

MESTRADO INTEGRADO  
ARQUITETURA

Três por três:  
Entre Arquitetura e Dança  
Luísa Vieira de Campos

M  
2025



Três por três: Entre Arquitetura e Dança  
Luísa Vieira de Campos



# Três por três: Entre Arquitectura e Dança

**Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura**

Luísa Vieira de Campos

Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,  
sob orientação do  
Professor Doutor Helder Francisco Valente Casal Ribeiro

Porto 2025



**Nota prévia:**

Na presente dissertação, as citações de origem estrangeira foram traduzidas livremente pela autora, de forma a manter a continuidade da leitura. Todas as referências presentes neste trabalho estão de acordo com a norma Chicago, com vista a garantir a uniformidade na citação das fontes. No corpo de texto será utilizado: *itálico* para sentidos figurados e títulos de livros e coreografias, “*itálico e aspas duplas*” para as citações e ‘aspas simples’ para referências autorais. Aconselha-se a visualização da presente dissertação em formato dupla página.

A prova pública de defesa da presente dissertação decorreu no dia 11 de julho de 2025, no auditório Fernando Távora da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

**Júri:**  
**Presidente:** Professora Doutora Raquel Alexandra Geada e Paulino  
**Arguente:** Professora Doutora Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva  
**Orientador:** Professor Doutor Helder Francisco Valente Casal Ribeiro

O júri atribuiu a classificação final de 20 (vinte) valores.

**Agradecimentos**

**Ao meu orientador,  
Professor Helder Casal Ribeiro**

Pela orientação, acompanhamento e incentivo ao longo do desenvolvimento desta dissertação. Por todas as suas palavras marcantes que, mesmo não sabendo, me acompanharam ao longo do meu percurso académico. Acima de tudo, pelo seu olhar multidisciplinar que, desde o primeiro ano na FAUP, me transmitiu que falar de arquitetura é falar de muitas outras disciplinas.

**À Professora Madalena Pinto da Silva**

Pela sua sensibilidade, genuinidade e dedicação com que ensina e trata cada aluno. Pela sua exemplaridade e, principalmente, pela marca indelével deixada, tendo me transmitido um enorme gosto pela disciplina da Arquitetura.

**À minha família**

Aos meus avós, por estarem sempre presentes.  
Ao meu Tio Rodrigo, pelo apoio e ajuda sempre que precisei.

Aos meus pais, por serem, desde sempre, um exemplo a seguir. Em especial à minha mãe, pela atenção e paciência na revisão deste trabalho.  
Aos meus irmãos que, mesmo não o sabendo, me ajudaram sempre.  
Aos quatro, por me apoiarem incondicionalmente.

**Aos meus amigos**

Aos não-arquitetos, pela grande amizade e apoio.  
Aos futuros arquitetos, por partilharem comigo este percurso inesquecível.  
Em especial ao *Plutónio* (Morga, Gabi, Marta, Quiaios e Joana) e ao Jorge pela amizade e motivação nos momentos de maior frustração.

**À Morga**

Pela ajuda, motivação, amizade e por todas as memórias ao longo destes anos.  
Por tornar-se casa.

**Ao Iki**

Pelo apoio e carinho que me deu ao longo dos anos.

À Trisha Brown Dance Company, em especial aos arquivistas Beth Rudig e Ben Houtman, pela disponibilidade e partilha de informação crucial para a presente investigação.

À Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto pelo seu excelente ensino.

E a todos os outros que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Muito obrigada.

Num contexto em que os limites entre as diferentes disciplinas artísticas se tornam cada vez mais difusos, esta dissertação propõe-se transcender os vínculos convencionais entre a arquitetura e a dança, geralmente concebidas como artes do espaço, onde o corpo, pelo seu movimento, percorre o espaço, alterando-o e compreendendo-o através do tempo.

Assim, este trabalho teve como objetivo principal explorar as afinidades eletivas entre a arquitetura e a dança, através de um processo que não visou estabelecer paralelos homólogos entre as duas disciplinas, mas sim perspetivar campos de interpretação analógica, capazes de aprofundar a compreensão de conceitos fundamentais da arquitetura.

Esta dissertação encontra-se dividida em duas partes. A primeira parte centra-se no estudo de três coreógrafos contemporâneos – Merce Cunningham, Trisha Brown e Anne Teresa De Keersmaecker –, explorando a sua prática, os seus processos e a sua visão sobre corpo, movimento, espaço e tempo. Este primeiro momento do estudo serve de base para a elaboração de analogias com a disciplina da arquitetura, desenvolvidas na segunda parte, através de três casos de estudo: “Solo” correspondente à Casa Loba, de Pezo von Ellrichshausen; “Dueto”, à Casa Luzi, de Peter Zumthor; e “Companhia”, ao Pavilhão Serpentine, de SANAA.

Assim, adotou-se uma metodologia ancorada numa abordagem temática, em que os métodos de trabalho, tanto dos coreógrafos, como dos arquitetos são considerados essenciais para uma compreensão mais profunda de como o conhecimento oriundo de outras formas artísticas pode enriquecer a prática arquitetónica.

Para concluir, ao procurar responder às questões desta dissertação, considera-se que a disciplina da arquitetura pode ser entendida como um despertar da memória. Por meio do diálogo, inconsciente (ou não), com outras matérias artísticas, emergem novas sensibilidades que possibilitam uma compreensão mais rica e informada e, portanto, sensível, dos diversos aspetos envolvidos na conceção, reflexão e prática da arquitetura.

In a context where the boundaries between different artistic disciplines are becoming increasingly blurred, this dissertation aims to transcend the conventional links between architecture and dance, which are generally conceived as the arts of space, where the body, through its movement, traverses space, altering it and understanding it over time.

Thus, the main objective of this work was to explore the elective affinities between architecture and dance, through a process that did not aim to establish homologous parallels between the two disciplines, but rather to envisage fields of analogue interpretation, capable of deepening the understanding of fundamental architectural concepts.

This dissertation is structured in two parts. The first examines the work of three contemporary choreographers - Merce Cunningham, Trisha Brown, and Anne Teresa De Keersmaecker - exploring their practice, processes, and perspectives of the body, movement, space, and time. This part of the study serves as a basis for drawing analogies with the discipline of architecture, developed in the second part through three case studies: ‘Solo’ corresponding to Pezo von Ellrichshausen’s Casa Loba; ‘Dueto’, to Peter Zumthor’s Casa Luzi; and ‘Companhia’, to SANAA’s Serpentine Pavilion.

To achieve this, a thematic methodological approach was adopted, considering the working methods of choreographers and architects as essential to understanding how knowledge from other artistic forms can enrich architectural practice.

In conclusion, by trying to answer the questions in this dissertation, we believe that the discipline of architecture can be understood as a stirring of memory. Through dialogue, unconscious (or not), with other artistic subjects, new sensibilities emerge that enable a richer, more informed, and therefore sensitive understanding of the various aspects involved in the conception, reflection, and practice of architecture.

|                                                      |                                                            |
|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Nota prévia                                          | 005                                                        |
| Agradecimentos                                       | 007                                                        |
| Resumo   Abstract                                    | 008                                                        |
| Introdução                                           | 014                                                        |
| <b>Parte 1: Aquecimento</b>                          |                                                            |
| Situar                                               | 020                                                        |
| <hr/>                                                |                                                            |
| 1.1. Merce Cunningham                                | 1.1.1. Prática e Processo 024                              |
|                                                      | 1.1.2. Corpo e Movimento 034                               |
|                                                      | 1.1.3. Espaço e Tempo 036                                  |
| <hr/>                                                |                                                            |
| 1.2. Trisha Brown                                    | 1.2.1. Prática e Processo 040                              |
|                                                      | 1.2.2. Corpo e Movimento 048                               |
|                                                      | 1.2.3. Espaço e Tempo 050                                  |
| <hr/>                                                |                                                            |
| 1.3. Anne Teresa De Keersmaeker                      | 1.3.1. Prática e Processo 054                              |
|                                                      | 1.3.2. Corpo e Movimento 062                               |
|                                                      | 1.3.3. Espaço e Tempo 064                                  |
| <hr/>                                                |                                                            |
| <b>Parte 2: Solo, Dueto e Companhia</b>              |                                                            |
| Preâmbulo                                            | 068                                                        |
| <hr/>                                                |                                                            |
| 2.1. Solo: Casa Loba, Chile                          | 2.1.1. Prática e Processo: Pezo von Ellrichshausen 078     |
|                                                      | 2.1.2. Casa Loba, Tomé, Bio-Bio, Chile (2016-2017) 090     |
|                                                      | 2.1.3. Espaço e Tempo 094                                  |
|                                                      | 2.1.4. Corpo e Movimento 102                               |
| <hr/>                                                |                                                            |
| 2.2. Dueto: Casa Luzi, Suíça                         | 2.2.1. Prática e Processo: Peter Zumthor 118               |
|                                                      | 2.2.2. Casa Luzi, Jenaz, Suíça (1997-2002) 134             |
|                                                      | 2.2.3. Espaço e Tempo 142                                  |
|                                                      | 2.2.4. Corpo e Movimento 148                               |
| <hr/>                                                |                                                            |
| 2.3. Companhia: Pavilhão Serpentine, Inglaterra      | 2.3.1. Prática e Processo: SANAA 164                       |
|                                                      | 2.3.2. Pavilhão Serpentine, Londres, Inglaterra (2009) 178 |
|                                                      | 2.3.3. Espaço e Tempo 184                                  |
|                                                      | 2.3.4. Corpo e Movimento 194                               |
| <hr/>                                                |                                                            |
| Alongamentos                                         | 204                                                        |
| Bibliografia   Videografia   Webgrafia   Iconografia | 208                                                        |



*“Por em escrito  
para entendermos o que pensamos”<sup>1</sup>*



Introdução

“A vida chega antes das palavras. A criança olha e vê antes de falar.”<sup>2</sup>

Dançar. Ballet. Contemporâneo. Aprender a andar e a dançar, talvez, simultaneamente. Esta experiência, bastante anterior ao interesse da autora pela disciplina da arquitetura, é, assim, o ponto de partida deste trabalho, constituindo-se como um dos seus primeiros ensaios no universo artístico. Ao longo da sua formação académica, o interesse pela relação entre ambas as disciplinas, sublinhada pelo desenvolvimento do projeto “Casa da Dança” no contexto da unidade curricular de Projeto 4, culminou na presente dissertação.

Num cenário em que as fronteiras entre as múltiplas disciplinas artísticas se tornam cada vez mais difusas, este estudo procura investigar as afinidades eletivas entre a arquitetura e a dança, através de um debate interdisciplinar e de um questionamento sobre os limites da prática arquitetónica; formulando-se a seguinte questão de partida: *de que forma uma obra arquitetónica poderá evocar afinidades entre as disciplinas da arquitetura e da dança?* Para responder à questão, é utilizada uma abordagem temática, na qual a ‘biografia’ e os métodos de trabalho, tanto dos coreógrafos, como dos arquitetos, são considerados fundamentais para uma compreensão mais aprofundada do respetivo trabalho.

O corpo da presente dissertação é constituído por duas partes: “Aquecimento” (1) e “Solo, Dueto e Companhia” (2). Em contraponto ao aquecimento, encerrar-se-á o trabalho pelos “Alongamentos”<sup>3</sup>, nos quais se realizam as considerações finais sobre o decorrer desta performance, de modo a deixar os músculos arrefecerem gradualmente.

Na primeira parte – o “Aquecimento”<sup>4</sup> - foca-se em três coreógrafos contemporâneos - Merce Cunningham, Trisha Brown e Anne Teresa de Keersmaecker - figuras marcantes no paradigma da dança, quer pelos temas de trabalho explorados, quer pela sua notável metodologia. Além disso, abordam a disciplina da dança a partir de conhecimentos e interesses multidisciplinares que, no contexto da presente dissertação, são de extrema pertinência.

Assim, inicia-se a primeira parte através de “Situar”, correspondente a uma nota introdutória sobre a disciplina da dança, de modo a enquadrar os coreógrafos escolhidos. Seguindo-se de três capítulos, correspondentes ao trabalho de cada um dos coreógrafos, estruturados em três pontos: “Prática e Processo”, “Corpo e Movimento” e “Espaço e Tempo”. No primeiro ponto, destacam-se os percursos, influências e processos de trabalho de cada um dos artistas. Os dois pontos seguintes, relativos aos textos - “Corpo e Movimento” e “Espaço e Tempo” - exploram de que modo os coreógrafos trabalham os temas: corpo, movimento, espaço e tempo. Estas quatro temáticas, presentes, tanto na disciplina da dança, como na disciplina da arquitetura, foram salientadas precisamente pela sua presença em ambas as artes. Pretende-se que esta primeira parte seja o ponto de partida que permitirá, não só delinear as premissas da arte de dançar<sup>5</sup>, como também, construir uma base de referência para estabelecer possíveis analogias com a disciplina da arquitetura na segunda parte.

