para projetos artísticos.

Após o ensaio de Krauss, surgiram projetos que procuravam, de certa forma, vincular-se ao esquema e com o conceito de *campo ampliado* da autora, explorando novas abordagens experimentais. A *land art*, por exemplo, escolheu focar-se em paisagens naturais, afastando a escultura das limitações tradicionais do espaço da galeria ou dos ambientes urbanos, mas com uma intenção clara do artista em expressar a sua visão. Por outro lado, o minimalismo procurou afastar-se do contexto específico do local, resultando numa certa frieza artística. Segundo Krauss, a escultura minimalista estava mais próxima da abstração modernista, onde a obra de arte era definida pela "sua própria presença física e materialidade"[33], frequentemente ignorando as interações mais amplas com o espaço. O movimento do *ready-made* foi inicialmente cunhado pelo artista francês Marcel Duchamp, com obras como *Fontaine-Urinoir* (1917). Duchamp procurava integrar nas suas criações uma ideia de fragmentação e multiplicidade, onde o conceito e o contexto da obra se tornavam mais importantes do que a habilidade técnica. Neste movimento, o artista escolhia objetos comuns e deslocava-os para um contexto artístico, questionando o que constitui arte. Apesar do caráter interdisciplinar, esses processos eram considerados por Krauss como "experimentais e de orientação superficial"[34], o que correspondia à sensação de esgotamento de qualquer significado formal ao optar por uma disposição meramente externa e literal da matéria, deixando de explorar camadas mais profundas de significado e contextualização.

Um exemplo marcante do *ready-made* pós o ensaio de Krauss é a obra do artista chinês Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995). Nesta série de fotografias, é capturado a deixar cair uma urna de grande valor cultural, num ato provocador que visa questionar o valor da história e da tradição (ver fig.#05). Enquanto Duchamp usava objetos quotidianos para explorar o poder da escolha artística, Ai Weiwei utiliza o *ready-made* para levantar questões sobre identidade cultural

#05. Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995

30 Ibidem.

31 Ibidem., 37.

32 Ibidem., 32.

33 Ibidem.

34 Ibidem.

e o respeito pelo passado, ampliando o conceito do *ready-made* para uma crítica social e cultural.

Décadas mais tarde, Anthony Vidler, no artigo *Architecture's Expanded Field*, publicado no ensaio da conferência *Architecture Between Spectacle and Use* em 2005, retoma a teorização de Rosalind Krauss sobre a escultura para explorar as tendências da arquitetura no início do século XXI. Vidler, historiador e teórico, amplia o conceito de campo ampliado para a arquitetura, sugerindo que esta disciplina também abrange tanto a paisagem quanto a escultura. Argumenta que a paisagem está relacionada com a natureza, o local e o urbanismo, enquanto a escultura se liga a noções de monumentalidade. Vidler afirma que estas novas abordagens resultam numa arquitetura que é "não-exatamente-arquitetura"[35], ou seja, uma forma de arquitetura que se desvia das conceções tradicionais que temos experienciado até agora.

Dando continuidade à reflexão de Vidler sobre o campo ampliado proposto por Rosalind Krauss, surge a ideia que as fronteiras entre arte e arquitetura se tornaram cada vez mais indefinidas. Vidler argumenta que, no contexto contemporâneo, já não há uma divisão clara entre o espaço físico e a sua representação simbólica, algo que descreve como a fusão do "espacial e o textual"[36]. Esta mudança é especialmente visível em práticas como a arte performativa, instalação de arte, *land art* e as obras *site-specific*, que abordam diretamente questões de exibição e representação dentro da arquitetura. O autor explica que o diálogo entre escultura e arquitetura se torna ainda mais complexo porque as fronteiras entre o espaço estético e o espaço funcional ficam menos claras. Dá o exemplo do artista Vito Acconci, que integra elementos arquitetónicos nas suas obras performativas ou escultóricas. Por outro lado, menciona o arquiteto Frank Gehry, que aproxima a arquitetura da escultura, ao criar edifícios com formas expressivas, mas sem esquecer a sua função prática.

Anthony Vidler procura, no seu discurso, definir e, assim, garantir a integridade individual de cada arte enquanto prática, "num contexto em que já não parece existir uma divisão clara entre o espacial e o textual"[37]. Segundo o autor, esta aproximação torna-se da mesa forma proeminente no que diz respeito à relação entre escultura e a arquitetura, onde se difundam as fronteiras entre o espaço esteticamente construído e o espaço construído de forma funcional. Quando artistas como Vito Acconci exploram a arquitetura e arquitetos como Frank Gehry se mostram igualmente preocupados com a forma escultural dos edifícios, bem como com o seu papel funcional, parece que o que Rosalind Krauss designou como *campo ampliado* da escultura se infiltrou na arquitetura. De forma semelhante, as construções experimentais de Dan Graham e outros artistas evidenciam que a arquitetura também invadiu o domínio da escultura.

Segundo Vidler, ainda persiste a ideia de que há uma distinção essencial nos usos apropriados para cada forma de arte, algo que "vai além das questões

35 Anthony Vidler, "Architecture's Expanded Field, in Architecture Between Spectacle and Use", 2004, https://www.artforum.com/features/architectures-expanded-field-168456/ . (consultado a 15/02/2024)

36 Ibidem.

37 Ibidem.

de função versus forma e uso versus inutilidade”[38]. Afirma que essa distinção é procurada há muito tempo, especialmente na arquitetura, onde há um conflito entre arte e vida prática. Para ilustrar, Vidler cita Jean le Rond d’Alembert, um filósofo e matemático do século XVIII, que definiu a arquitetura como “a máscara embelezada de nossa maior necessidade”[39], sugerindo que a arquitetura, para os filósofos, é essencialmente um complemento estético à necessidade básica de abrigo.

No entanto, Vidler acredita que todas as tentativas de definir a ‘essência’ da arquitetura são esforços para resolver esse conflito entre o funcional e o estético. Explica que, ao longo do processo de projeto, destacam-se ora o lado metafísico da arquitetura, procurando uma elevação espiritual, ora o lado prático, com foco no puro funcionalismo. Vidler resume essa dualidade afirmando que, muitas vezes, “a função é reduzida à integridade estrutural, enquanto a metafísica é associada à elevação espiritual”[40]. Deste modo, cada fase de projeto aborda esse equilíbrio de forma distinta, mas todas partilham a procura incessante por compreender o papel da obra arquitetónica na sociedade.

Anthony Vidler propõe uma abordagem para a arquitetura semelhante à que Rosalind Krauss desenvolveu para a escultura, ou seja, expandir os limites tradicionais da disciplina para abranger novas possibilidades. Sugere que tanto *paisagem* quanto *escultura*, ou até mesmo *não-paisagem* e *não-escultura*, têm se tornado “metáforas essenciais para descrever a nova condição da arquitetura”[41]. A *paisagem* emerge como um modo de vislumbrar o continuum entre o construído e o natural, entre o edifício e a cidade, entre o sítio e o território. A *escultura*, por outro lado, assume o papel de redefinir o conceito de monumentalidade. Mas, ao contrário do monumento tradicional que muitas vezes carrega conotações políticas, Vidler sugere que essa nova monumentalidade, descrita por ele como “monumentalidade do informe”[42], desafia essas conotações e propõe uma arquitetura que, embora monumental em certa medida, mantém um caráter “não-monumental” [43].

Anthony Vidler baseia a sua análise em três conceitos centrais. Primeiro, caracteriza a *paisagem* como um conceito que vem dos jardins pitorescos do século XVIII, onde caminhos narrativos e vistas cuidadosamente planeadas procuravam criar uma experiência visual. Vidler observa que, hoje, essa ideia foi ampliada para incluir visões mais amplas, como as regionais e globais, influenciando a forma urbana. A que arquitetos holandeses, como Ben van Berkel e Caroline Bos, se inspiram fortemente nessa noção de paisagem como algo que também remonta à tradição da pintura de paisagens na Holanda. O segundo conceito é o de *programa*, usado por Rem Koolhaas para desafiar as normas da arquitetura moderna. Koolhaas foca nas realidades políticas, sociais e econômicas contemporâneas, utilizando o programa arquitetónico como uma ferramenta para

38 Ibidem.
39 Ibidem.
40 Ibidem.
41 Ibidem.
42 Ibidem.
43 Ibidem.

repensar a função e o propósito dos edifícios na sociedade atual. Por último, Vidler explora o *diagrama*, um conceito que refere como uma linguagem arquitetónica própria, baseada nos elementos da forma e inspirada pelo formalismo. As raízes desse conceito podem ser encontradas no modernismo vanguardista e na arte abstrata, como nas obras de Piet Mondrian e Theo van Doesburg. Vidler, no entanto, sublinha que esses modelos, embora pareçam novos, estão eminentemente conectados à história da época moderna, remontando até mesmo à época do Renascimento. Vidler afirma que esses conceitos, embora pareçam novos, já foram apresentados como ideias unificadoras em diferentes momentos ao longo dos últimos séculos. Destaca que as inovações da arquitetura contemporânea estão ligadas ao passado, "mostrando uma continuidade e evolução de ideias ao longo do tempo"[44].

Assim as interpretações de Vidler, entrelaçando crítica de arte e teoria arquitetónica num terreno ambíguo entre escultura e arquitetura, culminam na identificação de uma reconfiguração da experiência espacial, inicialmente instigada pela produção tridimensional. O autor propõe a transposição do conceito de *campo ampliado* para a arquitetura, respaldada pelo texto *Sculpture in the Expanded Field* de Rosalind Krauss de forma que, a trajetória dessa transposição, onde certos parâmetros da arte inicialmente se destacam para, posteriormente, serem absorvidos pela esfera arquitetónica, confirma a ousada afirmação de Vidler de que o *campo ampliado* na arquitetura "deve muito à ampliação anterior do campo da escultura"[45].

Seguindo essa linha de pensamento, o livro *Art and Architecture: A Place Between*, da arquiteta Jane Rendell, publicado um ano após o ensaio de Vidler, aprofunda a discussão sobre os limites disciplinares entre arquitetura e escultura. Rendell observa como, desde a introdução do *campo ampliado* por Krauss, há uma tendência crescente de categorizar a arte para além dos seus limites disciplinares tradicionais. A autora alerta, porém, que essa categorização exige "novos termos e modos de pensar que nos permitam identificar as particularidades e diferenças"[46] da arquitetura, escultura e paisagem, superando uma simples oposição entre elas. Rendell defende uma prática interdisciplinar que se define pela capacidade de "mover-se entre e através de disciplinas"[47] e de "questionar as formas como essas disciplinas operam"[48]. Para a arquiteta, o foco da colaboração deve recair não sobre distinções rígidas, mas sobre a forma como os indivíduos trabalham juntos em direção a objetivos comuns, num movimento de aproximação.

Nesse contexto, surge a ideia de *critial spacial practice*, traduzido para português como 'prática espacial crítica', um conceito central na teoria de Rendell. A autora defende que as obras situadas entre a escultura e a arquitetura devem ser analisadas sob uma ótica expandida, considerando elementos temporais e espaciais, o que enriquece o entendimento

44 Ibidem.

45 Idem, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, 2000, 251.

46 Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 43.

47 Ibidem., 11.

48 Ibidem.

sobre práticas arquitetónicas eficazes e como elas podem interagir e dialogar com outras formas de arte.

Para Rendell, essa prática espacial crítica permite aprofundar expressões interdisciplinares, como a arquitetura conceitual e a arte performativa, promovendo uma reflexão contínua sobre o próprio papel da arquitetura. Desta forma, propõe que a arquitetura vá além de suas fronteiras tradicionais para "refletir sobre seus próprios modos de funcionamento,"[49] explorando novas possibilidades através de projetos híbridos, como instalações e intervenções urbanas. Esses projetos, que descreve como "neutros"[50], são resistentes a uma definição rígida e caracterizam-se pelo que deixam de fora, criando o que Rendell denomina por "condição de contradição ilimitada" [51]. Assim, a prática espacial crítica amplia o campo das práticas artísticas e arquitetónicas, permitindo novas interpretações e significados para esses territórios híbridos.

Entendemos que a análise proposta por Rosalind Krauss, Anthony Vidler e Jane Rendell em relação ao *campo ampliado* da escultura e da arquitetura não apenas redefine as práticas artísticas, mas também provoca uma reflexão sobre as interações entre as disciplinas. Krauss, em *Sculpture in the Expanded Field*, desafia as definições tradicionais da escultura ao introduzir categorias que exploram as relações entre escultura, arquitetura e paisagem. Vidler expande essa ideia para a arquitetura, argumentando que ela também deve dialogar com a escultura e a paisagem, destacando como as práticas contemporâneas muitas vezes se sobrepõem às definições rígidas. Sugere que a fusão do 'espaço estético e do espaço funcional' é fundamental para entender a arquitetura atual. Por sua vez, Rendell apresenta a prática espacial crítica, enfatizando a importância de novos modos de pensar que reconheçam as particularidades de cada disciplina. Assim, ao considerarmos as contribuições de Krauss, Vidler e Rendell, percebemos que a interseção entre escultura e arquitetura no *campo ampliado* torna-se num espaço criativo para novas interpretações. Essa abordagem não apenas desafia as definições convencionais, mas também abre caminho para inovações que enriquecem a compreensão do espaço e das relações humanas com o ambiente construído.

Diante desta análise, o conceito de *campo ampliado* revela-se fundamental para entender a intersecção entre escultura, arquitetura e paisagem. Nesse pensamento, o pavilhão destaca-se como uma obra paradigmática, pois exemplifica essa fusão de disciplinas, oscilando entre o prático e o simbólico, bem como entre o convencional e o eclético. Estas estruturas proporcionam uma experiência tridimensional que incorpora os princípios defendidos por Rosalind Krauss, Anthony Vidler e Jane Rendell. Contudo, é importante estabelecer uma linguagem ou um entendimento que nos permita olhar para os pavilhões e a variedade de temas que os autores associam a estas obras. Esta análise inicial é essencial para evitar a formação de expectativas rígidas sobre o que um pavilhão 'é' ou 'deveria ser'.

49 Ibidem., 3.

50 Ibidem., 18.

51 Ibidem., 88.

sobre o pavilhão

No Dicionário da Língua Portuguesa (5.ª Edição) de 1975, o *pavilhão* é descrito como uma "construção de madeira desmontável e portátil"[52], além de ser identificado como uma "tenda e barraca"[53] ou uma "construção anexa ao corpo principal de um edifício"[54]. Esta definição destaca a natureza leve e a possibilidade de desmontagem, sugerindo uma estrutura funcional e adaptável.

Por outro lado, numa abordagem mais voltada para o vocabulário arquitetónico, no *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* de 1999 do historiador de arte britânico Nikolaus Pevsner, o pavilhão é descrito como um "edifício ligeiro e ornamental, frequentemente utilizado como casa de lazer ou casa de verão num jardim e também como uma subdivisão projetada de um edifício maior"[55]. Neste sentido, são definidos como "edifícios independentes localizados no parque ou jardim de uma estrutura maior"[56], construídos de forma leve para que possam ser montados e desmontados com rapidez, possibilitando que se desloquem e reconstruam em diferentes locais e épocas. Para o autor as características de "flexibilidade, facilidade de transporte e construção rápida"[57], são o que torna os pavilhões essencialmente "nómadas"[58], ou seja, não deixam rastos quando são removidos.

Já em 2009, no livro *Lust und Polemik in der Architektur* o arquiteto alemão Peter Cachola Schmal acrescenta uma nova perspetiva, vendo o pavilhão como algo entre "um edifício e uma experiência experimental"[59]. Para Schmal, o pavilhão representa um ponto de equilíbrio entre o "especulativo e o pragmático" [60]. É descrito como um "veículo interessante"[61] para testar os limites e possibilidades de um projeto criativo, servindo como uma espécie de "medida e filtro"[62] que ajuda a validar e entender o valor das ideias e pesquisas desenvolvidas.

Quase 10 anos depois em 2018, o historiador de arquitetura John Macarthur, no livro *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*, propõe a definição do pavilhão, ao contrário de Peter Schmal, como um espaço que opera "entre edifícios e escultura ou edifícios de espetáculo"[63] e que funcionam como objetos em exposição. O autor argumenta que a popularidade e versatilidade

52 Almeida Costa, *Dicionário da Língua Portuguesa, 5.ª ed.*, 1975, 1071.

53 Ibidem.

54 Ibidem.

55 John Fleming, Hugh Honour e Nikolaus Pevsner, *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, 1999, 427.

56 Ibidem.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

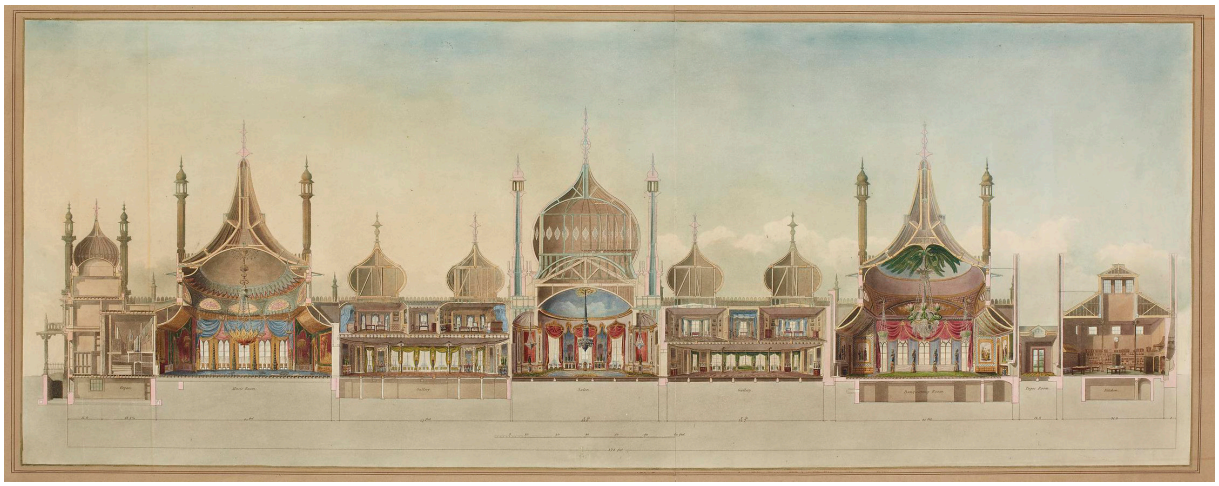
59 Peter Cachola Schmal, *Der Pavillon: Lust und Polemik in der Architektur*, 2009, 2.

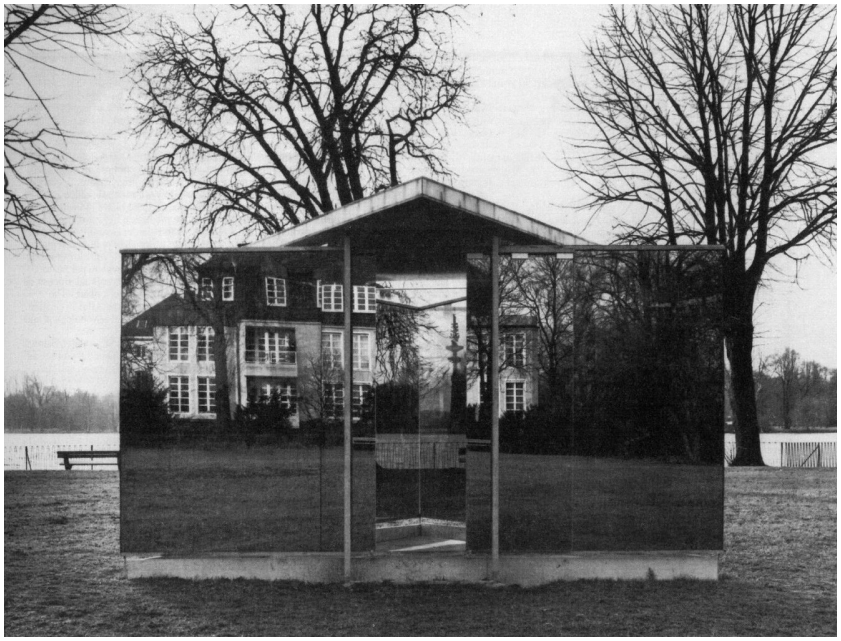
60 Ibidem.

61 Ibidem.

62 Ibidem., 3.

63 Wouter Davidts, John Macarthur, Susan Holden e Ashley Paine, *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*, 2018, 9.





dos pavilhões refletem uma natureza amorfa e inclusiva, que lhes permite evitar uma categorização rígida e abrir-se a apropriações diversas. Assim, na linguagem comum, os pavilhões são vagamente definidos, segundo Macarthur, como "estruturas pequenas ou secundárias (mas nem sempre), predominantemente ornamentais (embora possam ter funções mais amplas), e muitas vezes descritos como efémeros ou sazonais (apesar de também poderem ser permanentes)"[64]. Este caráter flexível, experimental e estético dos pavilhões, associado ao prazer da exibição e da interação visual, permite que sejam "estruturas para ver e ser visto"[65]. Em resumo, "um pavilhão pode ser tudo isso e muito mais"[66]. O autor argumenta que os pavilhões têm uma ambiguidade produtiva na sua escala, permitindo que se veja a arquitetura como uma obra de arte ou, pelo menos, como um objeto artístico. Sugere que esta escala semelhante às instalações artísticas desafia a separação rígida entre escultura e arquitetura, colocando o pavilhão numa categoria difusa.

#06. John Nash, *Brighton Royal Pavilion*, 1823

Por outro lado, o historiador de arte britânico Joel Robinson no seu texto *Pavilions as Public Sculpture* de 2015, defende que as formas amorfas, apropriação a diversas funções e a falta de consistência histórica dos pavilhões "escapam à categorização tipológica"[67], sugerindo que o pavilhão deve ser compreendido como um "meio"[68] para aqueles que trabalham entre escultura e arquitetura. No entanto, Ashley Paine em *Pavilion Propositions* argumenta que, independentemente dessas posições, o próprio termo 'pavilhão' passou a abranger uma diversidade de estruturas arquitetónicas como "desde pequenos elementos numa fachada até grandes edifícios independentes"[69], como o *Brighton Royal Pavilion* (1823), de John Nash, com dimensões e caráter de um palácio (ver fig.#06). Paine acrescenta que a associação do pavilhão com conceitos históricos semelhantes, como *folly* e *fabrique*, "só frustra as tentativas de classificação" [70].

Essa mesma frustração impulsionou artistas como Dan Graham e Mary Miss, ao longo da segunda metade do século XX, a adotar o termo 'pavilhão' para descrever as suas obras interdisciplinares. Esse termo foi especialmente aplicado em criações que exploravam temas como escala, linguagem artística, escolha de materiais, relação com espaços urbanos e em especial a indefinição sobre como categorizar a própria obra. Assim a partir de 1970, o artista americano Dan Graham, começou a nomear as suas obras como 'pavilhão', caracterizadas pelo uso de espelhos e superfícies transparentes. Segundo o autor, essas estruturas promovem uma experiência em que "o observador se torna consciente de si mesmo como um corpo, como um sujeito que percebe, e de si mesmo em relação ao seu grupo"[71] (ver fig.#07). Isso contrasta com a experiência tradicional de contemplar uma obra de

#07. Dan Graham, *Double Triangular Pavilion*, 1989

64 Ibidem., 10.

65 Ibidem.

66 Ibidem.

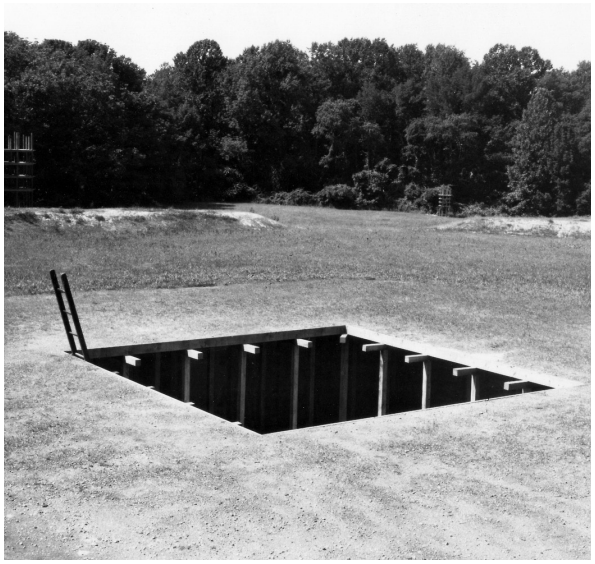
67 Joel Robinson, "Pavilions as Public Sculpture", 2015, 9.

68 Ibidem.

69 Wouter Davidts, John Macarthur, Susan Holden e Ashley Paine, *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*, 2018, 37.

70 Ibidem.

71 Dan Graham, "Buildings and Signs", 2001, 174.



arte, "onde geralmente o espectador perde-se no ato de observar"[72]. Também a artista americana Mary Miss usa o termo 'pavilhão' para nomear algumas das suas obras, como *Perimeters/Pavilions/Decoys* em 1977, exposta no Nassau County Museum (ver fig.#08), e *Bedford Square Pavilion* em 1988 (ver fig.#09). No entanto, segundo Rosalind Krauss, essas obras são caracterizadas como *land art*, embora a própria artista as apresente com o termo *pavilhão*, com o propósito de provocar o valor escultural da obra com uma nomeação do campo da arquitetura. Miss procura conectar o espaço artístico com o ambiente urbano, criando uma ponte entre o domínio da arte e o da arquitetura. Os pavilhões de Miss servem como plataformas para experimentar novos conceitos, formas e ideias arquitetónicas, permitindo ao mesmo tempo uma interação direta com o público e incentivando o diálogo entre o espaço da galeria e o cotidiano urbano.

#08. Mary Miss, *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1977

#09. Mary Miss, *Bedford Square Pavilion*, 1988

Entendemos que se apresentam então várias tentativas, mais ou menos retóricas, de definir pavilhões. Da mesma forma, a sua ligação com a continuidade histórica ou com a inovação é frequentemente abordada em diferentes textos para fornecer uma explicação clara do conceito de pavilhão. A maioria das reflexões sobre o pavilhão atribui a estas estruturas um papel ligado à sua compreensão enquanto tipo de construção com raízes históricas bem definidas. Para o arquiteto australiano Ashley Paine no seu excerto no livro *Pavilion Propositions*, essa história vai desde "as tendas de campanha dos reis medievais"[73], como indica a conexão etimológica com a palavra em latim *papilio*, até as "estruturas de jardim do século XVIII"[74], passando pelos "edifícios de exposição dos séculos XIX e XX"[75], que exibiam bens e identidades nacionais e os protótipos modernistas do século XX, especialmente o Pavilhão l'Espirit Nouveau (1925) de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, e o Pavilhão Alemão (1929) de Mies van der Rohe. No entanto para o autor, a extensão dessas histórias e os pontos de referência escolhidos "sustentam a ambiguidade persistente na definição do pavilhão"[76] e na questão de saber se suas formas históricas altamente variáveis constituem ou não um tipo de construção unificado. Esta mesma ambiguidade, segundo Paine, foi amplamente influenciada pelo surgimento de conceitos como *ready made*, *conceptual art*, *expanded field*, *happenings*, e *sculpture as place* entre outros. O autor argumenta que os movimentos do século XX "impulsionaram uma reconsideração do espaço destinado ao pavilhão"[77], provocando uma transformação marcante na sua compreensão e função. As abordagens conceptuais trouxeram consigo uma nova terminologia, classificando o pavilhão como um *objeto-instalação* e acrescentando, assim, mais uma camada de significado a "um panorama já vasto"[78]. Esta nova designação posicionou o pavilhão para além das limitações da escultura tradicional 'no pedestal', situando-o num

#10. Carl Milles, *Sunglitter*, 1917

72 Ibidem.

73 Wouter Davidts, John Macarthur, Susan Holden e Ashley Paine, *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*, 2018, 35.

74 Ibidem.

75 Ibidem., 36.

76 Ibidem., 37.

77 Ibidem., 49.

78 Ibidem.

ponto intermediário "entre a escultura e as considerações mais convencionais de espacialidade e funcionalidade arquitetónica"[79].

No entanto, a arquiteta australiana Susan Holden no livro *Pavilion Propositions: Nine points on an Architectural Phenomenon*, defende que apesar de haver uma tensão, existe num primeiro momento a distinção entre considerar o pavilhão como um tipo de "projeto inovador com qualidades particulares e identificáveis"[80] e a ideia de que um pavilhão pode "ser essencialmente qualquer coisa"[81]. A autora, diz que apesar de todo o volume de palavras associadas, há de certa forma características comuns entre obras de pavilhões. Argumenta que o pavilhão reside na sua acessibilidade ao público, permitindo que este "observe, toque, entre, experimente, interaja, comente e reflita"[82]. Esta visão crítica de Holden serve de base tanto para a análise desenvolvida no capítulo da *reflexão orientada* como também como metodologia para o projeto do pavilhão para a Quinta do Seixo.

À luz da reflexão de Susan Holden, opta-se por tomar *percurso*, *matéria* e *limite* como eixos de leitura precisamente porque condensam, de forma complementar, as três dimensões que tornam o pavilhão acessível ao público e fértil em interpretações. O *percurso* traduz-se na coreografia espacial que convida o visitante a observar, tocar e entrar, dando corpo à ideia de interação contínua que Holden valoriza. A *matéria*, texturas, cor, densidade e transformação dos materiais, é responsável por ampliar a experiência sensorial, permitindo que o ato de experimentar seja também um ato de sentir e interpretar. Por fim, o *limite* aborda as fronteiras disciplinares e temporais que definem a condição híbrida e muitas vezes efémera do pavilhão, colocando em evidência a tensão entre arte e arquitetura que sustenta o seu potencial crítico. Em conjunto, estes três vetores formam uma grelha analítica que compromete-se que o estudo do pavilhão abrange tanto a prática espacial direta quanto as implicações conceptuais e disciplinares que lhe dão sentido.

Depois de ancorarmos uma base analítica, na noção de acessibilidade e interação sublinhada por Susan Holden, importa alargar o olhar a outras vozes que investigam a mesma dimensão sensorial do pavilhão. É justamente nesse ponto que a historiadora de arte britânica Penelope Curtis oferece um contributo decisivo. Curtis, tal como Susan Holden, destaca as características sensoriais e espaciais dos pavilhões, no seu livro *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*, explora especialmente o valor sensorial que o pavilhão pode oferecer ao observador. Curtis descreve o pavilhão como um espaço que oferece ao mesmo tempo transparência e proteção, funcionando como um "lugar especial para os observadores que, embora possa estar na natureza, está separado dela"[83]. Descreve que "o pavilhão nos coloca no limiar entre o interior e o exterior. A natureza e a arquitetura estão separadas, mas unidas na

79 Ibidem., 50.

80 Ibidem., 51.

81 Ibidem.

82 Ibidem.

83 Penelope Curtis, *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*, 2007, 72.

forma desta peça acessível de escultura”[84]. Além disso, a autora compara o pavilhão a um miradouro, onde “em vez de olharmos para a vista a partir da sua plataforma, a vista está na circulação em volta da obra”[85]. Esta perceção pessoal de Curtis reforça a capacidade do pavilhão de se adaptar ao contexto, de ser “chamativo quando precisa de ser chamativo, silencioso quando precisa de ser silencioso. Tal como as esculturas, o pavilhão integra-se no lugar, seja num jardim ou no meio do quotidiano da sociedade, e define a cadência da experiência como um todo”[86].

Para Curtis, o pavilhão posiciona-se “num campo entre a escultura e a arquitetura, mesmo ao nível sensorial”[87], refletindo o conceito de *campo ampliado* de Rosalind Krauss. Curtis enfatiza a seriedade do diálogo entre o pavilhão e o local onde está inserido, afirmando que, assim como acontece com uma escultura, o pavilhão perde a sua identidade se for retirado do seu contexto real. A autora exemplifica isso com a obra *Sunglitter* de 1917 (ver fig.#10 na p.32), de Carl Milles, que, ao ser removida do seu ambiente, “perde o seu deslumbramento e fica em esquecimento”[88]. No entanto, o mesmo não aplica-se a obra *Arnhem Pavilion* de 1954 do arquiteto Gerrit Rietveld reconstruído em 1964. Curtis afirma que “a reconstrução deste pavilhão foi um renascimento de uma nostalgia arquitetónica. Era necessário preservar a inovação desta obra para mostrá-la às próximas gerações. Com a reconstrução, passou de memória a uma obra enraizada naquela nova paisagem”[89]. Curtis continua a observar, que certos pavilhões, como o de Rietveld, “enraízam-se no lugar onde a sua reintegração faz sentido até a um nível nostálgico”[90].

Por outro lado, a historiadora espanhola Beatriz Colomina, na sua palestra intitulada de *Double Exposure: Architecture as a Machine to See* para a AA School of Architecture, defende que um pavilhão deve ser temporário. Colomina argumenta que o pavilhão deve estabelecer “maior intimidade com a fotografia ou com a máquina fotográfica”[91], que se torna o único meio capaz de captar sua existência e presença num local e momento específicos. Segundo Colomina, “a força total do pavilhão é sempre a possibilidade de partir tão abruptamente como chegou. […] Um pavilhão permanente deixa de ser um pavilhão”[92]. Colomina ilustra essa ideia com o exemplo do *Teatro del Mondo II* (1980) de Aldo Rossi, que, após o encerramento da Bienal de Veneza, cruzou o Adriático até Dubrovnik, onde foi desmontado. A sua existência efémera era a sua verdadeira “razão de ser”[93]. Assim, para Colomina, o valor de um pavilhão reside na sua temporalidade, no impacto momentâneo e na despedida, que reforçam a sua essência e propósito como estrutura.

84 Ibidem., 73.

85 Ibidem., 35-36.

86 Ibidem., 54.

87 Ibidem., 73.

88 Ibidem., 122.

89 Ibidem., 124.

90 Ibidem., 119.

91 Beatriz Colomina, *Double Exposure: Architecture as a Machine to see*, gravação da palestra proferida na Architectural Association School of Architecture, 2012, 2:50

92 Ibidem., 35:05

93 Idem, “Pavilions of the Future”, 2022, 48.

Compreendemos, então, que a maioria dos pavilhões não precisam de ser permanente, o que muitos artistas aproveitam para torná-los experimentais, afastando-se da ideia de uma estrutura fixa e duradoura. No entanto, essa visão esbarra numa contradição, pois há inúmeros exemplos de pavilhões ao longo da história que acabaram permanecendo no mesmo local ou foram reconstruídos mais tarde. Muitas das estruturas projetadas foram destinadas a permanecer numa paisagem como parte do lugar, para invocar imagens nostálgicas e marcantes do visitante. O arquiteto Jorge Otero-Pailos, em conversa com Nikolaus Hirsch e David Adjaye, propõe que o pavilhão, justamente por ser temporário, oferece a oportunidade de questionar a ideia de tempo na arquitetura. Ele sugere que, nos casos de pavilhões temporários, "a temporalidade da arquitetura é a mesma do edifício, e quando a arquitetura expira, o edifício também"[94]. Contudo, há pavilhões que se enraízam no lugar e se afirmam como marcos educativos ou icónicos, prolongando assim a sua presença. Isso indica que, culturalmente, a existência de um pavilhão "pode durar mais do que sua materialidade física como edifício"[95].

Tal como o caso do *Arnhem Pavilion* do arquiteto Gerrit Rietveld mencionado anteriormente, também há ainda, outros exemplos de pavilhões reconstruídos como réplicas de suas versões originais. Exemplos notórios são o Pavilhão de Barcelona, que foi desmontado em 1931 e reerguido em 1983 pelos arquitetos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos. Um outro exemplo é o *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (1925), de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, que foi reconstruído em Bolonha em 1977, com a orientação dos arquitetos Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri e José Oubrerie para a *SAIE* (Exposição international da Construção). Nesse contexto, o arquiteto Ashley Paine, no artigo *Rethinking Replicas: Temporality and the Reconstructed Pavilion*, explora o valor temporal do pavilhão, explicando que a reconstrução nem sempre visa preservar o objeto original. Para Paine, a reconstrução é muitas vezes uma recriação da experiência, funcionando como uma forma de conservação, "um ato criativo ou até um gesto provocador"[96]. Paine acrescenta que "tais hibridações entre o determinado e o indeterminado parece desejável para estabelecer uma tipologia com caráter adequado, mas suficientemente especulativo e generosa quanto à forma como existe no real"[97].

Observamos nesta análise, que o pavilhão, visto como um campo fértil de estudo entre escultura e arquitetura, já não se limita a ser uma pequena construção temporária. Em várias situações, trata-se de uma construção autónoma, ligada ou relacionada à escultura num jardim ou em meio urbano e, assim como a escultura dos anos 60, é mais fácil de definir pelo que não é, ou seja, *"aquilo que não é bem um edifício"*[98].

94 David Adjaye, Nikolaus Hirsch e Jorge Otero-Pailos, "On Architecture and Authership: A conversation", 2012

95 Ibidem.

96 Ashley Paine, "Rethinking Replicas: Temporality and the Reconstructed Pavilion", 2017, 538.

97 Ibidem.

98 Francesco Careri, *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, 2013, 114.

sobre uma nomeação do inconcreto

A perseverante resistência do pavilhão à categorização serve como um testemunho eloquente da diversidade e complexidade peculiares a estas estruturas mutáveis, desafiando decididamente qualquer tentativa de impor uma classificação universal. Rosalind Krauss enfatiza o poder que estas obras demonstram ao exibirem uma "extraordinária demonstração de elasticidade"[99].

Vários autores usam termos diferentes para descrever o pavilhão, o que reflete essa dificuldade em definir uma conceituação uniforme. John Macarthur, no livro *Pavilion Propositions* publicado em 2018, chama o pavilhão de "edifício de espetáculo"[100]; Ashley Paine descreve como *objeto-instalação*; Jane Rendell nomeia como "neutro"[101]; e Joel Robinson adota uma visão mais crítica, chamando de "escultura detestável"[102].Rendell observa que estas definições variadas, além da infinidade de formas que o pavilhão pode assumir, evidenciam a fragilidade do próprio termo *pavilhão* no vocabulário artístico, já que este "pode ser desdobrado em tantas direções que ameaça abarcar toda a cultura artística"[103].

Assim Rendell defende que as definições e categorização do termo *pavilhão* deve expandir para múltiplas disciplinas, ao invés de permanecer a uma única área de conhecimento como a escultura e a arquitetura. Esta expansão exige, segundo a autora, novos termos que nos permitam identificar as particularidades e diferenças das várias práticas relacionadas, de uma forma que "vá além da oposição direta"[104]. Ou seja, estas obras precisam ser compreendidas como resultados de dinâmicas específicas de produção e receção, que operam num "campo ainda mais amplo e interdisciplinar"[105]. Para Rendell, o entendimento destas obras através de um termo não deve mais depender exclusivamente de uma ou duas disciplinas, pelo contrário, precisa integrar várias áreas de conhecimento. Este campo interdisciplinar, onde os termos não são definidos apenas por uma disciplina, "mas por várias ao mesmo tempo"[106], permite que se abra um leque mais vasto de interpretações e relações entre as práticas artísticas possibilitando novos acontecimentos. Desta forma a autora cria o termo *neutro* para obras como o pavilhão que se deslocam "dentro, nas margens, entre e através de diferentes territórios disciplinares"[107], onde os artistas "adotam

99 Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979, 30.

100 Wouter Davidts, John Macarthur, Susan Holden e Ashley Paine, *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*, 2018, 9.

101 Jane Rendell, *Art and Architecture: a place between*, 2006, 18.

102 Joel Robinson, "Pavilions as Public Sculpture", 2015, 31.

103 Wouter Davidts, John Macarthur, Susan Holden e Ashley Paine, *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*, 2018, 7.