O primeiro capítulo centra-se no coreógrafo e bailarino norte americano: Merce Cunningham (1919-2009). Esta primeira escolha decorre do inovador processo de trabalho que este coreógrafo desenvolveu ao longo da sua vida profissional, marcado pela convocação constante da descoberta. O segundo capítulo foca-se na coreógrafa, bailarina e artista plástica norte americana - Trisha Brown (1936-2017) - discípula de Cunningham. Esta segunda coreógrafa dedicou-se à compreensão da génese do movimento e da relação entre a arte e a vida, centrando-se na matriz urbana, tornando o banal em singular. Por fim, o terceiro capítulo, dedicado à coreógrafa e dançarina Anne Teresa De Keersmaecker (1960-), cuja escolha decorreu do facto de esta reposicionar a linguagem de Cunningham e reinterpretar o trabalho de Brown, mas, também, por representar um contemporâneo mais recente, estabelecendo uma ponte para um futuro trabalho que dê continuidade ao presente estudo.

A segunda parte – “Solo, Dueto e Companhia” – centra-se em três casos de estudo arquitetónicos, bem como no trabalho de cada um dos seus arquitetos. Após o “Preâmbulo”, no qual são definidos os quatro termos fundamentais do trabalho – corpo, movimento, espaço e tempo – estudam-se três obras em que, através de analogias com a disciplina da dança, se procura potenciar um maior esclarecimento de conceitos fundamentais do campo disciplinar da arquitetura. Assim, esta segunda parte desdobra-se em três capítulos, correspondendo cada um a uma obra arquitetónica. O primeiro capítulo – o “Solo” - corresponde ao estudo da Casa Loba, de Pezo von Ellrichshausen; o segundo capítulo – o “Dueto” é relativo à Casa Luzi, de Peter Zumthor; e o terceiro capítulo – a “Companhia” que diz respeito ao Pavilhão Serpentine, de SANAA. É associada a cada uma das obras uma formação coreográfica (solo, dueto e companhia) devido às diferentes relações que cada uma potencia a quem habita o espaço.

Cada capítulo divide-se em quatro subcapítulos, sendo o primeiro intitulado – “Prática e Processo” – no qual são abordados temas biográficos, perspetiva do arquiteto sobre a arquitetura e sobre o seu processo de trabalho. Num segundo momento, cada obra arquitetónica é descrita, sendo

O primeiro capítulo – o “Solo” – corresponde ao estudo da Casa Loba (2016-2017), do atelier Pezo von Ellrichshausen (Maurício Pezo e Sofia von Ellrichshausen). Ora, o solo, do latim *solus*, é associado à solidão e à ideia de unidade individual.<sup>6</sup> Na dança, um solo é uma coreografia interpretada por um só dançarino, que não só possui uma relação extremamente íntima com os movimentos que executa como, também, tem uma profunda ligação com o espectador. É nesta ótica que, neste capítulo, é abordada a Casa Loba, um objeto singular na paisagem, onde um diálogo entre objeto e lugar e objeto e corpo é estabelecido como base de relações profundas.

2. Berger, John. 1996. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70. p.11

3. Alongamento, do latim *elongare*, significa prolongar algo. Assim, alongar, no contexto de uma atividade física, corresponde a exercícios que permitem relaxar os músculos de forma a prevenir lesões. É, de forma recorrente, correspondente a um momento final que ocorre após uma performance.

4. Aquecimento, do latim *adcalscere*, significa aquecer o corpo, isto é, prepará-lo para uma atividade física e para o conseqüente esforço exigido através de uma intensidade gradual. O aquecimento é aquecer os músculos e articulações, **é preparar a base**.

5. A etimologia de dança tem origem germânica, *dintjan*, e referir-se-ia ao movimento efetuado em múltiplas direções. Em contrapartida, a palavra coreografia tem a sua origem no grego “K choreia” (dança) + “Graphein” (escrita), significando a escrita da dança. Esta palavra teve origem em 1700, tendo sido creditada a Raoul-Auger Feuille, teórico da dança e coreógrafo francês. Atualmente, a palavra coreografia não faz necessariamente referência à escrita de uma dança, mas sim, a tudo o que seja movimento do(s) corpo(s) organizado(s) no tempo e espaço. Assim, referir-nos-emos a dança enquanto arte performativa na sua generalidade e coreografia como movimento corporal organizado no tempo e no espaço.

6. Apesar de, neste trabalho, a utilização da expressão “solo” ser relativa à disciplina da dança, é importante realçar que a sua etimologia, do latim *solum*, significa chão ou base.

O segundo capítulo – o Dueto – é relativo à Casa Luzi (1997-2002), de Peter Zumthor. Assim, dueto, derivado do latim de *duo*, significa “dois” ou “par”. É associado à noção de composição por duas partes. No âmbito da dança, um dueto é uma coreografia interpretada por dois dançarinos, cujas relações entre os corpos, bem como os movimentos executados pelos mesmos, podem ser ou não interdependentes e relativas ou não a relações de complementaridade, de contradição e de acentuação. A Casa Luzi, o *dueto arquitetónico*, é referente a dois tipos de corpos presentes no espaço, duas forças opostas - a coletiva e a privativa - cujo diálogo e tensão constitui o principal interesse deste caso de estudo.

Por fim, o terceiro capítulo – a Companhia – é referente ao Pavilhão Serpentine (2009) de SANAA. No sentido lato da palavra, companhia é um termo associado a um grupo organizado de pessoas com um objetivo comum. Na área da dança, a companhia é um grupo de artistas que colaboram para a criação de um espetáculo, abrangendo desde dançarinos, coreógrafos e diretores artísticos. Assemelhando-se ao *dueto*, os diferentes corpos no espaço estabelecem múltiplas relações de origens variadas. É nesta perspetiva que é abordado o Pavilhão Serpentine, um espaço cujo interesse reside nas relações que estabelece, mas, também, pelas relações que proporciona.

Finalmente, a metodologia adotada incidiu numa diversidade de fontes bibliográficas, iconográficas e videográficas, além disso, destaca-se o papel fundamental da memória da autora, enquanto ferramenta de evocação de temas de trabalho. Neste sentido, importa fazer um breve percurso pelas principais obras que foram consultadas na realização deste trabalho.

A primeira parte inicia com uma breve contextualização histórica da disciplina da dança, ancorada no livro de Laurence Louppe: *Poética da Dança Contemporânea* (2012). Em seguida, surgem três capítulos referentes aos coreógrafos escolhidos. Para o estudo de Merce Cunningham, destacam-se, entre outros, os textos da fundação Merce Cunningham Trust, as obras escritas *Merce Cunningham* (1999), Germano Celant e *The dancer and the dance* (2009), Merce Cunningham, e a série documental *Mondays with Merce*, esta última contribuiu para uma melhor compreensão das diferentes facetas do coreógrafo. De igual forma, para a abordagem da coreógrafa Trisha Brown, aceder ao arquivo de Trisha Brown Dance Company assumiu especial relevância. Para além disso, também contribuiu a leitura das obras escritas: *Trisha Brown: Danse, précis de liberté* (1998), Trisha Brown; *Trisha Brown: Dance and art in dialogue 1961-2001* (2002), Trisha Brown; *Trisha Brown: So that the audience does not know whether I have stopped dancing* (2008); Philip Bither e *Da materialidade na dança* (2009), Né Barros. Por fim, para estudar a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, baseámo-nos no site da Rosas (grupo de dança e a estrutura de produção em torno do trabalho de A.T De Keersmaeker) e na conferência proferida pela mesma no Collège de France: *Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction* (2019). Destaca-se ainda que, para todos os coreógrafos, foram utilizadas referências videográficas das performances que coreografaram ou executaram, considerando-se a sua visualização determinante para um maior entendimento do seu trabalho.

Centrando-nos na segunda parte, no Preâmbulo, os termos – corpo, movimento, espaço e tempo – são definidos a partir dos seguintes autores: Juhani Pallasmaa, Peter Blundell Jones, Fernando Távora, Bruno Zevi, Rudolf von Laban, Gonçalo M. Tavares e Adolphe Appia. De seguida, focando-nos nos três capítulos relativos às obras arquitetónicas e respetivos arquitetos, importa destacar que um dos critérios de seleção dos casos de estudo se centrou no facto dos arquitetos escreverem e exprimirem-se relativamente aos seus trabalhos. Dessa forma, a análise não parte somente de uma interpretação externa, mas sim, de uma reflexão pessoal de cada arquiteto sobre as suas temáticas de trabalho. Por esta razão, baseamo-nos em obras literárias, entrevistas e conferências de cada um dos autores.

Destaca-se, no caso de Pezo von Ellrichshausen, o recurso ao seu livro *Intención ingenua* (2017), bem como à entrevista *De A a B* (2022), inserida na revista Croquis nº 214. Além disso, apoiámo-nos, também, em conferências, tais como: *Deciduous Plan* (2018) e *No More No Less* (2018). À parte das referências bibliográficas e das conferências dos próprios arquitetos, foram consultadas outras fontes complementares, sendo a título de exemplo: *A obra de arte viva* (1919), Adolphe Appia; *Por uma arquitetura* (2009), Le Corbusier e *Pensar com as mãos* (2011), Alberto Campo Baeza.

No caso de Peter Zumthor, baseámo-nos nas suas duas obras escritas fundamentais - *Pensar a arquitetura* (2005) e *Atmosferas* (2006) - e na sua monografia: *Peter Zumthor 1985-2013*.

Por fim, relativamente aos SANAA recorreremos às entrevistas integradas nas revistas Croquis: 77, 99, 121/122, 139 e 155. Além disso, baseámo-nos, também, no livro *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA* (2007) e na conferência *Architecture is Environment* (2011). Outras referências bibliográficas foram determinantes, tais como: *Point and line to plane* (1979), Wassily Kandinsky e *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica* (1998), Kenneth Frampton.

Importa ressaltar que, juntamente com as referências arquitetónicas, cada obra foi estudada com o recurso a referências bibliográficas e videográficas da disciplina da dança, mencionadas na primeira parte da dissertação.

Em suma, procurar-se-á refletir de que modo um conhecimento interdisciplinar, explorado a partir das possíveis relações entre a arquitetura e a dança, contribui para uma abordagem mais sensível e enriquecida da prática arquitetónica.



01

Aquecimento

“*Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão*”<sup>7</sup>

A arte de dançar pode ser definida como uma sucessão de movimentos organizados (coreografia) ou improvisados (dança livre) no espaço e no tempo. Contudo, é importante referir que esta definição, apesar de concreta, não revela a essência desta arte. Aufere-se à dança o seu valor devido à sua capacidade de, através da linguagem corporal, transmitir sensações e emoções ao espetador.

Ao longo dos tempos é possível observar-se múltiplas transformações na dança, quer do ponto de vista da sua funcionalidade, quer dos tipos de dança desenvolvidos. Consequentemente, as temáticas exploradas foram evoluindo e foram (re)questionadas. Este estudo focar-se-á no período de tempo desde o século XIX ao século XXI.

Nos finais do século XIX, em rutura com a dança clássica surge o período moderno, que constituirá o primeiro foco do presente trabalho, com o coreógrafo Merce Cunningham. A dança moderna, opondo-se aos princípios da dança clássica, questionando a organização espacial do espaço cénico, rejeitando uma rigidez da técnica, da leveza do corpo e a forte relação com a arte dramática, procura um retorno à “humanidade” do bailarino, utilizando a gravidade, a queda e o improviso como base coreográfica. Mais tarde, mantendo os princípios da dança moderna desenvolvidos até então, torna-se necessário questionar a importância da técnica (clássica), a génese do movimento e ainda, o que é realmente a dança. Estas questões deram origem à dança pós-moderna e será com o trabalho de Trisha Brown que se irá estudar este período de tempo.

Em meados do século XX, emerge a dança contemporânea, combinando as temáticas e as problemáticas da dança moderna e pós-moderna com a ambição de explorar vários tipos e qualidades de movimentos. Destacam-se o ato poético e a obra coreográfica. O ato poético contemporâneo visa uma reinvenção do corpo e da hierarquia das partes, revelando uma obra coreográfica produto das dinâmicas da matéria em si (o corpo). A obra coreográfica contemporânea explora novas formas de criar e apresentar e novos objetos de estudo: “*na dimensão, no número de intérpretes, nos lugares de apresentação -, e, nela, o movimento do corpo estabelece múltiplas relações com os elementos plásticos (objetos, cenários) e sonoros e com as imagens virtuais.*”<sup>8</sup> Será com o trabalho desenvolvido por Anne Teresa De Keersmaeker que estudaremos este período.