104 Jane Rendell, *Art and Architecture: a place between*, 2006, 58

105 Ibidem., 59

106 Ibidem.

107 Ibidem.

métodos que questionam os procedimentos disciplinares"[108].

No entanto reconhece-se a abordagem diferenciada que Rendell propõe ao nomear um termo que realmente tenta cruzar vários tipos de obras de caráter interdisciplinar ao invés de criar só mais uma nomeação pouco convincente para o pavilhão. Por outro lado, este tipo de pensamento fluido entre disciplinas a procura de um termo global não é algo desconhecido para o arquiteto austríaco Hans Hollein. Entre 1960 e 1976, Hans Hollein introduziu o conceito de *crossing-over* entre disciplinas da arte para a arquitetura. A sua declaração mais eminente sobre esta ideia foi a edição de abril de 1968 da revista *Bau*, intitulada *Everything is Architecture*, traduzido para português como 'tudo é arquitetura'.

Neste excerto o autor começa logo por dizer que "a definição restrita e tradicional tem hoje pouca validade"[109]. O autor defende que este conceito de *crossing over* está centrado no ser humano. Em vez de se limitar à construção de estruturas físicas, o ser humano usa a arquitetura como uma forma de "expandir e transformar o seu espaço físico e psicológico"[110], definindo o ambiente à sua volta e ajustando-o às suas necessidades. Além disso, como qualquer meio de comunicação, a arquitetura é uma forma de expressar desejos, ideias e sentimentos. Hollein sugere obras como a Acrópole de Atenas ou as Pirâmides de Gizé que chegam a ser mais conhecidas pelo seu efeito comunicativo e emotivo do que pela presença física.

Segundo Hollein, a arquitetura não se limita a edifícios. A arquitetura pode ser encontrada até em cabines telefónicas que conectam diretamente com o mundo, nos capacetes de pilotos que ampliam os sentidos e até nas vestimentas espaciais, que oferecem uma "habitação perfeita e controlada"[111], substituindo a necessidade de edifícios fixos. Para o autor estas evoluções tecnológicas mostram que, cada vez mais, o ambiente humano pode ser criado e ajustado artificialmente, deixando o ser humano no centro do processo de definição do espaço.

Com estas transformações, Hollein acredita que os arquitetos devem ser alertados a pensar além dos edifícios e das matérias de construção com conceitos fixos e rígidos. Um edifício já não precisa existir fisicamente para ter efeito; ele pode ser sentido e "vivido pelos meios de comunicação"[112] como a fotografia ou memórias descritivas. Desta forma, o impacto de uma construção pode ser mais informativo do que presencial, como ocorre com monumentos antigos que, para muitos, são conhecidos apenas pelas imagens e histórias contados pelos locais. Apesar de Hollein expressar frustração com o rumo da arquitetura em sua época e de várias vezes apelar aos arquitetos, o autor reconhece, tal como Jane Rendell, a dificuldade de encontrar uma definição neutra para essas obras. Nesse contexto, faz referência ao seu texto *Plastic Space* de 1960, onde já tratava da interdisciplinaridade na arquitetura, propondo o termo *das Gebilde*, traduzido para português como *criação*, para designar

108 Ibidem.

109 Hans Hollein, "Alles ist Architektur", 1968, http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Alles-ist-Architektur (consultado a 12/12/2024)

110 Ibidem.

111 Ibidem.

112 Ibidem.

construções concebidas como instrumentos de comunicação e que transcendem uma delimitação disciplinar fixa. Neste mesmo texto, Hollein descreve obras interdisciplinares como "determinadores de espaço"[113]. Afirma que estas obras não podem ser expressas por "uma criação de espaço por meio de construção"[114], mas sim pelo termo *das Gebilde* que em comparação com a palavra 'construção' carrega uma conotação mais abstrata do que o simples ato de construir. Ao usar este termo, Hollein acredita que esta mais longe do ato de construir através da "funcionalidade ou satisfação de necessidades práticas"[115], mas por outro lado mais perto de um ato "de uma força criadora que organiza o espaço de forma sensorial, comunicativa e simbólica"[116]. O autor entende pelo termo *das Gebilde*, construções que tem "a capacidade de irradiar qualidades espaciais"[117], de forma que estabelece uma ligação com outras artes como pintura e escultura. Segundo Hollein esta lógica relaciona o termo *das Gebilde* com outras artes como por exemplo a escultura que não se define apenas pelo seu uso, mas pela presença no espaço, criando relações entre observador e o ambiente. Acredita que estas obras tal como a escultura e a pintura, de certa forma, também criam relações espaciais por "meio da manipulação do espaco e da forma, embora seus materiais e técnicas possam ser diferentes"[118]. Ao empregar o termo *das Gebilde*, Hollein sugere uma arquitetura que não está confinada à sua tradicional definição de construção ou abrigo, mas que se estende à criação de espaços simbólicos e artísticos. A palavra *Gebilde* é uma escolha estratégica que permite a fusão de diferentes formas de arte e perceção, trazendo para a arquitetura uma dimensão interdisciplinar que envolve não apenas a construção de espaço físico, mas a criação de uma experiência sensorial e comunicativa. Em comparação com outras abordagens arquitetónicas que podem ver a forma como algo determinado pela função, Hollein, ao usar *das Gebilde*, coloca a ênfase na forma como algo que se autoexpressa e "organiza o espaço de uma maneira transcendente mesmo que isso signifique uma estranheza da obra"[119]. Assim, *das Gebilde* não é apenas uma construção, mas uma representação simbólica do espaço e da experiência humana. Desta forma torna se interessante adotar o termo *das Gebilde* para o pavilhão, de forma reconhecendo a sua natureza interdisciplinar e simbólica. Assim, ao nomear uma obra como *das Gebilde*, em vez de objeto ou instalação que de alguma forma torna o valor do pavilhão pejorativo, o termo alemão valoriza a sua essência, que é precisamente "a capacidade de criar experiências sensórias e comunicativas através da manipulação do espaço"[120].

113 Ibidem.
114 Ibidem.
115 Ibidem.
116 Ibidem.
117 Ibidem.
118 Ibidem.
119 Ibidem.
120 Ibidem.

pensar o percurso

Neste segmento recorremos a percursos artísticos que transformam o ato de andar numa exploração espacial. Penelope Curtis chama a atenção para a relevância do movimento enquanto experiência de absorção, Richard Long demonstra que a pegada do usufruidor já é parte do desenho do projeto , Gerrit Rietveld dilui a fronteira entre galeria e jardim no pavilhão de 1965, Yve-Alain Bois mostra em *Clara-Clara* de Richard Serra que a forma só se ccompreende passo a passo e Constantin Brancusi condensa o voo em *Bird in Space* numa apreciação que exige rotação do olhar. Lidas em conjunto, estas obras criam o pano de fundo para o pavilhão já que permitem validar a ideia, defendida por Jane Rendell no capítulo da *Perceção Holística*, de que a *prática espacial crítica* nasce do corpo em movimento e da interação com o sítio.

Entendemos o percurso através do ato de caminhar. No entanto para Penelope Curtis o percurso não é apenas "uma linha entre pontos"[121]. A autora afirma que percorrer e caminhar são dois movimentos diferentes na contemplação de um lugar ou espaço. Acredita que enquanto caminhar é "o ato de andar numa modesta extensão de caminho"[122], enquanto que o ato de percorrer é a forma de compreender o espaço e estar "ativamente em constante absorção da envolvente"[123]. Segundo a autora percorrer é para cada observador único, pois a observação depende das sensações táteis, visuais, hápticas e cognitivas de cada pessoa. Assim Curtis acredita que o percurso é o desejo e necessidade e preferência de um ato por parte do observador.

Ao falar sobre o ato de percorrer, surge uma relação com as obras do escultor britânico Richard Long. Para Long, segundo Rosalind Krauss, o percorrer é uma ferramenta que estabelece "uma ligação entre a arquitetura, a escultura e a paisagem"[124]. A sua obra *Touareg Circle* (1988) é um exemplo claro dessa conexão (ver fig.#11). Ao caminhar repetidamente sobre o mesmo local, Long cria uma perturbação no terreno, forjando um desgaste que destaca a trajetória que percorre. Para o escultor, esse ato de percorrer o mesmo espaço estabelece uma ligação profunda com a paisagem. O processo de criar o percurso, quase como uma escavação, confere à obra um carácter arquitetónico. Só após completar o trajeto é que Long considera o trabalho como uma escultura, que pode ser observada como tal. Além disso, tal como Beatriz Colomina, Long reconhece a importância da fotografia como uma forma íntima de registar as suas obras. Devido à natureza efémera e de reintegração da sua arte na paisagem, as obras de Long muitas vezes desaparecem ou se modificam ao longo do tempo. A fotografia permite-lhe capturar a existência da obra, preservando a experiência vivida e eternizando-a numa imagem. Assim, a

#11. Richard Long, *Touareg Circle*, 1988

121 Penelope Curtis, *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*, 2007, 72.

122 Ibidem.

123 Ibidem., 73.

124 Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979, 36.

fotografia torna-se uma ferramenta crucial para documentar e perpetuar o impacto do trabalho de Long, que, por vezes, é transitório ou impercetível no próprio ambiente natural.

Apesar da clara intenção de Richard Long de pegar no ato de caminhar como forma de criar uma obra de arte, Curtis vê neste mesmo ato outra importância. Para a autora o movimento cria a "transformação da obra em observação"[125] e que dessa forma o controno da obra "se ajusta, desloca e recompõe em novas formas"[126], à medida que o observador se aproxima. Para além disso, afirma que quando a obra esta ao alcance de um passo, deixa de ser importante a forma geral da obra e passa haver um novo momento de contemplação que é os detalhes da textura e da superfície que antes eram invisíveis, que proporciona assim uma variedade de estímulos captados não só pela visão, mas agora pelo tato e o som. Estas observações todos são possíveis com o simples ato de movimentar através de um percurso. Curtis exemplifica este tipo de momento através da obra *Kröller-Müller Pavilion* (1965) do arquiteto Gerrit Rietveld (ver fig.#12). Para Curtis esta mesma obra representa diferentes momentos de observação. Num primeiro momento ao longo do caminho a obra demonstra se como uma construcao compacta de planos horizontais e verticais. No entanto ao chegar a obra curtis afirma que não era percetível os limites da obra entre o exterior e interior que outrora a distância parecia tão claro. Curtis diz que o observador ao percorrer o pavilhão tanto consegue contemplar as esculturas expostas como também se vê imerso em um diálogo constante com a paisagem. desta forma a própria obra, em si mesmo, configura-se como uma escultura inserida num jardim onde a paisagem deixa de ser um mero plano de fundo e tornou-se parte integrante da experiência artística. Curtis chega a afirmar que uma estrutura como o pavilhão de Rietveld é erigida porque sem ela, a escultura seria incompleta. Neste caso, para a autora o pavilhão quase ultrapassa sua função original, insinuando, que é, "no mínimo, tao intrigante quanto as obras dentro de si, se não mais."[127]

#12. Gerrit Rietveld, *Kröller-Müller Pavilion*, 1965

Yve-Alain Bois, no seu texto *A picturesque stroll around Clara-Clara*, reflete sobre o ato de caminhar como uma forma essencial de vivenciar uma obra de arte. Diferente de Beatriz Colomina, que considera a fotografia suficiente para discutir uma obra, Bois rejeita essa ideia. Para Bois, a fotografia "achata e funde a obra"[128], oferecendo uma percepção enganadora de sua forma. Esta visão é também ecoada por Curtis, que menciona que, de longe, o pavilhão de Rietveld pode parecer uma estrutura compacta, mas tal impressão se desfaz ao explorá-lo fisicamente.

Bois defende que apenas através do ato de caminhar é possível compreender plenamente uma obra. O autor sublinha a importância de percorrer o espaço para obter uma "experiência sensorial do lugar"[129]. No caso da escultura *Clara-Clara* (1983) de Richard Serra (ver fig.#13), instalada no Jardim das Tulherias, em Paris, Bois

#13. Richard Serra, *Clara-Clara*, 1983

125 Penelope Curtis, *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*, 2007, 117.

126 Ibidem., 120.

127 Ibidem., 122.

128 Yve-Alain Bois, traduzido por John Shepley, "A Picturesque Stroll around 'Clara-Clara'", 1984, 49.

129 Ibidem.

descreve de forma quase memorialística a experiência de atravessá-la.

Segundo Bois, ao caminhar pelo interior da obra *Clara-Clara* e ao aproximar-se do afunilamento formado pelas paredes curvas, o espectador sente uma constante variação de velocidade, como "se o lado esquerdo e direito do corpo estivessem desalinhados"[130]. À medida que se aproxima, a peça parece distorcer-se, e, ao dar um passo fora do eixo central, a escultura reorganiza-se drasticamente: um lado parece aumentar desproporcionalmente, enquanto o outro diminui. Esta experiência provoca "uma sensação estonteante"[131], como se a própria escultura, um objeto tangível, ludibriasse o observador a cada passo. Bois mostra, assim, que o espaço e o movimento desempenham um papel central na forma como a arte é percecionada, defendendo que a interação física com a obra é indispensável para a sua compreensão total.

#14. Constantin Brancusi, *Bird in Space*, 1923

Contrastando com a presença imponente da obra de Richard Serra, *Bird in Space* (1923) do escultor romeno Constantin Brancusi oferece uma experiência mais sutil, mas igualmente significativa, no que diz respeito à interação do espectador com a obra (ver fig.#14). Embora *Bird in Space* seja uma peça de menor escala física, assim como as obras de maior dimensão, exige que o observador se mova ao redor para uma compreensão plena. A obra de Brancusi, com sua forma aerodinâmica e acabamento polido, não se limita a ser estática. Pelo contrário, ela sugere um movimento fluido e a ideia de leveza, quase como se estivesse suspensa no ar, prestes a decolar. Brancusi não se limita à representação literal de um pássaro, mas abstrai a essência do voo, captando a sua dinâmica e sensação de elevação. A peça transcende a forma concreta do pássaro e aproxima-se da ideia pura de voar, tornando-se uma metáfora para o movimento e a liberdade.

Tal como Bois descreve a sensação de distorção em *Clara-Clara*, *Bird in Space* também cria uma experiência mutável para o observador. A luz refletida no bronze polido muda conforme o ângulo de visão, transformando a perceção da peça. Assim, o espectador é levado a sentir a ilusão de movimento e uma leveza paradoxal que contrasta com o peso físico do material.

Nesta obra de Brancusi, a importância do espaço circundante é crucial, pois potencializa a fluidez visual da peça. O observador é convidado a explorar o ambiente em torno da escultura e a experimentar a sua presença de forma quase meditativa. Tal como em *Clara-Clara* (ver fig.#15), não chega olhar de relance ou observar uma reprodução e tal como Bois afirma, é necessário estar presente, absorver a relação da obra com o espaço e "sentir como esta interação ativa o seu significado"[132].

Rietveld, Serra e Brancusi demonstram que a obra só se completa com a presença do visitante em movimento, pois é o corpo que faz emergir o tempo, revela as variações de forma e descobre texturas e sons antes ocultos. Dessa leitura derivam quatro princípios fundamentais para o pavilhão: cada movimentação pode gravar um traço no solo e narra a travessia, a aproximação modifica a percepção e devolve

#15. Richard Serra, *Clara-Clara*, 1983

130 Ibidem.

131 Ibidem.

132 Ibidem.

mutabilidade à construção, o deslocamento dissolve a fronteira entre interior e exterior ao entrelaçar paisagem e arquitectura, e a matéria participa ativamente na experiência ao oferecer estímulos tácteis e auditivos que enriquecem a leitura visual. Estas ideias encontram eco no pensamento de Rosalind Krauss, cujo *campo ampliado* mostra que a arte nasce da troca constante entre corpo, sítio e objecto. Guiado por essa visão, o pavilhão é concebido para existir na própria caminhada, multiplicar interpretações a cada desvio e convidar o visitante a escrever a sua própria narrativa.

pensar a matéria

Partindo de casos muito distintos — o pavilhão leve que o ateliê SANAA instalou na *Serpentine* em 2009, a escultura de betão que Dani Karavan modelou no deserto do Negev e a enigmática *La Casita* em granito concebida por José Pedro Croft — podemos perceber como a escolha e a disposição da matéria orientam a experiência da obra. No projeto de SANAA, um material industrial assume função de abrigo e, ao mesmo tempo, devolve ao visitante o reflexo mutável do céu e da envolvente; a intervenção de Karavan mostra que o betão, aparentemente inerte, ganha expressão viva quando dialoga com vento, areia e luz; Croft lembra que a rigidez mineral, mesmo parecendo estrangeira à paisagem, acaba transformada pelo crescimento da vegetação. Em comum, entram em ação as ideias de Elvin Karana, segundo as quais cada material carrega uma poesia própria feita de memória cultural, tactilidade e potencial narrativo, poesia que, quando ativada, redefine a relação entre corpo, lugar e objeto.

A relação entre os materiais e a forma como se traduz em experiência vai muito além da sua aparência ou utilidade. Os materiais têm a capacidade de despertar emoções, contar histórias e criar ligações profundas entre o objeto e o utilizador. Cada textura, cor ou sensação que transmitem é uma oportunidade de conexão sensorial e emocional, onde consciência e matéria se envolvem num diálogo quase poético. Assim, os materiais não são apenas elementos físicos, mas são agentes ativos na criação de significado e experiência.

No artigo *Material Driven Design*, publicado na *International Journal of Design*, a escritora turca Elvin Karana explora esta ligação entre os materiais e a experiência humana, afirmando que todo material "possui uma poesia inerente que está interligada à experiência humana, envolvendo tanto a mente como o corpo"[133]. Para Karana, esta relação vai além das propriedades físicas e funcionais dos materiais, incluindo associações subjetivas, culturais e emocionais. Por exemplo, o vidro pode evocar sensações de elegância e fragilidade, o metal uma sensação de frieza e modernidade, enquanto a madeira desperta uma ideia de calor e naturalidade. No entanto, a autora sublinha que o caráter de um objeto não se limita ao material em si, mas depende de um conjunto de características como cor, textura, densidade, condutividade térmica e acabamento. Defende que essas qualidades sensoriais, em conjunto, não apenas moldam a nossa perceção, mas também constroem uma ligação emocional com os objetos. Nesse sentido, "a interação tátil e estética com os materiais enriquece tanto a experiência quanto o processo criativo"[134], enfatizando como os materiais podem transformar a forma como compreendemos e interagimos com o espaço ao nosso redor.

Karana também enfatiza que os materiais possuem a capacidade de carregar narrativas e significados, que

133 Elvin Karana, "Material Driven Design: A Method To Design For Material Experiences", 2015, 37.

134 Ibidem.

podem ser pessoais ou influenciados por práticas culturais. Para além disso, defende que os materiais evocam não apenas reações sensoriais imediatas, mas também associações culturais profundamente enraizadas, permitindo que os objetos feitos a partir deles reflitam contextos históricos e sociais. Assim, o papel dos materiais no processo de criação vai além da sua função prática, englobando também a comunicação da história e de identidades. No entanto, a autora argumenta que a materialidade não é estática, mas dinâmica, moldada pelo tempo, pelo uso e pelas inovações criativas. Essa visão destaca que a escolha de um material é tanto um processo técnico quanto uma oportunidade criativa para gerar experiências significativas. Assim, "os materiais são parceiros no processo de criação"[135], desempenhando um papel importante na produção de obras que dialogam com a experiência humana de forma profunda e sensorial.

A autora sublinha, ainda, a importância da interação sensorial com os materiais, afirmando que "somos incentivados a experimentar a obra através de caminhar nela, tocar e ouvi-la"[136]. Esta abordagem revela o papel ativo dos sentidos na relação com as obras. Karana também reconhece que os materiais são frequentemente uma forma de atrair a atenção inicial das pessoas, mas sublinha que as reações podem variar, criando sensações onde podemos ficar entusiasmados pela sua aplicação, podemos sentir grande prazer em sua existência ou, ao contrário, "ficarmos profundamente desinspirados". [137]

Para Karana, o mais importante não é perguntar o que é um material, mas sim indagar o que ele pode evocar ou representar. A perspetiva da autora reflete a compreensão de que as aplicações potenciais, o desempenho e os efeitos que os materiais têm sobre o utilizador são os elementos que gerem a experiência. Assim, o valor do material ultrapassa a sua composição física, tornando-se um agente ativo na criação de significado e experiências no processo criativo.

Um exemplo que ilustra o pensamento criativo sobre a matéria é o Pavilhão na *Serpentine Gallery* de 2009 (ver fig.#16), projetado pelos arquitetos japoneses Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. No livro *Serpentine Gallery Pavilion 2010: An Alternative Design*, o arquiteto holandês Harm Dekker descreve este pavilhão como "um exemplo da exploração da matéria, seja ela luz, natureza ou alumínio"[138]. Dekker explica que a estrutura parece uma "folha flutuante de alumínio, que deriva livremente entre as árvores como se fosse fumo"[139]. A descrição do autor destaca a leveza e a fluidez da obra, que parece quase etérea, apesar de ser feita de metal.

Ao observar o pavilhão, Dekker nota como a obra ondula pelo terreno, criando uma expansão visual do parque e uma integração harmoniosa com o ambiente natural. A aparência do pavilhão transforma-se de acordo com as condições climáticas, alterando-se conforme a luz, a sombra ou até a chuva. Em certos momentos, a obra pode ser comparada a "uma nuvem flutuante

#16. Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, *Serpentine Pavilion*, 2009

135 Ibidem., 36.
136 Ibidem., 39.
137 Ibidem.
138 Harm Dekker, *Serpentine Gallery Pavilion 2010: An Alternative Design,* 2010, 17.
139 Ibidem.

de água"[140], evidenciando a versatilidade da matéria e a sua capacidade de se adaptar ao contexto. O teto metálico, com variações de altura, confere ao pavilhão uma sensação de fluidez, como se a estrutura estivesse em constante movimento. A rigidez do material metálico é contrastada pela leveza da forma, que parece subir em direção ao céu ou descer em direção ao solo.

Este pavilhão é, portanto, um exemplo claro de como a matéria pode ser explorada de forma criativa para criar uma experiência sensorial única. Como sublinha Dekker, a obra transforma o espaço e oferece ao observador uma experiência imersiva, que vai além da simples funcionalidade do edifício. Ao interagir com o ambiente, o pavilhão não só reflete a fusão entre arte e natureza, mas também permite uma conexão sensorial profunda, onde a forma, a luz e o material se combinam para gerar uma experiência estética.

#17. Dani Karavan, *The Negev Brigade*, 1968

No entanto, a experiência do espaço, através de um processo criativo da matéria, é valorizada tanto no contexto da arquitetura quanto da escultura. A historiadora de arte israelita Dalia Manor, no seu texto *Where Memories Meet* em *Monuments and Site specific Sculpture in Urban and Rural space*, destaca como o tato na obra de Dani Karavan, em Beer Sheva, no sul de Israel, estabelece uma ligação íntima entre o corpo e o espaço (ver fig.#17). O toque permite perceber a solidez, resistência e a forma tridimensional dos materiais. Esta relação, ao contrário da experiência do pavilhão mencionado anteriormente, é possível porque o escultor quis que a sua obra *The Negev Brigade* (1968) fosse interativa, permitindo que "as pessoas possam subir, caminhar, tocar, ouvir, cheirar e ver"[141]. Manor explica que a obra envolve todos os sentidos, orientando o movimento do visitante e enriquecendo a experiência espacial.

Concebida como um símbolo de resistência e resiliência, esta obra está situada numa vasta região desértica e é composta por uma série de elementos escultóricos autónomos que lembram arquétipos da linguagem arquitetónica, como arcos, colunas, cúpulas e torres. No catálogo do artista, Karavan enumera os materiais utilizados como "vento, luz solar, água, fogo, acácias do deserto, betão cinza e texto"[142]. No entanto, as peças principais do monumento são monólitos de betão exposto, cuja cor resulta da mistura com a areia do deserto. Manor observa que esta escolha de materiais reflete a ideia de que a obra se estende pelo deserto, criando uma experiência sensorial que é intensificada pela natureza do ambiente. A autora afirma que, embora todos os elementos sejam feitos de um material só, o betão, os volumes apresentam formas, espessuras e texturas variadas, proporcionando uma sensação de irregularidade visual e tátil à medida que o visitante percorre o espaço.

Manor sublinha ainda a sensação única de uma escultura que não é apenas observada, mas também explorada fisicamente, quase como um percurso ou palco. Ao aproximar-se da obra, de longe, ela parece uma "ruína engolida pela areia"[143], o que cria uma sensação de incerteza e estranheza visual. Embora a materialidade da obra não chame

140 Ibidem., 18.

141 Dalia Manor, "Where Memories Meet, em Monuments and Site-Specific Sculpture in Urban and Rural Space", 2017, 223.

142 Dani Karavan, "Negev Monument (1963-1968)", *Dani Karavan - Official Website*, consultado a 10/12/2024

143 Dalia Manor, "Where Memories Meet, em Monuments and Site-Specific Sculpture in Urban and Rural Space", 2017, 220.

imediatamente a atenção do observador, Manor acredita que é através do contacto físico que as características da escultura se revelam. O visitante é convidado a explorar a obra como se fosse um palco, numa coreografia invisível que orienta os seus movimentos.

Em contraste, o artista visual português José Pedro Croft, numa entrevista para o *Expresso*, afirma que mesmo os objetos aparentemente cínicos, indiferentes, com uma métrica gelada "criam um grau de estranheza e perplexidade tão forte que geram um enorme número de emoções"[144], o que ele chama de "paradoxos da arte"[145]. Foi com esta ideia de estranheza que Croft criou a sua obra *La Casita* para a Ilha das Esculturas, em Pontevedra. Ao contrário dos projetos de Rietveld e Karavan, Croft concebeu uma obra completamente fechada em si mesma (ver fig.#18). *La Casita* é uma escultura de granito escuro com a forma de uma casa, mas sem portas nem janelas. Segundo o artista, esta peça "não visa dialogar com a paisagem natural"[146] e apresenta-se rígida, tanto na sua posição no terreno como na sua volumetria e na materialidade que contrasta com o ambiente à sua volta.

Contudo, com o passar do tempo, a natureza começou a transformar a obra. O crescimento da vegetação e as mudanças no ambiente levaram à remoção de partes da fachada e do telhado, alterando a aparência inicial de *La Casita*. Assim, a peça, que antes era fechada e estranha, foi adquirindo um novo sentido de existência, tornando-se mais integrada no espaço e suavizando a sua estranheza para quem a observa. Torna-se interessante perceber como a experiência de observar esta obra evolui ao longo dos anos, à medida que a flora e a fauna a transformam, criando uma relação dinâmica entre a arte, a natureza, a materialidade e a temporalidade.

Estas obras alimentam a reflexão sobre a matéria ao mostrar que o tempo e o clima devem ser reconhecidos como co-autores, tal como o betão de Karavan que se deixa esculpir pela erosão. Ensinam também a valorizar a estranheza inicial, pois Croft prova que o choque visual pode desencadear um diálogo duradouro entre arte, natureza e observador. Em essência, a matéria deixa de ser mero invólucro e torna-se argumento, conversa com o tacto e a audição, evoca a memória colectiva, marca o calendário e produz significado antes mesmo de qualquer gesto formal se afirmar.

#18. José Pedro Croft, *La casita*, 1999

144 José Pedro Croft, entrevista por Ana Soromenho, "Os bons artistas vivem com as tripas", 2017

145 Ibidem.

146 Ibidem.

pensar o limite

Para compreender como arte e arquitetura se encontram num território liminar, analisamos três obras que testam, cada uma à sua maneira, as fronteiras das disciplina. Berndnaut Smilde fabrica nuvens efémeras dentro de salas e claustros, esculturas de vapor que se materializam por instantes antes de se desfazerem no ar. Job Koelewijn ergue, numa só mão, uma torre de pratos e copos frente ao MoMA, *performance* que traduz em risco físico a instabilidade do fazer artístico. Jorge Pardo instala casas-de-banho plenamente funcionais no espaço expositivo, afirmando e negando simultaneamente a utilidade arquitectónica. Estas obras interessam-nos porque corporizam, respectivamente, a volatilidade da matéria, o equilíbrio precário da prática e o conflito entre função e contemplação, temas já enunciados por Rosalind Krauss quando dilatou o campo da escultura e por Anthony Vidler ao falar de arquitetura "não-exatamente-arquitetura"[147] no capitúlo da *Perceção holística*.

#19. Berndnaut Smilde, *Nimbus Coastal Hwy*, 2017

No artigo *Cloud Control: Berndnaut Smilde's Ephemeral Cloudscapes*, a escritora filipina de Arquitetura e Design, Gabrielle de la Cruz, reflete sobre as obras do artista neerlandês Berndnaut Smilde, cuja arte se caracteriza por nuvens efémeras criadas em espaços interiores e exteriores (ver fig.#19 e #20). De la Cruz descreve estas nuvens como "uma escultura de praticamente nada"[148], que está "no limite da materialidade: cresce, mas ao mesmo tempo desmorona. Apenas fica a fotografia, não resta mais nada"[149]. Esta dualidade é central ao trabalho de Smilde, que explora a natureza passageira das experiências humanas através de formas que surgem e desaparecem em poucos segundos.

Desde 2012, Smilde tem criado nuvens em ambientes cuidadosamente selecionados, usando vapor de água e fumo para produzir esculturas delicadas e temporárias. Segundo o próprio artista, "a melhor parte é quando conseguimos realizar algo que está próximo de um limite"[150], destacando que a fugacidade e o potencial de falha são partes fundamentais do processo criativo. Como observa de la Cruz, a obra de Smilde convida-nos "a refletir sobre a temporalidade e a natureza passageira da experiência"[151].

A característica mais notável destas nuvens é claramente a sua efemeridade. Formam-se, dissolvem-se rapidamente e deixam apenas as fotografias como vestígios. Esta brevidade dialoga com conceitos de perceção e memória. Smilde explica que as suas nuvens funcionam como "esculturas temporárias"[152] que transformam os espaços onde são criadas. Para a historiadora de arte Laura van Grinsven, citada no artigo, as fotografias

#20. Berndnaut Smilde, *Nimbus Dioclezia-no Aula V*, 2018

147 Anthony Vidler, "Architecture's Expanded Field, in Architecture Between Spectacle and Use", 2004, https://www.artforum.com/features/architectures-expanded-field-168456/ . (consultado a 15/02/2024)

148 Gabrielle de la Cruz, "Cloud Control: Berndnaut Smilde's Ephemeral Cloudscapes", 2022

149 Ibidem.

150 Ibidem.

151 Ibidem.

152 Ibidem.

destas nuvens não são a obra em si, mas uma evocação do instante em que existiram, "tornando-as mais importantes em sua ausência do que em sua presença"[153].

De la Cruz aprofunda a ideia ao afirmar que a ausência das nuvens é tão significativa quanto sua breve presença, pois estas "desafiam as fronteiras terrestres e perduram na memória, mesmo após sua dissipação"[154]. Smilde vai além das nuvens em outros trabalhos, como na série *Breaking Light*, onde tenta capturar arco-íris, fenômenos ainda mais intangíveis e efémeros. A criação dessas obras depende de um equilíbrio delicado entre arte e ciência, marcado pela fragilidade e pela impossibilidade de reproduzir exatamente os mesmos resultados.

As criações de Smilde funcionam como metáforas para a impermanência e a ilusão. Seja através de uma nuvem que se dissolve ou de um arco-íris inalcançável, o artista balanca com a noção de perfeição efémera. De acordo com de la Cruz, estas obras transformam a impermanência em arte que permanece connosco, desafiando-nos a ver a beleza no transitório. A autora conclui que a criatividade, tal como a prática de Smilde, "mostra que colocar a cabeça nas nuvens não é algo tão ruim"[155].

A efemeridade e a instabilidade, tão presentes nas nuvens de Berndnaut Smilde, encontram um paralelo intrigante na obra *A Balancing Act* (1998), do artista Job Koelewijn, conforme analisado pelo arquiteto britânico Mark Dorrian no seu texto *The Terms of Trade of architecture and art* no livro *Trading between Architecture and Sculpture*. Se as criações de Smilde desafiam a materialidade ao desaparecerem quase imediatamente, as de Koelewijn exploram a instabilidade física como metáfora para a condição artística, integrando a arquitetura como uma linguagem simbólica.

Dorrian descreve a *performance* de Koelewijn como um ato que combina risco e controle: "Um artista aparece numa fotografia. No passeio da *52nd Street*, em Nova Iorque, mesmo ao virar da esquina do Museu de Arte Moderna, um indivíduo equilibra uma torre improvisada na sua mão esquerda, semelhante a um malabarista de circo."[156] A torre, construída com pratos e copos, evoca os arranha-céus que dominam Manhattan (ver fig.#21). Assim como as nuvens de Smilde, esta obra joga com o precário e o transitório, utilizando a arquitetura não apenas como inspiração visual, mas como uma ferramenta para refletir sobre as dificuldades e incertezas enfrentadas por artistas no seu dia-a-dia.

No entanto, enquanto Smilde trabalha com a efemeridade como conceito, procurando que suas esculturas desaparecem sem deixar mais do que memórias e imagens fotográficas, Koelewijn sublinha a tensão entre o esforço e a imprevisibilidade. Dorrian observa que *A Balancing Act* expressa "a incerteza que o artista sente"[157], representando o ato diário de equilibrar as pressões criativas, disciplinares e sociais. Tal como Smilde transforma espaços efémeros, Koelewijn transforma o espaço urbano e os seus elementos arquitetónicos em um campo

#21. Job Koelewijn, *A Balancing Act*, 1998

153 Ibidem.

154 Ibidem.

155 Ibidem.

156 Mark Dorrian, "The Terms of Trade of architecture and art", 2019, 9.

157 Ibidem., 10.

para a autorreflexão e o questionamento das fronteiras disciplinares.

Ambos os artistas, portanto, utilizam a arquitetura como um meio conceptual, mas enquanto Smilde se debruça sobre a natureza passageira da experiência, Koelewijn adota a arquitetura como uma linguagem integrada ao seu pensamento artístico. Dorrian explica que esta interdisciplinaridade é mais do que um debate ou tema; é "um veículo para a prática — um meio através do qual mobilizam pensamentos e articulam ideias."[158] Essa troca entre arte e arquitetura, semelhante ao equilíbrio instável de Koelewijn, produz resultados imprevisíveis e cenários únicos, ampliando os limites das disciplinas envolvidas.

No caso de Koelewijn, a arquitetura não apenas dialoga com a escultura, mas também a molda diretamente. A performance toma emprestadas "as convenções, a linguagem e a escala da arquitetura"[159], desafiando os seus limites enquanto revela a fragilidade inerente à prática artística. Essa abordagem reflete-se em outras obras que utilizam "planos e modelos, estruturas e pavilhões, em espaços urbanos e públicos"[160], criticando os próprios termos das disciplinas e questionando como elas podem convergir.

Por outro lado, o artista cubano-americano Jorge Pardo desloca a discussão ao questionar diretamente os limites entre arquitetura e arte, focando-se na funcionalidade da sua obra. A obra de Pardo, apresentada na exposição de 2014 na galeria *Neugerriemschneider* em Berlim, é analisada pelo autor americano John Macarthur no texto *Relational Art and Architectural Pavilions*. Segundo Macarthur, as duas casas de banho funcionais de Pardo, expostas dentro da galeria, desafiam as definições convencionais de utilidade e estética, criando uma tensão conceitual distinta (ver fig.#22).

Se Koelewijn joga com o equilíbrio físico e Smilde com a fugacidade temporal, Pardo questiona a função prática da arquitetura. As casas de banho de Pardo, construídas em aço e vidro, estão conectadas ao sistema de esgotos de Berlim, funcionando plenamente como instalações sanitárias. No entanto, o contexto artístico transforma-as em algo mais do que simples objetos utilitários. Para Macarthur, esta ambiguidade reflete um discurso crítico sobre o pensamento artístico e uma "transgressão familiar de fronteiras disciplinares"[161]. A funcionalidade, normalmente central à arquitetura, aqui é simultaneamente afirmada e anulada, já que, apesar de funcionais, as casas de banho não convidam ao uso devido à sua transparência e à exposição dos elementos estruturais e canalizações.

Essa tensão entre função e contemplação distingue a obra de Pardo de outras práticas de arte, como as de Rirkrit Tiravanija, que enfatizam a participação ativa do público. Enquanto Tiravanija cria situações que dependem da interação, Pardo apresenta uma funcionalidade apenas como conceito, impedindo a sua aplicação prática. Para Macarthur, este paradoxo, em que algo projetado para ser utilizado é tornado inutilizável pelo seu contexto,

#22. Jorge Pardo, *Bathroom*, 2015

158 Ibidem., 11.

159 Ibidem., 13.

160 John Macarthur, "Architectural Aesthetics after Conceptual Art", 2019, 27.

161 Ibidem., 30.

revela a obra como uma reflexão crítica, mais próxima da instalação artística do que da arquitetura em si.

A comparação com arquitetura torna-se ainda mais evidente quando Macarthur analisa o caráter escultural da obra. Argumenta que "a arquitetura é considerada escultura quando, de alguma forma, ultrapassa a sua determinação funcional."[162] Pardo inverte essa lógica: ao trazer um objeto de função definida para um espaço expositivo, o artista transforma a arquitetura em escultura, destacando o entrelaçamento entre as disciplinas. Diferente da efemeridade de Smilde e da instabilidade de Koelewijn, Pardo utiliza a funcionalidade real para criar um limiar conceitual, onde arquitetura e escultura coexistem sem que uma se sobreponha à outra.

Pode-se traçar uma comparação interessante entre a obra de Jorge Pardo e a descrição minuciosa que Jun'ichirō Tanizaki faz da casa de banho. No *Elogio da Sombra* o escritor japonês apresenta a retrete como um refúgio de penumbra onde o corpo encontra sossego e o espírito um instante de contemplação. A luz filtrada pela madeira escura cria uma determinada qualidade de sombra que adensa o silêncio a ponto de se ouvir "até o canto de um mosquito"[163]. A função higiénica confunde-se com estética e memória, as superfícies guardam a patina do tempo, o aroma do jardim penetra pelo vão e a intimidade atinge uma dignidade quase cerimonial, qualificada pelo autor como "prazer essencialmente fisiológico"[164]. Para Tanizaki a sombra protege o corpo, dissolve-o no espaço e legitima o ato quotidiano através da meia-luz e da textura.

Jorge Pardo apresenta o reverso desta lógica. A sua obra de vidro e aço, instaladas no cubo branco da galeria, trocam a penumbra pelo excesso de transparência, exibindo canalizações e possíveis utilizadores como parte do espetáculo. Onde Tanizaki almeja recolhimento com sombra suave e íntegra, Pardo expõe com a claridade extrema que gera desconforto e subsequente cria a inutilização do espaço. Assim, a obra de Pardo radicaliza o programa sanitário até ao ponto em que a funcionalidade se converte em paradoxo, sublinhando por contraste quão decisiva é a penumbra de Tanizaki para dignificar o corpo e transformar necessidade em poesia. A estranheza sentida diante das cabinas de vidro torna-se ainda maior quando lembramos que a mesma função pode ser celebrada pelo recato em vez de ser negada pela exposição.

Há ainda a questão do tempo inscrito na matéria. Tanizaki louva a madeira escurecida com pátina "de outros tempos"[165], pois as marcas de uso ligam presente e passado e conferem nobreza ao gesto quotidiano . Na instalação de Pardo, o vidro e o inox mantêm-se imutáveis, recusam envelhecer e remetem à lógica de *showroom*. Enquanto a latrina de sombra acolhe o desgaste como sinal de vida, a obra *Bathroom* fixa-se num presente perpétuo e transforma a funcionalidade em conceito distante.