Apesar de, cronologicamente, os coreógrafos escolhidos corresponderem ao período moderno (Cunningham), pós-moderno (Brown) e contemporâneo (Keersmaeker), abordaremos o presente estudo do ponto de vista de Laurence Louppe, autora da *Poética da Dança Contemporânea* (2012).

Louppe rejeitando as conceções temporais lineares da história tradicional da dança, considera contemporâneos os três coreógrafos citados. Para a autora, ser-se contemporâneo é, a partir da recusa de um modelo exterior a

seguir e através das heranças históricas, redescobrir e experimentar novas técnicas da dança, de movimentos, de composição e de pensamento, explicitando que “*é contemporâneo o que interpela o tempo, estabelecendo uma relação particular entre os vários tempos, o que é capaz de ler a história, de a “citar”, não como um mero exercício arbitrário, mas por exigência das interrogações que lança sobre o presente.*”<sup>9</sup> Acrescenta também que, é contemporâneo aquele que “*faz do corpo em movimento o seu sistema de referência. (...) pois significa que a dança, ao renunciar às convenções figurativas e narrativas que, no século XIX, ditavam a presença dos corpos em cena, pode agora explorar, sem constrangimentos exteriores, o próprio corpo humano enquanto matéria própria do acto criativo.*”<sup>10</sup>

É neste contexto, que surge a pertinência do trabalho desenvolvido por Merce Cunningham, Trisha Brown e Anne Teresa De Keersmaeker, que serão abordados de seguida.

7. Louppe, Laurence. 2012. *Poética da Dança Contemporânea*. 3ª ed. Lisboa: Orfeu Negro. p. 69

8. idem, p. 14

9. *ibid.*, p. 10

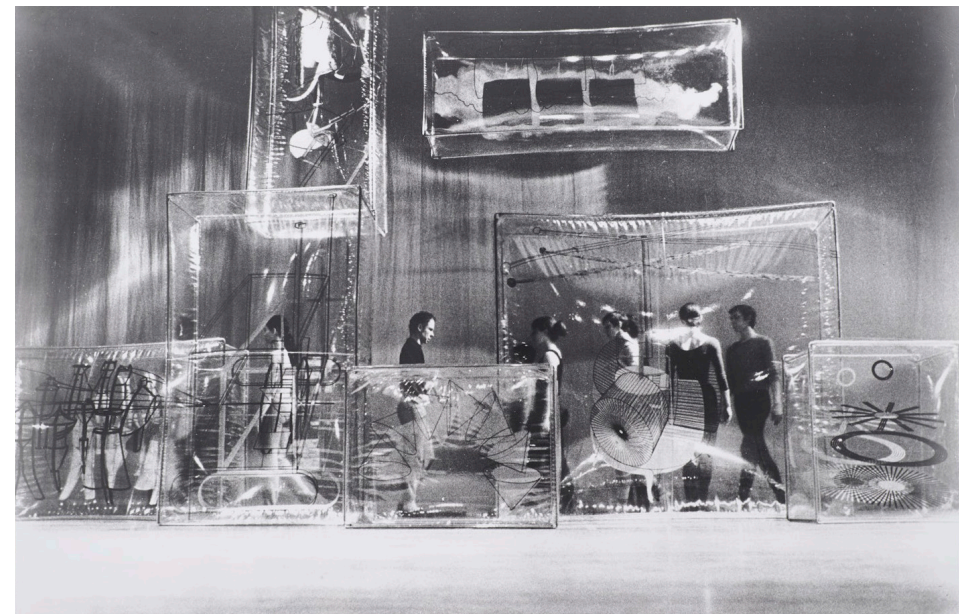
10. *ibid.*, p. 14



003

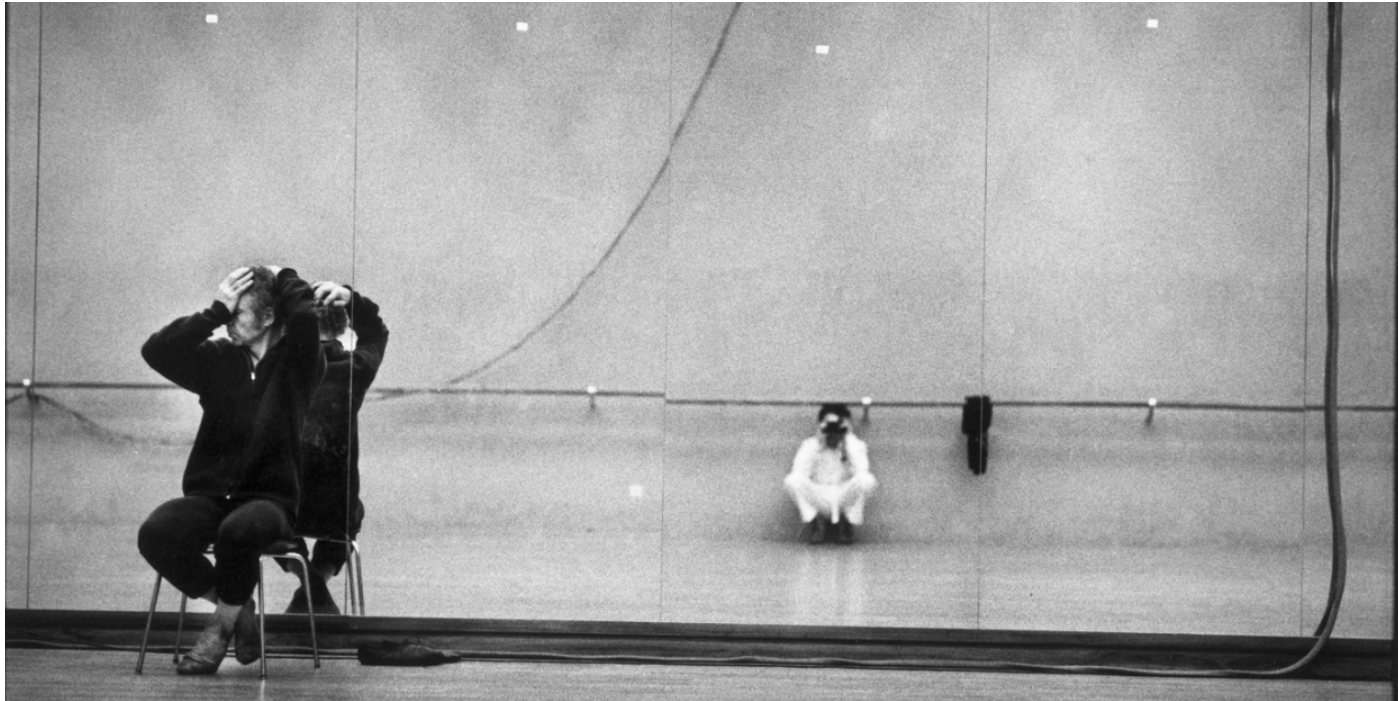


004



005





1.1.1.

Prática e Processo

Merce Cunningham (1919-2009), coreógrafo e bailarino norte americano centrou a sua obra numa procura incessante sobre o que eram os limites da dança e, nesse sentido, colocou um conjunto de interrogações tais como: “O que são os movimentos? O que são o tempo e o espaço? O que são a matéria e a realidade do gesto?”<sup>11</sup>

“Para mim, a dança é movimento no tempo e no espaço. As suas possibilidades são limitadas apenas pela nossa imaginação e pelas nossas pernas.”<sup>12</sup> e “Penso na dança como uma constante transformação da vida”<sup>13</sup> são algumas das reflexões que acompanharam a vida de Merce Cunningham. Ao longo do seu percurso, colaborou com múltiplos artistas de diferentes áreas, desde artistas plásticos, compositores e designers de moda, sempre numa perspetiva de experimentação e diversificação de processos de trabalho. Estes encontros constituíram-se, assim, como importantes influências, estimulando e marcando, de forma evidente, o trabalho que criou.

Cunningham teve o seu primeiro contacto com a disciplina da dança na The Barrett School of Dance, em Centralia. Após concluir a escola, entra na Cornish School of Acting, em Seattle, onde teve aulas de teatro, dança e música. É neste contexto que é salientada a importância da interdisciplinaridade e da “contaminação” entre áreas artísticas.<sup>14</sup> Esta abordagem conduziu-o, rapidamente, a trocar do curso de teatro para o de dança. É nesta altura que Bonnie Bird, uma dançarina convidada proveniente da companhia de Martha Graham<sup>15</sup>, é professora de Merce e que, posteriormente, o convida para ser assistente na Summer School na Mills College na California. No ano seguinte, Bird convida John Cage<sup>16</sup> para ser o compositor das suas aulas e é nesta circunstância que Merce o conhece. A participação de Cage, tal como refere a dançarina, teve um grande impacto nos seus alunos: “O John era muito estimulante (...) O trabalho criativo dos alunos adquiriu uma dimensão totalmente nova... Lembro-me de ele usar o chão como um grande quadro negro, no qual desenhava; levava os alunos a reconhecer o tempo em termos de divisões de tempo e espaço, e fazia-lhes analogias visuais.”<sup>17</sup> Pensa-se

27

Mais tarde, numa das summer school, Merce tem o primeiro contacto com Martha Graham, que o convida para integrar a sua companhia. Em 1939, muda-se para Nova Iorque, associando-se à referida companhia, estudando, simultaneamente, na School of American Ballet e fazendo parte de um pequeno grupo de teatro. Nesta altura, devido à Segunda Guerra Mundial, obrigados a fugir, os artistas europeus mudam-se para Nova Iorque tornando-a num centro cultural e artístico. Foi, neste contexto, que Merce vê pela primeira vez os quadros de Max Ernst, Marcel Duchamp e Piet Mondrian e que frequenta a galeria de Peggy Guggenheim, na qual existiam regularmente encontros entre jovens artistas. Numa entrevista feita por J. Lesschaeve, o coreógrafo

Imagem 006: James Klosty, *Merce Cunningham Redux*, 1975.

11. Celant, Germano. 1999. “Em direção ao impossível: Merce Cunningham”. Em *Merce Cunningham*, pp. 19-22. 1ª edição. Milão: Charta. p. 19

12. Vaughan, David. “Merce Cunningham: Sixty-Five Years”.

13. Cunningham, Merce. 2009. *The dancer and the dance*. 4ª edição. Inglaterra: Marion Boyars Publishers. p. 77

14. Merce teve um professor de teatro, Alexander Koriansky, que lecionava as aulas no Art museum e explicava as temáticas da aula através de peças do museu.

15. Martha Graham (1894-1991) coreógrafa e dançarina norte americana precursora da *Modern Dance* e criadora da *Graham Technique*.

16. John Cage (1912-1992) compositor e teórico de música norte americano, uma das figuras mais importantes da música experimentalista.

17. Vaughan, David. “Merce Cunningham: Sixty-Five Years”.

18. idem

Merce Cunningham

1.1.



é questionado se foi nessa altura que começou a sua relação com a pintura. Merce confirma e acrescenta: “*Lembro-me, por exemplo, de ouvir os pintores a falar, não sobre dança, claro.*”<sup>19</sup> É em 1944 que Cunningham e Cage apresentam o seu primeiro trabalho em conjunto, seis solos e três peças, dando assim início à sua carreira. No ano seguinte, não se identificando com os princípios da companhia de Martha Graham na qual estava integrado, sai e continua a criar espetáculos com Cage.

Em 1948, Cunningham e Cage passam, pela primeira vez, o verão na Black Mountain College, uma instituição de ensino experimental fundada em 1933 por John Rice, na Carolina do Norte. É num ambiente interdisciplinar que a pintura, literatura, música, dança, entre outras disciplinas artísticas, são trabalhadas de forma complementar.

Em 1952, Merce Cunningham, John Cage, David Tudor<sup>20</sup> e Robert Rauschenberg<sup>21</sup> trabalham em conjunto e criam o primeiro *Happening*.<sup>22</sup> No ano seguinte, enquanto Merce era professor residente da escola, funda a Merce Cunningham Dance Company com Cage, como diretor musical, e Rauschenberg, como designer dos figurinos e cenografia. Através da sua companhia, explora a *Cunningham Technique*, trabalhando ao máximo a autonomia das artes, a abertura espaço-temporal e a independência das partes do corpo, temáticas estas que serão explicitadas posteriormente, criando um repertório com mais de 180 obras e 800 *Events*, terminando com a *Nearly Ninety* (2009), a última obra que faz antes de morrer.