Destas experiências retira-se um conjunto de princípios para pensar

162 Ibidem., 33.

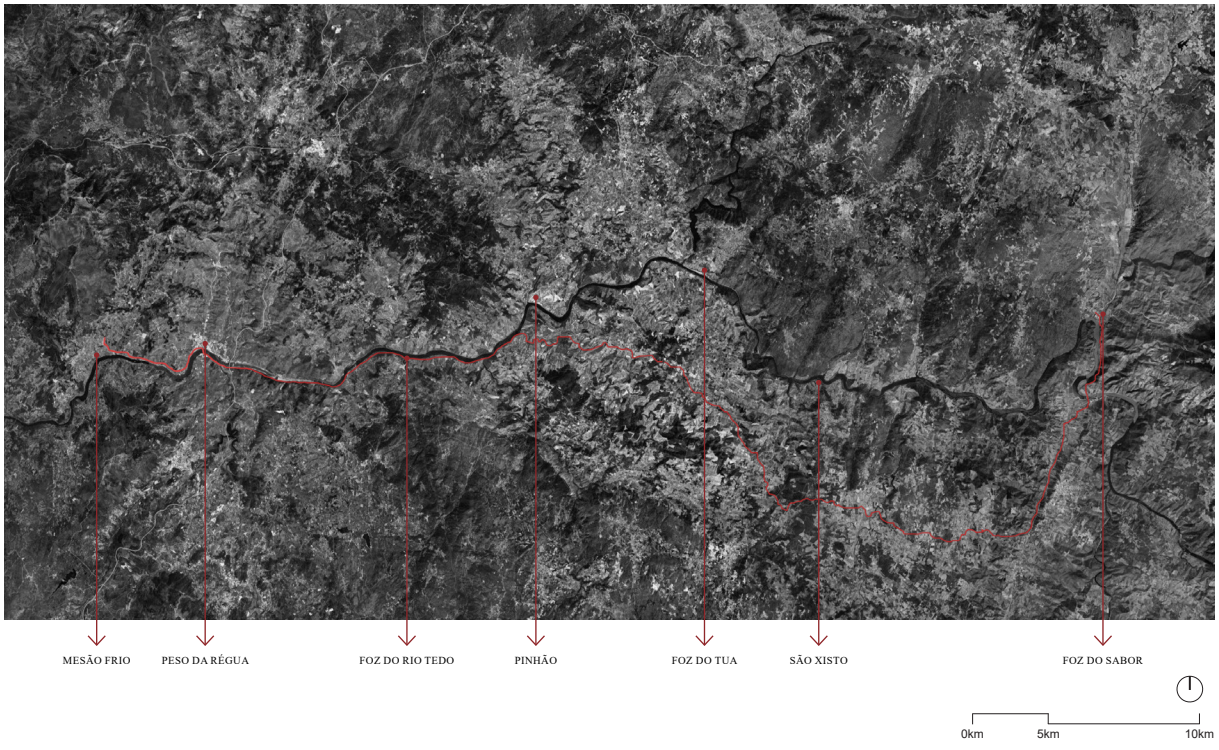
163 Jun'ichirō Tanizaki, *Elogio da Sombra*, 1999, 11.

164 Ibidem.

165 Ibidem.

o limite. A nuvem de Smilde ensina que a obra pode existir numa oscilação entre presença e ausência, pedindo ao observador que complete mentalmente o que se evapora. Koelewijn lembra que a forma mais evidente de monumentalidade pode residir no instante que antecede o colapso, onde tudo ainda se mantém em tensão. Pardo mostra que a função, quando deslocada de contexto, se converte em enigma: aquilo que podia ser usado torna-se objecto de reflexão. Material-imaterial, estável-instável, útil-inútil estes são alguns dos pares que geram zonas de ambiguidade férteis para conceber intervenções que provoquem dúvida sobre onde termina a escultura e começa a arquitetura, e que convidem o público a participar dessa indefinição em vez de resolvê-la.

QUINTA DO SEIXO


MESÃO FRIO
PESO DA RÉGUA
FOZ DO RIO TEDO
PINHÃO
FOZ DO TUA
SÃO XISTO
FOZ DO SABOR
0km
5km
10km

sentir o percurso

Depois de esclarecer os fundamentos teóricos que revelam a natureza elástica, interdisciplinar e inconcreta do pavilhão, importa verificar como tais premissas se concretizam num objeto projetado. O que se segue desloca o foco do debate conceptual para a paisagem do Douro, apresentando o pavilhão como terreno de prova onde os enunciados sobre *percurso*, *matéria* e *limite* se transformam em decisões projetuais articuladas com o lugar.

#23. Fotografias da paisagem da região demarcada do Douro

No tema do *percurso* o pavilhão é pensado como interlocutor do caminhante. Partimos da distinção de Penelope Curtis entre caminhar e percorrer para propor uma obra que vive no segundo verbo. O visitante dever-ia sentir que a própria marcha escreve o lugar, como a pegada de Richard Long, e que essa escrita recebe resposta imediata do objeto através de pequenas variações de escala, luz ou textura. A obra pretende conversar com o corpo em movimento, não servir de meta estática.

Procuramos também a mutabilidade que Yve Alain Bois descreveu em *Clara Clara* de Richard Serra e a dissolução de fronteiras que Gerrit Rietveld alcançou no seu pavilhão de jardim. O resultado desejado é um edifício que muda de leitura a cada desvio do olhar e, ao fazê-lo, lembra a leveza insinuada pelo *Bird in Space* de Brancusi. Soma-se a essa ambição a dimensão efémera sugerida pelas nuvens de Smilde e pelas construções transitórias de Koelewijn. Estas ideias, ainda em estado germinal, apontam para um pavilhão cuja razão de ser está na relação cinética com o observador, na absorção da paisagem e na renovação contínua que cada trajeto pode revelar.

#24. Mapa com marcação do caminho de viagem

O desenvolvimento do pavilhão no Douro pode ser dividido em duas fases distintas. A primeira fase caracteriza-se por uma procura intuitiva e exploratória, por vezes desorganizada, e carecendo de uma base teórica sólida. A segunda fase surge após o aprofundamento de conhecimentos teóricos e a definição de uma linha de pensamento que orienta o projeto.

Desde o início, houve um interesse em trabalhar na paisagem do Douro. Apesar de não existir uma ligação pessoal com a região, manifestou-se o desejo de desenvolver o trabalho num ambiente natural único em Portugal, que estivesse suficientemente próximo para permitir visitas ao terreno.

A procura pelo local ideal para o pavilhão revelou-se uma tarefa complexa. Na fase inicial, ainda no Porto, recorreu-se à aplicação *Google Maps* para traçar um percurso ao longo do rio Douro, desde o concelho de Mesão Frio até à Foz do Sabor, passando pelas Estradas Nacionais 108, 222 e 102 (ver fig.#24). Esta marcação de pontos orientou a viagem, permitindo paragens em locais previamente selecionados para reflexão sobre os mesmos. Contudo, nas primeiras expedições, a atenção desviou-se frequentemente para a deslumbrante paisagem do Douro, em vez de se concentrar na definição do local para o projeto (ver fig.#23).

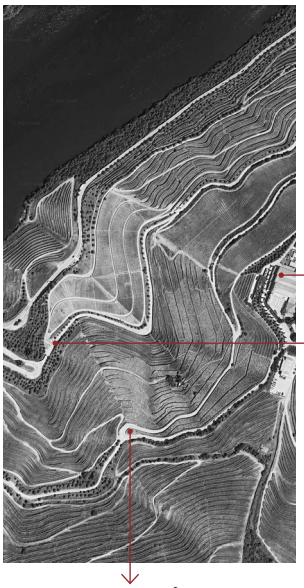
Cada expedição tornou-se uma verdadeira odisseia de descobertas.

FOZ DO RIO TEDO

MESÃO FRIO

PINHÃO

QUINTA DO SEIXO



Algumas das paragens ocorreram em terrenos públicos, enquanto outras se deram em áreas onde a permissão de entrada não era tão clara. A procura incluiu momentos de maior risco, mas também períodos de serenidade junto ao rio. Cada lugar trouxe novos pensamentos, ideias e esboços, mesmo que sem uma direção ou decisão clara.

Somente após aprofundar o estudo de referências teóricas e casos de estudo se compreendeu que o projeto exigia uma reflexão orientada, integrando simultaneamente o local, o conceito, a forma e o propósito, em vez de abordá-los de forma sequencial. Essa abordagem, como demonstrado no capítulo *perceção holística*, evidencia a importância de adotar uma linha orientadora ao explorar um projeto com caráter interdisciplinar e conceptual. Desse modo, surgiram as diretrizes através dos temas do *percurso*, *matéria* e *limite*, que guiariam o desenvolvimento do projeto.

#25. Fotografias dos locais em estudo

O objetivo do percurso concentrou-se, então, na criação de um espaço que permitisse diferentes momentos de visibilidade do pavilhão ao longo do trajeto. Além disso, o local de implantação não deveria ser avaliado apenas em termos de alcance físico ou visual, mas também em relação à liberdade criativa quanto à forma, escala e manipulação do terreno. A manipulação do terreno foi pensada de forma controlada, visando realizar alterações mínimas que apresentassem uma intenção clara. Desde o início, foi fundamental que cada intervenção no terreno tivesse uma justificação sólida, complementando o conceito do projeto. Qualquer mudança ou reinterpretação do terreno deveria enriquecer a experiência do pavilhão, sem parecer estranha aos visitantes que percorressem o lugar.

#26. Mapa da Quinta do Seixo

Apesar das várias premissas iniciais, manteve-se uma mentalidade aberta a novas ideias à medida que os diferentes locais visitados revelavam novas possibilidades e reflexões críticas. Após várias revisões, o número de locais foi reduzido a cinco. O primeiro local situava-se no concelho de Mesão Frio, numa colina de vinhedos, a 50 metros da linha de comboio. O segundo local encontrava-se na Foz do rio Tedo, ao lado da Quinta do Tedo, numa península junto à Estrada Nacional 222. Outros dois locais estavam na Quinta do Seixo, no concelho de Tabuaço, e o último na freguesia de Pinhão, no centro histórico de Alijó (ver fig.#25 e #27).

#27. Fotografia na Quinta do Seixo com lugar de implantação

Com a escolha posterior de um número reduzido de possíveis locais, tornou-se necessário avançar na ideia do projeto para compreender o que o pavilhão pretendia ou recusava ser. O local em Mesão Frio foi descartado devido à dificuldade de acesso e à proximidade da linha de comboio, o que comprometeria a visibilidade do pavilhão, especialmente para quem viajasse de comboio ou de carro. A perceção de como a partir de diferentes meios de transporte o pavilhão poderia expressar se visualmente tornou-se um ponto crucial para a escolha do terreno. Durante o capítulo *reflexão orientada*, enfatizou-se a importância que o percurso detém para uma experiência mais completa da obra, à semelhança da obra *Touareg Circle* de Richard Long. No contexto específico do Douro, onde coexiste uma variedade de meios de transporte, o pavilhão deveria ser visível, mesmo que brevemente, para aqueles que desbravassem a paisagem a pé, de carro, de comboio ou de barco, a fim de suscitar a curiosidade.

INÍCIO DA CAMINHADA

FIM DA CAMINHADA

No que diz respeito ao local da Foz do rio Tedo, a sua localização não se revelou ideal, uma vez que o vale que a circunda limitava a visibilidade do projeto e dificultava a entrada de luz natural ao longo do dia, comprometendo assim a ideia inicial de trabalhar a luz e a sombra, conforme mencionado anteriormente. Após refletir sobre os locais iniciais, a escolha centrou-se em três locais, dois na Quinta do Seixo e um em Pinhão, na margem do rio Douro. Estes lugares, mais do que os outros, reuniam as condições necessárias para o desenvolvimento do projeto, combinando de forma única a paisagem e a visibilidade, independentemente de quem transitasse de carro, barco, comboio ou a pé.

Na Quinta do Seixo, um dos lugares encontra-se a 250 metros da entrada do terreno, enquanto o outro está situado a 150 metros da propriedade, no topo da colina. No coração histórico de Pinhão, à beira do rio, o local escolhido destacava-se pelo seu posicionamento no fundo do vale. No entanto, surgia um entrave, pois o projeto seria constantemente observado a partir de uma única perspetiva e altura. A ideia central consistia em criar um percurso que proporcionasse ao observador diferentes momentos de visibilidade a partir da altitude das colinas, explorando a forma do pavilhão.

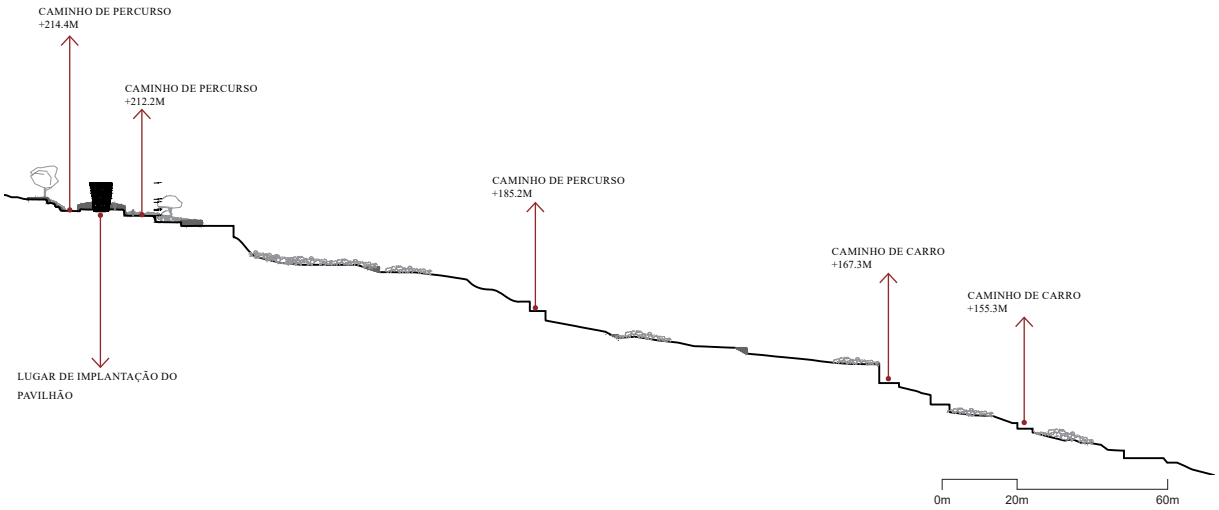
#28. Seleção de fotografias do percurso na Quinta do Seixo - fotografias a preto e branco quando o local de implantação não está visível

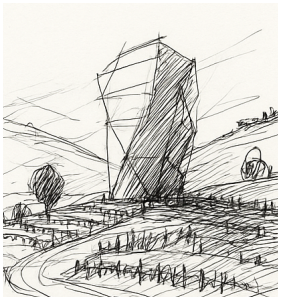
Assim, os dois locais na Quinta do Seixo emergiram como os mais adequados. Após várias caminhadas pela propriedade, o espaço ao lado da quinta, no topo da colina, revelou-se o local que oferecia as condições mais vantajosas e que estava em conformidade com a ideia do projeto. Este local favorecia não apenas a visibilidade da obra, mas também uma relação íntima com a paisagem circundante. A procura pela ideia de um percurso existente como forma de visualizar o projeto também impulsionou os outros capítulos da matéria e o limite, demonstrando-se, assim, como um projeto de reações, conforme se avançava nos diferentes temas.

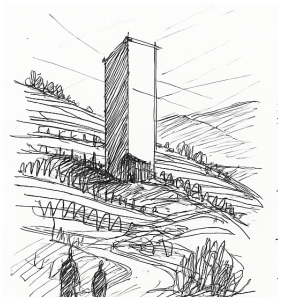
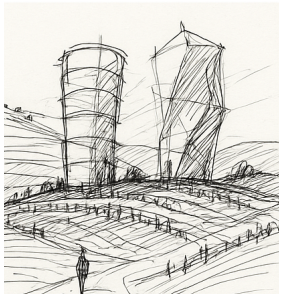
#29. Mapa com marcação das posições das Fotografias

A narrativa do projecto toma forma no próprio caminho da Quinta do Seixo e só se cumpre na experiência do caminhar. Ao longo dos 2,1 km do percurso, o pavilhão ora se revela, ora se esconde entre a curva da colina e a vegetação, instaurando uma cadência de aparições que mantém viva a expectativa do visitante. O levantamento rigoroso desses pontos de visiblidade, revelou-se fundamental para compreender a escala, a forma, a aparência do pavilhão. A estimulação visual constante ao longo do percurso foi essencial, proporcionando ao observador uma experiência dinâmica da paisagem, num jogo entre proximidade e distanciamento, visibilidade e ocultação do projeto, que remete à discussão sobre a perceção estética e ao papel do movimento na fruição da obra, conforme salientado por Yve-Alain Bois e exemplificado pela obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson, na qual a necessidade do observador de se distanciar do local é crucial para compreender o desenho total da obra.

Adicionalmente, durante parte do percurso, o observador caminha a uma cota superior ao pavilhão, proporcionando uma nova perspetiva, com a possibilidade de visualizar o projeto de um ângulo mais abrangente sobre a paisagem. Este jogo de escalas e ângulos de visão reforça a ideia de um pavilhão que não é apenas uma obra a ser visitada, mas uma experiência de descoberta contínua ao longo do percurso, semelhante a apreciar uma escultura num jardim. Essa interligação entre o


CAMINHO DE PERCURSO
+214.4M
CAMINHO DE PERCURSO
+212.2M
CAMINHO DE PERCURSO
+185.2M
CAMINHO DE CARRO
+167.3M
CAMINHO DE CARRO
+155.3M
LUGAR DE IMPLANTAÇÃO DO
PAVILHÃO
0m
20m
60m



movimento e a experiência estética tornou-se um ponto chave no pensamento criativo, onde a relação entre a obra e o observador se transforma em um diálogo. No entanto, ao contrário da obra *Clara-Clara* de Richard Serra, este projeto não visa cumprir o mesmo propósito idealizado por Serra para a sua escultura. A obra de Serra, de certo modo, organiza espacialmente o lugar onde se encontra e o caminho pelo qual o observador é direcionado a passar, enquanto enfatiza visualmente a monumentalidade do obelisco no fundo do jardim. O pavilhão, por sua vez, entende ser o próprio objeto em destaque pela sua presença, contrastando com o seu entorno, mas sem perturbar o caminho existente do observador. Contudo, ambas as obras convergem na ideia de incitar uma reação ou emoção em relação à presença da obra, seja pela vontade de percorrer para descobrir, seja pela simples observação do reconhecimento da existência da própria obra.

Esse mesmo percurso na Quinta do Seixo foi documentado em fotografias, que foram posteriormente analisadas (ver fig.#28 e 29). A partir dessas imagens, começou-se a esboçar e construir uma ideia de volume e contorno do projeto, visando descobrir as visualizações que se pretendiam para a obra. Surgiram várias formas, algumas opacas, transparentes, de alturas variadas, em formato de tenda ou com contornos mais orgânicos que imitavam a ideia do artista Constantin Brancusi com a obra *Bird in Space*, onde uma forma se eleva sobre um pedestal, enquanto outras apresentavam uma configuração mais horizontal, abrangendo mais espaço do terreno e do socalco. Assim, a procura através das diversas formas nas fotografias tornou-se um método para filtrar aquilo que não se mostrava coerente, permitindo a identificação de uma linha de pensamento para o pavilhão.