“Quando danço, significa: isto é o que estou a fazer. Uma coisa é apenas essa coisa. (...) é o simples facto de um salto ser um salto.”<sup>23</sup>

Merce defendia a ideia de “pura dança”, na qual o movimento não pretendia ser uma representação de algo, mas sim, ser matéria e ter significado em si. O trabalho que foi desenvolvido ao longo da sua vida ilustra a vontade da dança contemporânea libertar-se da *mimesis* da dança clássica e, posteriormente, da dança moderna. Assim, para uma melhor compreensão dos mimetismos dos gestos dançados, convocam-se os três princípios comuns à dança clássica e moderna: o princípio de expressão, o princípio de sublimidade e, ainda, o princípio de organização, enunciados por José Gil em *Movimento Total: O Corpo e a Dança* (2001). O princípio de expressão é relativo a uma vontade que os movimentos traduzam uma emoção específica; o princípio de sublimidade pode ser explicado pela vontade de “*sublinhar a ligação do corpo com a terra*”<sup>24</sup> afirmando, assim, “*o primado do céu e do inteligível sobre o sensível.*”<sup>25</sup> Por fim, o princípio de organização é o que faz “*do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim.*”<sup>26</sup> No entanto, Gil aprofunda a sua explicação dos princípios do trabalho de Merce e mostra que todos estes traços pertencem a uma mesma lógica, da qual o objetivo é “*tornar possível o movimento por si, sem referências exteriores.*”<sup>27</sup> Cunningham tinha então como objetivo acabar com os três mimetismos dos gestos dançados: o mimetismo das figuras; o mimetismo do espaço exterior, ou seja, o espaço cénico que simboliza um sítio específico; e o mimetismo interior, sendo este relativo às emoções traduzidas pelo corpo.

19. Cunningham, Merce. 2009. *The dancer and the dance*. 4ª ed. Inglaterra: Marion Boyars Publishers. p. 46

20. David Tudor (1926-1996) foi um pianista e compositor experimental norte americano. É conhecido pela sua colaboração com John Cage e também pelo seu trabalho no âmbito da música eletrónica.

21. Robert Raushenberg (1925-2008) foi um pintor e artista gráfico norte americano, sendo um dos pioneiros da arte Pop e do neoclassicismo. Explorou, através das suas obras, diferentes disciplinas artísticas, combinando por exemplo: a pintura e a escultura.

22. Os *Happenings* eram acontecimentos (originalmente teatrais) com uma determinada duração criados pelos artistas dos anos 50 e 60.

23. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.

24. Gil, José. 2001. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Santa Maria da Feira: Relógio d’Água Editores. p. 33

25. idem.

26. *ibid.*

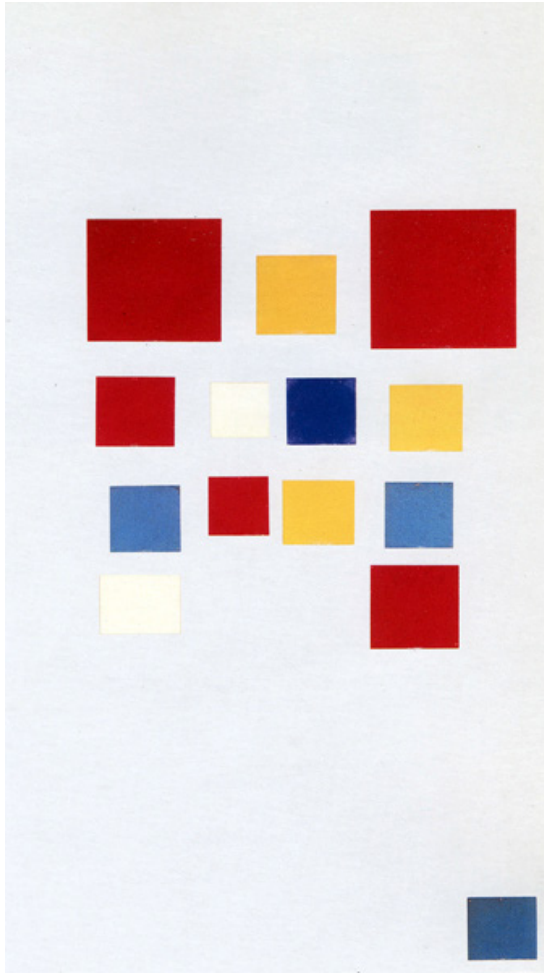
27. *ibid.*, p.32



Imagem 007: Joan Miró, Poster para a Merce Cunningham Dance Company: John Cage e David Tudor (Sitges, Espanha), 1966.

O Club 49 foi um grupo artístico fundando em Londres em 1949. O club promovia eventos interdisciplinares, consistindo em debates, apresentações, concertos, exposições e performances.





008

009



010



011

Imagem 008: Piet Mondrian, *Wall Work II*, 1943-1944. Dove Bradshaw para os figurinos da performance *Phrases* (1984) baseou-se no quadro de P. Mondrian para a escolha de cores.

Imagem 009: S/ autor, Performance *Phrases* (1984) da Merce Cunningham Dance Company, 1984. Dançarinos: Dennis O'Connor, Karen Radford, Lise Friedman, Robert Swinston, Alan Good, Patricia Lent, Rob Remley, Chris Koma e Larissa McGoldrick.

Imagem 010: S/ autor, Performance *Phrases* (1984) da Merce Cunningham Dance Company, 1984. Dançarinos: Helen Barrow, Susan Quinn Young, Robert Swinston e Catherine Kerr.

Imagem 011: S/ autor, Performance *Phrases* (1984) da Merce Cunningham Dance Company, 1984. Dançarinos: Robert Remley e Helen Barrow.



“Para mim, a dança é movimento no tempo e no espaço. As suas possibilidades são limitadas apenas pela nossa imaginação e pelas nossas pernas.”<sup>28</sup>

A visão que Merce tem da dança é paradoxal, e é aí que reside o interesse pelo seu trabalho, por um lado é uma atividade profundamente humana, por outro é uma não-relação social. “A dança é uma forma visível da vida”<sup>29</sup>, afirma o coreógrafo, explicando que se o dançarino deixar<sup>30</sup> o seu corpo dançar, sem aspirar a uma representação de algo, estará realmente a dançar, ou seja, o movimento terá por si significado e expressão, contrariando o carácter abstrato que, muitas vezes, é conferido ao seu trabalho. “Sempre senti que o movimento em si é expressivo, independentemente das intenções de expressividade, para além da intenção”<sup>31</sup>, acrescentando ainda que está relacionado com “uma coisa ser exatamente o que é no seu tempo e espaço, e não ter uma referência real ou simbólica a outras coisas.”<sup>32</sup> Para além disso, Merce defende que, não só o seu trabalho não é abstrato pelo movimento ter expressão por si, como nunca o poderia ser, pois os movimentos são executados pelo corpo humano. Neste sentido, Merce explora nas suas coreografias, os movimentos baseados na vida quotidiana, admitindo que todo o tipo de movimento poderia ser dança: “A dança é um exercício espiritual em forma física.”<sup>33</sup> O coreógrafo explica ainda que a dança é algo intrínseco ao ser humano e faz parte da sua própria natureza. Para além disso, o equilíbrio, revela Merce, é algo que sempre o interessou, não de um ponto de vista formal (como funciona e em que posições), mas sim de que maneira está presente na dança. Explica, então, que na dança o equilíbrio está presente de duas formas: “o equilíbrio do peso e a deslocação desse mesmo peso no espaço e no tempo, ou seja, em áreas maiores ou menores, e em períodos de tempo mais longos ou mais curtos.”<sup>34</sup> Merce explica também o que não é a dança e centra-se em dois aspetos, por um lado a dança não são relações sociais, apesar de admitir que pode derivar das mesmas e, por outro lado, também diz que não é emoção. Relativamente ao segundo ponto, o coreógrafo explica que a dança não é uma tradução de sentimentos, mas sim algo mais primário, relacionado com a energia e intensidade que o corpo emana quando dança, “Não se trata de sentir algo, trata-se de uma ação tão intensa da mente e do corpo que, por um breve momento, a mente e o corpo são um só.”<sup>35</sup>

“Não se trata de começar com uma ideia que diz respeito à personagem ou à história, um fait accompli em torno do qual se agrupam as ações para fins de referência. Começo pelo movimento, mesmo que seja algo a mover-se e não alguém (almofadas no ar). Começo normalmente por mim, mas nem sempre, pode ser também por um ou dois dos bailarinos. Depois, a partir daí, a ação começa a assumir as suas próprias proporções e outras possibilidades aparecem à medida que a dança avança. Surgem novas situações, entre os bailarinos, os bailarinos e o espaço, o espaço e o tempo. Não está sujeita a uma ideia pré-estabelecida de como deve decorrer (...). Pode tomar um impulso próprio, isto é, deixa em aberto a possibilidade da surpresa (o acaso) e isso é essencial.”<sup>36</sup>



Imagem 012: S/ autor, *Arcade* (City Center, Nova Iorque), 1985.

Imagem 013: S/ autor, *Arcade* (City Center, Nova Iorque), 1985.

28. Vaughan, David. “Merce Cunningham: Sixty Five Years”.

29. Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. *Trans/Formations 1*, 1952.

30. Merce Cunningham explica que o dançarino tem de deixar o corpo e não o forçar, pois o mesmo necessita de tranquilidade para se libertar.

31. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.

32. idem.

33. *ibid.*

34. *ibid.*

35. *ibid.*



Imagem 014: S/ autor (Coleção de Alison Bradshaw), S/ *Título*, 1983. Inspiração para os figurinos desenhados por Dove Bradshaw.

36. Cunningham, Merce. 1968. “On composing a dance”. *Dance Perspectives nº 34*, 1968.

37. Os *Six Sides* de Merce Cunningham: Dance maker (1), Collaborator (2), Chance taker (3), Innovator (4), Film producer (5) e Teacher (6).

38. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.

39. Os processos aleatórios eram sorteios, lançamentos de dados e/ou de moedas ao ar.

40. Gil, José. 2001. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Santa Maria da Feira: Relógio d’Água Editores. p. 34

41. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.

Neste sentido, torna-se determinante compreender o método de trabalho de Cunningham e de que modo pôs em prática as suas conceções sobre a disciplina da dança. Assim, apoiando-nos no texto *Four events that have led to large discoveries* (1994), destacaremos os quatro momentos que marcaram profundamente o processo de trabalho de Merce, demonstrando os seus “seis lados”<sup>37</sup>: Independência entre a dança e a música (momento 1); Inovação no processo de trabalho – a implementação da aleatoriedade (momento 2); Utilização da filmagem (momento 3); e a utilização de animação tridimensional com o programa: *LifeForms* no processo de criação (momento 4).

O primeiro momento a que faz referência são os seus primeiros trabalhos com Cage, desenvolvidos nos finais dos anos 40, no qual a dança e a música são exploradas de forma independente. Foi no solo *Root and an Unfocus*, em 1944, que o fizeram pela primeira vez. A independência entre as diferentes artes foi trabalhada de modo a que a coreografia e música tivessem a mesma duração, embora nunca tenham sido desenvolvidas em conjunto. Por outras palavras, Cunningham e Cage desenvolviam cada um a sua própria composição e, na estreia do espetáculo, as mesmas “encontravam-se” pela primeira vez. Este primeiro momento é considerado uma das maiores transformações na arte coreográfica, quer no processo de trabalho, quer no modo de apresentação do espetáculo.

O segundo momento é a inovação em relação ao processo de trabalho nos anos 50, ao qual Cunningham chama de *chance operations*. O coreógrafo explica: “A minha utilização de métodos aleatórios na procura de continuidade para as danças (...) É um modo atual de libertar a minha imaginação dos seus próprios clichés e é uma maravilhosa aventura de atenção.”<sup>38</sup> Este processo de montagem coreográfica consistia em recorrer a procedimentos aleatórios<sup>39</sup> para decidir as posições, direções e ritmos dos bailarinos e dos seus movimentos. O resultado da adoção do acaso como processo criativo, tal como realça José Gil na sua aproximação: “deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira. De facto, é a própria noção de sujeito (ou de “corpo-sujeito”) que tende a desaparecer.”<sup>40</sup> Frequentemente, o trabalho de Merce é adjetivado como abstrato e geométrico devido ao seu método compositivo, no entanto, o coreógrafo explica que este processo criativo é muito mais humano que o uso das suas próprias referências, pois está em contacto direto com um recurso natural. Merce exemplifica, ainda, que este resultado geométrico das suas coreografias não é menos geométrico que o desenho das montanhas, pois tem como origem a natureza.<sup>41</sup>

O terceiro momento a que o coreógrafo faz referência é quando, nos anos 70, começa a trabalhar com o vídeo e a fazer coreografias destinadas a serem filmadas. O que lhe interessava neste processo de trabalho era o facto de ter a possibilidade de explorar e demonstrar alguns detalhes coreográficos<sup>42</sup>, isto é, trabalhar diferentes escalas, pontos de vista, ritmos e velocidades dos movimentos.



O quarto e último momento a que Cunningham faz referência é a utilização do programa informático de animação tridimensional chamado *LifeForms*. O coreógrafo recorre a este processo de trabalho desde os anos 90, realizado em consórcio entre o departamento de Dança e de Ciências na Simon Fraser University of British Columbia. Uma das suas principais funções era criar um dispositivo de memória, onde poderiam ser guardados os exercícios das aulas e as coreografias. No entanto, o principal interesse de Merce neste programa informático era a sua utilização no processo de criação. Por conseguinte, o programa era utilizado não só para planificar as coreografias, mas também, para explorar as possibilidades de execução dos movimentos. Segundo Cunningham, “o computador aumenta as possibilidades de ver a complexidade do movimento e, ao mesmo tempo, abre-nos vias para explorar outras formas de nos movermos.”<sup>43</sup> Alguns exemplos de coreografias criadas através deste programa foram: *Trackers* (1991) e *Enter* (1992), cujos nomes fazem uma referência direta à utilização do computador.

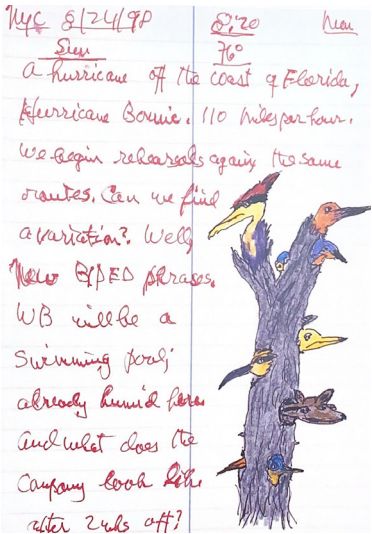
“Embora seja mundialmente conhecido pela sua coreografia notável e continuamente inovadora, Merce Cunningham tem um segredo de vinte anos: desenha. Não apenas notas coreográficas para as suas danças, mas criaturas - outros animais.”<sup>44</sup>

Considera-se que, aos quatro momentos anteriormente referidos, deverá também salientar-se a importância do desenho no trabalho coreográfico que desenvolveu. Cunningham começou a desenhar enquanto estava numa tour com a sua companhia em Los Angeles. Olhando pela janela, questionou-se se conseguiria desenhar a árvore que observava. Desenhou-a, embora fora de escala. Esta experiência marca o momento em que o desenho começa a assumir um papel importante na ocupação dos tempos livres de Cunningham.<sup>45</sup>

Os desenhos de Cunningham, à parte das suas notas coreográficas, poderão ser interpretados enquanto gestos e/ou impressões, ou seja, não são desenhos representativos de uma realidade concreta, pois muitas das vezes os animais desenhados são híbridos, contudo são referentes a uma linguagem autorreferencial que espelha, não só o seu próprio universo, como também a sua maneira de ver o mundo. Além disso, os desenhos partem de uma aproximação à natureza e de como a mesma alcança criar, a partir da sua observação, um novo espaço (mental), tal como Cunningham reflete: “*um dos prazeres do desenho para mim é a rapidez com que deixamos de nos preocupar connosco próprios. A intensidade da tentativa de captar o traço e o sentido de algo na natureza torna-se suficientemente absorvente para prestar toda a atenção*”<sup>46</sup>

Apoiando-nos no que RoseLee Goldberg<sup>47</sup> explica, o repertório de Cunningham é marcado por uma grande sensibilidade visual, podendo considerar-se que os seus desenhos são um testemunho de como o pensamento coreográfico se transporta para outras disciplinas artísticas.

Concluindo, acredita-se que o processo de trabalho de Merce Cunningham poderia ser sintetizado pelas palavras de Maria José Fazenda: “[Merce] espelha a sua visão do mundo, um mundo governado pelo acaso, pela contingência, e



42. Evidenciar detalhes coreográficos, como por exemplo, um movimento específico dos pés ou até mesmo um olhar é, por vezes, difícil de demonstrar em palco, tendo em conta que a sua apreensão depende múltiplos fatores tais como: a distância do observador ao palco.

43. Cunningham, Merce. 1994. “Dançar novas complexidades: O coreógrafo norte-americano Merce Cunningham”. *Público*, 3 de junho 1994.

*Drawings and Journals by Merce Cunningham*. Nova Iorque: Dance Media LLC. Sobrecapa

45. idem.

46. *ibid.*

47. RoseLee Goldberg é uma historiadora de arte, curadora e crítica sul africana, especializada em *Performance Art*.

48. Fazenda, M.J. 2023. “Merce Cunningham”. Em *Cadernos do Rivoli 10: História(s) da Dança*, pp. 24-33. 1ª ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal.

em constante transformação. A sua dança não impõe um ponto de vista, um significado, nem estabelece relações de causalidade, pelo contrário, abre-se às múltiplas experiências e interpretações de cada espectador.”<sup>48</sup>

Neste contexto, para uma maior compreensão do trabalho de Cunningham, torna-se importante compreender qual a visão do coreógrafo sobre os temas: corpo, movimento, espaço e tempo.

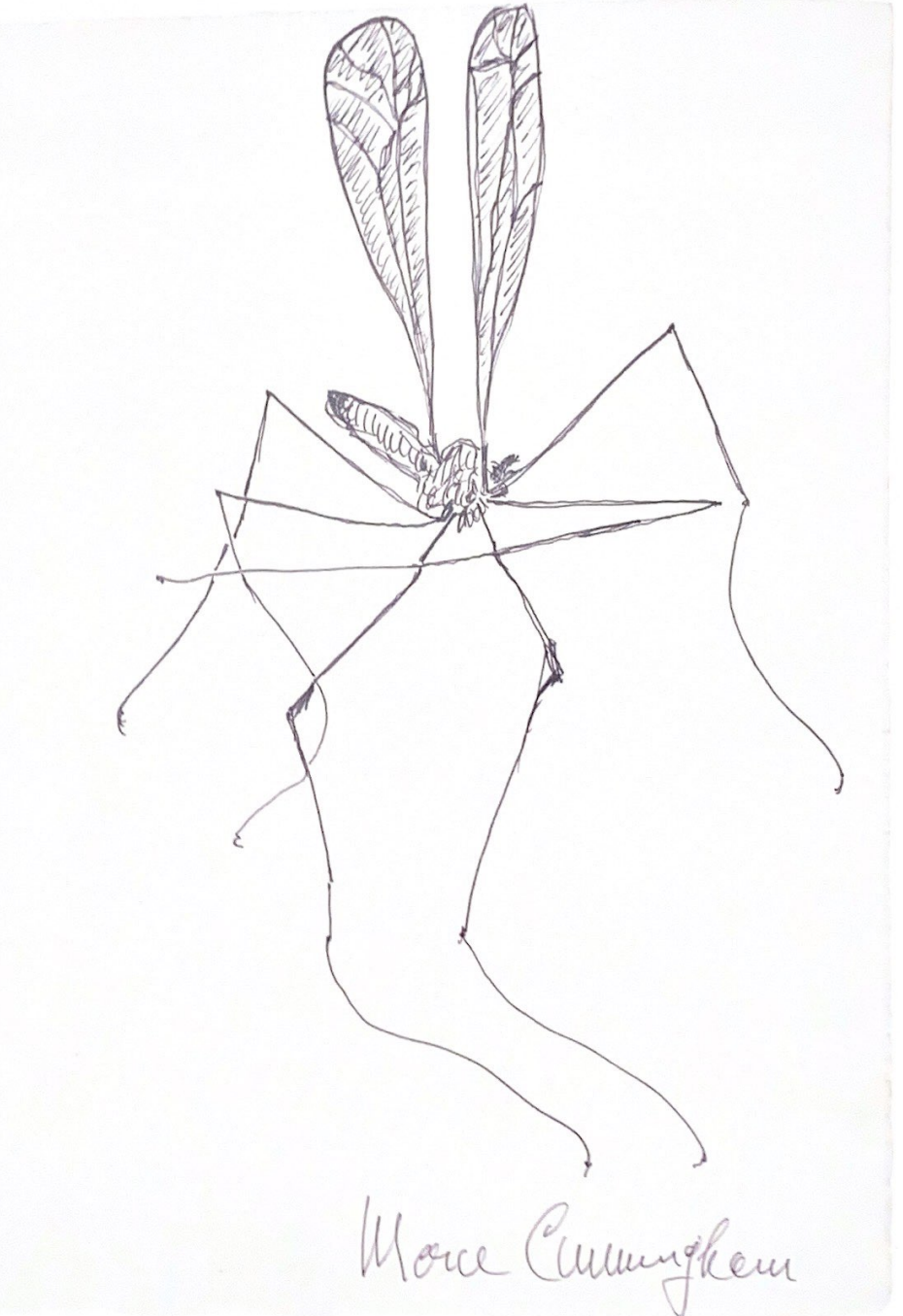


Imagem 015: Merce Cunningham Trust, *BIPED*, 1999.

Imagem 016: Agathe Poupeney, *BIPED* (*Ballet de l'Opéra de Lyon*), 2024.

Imagem 017: Merce Cunningham, *Other Animals: Drawings and Journals by Merce Cunningham*, 2002.

Imagem 018: Merce Cunningham, *Other Animals: Drawings and Journals by Merce Cunningham*, 2002.

Corpo e Movimento

O discurso de Merce é, muitas vezes, contraditório. O coreógrafo explica que se deve ao facto de ser complexo falar de dança, uma vez que esta é uma arte presente que se sente (não no sentido emotivo, mas sim no sentido do corpo que dança).

Dividir-se-á o corpo em dois: o corpo-objeto e o corpo-sujeito. Em termos de metodologia de trabalho, o coreógrafo fala sempre do corpo como instrumento técnico, ou seja, como um objeto, decorrente de ser um corpo manipulável e divisível. Referindo-se ao corpo-objeto, Merce divide o corpo em duas partes: o torso e as pernas. A parte superior do corpo possui um carácter mais estático, pois o tronco possui um número limitado de movimentos, destacando: o erguido, o curvo, o arqueado, o torcido e o inclinado. Em contraposição, à parte inferior associa um carácter mais móvel, pois as pernas permitem a execução de um grande número de movimentos a ritmos e velocidades diferentes.

Em contrapartida, o referido corpo-objeto não pode ser desassociado do corpo-sujeito, pois, tal como Merce refere, dançar é uma atividade profundamente humana. No seu texto *Characteristics of Dancers* (1968), deparando-se com uma caracterização frequente dos seus dançarinos associada à intensidade, bem como à combinação de movimentos complexos entre a parte superior e inferior do corpo, revela que, em parte, poderá relacionar-se à devoção de cada um ao momento dançado, mas, principalmente, às relações individuais estabelecidas entre dançarinos, que explica que não é intensidade, mas sim confiança (entre os dançarinos). Ademais, este corpo-sujeito é também um corpo gravítico, onde o seu peso não é negado, mas sim utilizado como algo natural, contrariamente ao ballet, que ambiciona uma anulação do peso do corpo do bailarino. Poderíamos ainda falar do corpo derivado do grupo de dançarinos, no entanto, contrariamente a muitas companhias de dança, Merce não pretendia criar um *corps de danse*, mas sim uma multitude de solistas, em que cada dançarino estivesse livre de dançar à sua maneira: *“Daí resulta um todo não dependente de uma coisa; cada pessoa e o trabalho que faz são independentes e atuam uns com os outros, não em concorrência, mas em complementaridade. É uma interdependência que produz aquilo a que se refere como intensidade. Cada um, atento aos outros dançarinos, pode atuar livremente.”*<sup>49</sup>

*“Isso é porque não estão a pensar no movimento. Para mim, o tema da dança é a própria dança. Não se trata de representar outra coisa, seja ela psicológica, literária ou estética. Relaciona-se muito mais com a experiência quotidiana, com a vida quotidiana, com a observação das pessoas enquanto se movimentam nas ruas.”*<sup>50</sup>

Para Merce, o movimento já contém em si significado, centrando-se no movimento executado e não na sua origem, tal como diz G. Celant: *“Trata-se, portanto, de suprimir todas as tradições e todos os preconceitos a favor de uma racionalidade suscetível de erguer o movimento e os gestos acima de qualquer outra coisa, de os conduzir ao ponto em que a dança se transforma*

1.1.2.