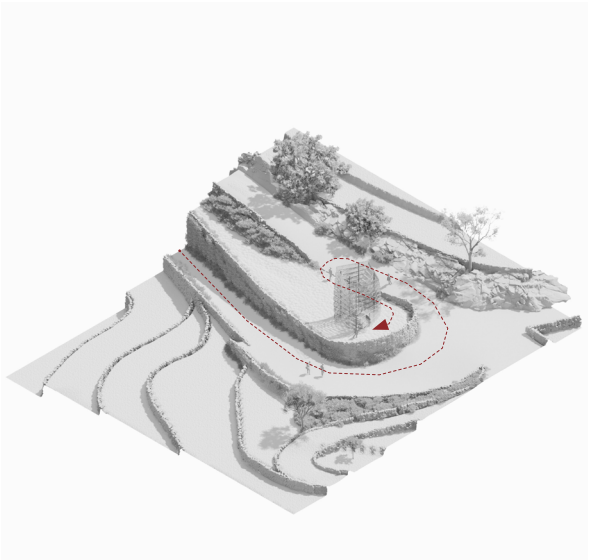
Pretendia-se um pavilhão com altura suficiente para ser visível, mesmo quando parte da sua base estivesse oculta pela vegetação ou pelos socalcos do terreno, mas que ao mesmo tempo não revelasse uma altura exagerada. Ao mesmo tempo, descartou-se a construção de um pódio, reconhecendo-se que o próprio socalco já cumpre naturalmente essa função, servindo de plataforma sobre a qual o pavilhão se implanta. A forma deveria dialogar com os diferentes momentos de visibilidade, criando contornos distintos conforme a posição do observador (ver fig.#30). Pretendia-se evitar um volume demasiado sinuoso, optando-se por uma figura de linhas retas, capaz de se destacar na paisagem como presença deliberadamente estranha. Desde o início rejeitámos, também, uma abordagem próxima da de Mary Miss em *Perimeters/Pavilions/Decoys* (1977), onde a construção permanece subterrânea e apenas um escadote de madeira emerge para denunciar a obra, sublinhando ocultação e introspecção. No presente projecto pretende-se precisamente o contrário: um pavilhão assumido que se oferece ao olhar e constrói a sua narrativa através do percurso, não através de se esconder.

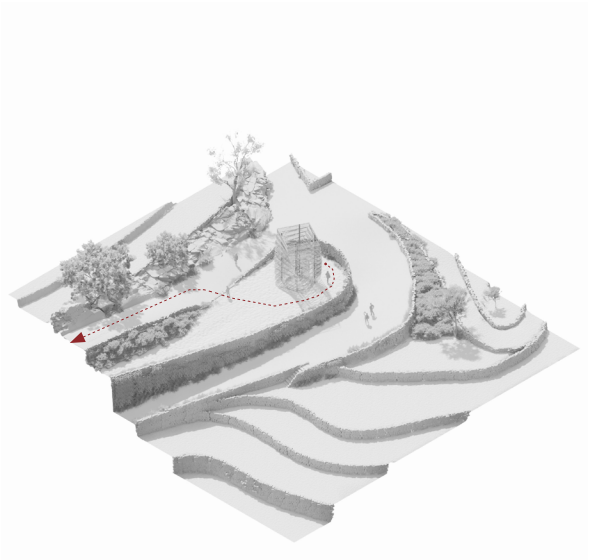
Enquanto se explorava a forma, começaram a surgir as primeiras reflexões sobre a textura e a fragmentação da fachada. A intenção era que o pavilhão causasse um impacto visual à distância, refletindo a luz e destacando-se na paisagem (ver fig.#31). A forte incidência solar do local reforçava essa possibilidade, permitindo um jogo dinâmico entre luz e sombra. Embora se tenha visualizado um volume unificado,

#30. Corte pelo terreno da Quinta do Seixo para estudo de cotas e visualização do projeto na escala 1:2000

#31. Renderização do pavilhão vista da entrada do terreno da Quinta do Seixo

#32. Esquissos do projeto na Quinta do Seixo





não se pretendia que este se apresentasse de maneira sólida ou opaca, ao contrário, surgiram ideias de diluir a volumetria através da materialidade.

Por outro lado, os socalcos das vinhas, com as suas linhas horizontais marcantes, tornaram-se uma referência importante no processo criativo (ver fig.#32). A interação entre os planos de luz e sombra na paisagem inspirou uma abordagem mais fragmentada para a fachada e a volumetria do pavilhão, consolidando-se como um dos aspetos fundamentais do projeto. Assim, ao longo do percurso, o pavilhão é percebido não apenas como uma entidade isolada, mas como parte de um sistema que interage constantemente com o ambiente circundante, mantendo, ao mesmo tempo, o grau de estranheza.

#33. Axonometria do projeto do pavilhão com ilustração de percurso

Apesar de grande parte do percurso manter o observador à distância do pavilhão, eventualmente chega-se ao local da sua implantação. Posicionado no centro de um socalco plano e curvo, que segue o traçado do caminho em pedra, o pavilhão assume a sua presença. Contudo, para continuar o percurso, o próprio projeto impõe uma rutura na trajetória (ver fig.#33). A posição do pavilhão obriga o observador a desviar-se do caminho demarcado, conduzindo-o para o interior do terreno, por entre as fileiras de vinha. Este gesto simples, mas significativo, permite um contacto direto com a terra que nutre as vinhas do Douro, promovendo uma rutura na experiência do trajeto, até então delimitado pelo caminho em calçada portuguesa. Pela primeira vez o caminhante abandona o pavimento, pisa o solo arável e avança por entre as videiras.

Ao começar a refletir sobre a aproximação do observador ao pavilhão, surgiram questões essenciais. Seria desejável que o pavilhão permitisse essa aproximação, estimulando a entrada do observador no socalco, ou deveria manter-se distante, semelhante à abordagem de *La Casita* de José Pedro Croft, onde o caminho passa afastado da própria obra, sem qualquer marcação no pavimento que incentive a aproximação? As sucessivas caminhadas realizadas ao longo do percurso revelaram-se exaustivas, mas ao mesmo tempo deslumbrantes, marcadas pela intensidade da paisagem e pela subida da colina. Deste modo, compreendeu-se que a interrupção no percurso, que levava ao interior do socalco e à entrada no próprio pavilhão, possibilitaria um intervalo, enriquecendo ainda mais a experiência do observador.

Ao alcançar o pavilhão, o espaço revela-se amplo e desprotegido, sugerindo a necessidade de uma manipulação do terreno para proporcionar um maior controle sobre a experiência da chegada, tanto para o próprio pavilhão quanto para o visitante. A entrada no socalco já é existente e ocorre no ponto exato onde o caminho em subida atinge a mesma cota do socalco, anulando o desnível entre ambos. A intenção não é marcar esse encontro mais do que através de acontecimentos que possam ocorrer ao longo do tempo, permitindo que as pegadas dos visitantes anteriores neste terreno criem uma espécie de desgaste que enfatize a possibilidade de entrada (ver fig.#34).

Continuando o percurso para o interior do pavilhão, a diferença de cota marca a transição entre o exterior e o espaço interior, envolvendo o observador com um aroma agradável e inesperado de lavanda. Essa presença aromática não encontra uma explicação imediata, sendo visível apenas a abertura para o céu, através da qual um

#34. Renderização do projeto do pavilhão

SEIXO

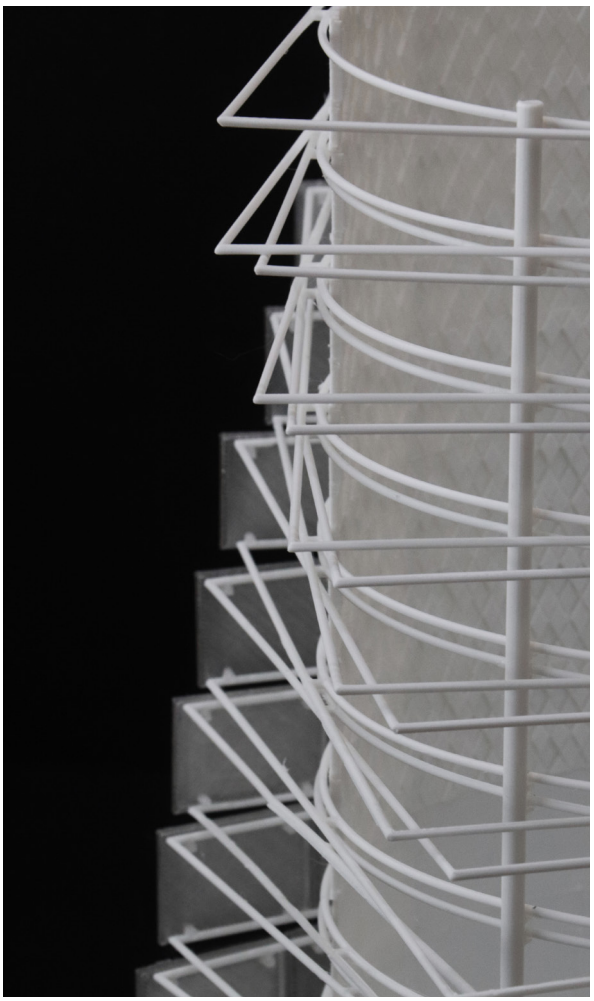
tubo metálico verticalmente se estende até próximo do chão, onde repousa uma pedra retirada do próprio terreno. Essa interação tátil e sensorial com os materiais da estrutura da obra e os elementos do terreno reforça a ideia de Elvin Karana, que sugere que a interação estética com os materiais não apenas enriquece a experiência, mas também intensifica o processo de atenção do observador, criando uma ligação emocional e uma vivência mais profunda do espaço.

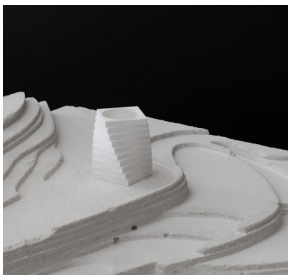
No interior, a atmosfera contrasta com a vastidão do vale. O espaço é controlado, onde o som torna-se abafado e a luz é filtrada. A experiência sensorial altera-se, fazendo com que o pavilhão deixe de ser apenas uma obra a ser vista, tornando-se um lugar a ser sentido. O tempo desacelera, e a atenção foca-se nos detalhes da estrutura do pavilhão, enquanto a textura da pedra, a variação da luz ao longo do dia e o cheiro da lavanda suspenso no ar criam um ambiente ideal para a contemplação e o repouso.

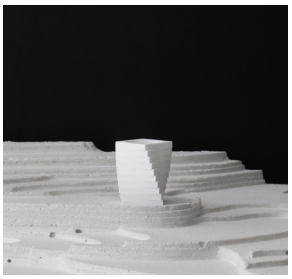
Ao regressar ao exterior, o percurso prossegue em direção à Quinta do Seixo, saindo do socalco e retornando ao caminho previamente percorrido. Agora, numa cota superior, o pavilhão surge numa nova perspetiva, revelando-se de forma distinta (ver fig.#35). Contudo, o trajeto que se percorreu até aqui para a chegada não é o mesmo para o regresso, pois o caminho de volta segue pelo outro lado da colina, marcando os últimos momentos em que se avista o pavilhão, a não ser que se decida reiniciar todo o percurso. Esta ausência progressiva faz parte do argumento projectual. A obra não quer fixar-se como marco inamovível, prefere entrar e sair do campo visual para activar a memória do observador. Tal estratégia prolonga a ideia de percurso como acto de percorrer que Penelope Curtis opõe ao simples caminhar. Enquanto o corpo avança, o objecto confirma-se, eclipsa-se e volta a insinuar-se, encenando um diálogo semelhante ao que Robert Smithson propõe para a obra Spiral Jetty. O visitante descobre que a leitura do pavilhão depende do tempo que dedica ao trajeto e da luz que acompanha cada reaparição.

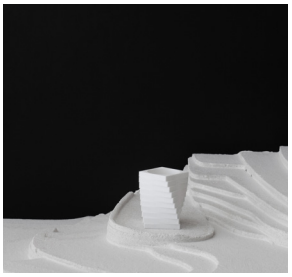
Quando finalmente some, a estrutura continua presente na recordação do percurso. Converte-se em intervalo que interrompeu o deslocamento e, ao mesmo tempo, em ponto de referência mental para reler a paisagem. Assim, o pavilhão deixa de ser apenas um objecto fixo no território e torna-se dispositivo transitório que condensa luz, tempo e movimento. Nesta condição efémera, e sempre susceptível de transformação, cumpre o princípio extraído dos estudos de Long, Rietveld e Brancusi: existir não como forma permanente, mas como sequência de encontros que se gravam no corpo e sobrevivem na memória do caminho.

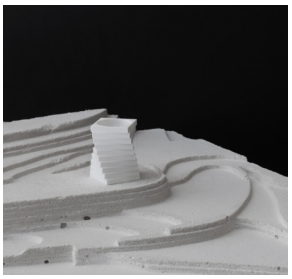
#35. Renderização do projeto do pavilhão já no final do percurso

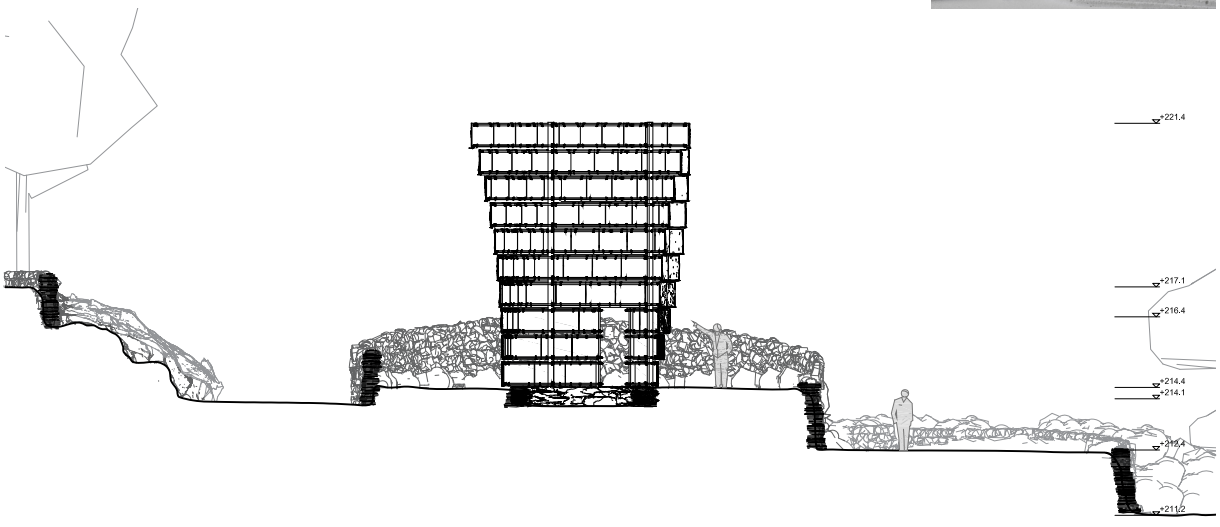











+221.4
+217.1
+216.4
+214.4
+214.1
+212.4
+211.2

sentir a matéria

Durante a reflexão sobre o percurso como abordagem projetual para o pavilhão, começaram a emergir ideias para a expressão volumétrica da obra. Como já foi mencionado no subcapítulo *sentir o percurso*, surgiam pensamentos e, por vezes, decisões relacionadas com os temas da *matéria* e *limite*. A partir da análise do *percurso*, surgiram considerações sobre um volume alto e de geometria rígida, caracterizado pela fragmentação da fachada e do próprio volume, em interação com a envolvente. Esta interação cria sequências de ocultação e revelação, através de elementos como a curvatura ou a vegetação dos socalcos e da manipulação do terreno onde o pavilhão se encontra.

#36. Fotografia da maquete de estudo na escala 1:20

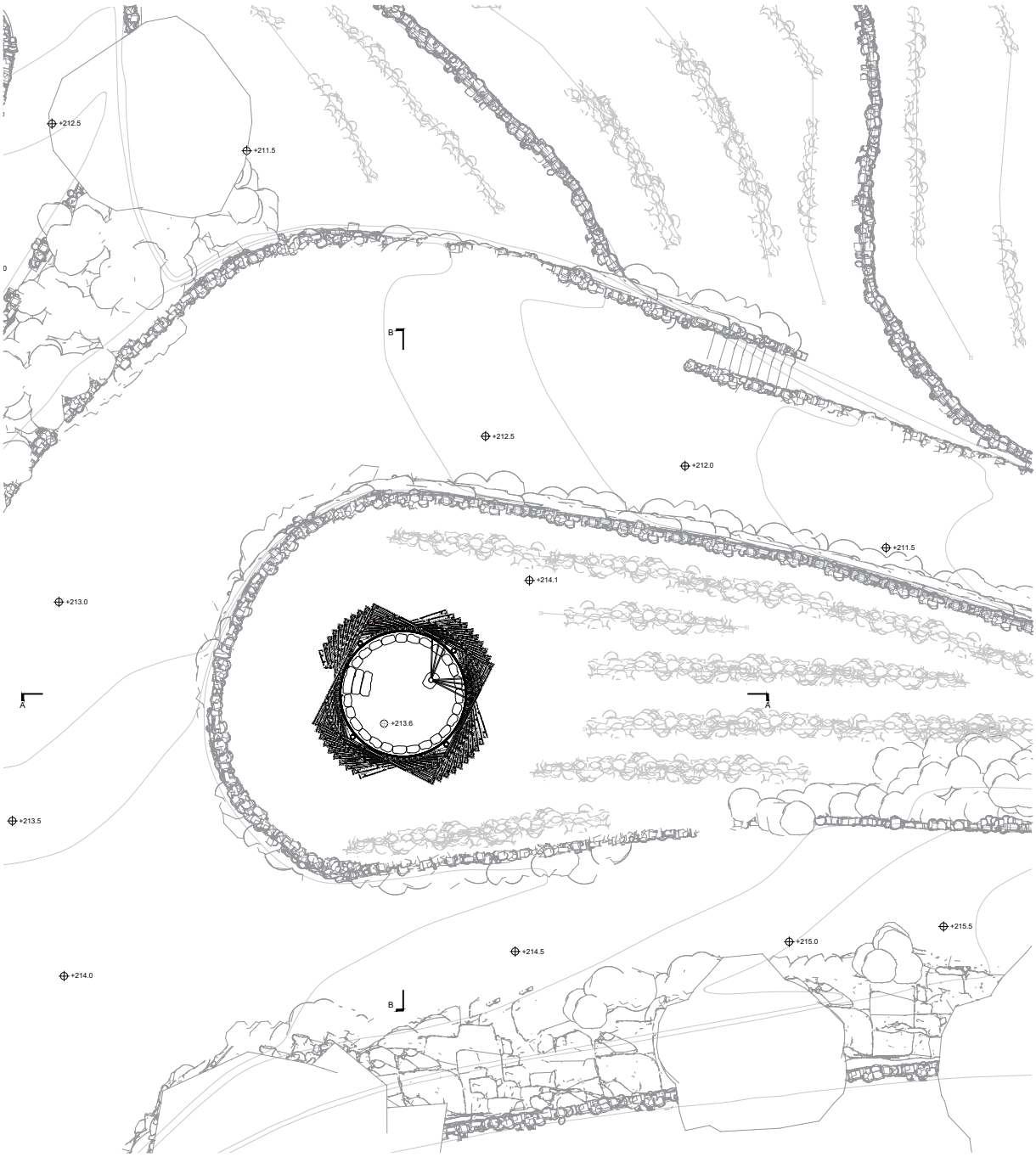
Ao refletir sobre a temporalidade do pavilhão, já apontada como um dos interesses centrais deste projeto, surgiu também a possibilidade de destacar essa dimensão por meio da própria expressão da construção. Desse modo, consolidou-se a ideia de que a própria estrutura do pavilhão deveria expressar a sua temporalidade. Optou-se então por um sistema de andaimes que, além de facilitar a montagem, torna explícita a natureza passageira da construção (ver fig.#36). Esta decisão foi crucial para o início do trabalho em volumetria e planta, estando em sintonia com a ideia de rigidez e modularidade que o projeto pretendia. Já com uma maquete do terreno, começou-se a ensaiar a altura, posição e escala do pavilhão a partir de um bloco em esferovite. Através das fotografias, conseguiu-se determinar uma altura mínima para o bloco, que se ergueu até sete metros de altura para atender à exigência de relação com o percurso. Em paralelo, foi explorada a fragmentação horizontal do volume, analisando as diferentes partes dos alçados a partir das fotografias. A volumetria acabou por ser subdividida até se alcançar uma expressão que, em termos de escala, pareceu adequada.