*em alguma coisa de impossível mas real, racional mas irracional, ordenada mas caótica.”*<sup>51</sup> É, também, um movimento profundamente humano, não só por ter como origem movimentos e padrões do quotidiano mas, também, por poder ser explicado como se fosse uma linha pessoal que cada dançarino possui. Mencionando novamente o seu texto *Characteristics of Dancers* (1968), Cunningham enfatiza que a linha pessoal desenhada pelo corpo do bailarino é o que procura quando indica uma ação ou um certo tipo de movimento. Neste sentido, não pretende que o bailarino o execute de forma idêntica ao que ele mostrou, mas procura *“(…) uma forma de fazer com que o bailarino se mova da maneira que ele se moveria com a melhor amplificação possível.”*<sup>52</sup> Por fim, no que diz respeito ao movimento, para além de constituir matéria por si, interessa-lhe também a sua clareza, que só poderá ser apreendida aquando contraposta pela perenidade do espaço e tempo: *“o movimento torna-se mais claro se o espaço e o tempo à sua volta forem o seu oposto - a imobilidade.”*<sup>53</sup>



Imagem 020: James Klosty, *Merce Cunningham with dancers at Westbeth*, 1971.

51. Celant, Germano. 1999. “Em direção ao impossível: Merce Cunningham”. Em *Merce Cunningham*, pp. 19-22. 1ª ed. Milão: Charta. p.19

52. Cunningham, Merce. 1968. “Characteristics of Dancers”. *Dance Perspectives* nº 34, 1968.

53. Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. *Trans/Formations* 1, 1952.

Imagem 019: James Klosty, *Merce Cunningham Redux*, 1975

49. Cunningham, Merce. 1968. “Characteristics of Dancers”. *Dance Perspectives* nº 34, 1968.

50. Cunningham, Merce. 2009. *The dancer and the dance*. 4ª ed. Inglaterra: Marion Boyars Publishers. p.139





“A sorte da dança é que o espaço e o tempo não podem ser desconectados, e toda a gente pode ver e compreender isso.”<sup>54</sup>

A abertura espaço-temporal é uma característica das obras de Cunningham, traduzida pela desierarquização do espaço e pela dança e música serem autônomas. O espaço desierarquizado é um espaço que pressupõe um espaço cénico, onde não existem pontos mais ou menos importantes que outros, opondo-se à tradição da dança clássica e moderna. Seguindo a máxima de A. Einstein - “Não há pontos fixos no espaço” - e comparando as suas coreografias aos quadros de J. Pollock, Merce explica que a posição de um dançarino não traduz a sua importância, nem que nenhum ponto leva a outro ponto, isto é, que nenhum movimento de um dançarino tem consequência no movimento de outro, pois não existe uma narrativa, nem uma finalidade no movimento. Neste aspeto, o coreógrafo explora o movimento dançado e executado em várias direções, explorando as entradas e saídas do palco dos dançarinos de forma diversa. É com *Summerspace*, em 1958, que explora esta temática pela primeira vez, pondo em causa a relação tradicional dançarino-espectador centralizada.

“As três artes não partem de uma ideia em comum, onde a dança demonstra, a música sustenta e a cenografia ilustra, mas sim três elementos separados e centrados em si.”<sup>55</sup> A manipulação do movimento dos corpos em termos de ritmos e velocidades, insere no mesmo espaço tempos distintos, dando origem a uma abertura espaço-temporal.

No final deste primeiro capítulo, relativamente ao coreógrafo Merce Cunningham, depreende-se que o seu percurso, desde cedo, é marcado por uma grande interdisciplinaridade. Compreendemos também, que o coreógrafo percebe a dança enquanto matéria, sem que a mesma necessite de significados externos a si própria e que o corpo, neste sentido, corresponde a uma ferramenta de trabalho. Além disso, define a dança enquanto movimento no tempo e no espaço e que o movimento é uma linha pessoal executada pelo corpo. Acrescenta-se ainda, a exploração de uma abertura espaço-temporal, onde não existe uma relação de dependência entre a dança e a música, enfatizada por uma não-hierarquia do espaço cénico. Conclui-se então que a exploração do corpo, da autonomia das artes, do gesto e do processo de trabalho demonstram a pertinência de Cunningham para abordar a disciplina da arquitetura.



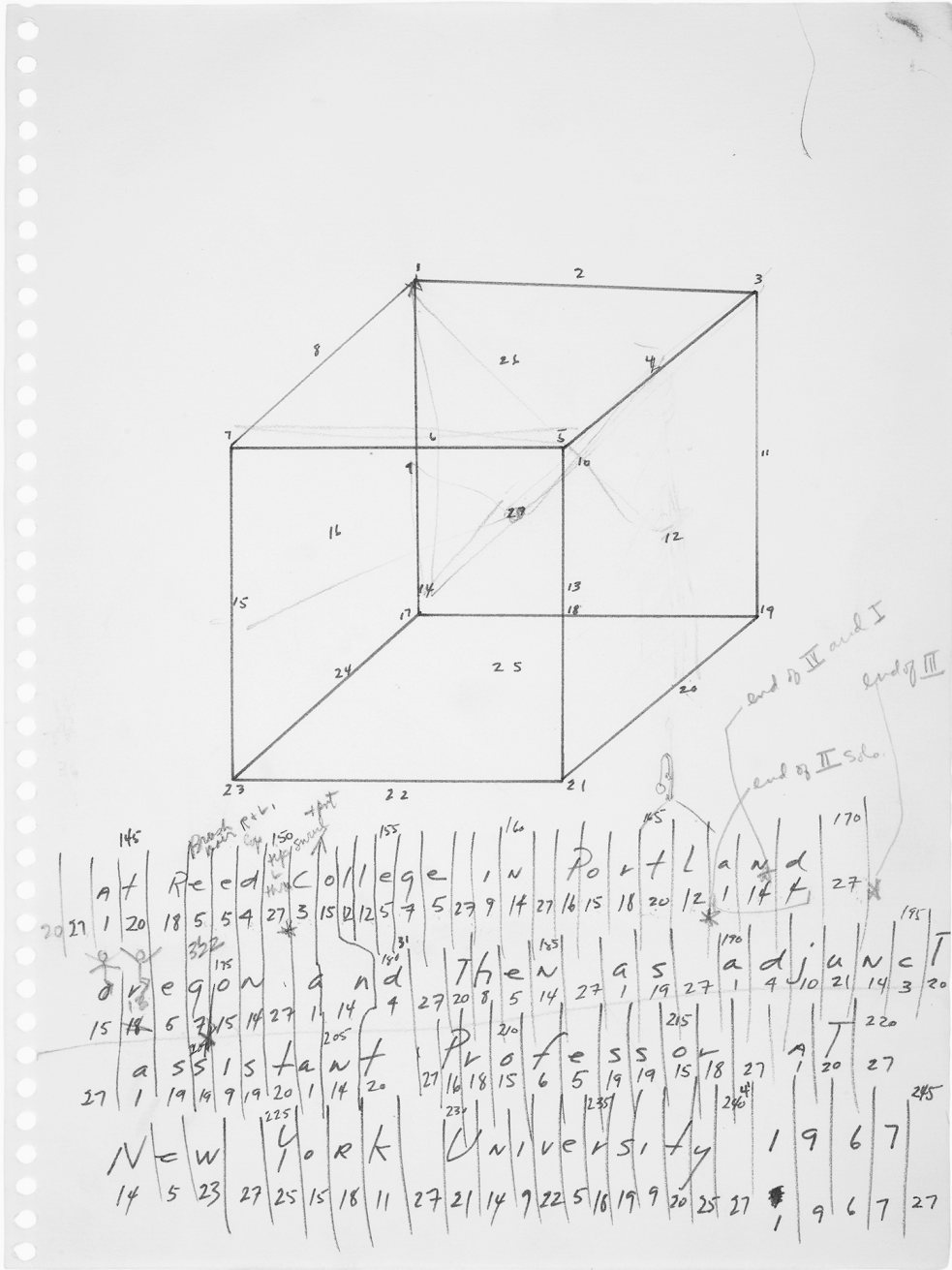
Imagem 022: Hans Namuth, Jackson Pollock, 1950.

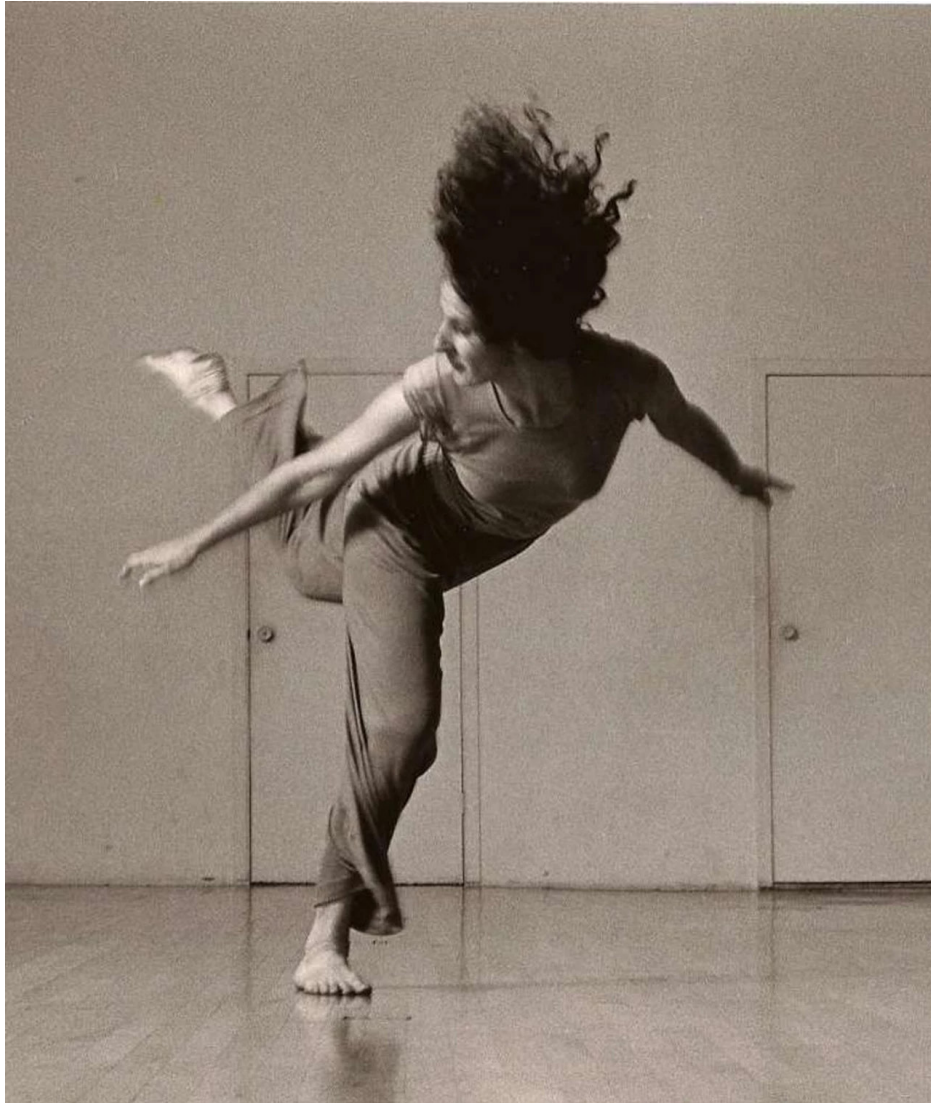
54. Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. *Trans/Formations* 1, 1952.

55. Cunningham, Merce. 2009. *The dancer and the dance*. 4ª ed. Inglaterra: Marion Boyars Publishers. p.137.

Imagem 021: New York City Ballet, Performance *Summerspace*, 1966.







## 1.2.1.



Imagem 025: Babette Mangolte, Frame do filme *Watermotor*, 1978.

Imagem 026: Babette Mangolte, Frame do filme *Watermotor*, 1978.

56. Weinberg, Adam; Stainback, Charles. 2002. "Foreword". Em *Trisha Brown: Dance and art in Dialogue 1961-2001*. Singapura: Euroasia press. p.9

57. Philip Bither é o curador das artes performativas do Walker Art Center e autor do livro: *Trisha Brown: So that the audience does not know whether I have stopped dancing* (2008).

58. Brown, Trisha. 2002. "How to make a modern dance when the sky's the limit". Em *Trisha Brown: Dance and art in Dialogue 1961-2001*, p. 289-293. Singapura: Euroasia press. p. 289

59. Yvonne Rainer (1934-) é uma coreógrafa, bailarina e cineasta norte americana, cujo trabalho foca-se na experimentação.

60. Simone Forti (1935-) é uma bailarina, coreógrafa e escritora pós moderna.

## Prática e Processo

A "gravidade, ausência do peso, duração, sequência e repetição"<sup>56</sup> foram alguns dos temas a que a coreógrafa, bailarina e artista plástica norte americana, Trisha Brown (1936-2017), se dedicou ao longo da sua vida, questionando-se ainda sobre o papel do desenho no processo coreográfico.

A infância de Brown, tal como refere o autor Philip Bither<sup>57</sup>, põe em evidência o percurso que a coreógrafa perseguiu e os temas pelos quais se interessou. Nascida em Aberdeen (Washington), teve uma infância caracterizada por uma forte relação com a natureza, explicitando: "A floresta foi a minha primeira lição artística."<sup>58</sup>

Em 1947, tem o seu primeiro contacto com o mundo da dança, sendo na escola de Marion Hageage que tem aulas de tap, jazz, ballet e dança acrobática. Em 1954, vai para a Mills College na Califórnia, onde aprende a *Graham Technique*, e onde, mais tarde, se forma em dança. Durante o verão, frequentava a Connecticut College, na qual teve oportunidade de assistir às aulas de Merce Cunningham. Posteriormente, em 1958, durante dois anos, dirigiu o departamento de dança na Reed College em Portland. Mais tarde, vai para São Francisco para integrar o programa de A. Halprin.

Halprin (1920-2021), coreógrafa e bailarina, foi uma grande inspiração para o trabalho de Brown no âmbito do improvisado estruturado. Era reconhecida pela utilização do improvisado como método coreográfico, desenvolvendo um equilíbrio entre improvisado e estrutura e, também, pela utilização da experimentação enquanto forma artística. Foi nesta ocasião que Brown conheceu Yvonne Rainer<sup>59</sup> e Simone Forti<sup>60</sup>, coreógrafas e bailarinas que, posteriormente, se tornaram suas colaboradoras artísticas. Em 1961, mudando-se para Nova Iorque, insere-se num intenso ambiente artístico interdisciplinar.

Em Manhattan, nos anos 60, os antigos edifícios industriais eram apropriados pelos artistas de modo a terem um atelier para explorar as suas ideias que, depois, eram expostas nos lugares do quotidiano, desde as ruas da cidade, a galerias de arte, igrejas e bares. Esta constante interação entre vários artistas - dançarinos, escultores, pintores, músicos - e consequente inspiração mútua, levou a uma mudança do paradigma artístico, dando espaço à colaboração e experimentação.

É entre 1962 e 1964 que um grupo de artistas trabalham em conjunto na Judson Memorial Church dando, assim, origem ao Judson Dance Theater, do qual Trisha Brown fazia parte. O grupo nasceu de uma das aulas de composição no estúdio de Merce Cunningham proferida por Robert Dunn (1928-1996), coreógrafo e compositor americano que tinha estudado música experimental com John Cage. Dunn tinha como objetivo explorar de que forma a dança se poderia libertar do peso dos movimentos encadeados, fazendo-o através do método aleatório explorado por Cunningham, mas também, utilizando técnicas testadas no âmbito da literatura e das artes visuais, como por exemplo as colagens. Para além disso, Dunn procurava também estudar como se poderia impor um limite, a partir da integração de estruturas nas performances, sem que nunca tivessem tido um princípio de organização.



Os dançarinos da coletiva do Judson Dance Theater, opondo-se à dança clássica e a alguns temas da dança moderna, retiraram a componente teatral da dança (isto é, o uso do palco tradicional, os enredos complexos e a técnica clássica) e focaram-se na exploração de uma dança “depurada” nascendo, assim, a dança pós-moderna. Este tipo de dança baseava-se nos movimentos quotidianos e interessava-se pela relação estabelecida entre arte-observador (pois tinham como objetivo a ausência de uma hierarquia entre ambos), procurando que o próprio público fizesse parte da performance. Foi através de workshops e da colaboração entre coreógrafos, artistas visuais, cineastas e compositores que foram criadas mais de duzentas performances.

Nos anos 60, Brown começa a desenhar, muito provavelmente inspirada pelo contexto interdisciplinar onde se encontrava. Em 1970, cria a Trisha Brown Dance Company e integra a coletiva de dança experimental Grand Union (1970-1976) criando, assim, mais de cem coreografias e seis óperas, acompanhadas de um extenso trabalho gráfico, inspirando escolas europeias, tal como P.A.R.T.S de Anne T. De Keersmaecker.

“Na escola aprendi que [a dança] é tempo, espaço e energia.”<sup>61</sup>

Brown define a dança em duas partes. Por um lado, pelas três componentes que a compõem – tempo, espaço e energia – aproximando-se da abordagem do filósofo alemão J. Böhme, que caracteriza o espaço da dança como sendo tridimensional dependendo do tempo, corpo e energia. Por outro lado, caracteriza-a pelos dois aspetos que implica, quer do ponto de vista do espetador, quer do bailarino: a perceção e a memorização. Para além destes cinco elementos, explica também que a dança é um objeto, no sentido de ser manipulável e moldável, onde o seu interesse reside na relação entre a forma e o conteúdo – “Assisti à sua conferência sobre indeterminação no Connecticut College, no âmbito do American Dance Festival, na década de 50. Ele tinha um cronómetro na mão e uma série de textos (...). Leu cada um dos textos, tanto os longos, como os curtos, num minuto. Leu, portanto, os longos rapidamente e lentamente os que eram constituídos de uma só frase. E percebi. Percebi a relação entre forma e conteúdo. (...) Tudo o que eu tinha de fazer era seguir esse caminho.”<sup>62</sup>

“Trabalho simultaneamente a forma e o vocabulário”<sup>63</sup>

“Decidi que devia tornar a estrutura tão visível como a dança”<sup>64</sup>

Ao perceber a estruturação de pensamento do trabalho de Brown, podemos perguntar-nos de que forma é que a coreógrafa a pôs em prática, isto é, de que modo é que integrou no seu processo de trabalho: o corpo sem hierarquia, a complementaridade entre a dança e a música e o movimento puro derivado das atividades e lugares da vida quotidiana. Abordaremos o trabalho de Brown a partir dos ciclos de estudo que foi desenvolvendo ao longo da sua vida, destacando os seguintes: *Equipment Pieces* (1), *Accumulations e Structured Pieces* (2), O palco proscénio (3), *Unstable Molecular Structure* (4),

61. Segundo o filósofo alemão J. Böhme, o espaço da dança é tridimensional, pois é um espaço do tempo, corpo e energia, esta reflexão vai, em parte, de encontro a como Trisha define o que é a dança.

Tescar, Gianpaolo. 2014. “Trisha Brown: Documentário”. Youtube, 56:13.

62. Musée de Marseille. 1998. *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*. Marselha: Musée de Marseille. p.14

63. Brown Trisha. 2002. “How to make a modern dance when the sky's the limit.” Em *Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001*, pp. 289-295. Andover: Addison Gallery of American Art. p.291

64. Trisha Brown Dance Company. “Trisha Brown: Biography”.

65. Neste caso, a associação das frases coreográficas é feita a partir da repetição, inversão, entre outros processos de composição.

66. Barros, Né. 2009. *Da materialidade na dança*. 1ª ed. Porto: CEAA Centro de estudos Arnaldo Araújo. p.99

67. Bither, Philip. 2008. *Trisha Brown: So that the audience does not know whether I have stopped dancing*. 1ª ed. Minneapolis: Walker Art Center Minneapolis. p.12

68. Nesta obra, Brown trabalha com D. Judd, cuja colaboração é um exemplo da complementaridade das artes, pois tanto na coreografia como no cenário, existem sete composições, criando assim uma correspondência direta entre as duas.

A transição (5) e A ópera (6). Interessar-nos-á também o trabalho plástico que foi criando paralelamente à arte coreográfica, de forma a perceber a função do desenho no seu ato criativo.

Antes de nos debruçarmos nos ciclos de estudo de Brown, deve referir-se de que modo criava as suas coreografias. A coreógrafa divide a sua metodologia em duas fases: criação (1) e associação (2). Na fase da criação, a partir do improviso, desenvolve três a quatro frases coreográficas de carácter distintos e, de seguida, associando-as,<sup>65</sup> explora as diferentes tensões de movimentos que originam entre si, criando “*um clímax pelas constantes mudanças de estado*.”<sup>66</sup>

*Equipment Pieces* (1968-1971) é um conjunto de obras cujo objeto de estudo são os movimentos executados pelo corpo em suspensão através de equipamentos, tais como cordas e roldanas. É com *Planes* (1968) e *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) que explora, a partir da manipulação do plano vertical, a temática da superação da gravidade e da leveza do corpo: “*Eu sempre gostei de danças que deixam o chão*.”<sup>67</sup> Este ciclo é composto por obras *site-specific*, isto é, performances pensadas para serem executadas num determinado local, de modo a estabelecer uma relação de complementaridade entre bailarino e lugar, enfatizando o carácter efémero da dança, bem como a exploração da perceção do espectador como participante ativo da performance.

Nos anos 70, interessa-se pelo tema da acumulação e estrutura as suas coreografias através de processos matemáticos e geométricos, criando: *Accumulations* (1971), *Primarily Accumulation* (1972) e *Accumulation with talking* onde, na última referida, explora a introdução da fala como parte integrante da coreografia. Simultaneamente, é desenvolvido um novo ciclo de estudo: *Structured Pieces I-IV* (1971-1976), no qual explora a importância da geometria e emprega coordenadas como meio de posicionamento dos dançarinos no espaço, sendo a título de exemplo a coreografia *Locus* (1975).

Em 1979, com *Glacial Decoy* é marcado um ponto de viragem na carreira de Brown, deixando o seu trabalho de site-specific, passando a assumir o palco proscénio como local de apresentação das suas criações. É com a obra referida que inicia a sua colaboração, que durará vinte anos, com Robert Rauschenberg, pintor e artista plástico que, durante dez anos (1954-1964) trabalhou na companhia de Cunningham.

Nos anos 80, retomando um tema de trabalho dos anos 60, questiona-se novamente sobre a relação entre o improviso e a forma, apelidando a este ciclo *Unstable Molecular Structure*. Neste contexto, desenvolve três peças das quais se destacam: *Son of gone Fishin’* (1981) e *Set and Reset* (1983). Na primeira, realçam-se quatro aspetos: a descentralização do palco; a natureza como fonte de inspiração, utilizando a secção de um tronco de uma árvore como base compositiva, afirmando ter atingido com esta obra o apogeu da complexidade do seu trabalho; o vídeo como meio de anotação e parte integrante do processo criativo e a importância da colaboração artística.<sup>68</sup> No caso da segunda coreografia destacada, *Set and Reset*, baseando-se num





027



028



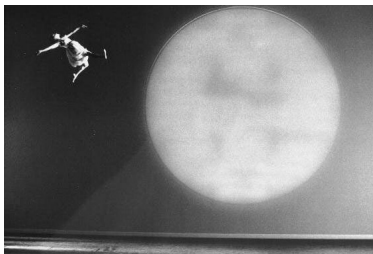
029



030



031



032

Imagem 027: Carol Gooden, *Walking on the Wall* (Whitney Museum), 1971. / Imagem 028: Babette Mangolte, *Accumulation*, 1973. / Imagem 029: Babette Mangolte, *Group Accumulation* (Central Park, Nova Iorque), 1973. / Imagem 030: Babette Mangolte, *Glacial Decoy*, 1979. Cenário desenhado por Robert Rauschenberg. / Imagem 031: Babette Mangolte, *Opal Loop/ Cloud Installation #72503* (55 Crosby Street, Nova Iorque), 1980. / Imagem 032: Johan Jacobs, *L' Orfeo*, 1998.

dos métodos criativos de Dunn explorados no Judson, implementa “tarefas” como elementos limitadores do movimento de cada dançarino.<sup>69</sup> Após a criação desta obra fala-se de um ciclo de transição, no qual Brown põe de parte o improvisado e interessa-se de forma mais aprofundada pela oposição entre fases coreográficas de carácter distintos.

Em 1995, dá início ao seu último ciclo de trabalho consagrado à música e ao seu estudo estrutural como base coreográfica, “*O que é que ainda não fizeste que te poderás vir a arrepender? A resposta era ópera.*”<sup>70</sup> “Colaborando” com J. S. Bach e A. Webern durante catorze anos, faz a sua primeira ópera - *Monteverdi's L'Orfeo* - a convite do diretor de La Monnaie Opera House.

Como já foi referido anteriormente, a elaboração de desenhos foi desde cedo uma atividade paralela ao trabalho coreográfico de Brown, sendo possível associar-se o mesmo a três funções principais: criação, ensaio e registo.

A coreógrafa utiliza o desenho como método de criação, pois acredita que desenhar os movimentos no papel lhe dá uma nova liberdade para explorar e organizar o espaço: “*Seja no espaço ou no papel. Abre todo um campo de possibilidades, é outra forma de pensar o corpo enquanto se move no espaço, uma forma que me liberta e me permite fazer coisas que nunca teria imaginado na dança. (...) Acho muito surpreendente que haja uma correlação tão forte entre a dança e o desenho.*”<sup>71</sup> Para além disso, explica que o movimento funciona como um desenho, um desenho formado pelo cruzamento dos corpos entre si.