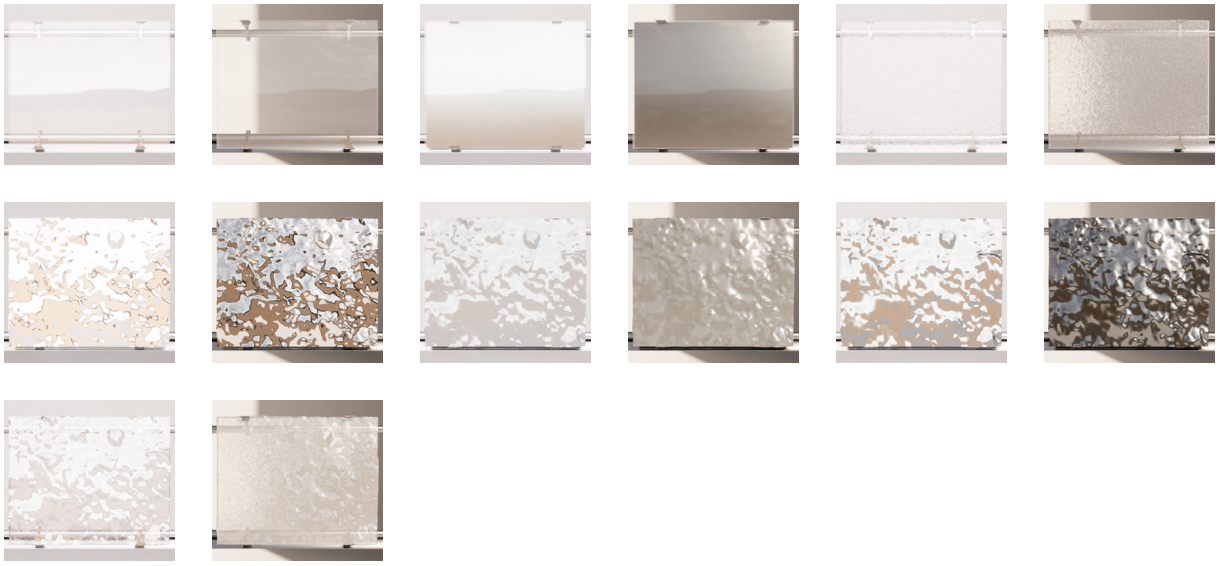
#37. Fotografias da maquete de estudo na escala 1:100

Ao mesmo tempo em que se continuava a analisar os distintos momentos de visibilidade do pavilhão, iniciou se por criar uma rotação horizontal do volume dividido em dez blocos de alturas iguais (ver fig.#38). Compreende-se que essa abordagem sugere que o objeto aparenta querer se entrelaçar, imitando tanto a curvatura do socalco quanto o movimento ascendente do observador (ver fig.#37). No entanto, esse mesmo movimento passou a criar a sensação de que o pavilhão deixou de ter quatro fachadas laterais e passou a ter uma fachada contínua. Apesar da geometria rígida, o contorno volumétrico do pavilhão parecia uma membrana em constante fluidez, ora afinando-se em direção ao céu, ora expandindo-se na parte superior ou inferior. Tornou-se interessante perceber que já não se trabalhava mais com a orientação norte, sul, leste e oeste, mas sim nos 16 momentos em que o observador conseguia visualizar o pavilhão ao longo do percurso. Essa mutação volumétrica retoma a reflexão de Penelope Curtis sobre esculturas que se transformam para perturbar e concentrar a atenção do observador em movimento.

#38. Corte BB na escala 1:200

Enquanto se ponderava sobre a expressão do exterior, também se avançava


+212.5
+211.5
B
+212.5
+212.0
+211.5
+214.1
+213.0
A
+213.6
A
+213.5
+214.0
+214.5
B
+215.0
+215.5



na ideia do interior. O projeto, que até então possuía uma base de planta quadrada, foi objeto de diversas reflexões. Contudo, a maior parte das ideias não validou a necessidade mais importante do pavilhão, que é sua estrutura que possibilita a elevação. Considerando que o pavilhão tinha módulos quadrados em rotação correspondente ao eixo do volume, era necessário incluir um outro elemento na planta que permitisse, de forma sequencial, a fixação da estrutura vertical. O projeto resultou, assim, numa base quadrada que abriga um círculo, conferindo modularidade. Ao mesmo tempo, esse módulo, através do elemento de planta circular, permite a fixação a quatro pilares tubulares de alumínio, garantindo estabilidade e robustez. Cada módulo é composto por dois tubos de alumínio, um de planta quadrada e outro de planta circular, que se fixam aos pilares com abraçadeiras, demonstrando a simplicidade construtiva pretendida (ver fig.#36 e 39). A rotação de cada par de módulos contribui para a formação do movimento axial desejado na fachada externa, enquanto o espaço interno circular mantém a sua integridade e simplicidade. Desta forma, a explicação de uma planta interior circular corresponde a uma necessidade construtiva simples do pavilhão.

#39. Planta do projeto na escala 1:200

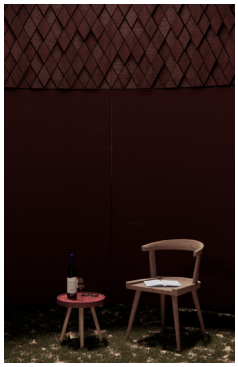
Os módulos, repetidos verticalmente em pares, correspondiam ao desejo, mencionado no subcapítulo *sentir o percurso*, de ter elementos nas fachadas que interagissem com a envolvente, enquanto, ao mesmo tempo, provocavam um impacto visual ao refletir a luz e interagir dinamicamente com as cores presentes na paisagem (ver fig.#40). Como primeira abordagem, utilizou-se o espelho como material reflexivo. No entanto, a superfície espelhada foi descartada, pois a distância fazia com que o pavilhão se camuflasse, em vez de se destacar, não sendo possível discernir o contorno do pavilhão e sua representação clara do que estava a refletir. Ademais, a iluminação refletida pelos painéis de espelho não dependia da exposição ao sol, mas sim do que o espelho estava a espelhar, que poderia estar na sombra ou ao sol. Assim, mesmo que o espelho estivesse sob luz solar, se estivesse a refletir um terreno sombreado, permanecia escuro. Por outro lado, as tentativas com placas metálicas polidas também não resultaram na expressão desejada, assim como a folha de alumínio que, ao contrário do espelho, oferecia uma reflexão de luz mais dispersa, porém exigia uma subestrutura que não se alinhava com os objetivos do projeto.

#40. Materiais e superfícies de estudo para a fachada do pavilhão

Diferentes tentativas foram realizadas com chapas metálicas de acabamentos diversos até que surgiu a ideia de criar uma textura nas superfícies dos painéis da fachada. Esta proposta baseou-se na nova intenção de usar vidro em vez de metal, mas sem permitir a total visibilidade da estrutura interior. A expectativa era que a textura, através da luz e das cores refletidas de forma difusa, diluísse a presença do que se encontrava por trás dos painéis. Contudo, as várias tentativas não alcançaram o efeito desejado. Embora a textura tornasse o interior do pavilhão difuso, a superfície do vidro aparecia de maneira bidimensional e não produzia o efeito de jogo de luz esperado, nem algo suficientemente irregular para que o painel não fosse percebido como algo plano. Foi então que surgiu a ideia de criar um painel de vidro não apenas texturado, mas também em relevo. Após diversas experiências, percebeu-se que o vidro texturado e em relevo mantinha a ideia de planos difusos,

#41. PLA como material e superfície de esudo escolhido

TA DO SEIXO



com uma absorção dinâmica das cores circundantes e uma reflexão aleatória da luz devido à irregularidade do plano. Posteriormente, surgiu a oportunidade de imprimir em 3D um painel utilizando o material PLA (polímero de ácido láctico) para visualizar o relevo que se pretendia para os painéis (ver fig.#41). A impressão resultou em um efeito visual satisfatório, levando a reconsiderar o uso do PLA transparente em vez do vidro como material para os painéis exteriores. Após a decisão de utilizar painéis em PLA transparente com acabamento pulido como materialidade, retomou-se o percurso como ponto de partida para continuar o desenvolvimento projetual (ver fig.#42).

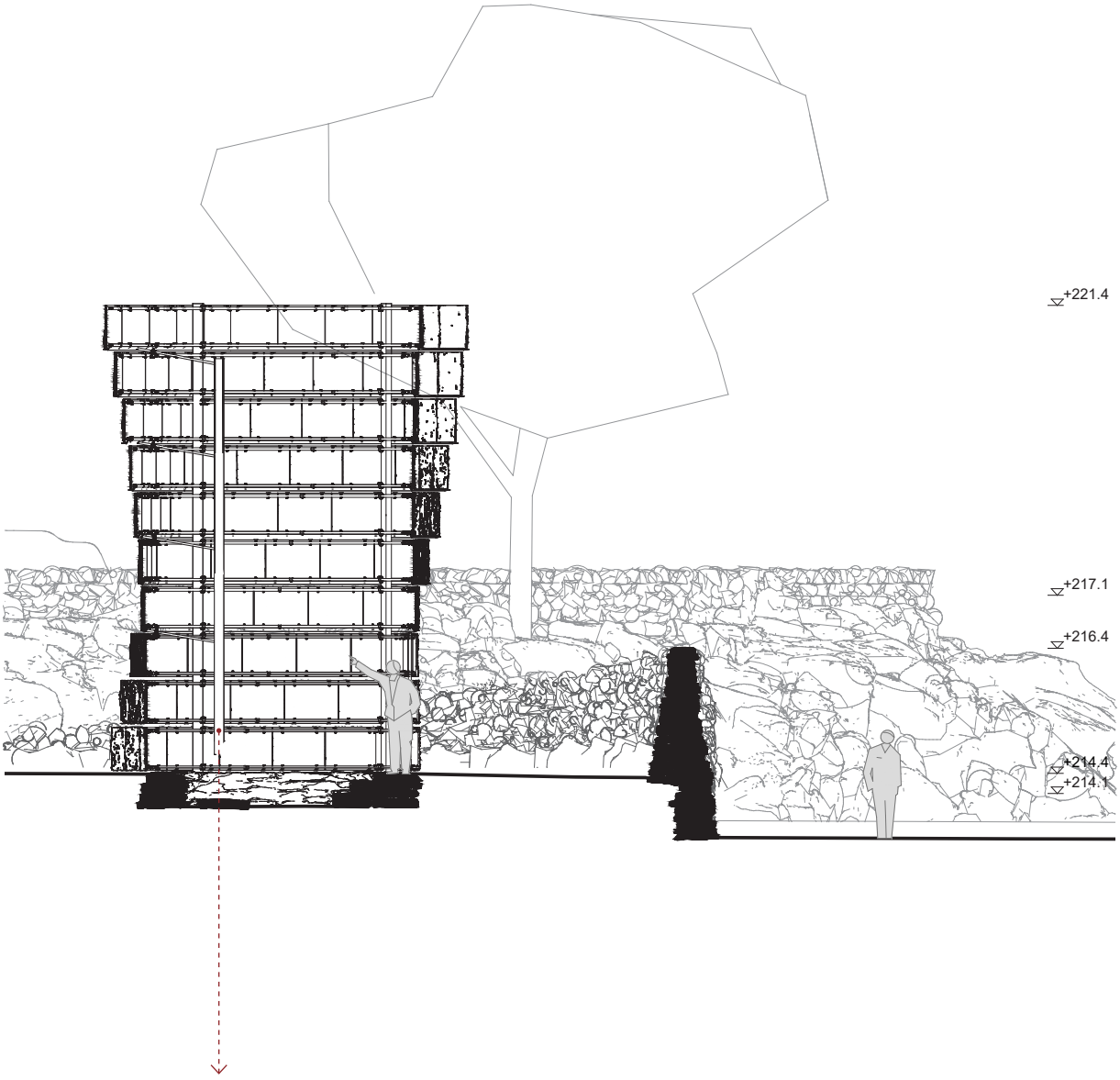
Surge, então, o momento de aproximação ao pavilhão e, consequentemente, a entrada do mesmo. Inicialmente, a entrada do pavilhão estava voltada para o leste, sendo bem visível para quem percorria o caminho. Essa orientação da entrada contradizia a ideia de um projeto que visava manter um determinado grau de dinamismo e estranheza em relação aos observadores, conforme mencionado no subcapítulo anterior. Assim, decidiu-se rotacionar a entrada para o lado oeste, que é menos percetível ao longo do percurso, exigindo que os visitantes contornassem a estrutura já dentro do socalco antes de entrarem no pavilhão. Esta escolha tenta evidenciar um caráter poético, prolongando a experiência do observador antes de entrar na obra, que deve ser mais apreciada do exterior do que do interior. Além disso, como foi mencionado anteriormente, pretendia-se que a entrada proporcionasse um controle, tanto visual quanto espacial, do terreno circundante. Portanto, ao longo da curvatura do socalco em xisto, uma pedra comum na construção de socalcos na região do Douro, começou-se a erguer um muro que superasse a cota de implantação do pavilhão. Este movimento no terreno, utilizando o mesmo tipo de pedra, enfatizou ainda mais a ideia de conduzir o visitante a contornar o pavilhão para descobrir o que se escondia por trás, já que, a partir do caminho, não era possível visualizar o interior. O muro foi projetado de forma subtil, subindo gradualmente para integrar-se ao ambiente, evitando um choque visual. Esta abordagem permitiu a máxima visibilidade do pavilhão sem perturbar sua inserção no espaço. O muro atinge a sua altura máxima, de 1,7 metros, exatamente em frente à entrada do pavilhão. A intenção é que quem passa pelo caminho não consiga visualizar a entrada, enquanto não se deseja que o observador, em cima do socalco, se sinta completamente separado da paisagem. Este muro também cria um espaço de receção controlada para a entrada do pavilhão, proporcionando um movimento que favorece o conforto e define limites espaciais.

Ao entrar no pavilhão surgiu a pergunta sobre o significado do seu interior curvo, numa construção que já comunica intensamente através da forma exterior. A primeira hipótese consistiu em criar um espaço coberto dedicado a atividades de serviço, como provas de vinho, usando materiais que evocassem o processo de vinificação e concebendo um lugar flexível para vários programas. Com o amadurecimento do conceito compreendeu-se, porém, que o pavilhão precisava de se afirmar como obra autónoma e não como apoio funcional da Quinta do Seixo, razão pela qual essa solução foi abandonada (ver fig.#43).

À medida que se avançava na

#42. Renderização do pavilhão

#43. Renderização de estudos anteriores


+221.4
+217.1
+216.4
+214.4
+214.1

conceção, compreendeu-se que a dificuldade em expressar o interior do pavilhão advinha da vontade de ocultar sua estrutura, que já desde o início refletia a simples necessidade construtiva. Uma crença crescente na simplicidade e na importância de expor a construção que sustenta a obra levou a considerar que o interior deveria, portanto, permanecer livre de revestimentos e exibir-se de forma crua e visível (ver fig.#45). Esta ideia não se revela incomum quando analisamos as variadas esculturas, por exemplo, onde é evidente a intenção de apresentar um plano que se destaca e outro que esconde a desconstrução da estrutura, revelando diferentes materiais que permitem a permanência compositiva da obra. Assim, decidiu-se que a simplicidade da estrutura conseguiria criar o próprio espaço, formando uma planta circular que se eleva em direção ao céu. Contudo, apesar da simplicidade, desejava-se que algo se destacasse a nível espacial.

Considerando a intenção de utilizar o socalco para criar uma espacialidade no exterior do pavilhão, decidiu-se manter essa lógica também no interior. O observador é convidado a descer três degraus, uma mudança sutil que enfatiza a separação entre o exterior do pavilhão e o seu interior (ver fig.#44). Na mesma linha de pensamento, optou-se por revestir a área escavada com xisto, reforçando a preservação dos materiais e formas de construção existentes no local. Esta manipulação do terreno, em dois momentos distintos, cria uma experiência adicional para o observador e reforça a intenção projetual de que todas as alterações ao nível do terreno sejam realizadas com o mesmo tipo de construção que já existe. Este muro interior, com uma altura de 0,45 metros, permite ao observador sentar para descansar e contemplar o tubo que se estende desde a parte superior do pavilhão até perto do chão, com uma pedra única na sua base. Este tubo, concebido para o escoamento da água, está posicionado de forma a parecer um elemento integrado ao espaço, mesmo que à primeira vista possa parecer fora do lugar.

Durante o desenvolvimento do interior do pavilhão, em determinado momento, surgiu a intenção de introduzir um elemento que estimulasse os sentidos, para criar um ambiente simples, mas intenso. Inicialmente, considerou-se a possibilidade de incluir materiais no interior, como cortiça ou madeira de carvalho, que poderiam oferecer aromas relacionados com o processo de produção do vinho, preparando assim o visitante para a degustação. Contudo, a decisão de manter a simplicidade do espaço interior exigiu que essa intervenção fosse explorada em outros aspetos do pavilhão.

Pensou-se na possibilidade de introduzir aromas diretamente no material PLA. Após conversas com diversos produtores de filamentos de PLA, descobriu-se que era viável criar filamentos aromatizados. Com isso em mente, iniciou-se a discussão sobre quais aromas seriam apropriados para este pavilhão. Por um lado, não se queria retomar a relação com provas de vinho ou degustações. Por outro, também se optou por evitar aromas que destoassem da essência da região demarcada do Douro. Assim, o percurso voltou a se estabelecer como um catalisador projetual, neste caso para a escolha dos aromas. A descrição do percurso revelou-se fisicamente exaustiva para o visitante que se dirige à Quinta do Seixo, à procura de uma experiência relaxante e envolvente. Tendo em conta

#44. Corte AA na escala 1:100

#45. Renderização aproximada do pavilhão

as diversas caminhadas, refletiu-se sobre aromas que favorecessem o relaxamento e a respiração, como camomila, cedro, eucalipto, hortelã, jasmim e lavanda. Ao mesmo tempo, foram descartados aromas amadeirados, considerando que o carvalho seria o mais sensato neste contexto do Douro. A procura culminou num aroma floral que apresentasse notas semelhantes à flora da região do Douro. Após considerar diversas opções, decidiu-se pelo aroma de lavanda, que promove tanto a respiração controlada quanto a ativação dos sentidos, permitindo assim a integração dessa ideia na obra sem criar estranheza ao observador.

Esta opção dialoga com reflexões de autores já estudados ao longo da dissertação. Elvin Karana demonstra que os estímulos sensoriais de um material aprofundam o vínculo emocional entre objeto e utilizador. Yve Alain Bois sustenta que a perceção estética depende de um tempo de atenção que envolve todo o corpo e lembra que o espaço convida à consciência física quando devolve ao observador a memória do esforço e do deslocamento (ver fig.#46). A inclusão do aroma de lavanda no PLA concilia estas leituras porque faz da matéria um mediador cognitivo que prolonga a experiência e evoca, no instante da respiração, o percurso até ao topo da colina. Penelope Curtis acrescenta que uma obra transformativa perturba o hábito e recentra a atenção de quem se move. O pavilhão reforça esta ideia ao trocar a rigidez visível do seu volume por uma impressão olfativa que se renova sempre que alguém atravessa o interior.

#46. Renderização do pavilhão

Dessa forma, podemos concluir que cada elemento do projeto foi pensado para criar uma experiência que conectasse os visitantes à paisagem envolvente e ao contexto cultural da região. Encontramos, então, no topo de uma colina, um pavilhão que se destaca não apenas pela sua forma, mas também pela maneira como dialoga com o ambiente e os sentidos dos que o visitam. O próprio processo de conceção do pavilhão reflete uma procura por harmonia entre a forma, a materialidade e a experiência do utilizador, elevando a obra a uma verdadeira expressão de arte no espaço.

sentir o limite

Desde o início o pavilhão foi concebido como uma obra temporária, retomando a leitura de Beatriz Colomina de que o pavilhão expõe a arquitectura à condição de aparecer e desaparecer. Contudo, limitar-lhe a duração a um prazo de desmontagem seria redutor. A obra pretende inscrever o tempo na própria matéria para manifestar, de forma tangível, a estranheza disciplinar e a vocação intermédia que Rosalind Krauss descreve no seu campo ampliado, onde arquitectura, paisagem e escultura se interpenetram.

Esta ambição conduziu-nos ao PLA aromatizado com lavanda, polímero que se degrada sob luz e chuva. A erosão lenta desenha sulcos na superfície, liberta perfume e converte o ciclo climático do Douro em co-autor da forma (ver fig.#47). O pavilhão, assim, não aguarda uma remoção futura e vive a sua finitude no presente, tornando-se cronómetro sensorial que envolve visão, tato e olfato, conforme defende Juhani Pallasmaa para uma experiência arquitectónica total.

A água é o catalisador dessa metamorfose. Quando a chuva percorre os painéis, acelera a perda de espessura, conduz o aroma para o interior por uma calha quase invisível e faz ressoar discretamente o metal do andaime. Forma, som e cheiro dão conta de uma matéria em contínua autodescrição, fenómeno que aproxima o pavilhão das nuvens efémeras de Berndnaut Smilde e das ações transitórias de Job Koelewijn, onde o acontecimento depende de forças que escapam ao controlo do autor. Ao expor o desgaste, o pavilhão revela que a paisagem duriense, ou seja, a luz oblíqua, humidade sazonal e ventos quentes do vale, não é cenário mas parte constitutiva da obra, como se a atmosfera fosse parte estrutural do projeto.

O percurso confirma essa cumplicidade entre corpo, forma e terreno. Não existe um acesso delineado. O visitante tem de insinuar a própria rota pelo socalco, desenho provisório que se renova com cada visitante, que ressoa a obra *Walking Line* de Richard Long onde o caminho é já escultura. A rotação do volume faz com que o pavilhão se revele por fragmentos, convertendo a leitura espacial em sequência temporal. Penelope Curtis observa que a escultura revela-se na sucessão de instantes que o corpo recompõe em movimento. Robert Smithson acrescenta que o significado da obra nasce ao ritmo da caminhada. Neste pavilhão, cada passo reforça a alternância entre presença e ausência e conduz o visitante a uma síntese que Hans Hollein designa como *das Gebilde*, organismo espacial cuja energia provém das relações inesperadas entre matéria, tempo e paisagem.

A leveza estrutural obtida com o andaime inscreve o pavilhão na definição descrita por Nikolaus Pevsner, para quem o pavilhão de jardim é construção ornamental e pouco massiva que se oferece à contemplação sem comprometer o terreno. Contudo, essa mesma leveza converte-se aqui em plataforma de experimentação, respondendo ao apelo de Peter Cachola Schmal para que o pavilhão funcione como laboratório de ideias fora das obrigações

#47. Renderização aproximada do pavilhão

DO SEIXO

programáticas da arquitetura permanente. As ligações aparafusadas simplificam montagem e desmontagem e deixam que cada painel de PLA seja substituído quando a erosão o exigir, enquanto a calha oculta gere o curso irregular da chuva e conduz o aroma para o interior. Técnica e conceito caminham juntos e produzem uma estrutura modular que assume a efemeridade como parte do desenho, reforçando o diálogo com a paisagem mutável enquanto a arquitetura fornece a estrutura habitável e a lógica escultórica surge na possibilidade de retirar, alterar ou renovar peças sem comprometer a clareza da forma.

Esta confluência de matéria degradável, percurso participativo e estrutura leve culmina na adoção do nome *das Gebilde* proposto por Hans Hollein. A palavra sintetiza a ambição de criar um organismo espacial que ativa relações sensoriais e poéticas entre corpo e lugar, sem se fixar numa disciplina única. O pavilhão conserva a habitabilidade mínima que o ancora à arquitetura, mas oferece-se como acontecimento mutável que inscreve-se na lógica processual da escultura delineada por Rosalind Krauss. A cada estação, erosão, cheiro e percurso reorganizam-se, comprovando que o tempo não é uma ameaça a vencer, mas o próprio meio de expressão da obra. Assim, o pavilhão tenta ilustrar-se como peça que se aproxima à arquitetura e à escultura num diálogo contínuo com o Douro, onde a paisagem deixa de ser o pano de fundo e passa a atuar como parte ativa da experiência do visitante.

#48. Renderização do pavilhão

A presença do aroma corrobora a convicção de Elvin Karana de que o material ganha valor poético quando oferece pistas sensoriais que ultrapassam a mera aparência. À medida que a lavanda se espalha, convoca recordações involuntárias e faz do olfato um mediador subtil entre o visitante e o vale, ponto que Yve-Alain Bois associa a uma mutabilidade semântica capaz de prolongar a leitura para além do visível. O pavilhão concretiza o princípio de Juhani Pallasmaa de que a arquitetura só se realiza plenamente quando envolve a pele e a memória do visitante em vez de se limitar à visão. O aroma, longe de ser ornamento, atua como bússola temporal, registando as variações de humidade e de temperatura que aceleram ou abrandam a erosão do PLA. A matéria converte-se, assim, em cronista silenciosa do lugar e grava no corpo de quem respira o mesmo ritmo de transformação que molda a paisagem.

Articulando degradação material, percurso participativo, estimulação multissensorial e estrutura efémera, o pavilhão constrói uma ontologia híbrida que o faz oscilar entre abrigo habitável e escultura em processo. Este balanço confirma a pertinência do termo *das Gebilde*: uma obra espacial que não se esgota na forma concluída, mas vive da tensão dinâmica entre fixidez e mutação, entre controlo projetual e existência natural. Ao assumir o nome *das Gebilde* para este projeto, a obra declara a sua herança holleiniana e encerra o capítulo *sentir o limite* com a síntese pretendida: a temporalidade não é defeito a mitigar, mas condição constitutiva; a degradação não é falha, mas escrita; a paisagem não é fundo, mas parceiro. Entre arquitetura e escultura, o pavilhão encontra a sua existência justamente no intervalo que separa e une os dois domínios, oferecendo uma experiência que se renova ao ritmo do Douro e se desfaz no mesmo sopro que a faz existir.

considerações finais

O pavilhão *das Gebilde* afirma-se como uma obra que não procura refúgio nem na autonomia formal da escultura nem na funcionalidade normativa da arquitetura. Essa escolha pretende responder diretamente à 'ansiedade da interdisciplinaridade' que Julia Kristeva identifica como temor de desrespeitar tradições consolidadas quando se atravessam fronteiras disciplinares. No pavilhão essa tensão torna-se produtiva. A lógica arquitetónica surge na exigência de percursos habitáveis e de ancoragem física na colina. A lógica escultórica revela-se no tratamento sensorial da matéria, no jogo de presença e desaparecimento e no convite a leituras múltiplas. Ao recusar alinhar-se definitivamente com qualquer dos campos, *das Gebilde* transforma a ansiedade em motor criativo e situa-se no centro do campo ampliado que Rosalind Krauss descreve como território de cruzamento entre construído, natural e experiencial.

A trajectória do pavilhão confirma ainda a lição de Gotthold Lessing. No diálogo que o autor estabelece entre pintura e poesia recorda-nos que nenhuma arte entende-se isolada e que o significado surge no confronto de linguagens com tempos e matérias distintas. De forma análoga o pavilhão só se revela quando o observador aceita que a leitura não é linear. É preciso acolher a sucessão de cheiros, erosões, reflexos e caminhos que se encadeiam sem hierarquia fixa. Tal atitude de mente aberta devolve à crítica o seu carácter opinativo e contextual. Cada visitante constrói uma interpretação própria concebendo ora um lugar de abrigo ora uma escultura em mutação. O projeto ensina portanto que a força do campo híbrido reside na multiplicidade de sentidos e deixa em aberto a questão para futuros autores. Noutro contexto talvez outros materiais ou outros percursos exigissem princípios diferentes. Aqui no Douro a convergência de aroma luz e duração mostrou que a indisciplina pode ser método e não falha e que a ansiedade inicial transforma-se em espaço fértil de invenção.

A aproximação a cada disciplina faz-se por contraste. Quando o visitante percorre a colina encontra exigências típicas da arquitetura como orientação estrutural, modulação e abrigo momentâneo. Mas logo a seguir o volume roda, fragmenta-se e redefine a perceção tal como uma escultura processual de Robert Smithson. A erosão controlada do PLA reafirma esse duplo estatuto. Para a arquitetura trata-se de manutenção previsível. Para a escultura é gesto entropia e escrita no tempo. O projeto mostra que diferença e aproximação são faces da mesma moeda e que a obra mantém autonomia crítica ao aceitar simultaneamente regras construtivas e liberdades formais.

Este percurso sugere um modelo de prática que privilegia o risco produtivo da interdisciplinaridade. Na paisagem do Douro funcionou porque luz, aroma e topografia ofereceram matéria fértil para essa negociação entre campos. Em outro contexto talvez fosse preciso procurar outros materiais ou conceitos de percurso para alcançar idêntica tensão criativa. A grande aprendizagem reside em aceitar

SEIXO
SANDEMAN

que o método não é fórmula fixa. O projeto começa pela escuta atenta do lugar e pela disposição em permitir que a ansiedade, descrita por Kristeva, se transforme em potencial inventivo. Tal como o Douro serpenteia pelo território, o processo não avançou em linha reta; seguiu por meandros, recuos e correntes imprevistas. É nesse movimento mutável que *das Gebilde* encontra a sua razão de ser.

Mieke Bal e Inge Boer lembram que a teoria não é um conjunto de axiomas estáticos mas uma atitude viva que se revê em cada gesto de análise. O percurso desenvolvido nesta dissertação confirma essa ideia. Cada decisão projetual foi simultaneamente prática e crítica, pois expôs a matéria do pavilhão à discussão dos autores estudados e devolveu às leituras teóricas uma prova na paisagem do Douro. Deste forma tentou-se comprovar que o campo ampliado entre arquitetura e escultura não é um lugar de síntese definitiva mas um laboratório aberto onde o pavilhão pode encontrar a sua melhor expressão

Se o pavilhão *das Gebilde* responde às condições deste vale, deixa também um desafio para o futuro. Todo novo autor e todo novo terreno exigirão outro equilíbrio entre estranheza e função, entre duração e desaparecimento. A lição subjacente é clara. Projetar no limiar entre disciplinas implica aceitar a insegurança como linha de partida e acolher a multiplicidade de respostas que daí florescem. Tal como as vinhas que se renovam a cada estação, a prática interdisciplinar pede cuidado contínuo, escuta atenta e a coragem de deixar o tempo escrever na obra a sua própria história.

Chegando ao fim deste trabalho, faz-se indispensável encerrar com a imagem da encosta da Quinta do Seixo onde, por breve instante, se ergueu o pavilhão (ver fig.#49). Agora, o vale do Douro retoma seu ritmo ancestral, envolto apenas pelo sussurro das vinhas e pela luz sobre as pedras. Mas só quem percorreu este percurso retém o seu murmúrio, guardado em fotografias e memórias, ecoa o convite que o pavilhão deixou, ao transformar ausência em matéria e lembrança viva.

#49. Fotografia do percurso e lugar de implantação

bibliografia

Adjaye, David, Nikolaus Hirsch e Jorge Otero-Pailos. "On Architecture and Authorship: A Conversation." *Places Journal*. Publicado em 13 de maio de 2011. https://placesjournal.org/article/on-architecture-and-authorship-a-conversation/. (consult. em 05/10/2024)

Bal, Mieke, e Inge E. Boer. *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. New York: Continuum, 1994.

Bois, Yve-Alain. "A Picturesque Stroll around 'Clara-Clara'." Traduzido por John Shepley. *October 29* (verão de 1984): 32–62. https://www.jstor.org/stable/778306 (consult. em 11/10/2024)

Cabral Filho, José dos Santos. "Digital Art – A Field of Inquiry for Contemporary Architecture." *International Journal of Architectural Computing 3*, no. 3 (2005): 355–372. https://doi.org/10.1260/147807705775377276. (consult. em 05/03/2024)

Careri, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

Colomina, Beatriz. *Double Exposure: Architecture as a Machine to See*. Gravação da palestra. Architectural Association School of Architecture, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=6W8OJGdvVws (consult. em 12/11/2024)

Colomina, Beatriz. "Pavilions of the Future." Em *Events: Situating the Temporary*, organizado por M. Christine Boyer, 45–63. Cambridge, MA: MIT Press, 2022.

Costa, Almeida. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5.ª ed. Porto: Porto Editora, 1975.

Croft, José Pedro. Entrevista por Ana Soromenho. "Os bons artistas vivem com as tripas." *Expresso*, 8 de janeiro de 2017. https://expresso.pt/cultura/2017-01-08-Jose-Pedro-Croft-Os-bons-artistas-vivem-com-as-tripas. (consult. em 25/11/2024)

Curtis, Penelope. *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*. London: Ridinghouse, 2007.

Davidts, Wouter, John Macarthur, Susan Holden e Ashley Paine. *Pavilion Propositions: Nine Points on an Architectural Phenomenon*. Amsterdam: Valiz, 2018.

De la Cruz, Gabrielle. “Cloud Control: Berndnaut Smilde’s Ephemeral Cloudscapes.” *Kanto*. Publicado 20 de julho de 2022. https://kanto.ph/objects/art/cloud-control-berndnaut-smilde-ephemeral-cloudscapes/. (consult. em 22/09/2024)

Dekker, Harm. *Serpentine Gallery Pavilion 2010: An Alternative Design*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2010.

Dorrian, Mark. “Trading between Architecture and Art.” Em *Trading between Architecture and Art: Strategies and Practices of Exchange*, organizado por Wouter Davidts, Susan Holden e Ashley Paine, 9–26. Amsterdam: Valiz, 2019.

Fleming, John, Hugh Honour e Nikolaus Pevsner. *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. England: Penguin Books, 1999.

Graham, Dan. “Buildings and Signs.” Em *Dan Graham: Works, 1965–2000*, org. Marianne Brouwer, 174–__. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen / Richter Verlag, 2001.

Hollein, Hans. “Alles ist Architektur.” *Bau: Schrift für Architektur und Städtebau 23*, no. 1–2 (1968). http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Alles-ist-Architektur. (consult. em 02/01/2025)

Hollein, Hans. “Plastic Space.” University of California, julho 1960. http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Plastic-Space. (consult. em 15/01/2025)

Holl, Steven. “What Is Architecture? (Art?).” *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*. 4 setembro 2013. https://brooklynrail.org/2013/09/criticspage/what-is-architecture-art (consult. em 02/02/2024.)

Karana, Elvin. “Material Driven Design: A Method to Design for Material Experiences.” *International Journal of Design 9*, no. 2 (2015): 35–54. http://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/1965 (consult. em 15/10/2024)

Karavan, Dani. “Negev Monument (1963–1968).” *Dani Karavan – Official Website*. https://www.danikaravan.com/portfolio-item/israel-negev-monument/. (consult. em 11/12/2024)

Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field.” *October 8*. (primavera de 1979): 30–44.

Kristeva, Julia. “Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice: An Interview.” Em *The Anxiety of Interdisciplinarity, De-, Dis-, Ex-*, edited by Alex Coles and Alexia Defert, vol. 2, 3–21. London: Black Dog Publishing, 1998.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin: Voss, 1788. https://doi.org/10.11588/diglit.1234#0001. (consult. em 07/07/2024)

Manor, Dalia. "Where Memories Meet: The Negev Monument as a Site of Personal and Collective Memory." Em *Monuments and Site-Specific Sculpture in Urban and Rural Space*, org. por Inbal Ben-Asher Gitler, 223–232. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Monteiro, José Charters. *Arquitectura: Assim ou ao Contrário?*. Lisboa: ACD Editores, 2009.

Paine, Ashley. "Rethinking Replicas: Temporality and the Reconstructed Pavilion." In *Proceedings of the 34th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 34*, Quotation: What Does History Have in Store for Architecture Today?, editado por Gevork Hartoonian e John Ting, 537–548. Canberra: SAHANZ, 2017.

Pallasmaa, Juhani. *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

Pevsner, Nikolaus. *Outline of European Architecture*. Revised edition. London: Thames & Hudson, 2009.

Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B. Tauris, 2006.

Robinson, Joel. "Pavilions as Public Sculpture." *World Sculpture News 21*, no. 1 (Spring 2015).

Schmal, Peter Cachola. *Der Pavillon: Lust und Polemik in der Architektur*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

Tanizaki, Jun'ichirō. *Elogio da Sombra*. Tradução de Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

Vidler, Anthony. "Architecture's Expanded Field: Architecture Between Spectacle and Use." *Artforum 42*, no. 8 (April 2004): 142–147. https://www.artforum.com/features/architectures-expanded-field-168456 (consult. em 10/09/2024)

Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

iconografia

#01 **Morris, Robert**. *Untitled (Mirror Cubes)*, 1965. https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532

#02 **Aycock, Alice**. *The Worms*, 1975. https://www.aaycock.com/simplenetwork/

#03 **Smithson, Robert**. *Spiral Jetty*, 1970. https://diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty

#04 **Irwin, Robert**. *Untitled (Light and Space)*, 1969. https://www.artic.edu/artworks/31595/untitled

#05 **Weiwei, Ai.** Dropping a Han Dynasty Urn, 1995. https://www.mori.art.museum/en/collection/2490/index.html

#06 **Nash, John.** Brighton Royal Pavilion, 1823. https://brightonmuseums.org.uk/visit/royal-pavilion-garden/our-history/

#07 **Graham, Dan.** Double Triangular Pavilion, 1989. https://bombmagazine.org/articles/1994/01/01/dan-graham/

#08 **Miss, Mary**. *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1977. https://socks-studio.com/2014/06/22/mary-misss-1977-1978-perimeterspavilionsdecoys/

#09 **Miss, Mary**. *Bedford Square Pavilion*, 1988. https://jam.jutfoundation.org.tw/voc-guide/3059

#10 **Milles, Carl**. *Sunglitter*, 1917. Imagem retirada do livro: Curtis, Penelope. *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*. London: Ridinghouse, 2007.

#11 **Long, Richard**. *Touareg Circle*, 1988. http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/toureg.html

#12 **Rietveld, Gerrit**. *Kröller-Müller Pavilion*, 1965. https://archixplore.com/en/rietveld-pavilion/

#13 **Serra, Richard**. *Clara-Clara*, 1983. https://en.artmediaagency.com/3fe54b31380b6f586567cb1d373dd0c1

#14 **Bancusi, Constantin**. *Bird in Space*, 1923. https://www.guggenheim.org/artwork/669

#15 **Serra, Richard**. *Clara-Clara*, 1983. https://en.artmediaagency.com/3fe54b31380b6f586567cb1d373dd0c1

#16 **Sejima, Kezuyo** e **Nishizawa, Ryue**. *Serpentine Pavilion*, 2009. https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-la-serpentine-gallery-2009-2

#17 **Karavan, Dani.** *The Negev Brigade*, 1968. https://www.danikaravan.com/portfolio-item/israel-negev-monument/

#18 **Croft, José Pedro**. La casita, 1999. https://www.galiciae.com/opinion/ramon-rozas/illa-das-escuturas/20220329123508093364.html

#19 **Smilde, Berndnaut**. *Nimbus Coastal Hwy*, 2017. https://www.berndnaut.nl/works/nimbus/

#20 **Smilde, Berndnaut**. *Nimbus Diocleziano Aula V*, 2018. https://www.berndnaut.nl/works/nimbus/

#21 **Koelewjin, Job**. *A Balancing Act*, 1998. https://www.jobkoelewijn.com/work/1998/a-balancing-act-2/

#22 **Pardo, Jorge**. *Bathroom*, 2015. http://www.randian.art/jorge-pardo-at-neugerriemschneider-berlin/