Além da função do desenho como processo de trabalho, Brown reconhece que o desenho pode ser utilizado como um ensaio. Aquando questionada por H. Teicher sobre se o desenho poderia ser em si uma performance, explica que a mesma implica espectadores e, portanto, considerava-o como um ensaio, pois consiste numa repetição a solo.

Por fim, entende-se o desenho como meio de registo, pois, tal como refere Barros, a dança é a arte que “*mais instabilidade cria na sua própria missão de se fazer persistir quer do ponto de vista do património quer do ponto de vista teórico.*”<sup>72</sup> “*Esta ausência de suporte material reflete-se em ambos pontos de vista, o do património e o teórico, pela efemeridade em que a dança naturalmente se encontra: a obra em dança é o acontecimento em si, ou se quisermos de forma mais radical a dança não existe como obra ela é movimento perpétuo de si e dos tempos.*”<sup>73</sup> É neste contexto, face a esta adversidade, que Brown utiliza o desenho como meio de registar uma memória e também como meio de informar coreografias que ainda não tivesse criado.

Em síntese, o percurso de Trisha é moldado por todo um conjunto de influências provenientes de artistas de diversas áreas – pintura, música, cinema – sendo estas determinantes para a sua perceção do corpo, movimento, espaço e tempo.

69. Após ensinar a todos os bailarinos a mesma frase coreográfica, implementa cinco instruções: “1. *Keep it simple. (The clarity issue)* 2. *Play with visibility and invisibility (The privacy issue)* 3. *If you don't know what to do, get in line. (Helping out with downtime)* 4. *Stay on the outside edge of the stage. (The spatial issue)* 5. *Act on instinct (The wild card)*”.

Brown, Trisha. 2002. “How to make a modern dance when the sky's the limit.” Em *Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001*, pp. 289-295. Andover: Addison Gallery of American Art. p.291

70. idem, p.293

71. Musée de Marseille. 1998. *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*. Marselha: Musée de Marseille. p.32

72. Barros, Né. 2009. Da materialidade na dança. 1ª ed. Porto: CEAA Centro de estudos Arnaldo Araújo. p.11

73. idem



Pure movement is a movement that has no other connotations. It is not functional or pantomimic. Mechanical body actions like bending, straightening or rotating would qualify as pure movement providing the context was neutral. I use pure movements, a kind of breakdown of the body's capabilities. I also use quirky, personal gestures, things that have specific meaning to me but probably appear abstract to others. I may perform an everyday gesture so that the audience does not know whether I have stopped dancing or not and, carrying that irony further, I seek to disrupt their expectations by setting up an action to travel left and then cut right at the last moment unless I imagine they have caught onto me, in which case I might stand still. I make plays on movement, like rhyming or echoing an earlier gesture in another part

Oct 76

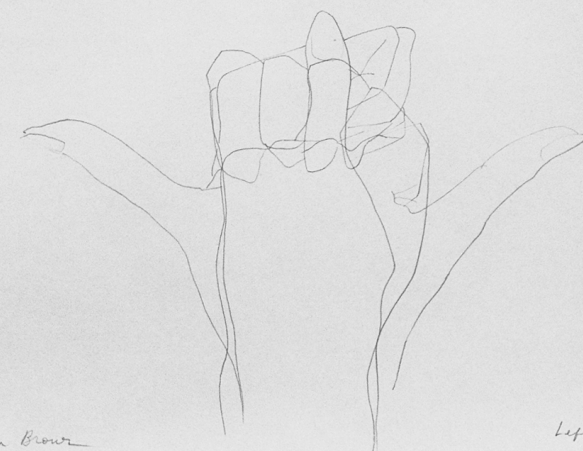
Trisha Brown



TB

25

Imagem 034: Trisha Brown, S/ *Titulo*, 1995. Tinta sobre papel.



Trisha Brown  
Oct 76

Left hand drawn by right hand #1

Imagem 035: Trisha Brown, *Left hand drawn by right hand #1*, 1980. Grafite sobre papel.

Imagem 033: Trisha Brown, S/ *Titulo* (Locus), 1976. Grafite sobre papel.



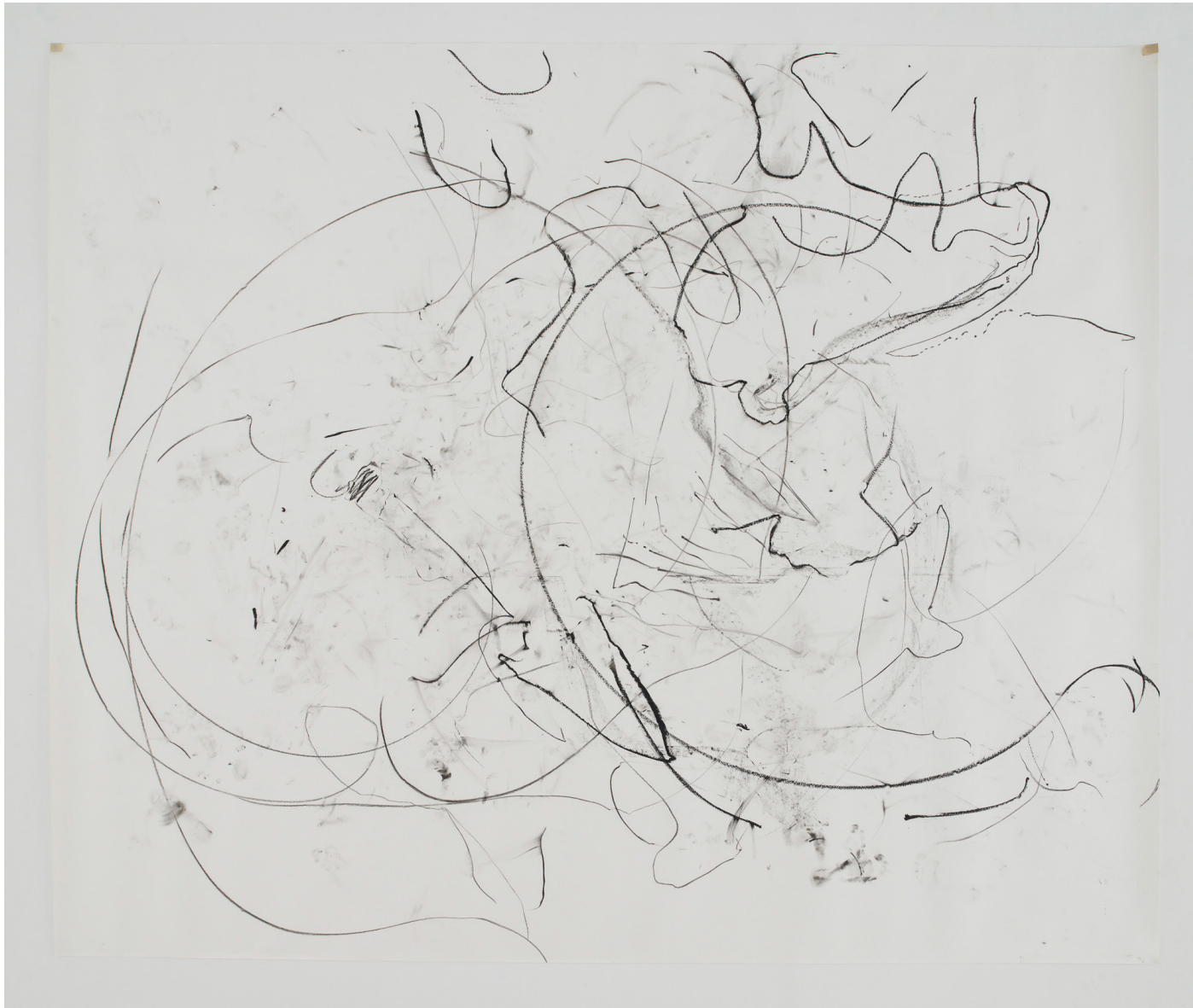


Imagem 036: Trisha Brown, *It's a Draw/ Live Feed* (Montpellier), 2002.

### 1.2.2.



74. Né Barros (1963-), coreógrafa e bailarina, tem-se dedicado, ao longo da sua vida profissional, ao estudo sobre o corpo, a composição e a estética na dança e nas artes performativas. Os trabalhos que desenvolve exploram regularmente a colaboração com artistas de diferentes áreas, desde cineastas a fotógrafos, artistas plásticos, entre outros. É também co-fundadora e membro da direção do Balletteatro, onde tem explorado o seu trabalho enquanto coreógrafa, formadora e intérprete.

75. Barros, Né. 2009. *Da materialidade na dança*. 1ª ed. Porto: CEAA Centro de estudos Arnaldo Araújo. p.90

76. Musée de Marseille. 1998. *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*. Marselha: Musée de Marseille. p.32

77. Brown, Trisha. 2002. "Sky map/ Accumulation with talking plus watermotor/ Locus" Em *Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001*, pp. 81-90. Andover: Addison Gallery of American Art.

78. Musée de Marseille. 1998. *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*. Marselha: Musée de Marseille. p.16-17

79. Brown, Trisha. 2002. "How to make a modern dance when the sky's the limit." Em *Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001*, pp. 289-295. Andover: Addison Gallery of American Art.

### Corpo e Movimento

Em *Da materialidade da dança* (2009), Né Barros<sup>74</sup> define o corpo na obra de Brown em três termos: zona indeterminada, fluxo e a-centro. A zona indeterminada relaciona-se com a dança abstrata, tal como Merce Cunningham defende uma dança sem narrativa do corpo. A zona-fluxo refere-se, por um lado, à leveza do corpo e, por outro lado, ao corpo democrático, em que todas as partes são igualmente importantes, usando as componentes "esquecidas" do mesmo. Por fim, a zona a-centro traduz-se no trabalho coreográfico baseado numa improvisação estruturada, mantendo a temática do imprevisto pois, para Brown, o seu trabalho é caracterizado por ser "imprevisível, improvável, contínuo."<sup>75</sup> Ademais, Barros refere a condição do corpo como espaço disponível à metamorfose, isto é, através do movimento do próprio corpo é criado um novo espaço e dimensão, ao qual também se associa a noção de pós-corpo, da qual iremos falar mais à frente.

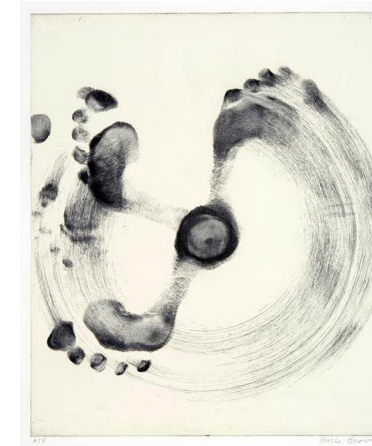
"O movimento funciona como um desenho, é fascinante."<sup>76</sup>

"O movimento puro é o movimento que não tem outros significados"<sup>77</sup>

Relativamente ao conceito de movimento no trabalho de Brown é necessário referir dois pontos importantes. O primeiro é referente ao movimento puro e o segundo consiste na afinidade estabelecida com o desenho. Brown qualifica de puro, qualquer movimento que seja derivado das funções mecânicas do corpo, isto é, flexão, extensão e rotação.<sup>78</sup> Aproximando-se da visão de Cunningham sobre a limitação do corpo, a coreógrafa explica que a limitação das articulações aufere liberdade ao movimento. A intenção ao usar este tipo de movimentos, não é para que tenham uma funcionalidade ou um propósito, mas sim, para que exista uma ambiguidade entre se o dançarino está a dançar ou não, não existindo uma articulação entre movimentos, de modo a apanhar desprevenido o espectador.<sup>79</sup> Para Brown, o movimento é a convergência dos corpos no espaço e tempo, tendo uma grande afinidade com o desenho, pois funciona de igual forma: os corpos em movimento traçam linhas que desenham o espaço, da mesma maneira que a convergência das linhas numa folha criam um desenho.

Imagem 037, 038 e 039: Kelly & Massa Photography, Trisha Brown na performance *It's a Draw/ Live Feed* (Philadelphia Museum of Art), 2003.





Contrariamente ao método de Cunningham, estudado anteriormente, Brown não explora uma autonomia entre as artes, mas sim, utiliza a música como base estruturante da coreografia, acrescentando ainda a posição subordinada do cenário à estrutura coreográfica<sup>80</sup>: “Brown caracterizava o processo colaborativo como uma manifestação de intenções artísticas que interagem e se cruzam entre si.”<sup>81</sup> Explica que o seu trabalho se localiza entre a tradição, ao qual associa o ballet e dança moderna onde a música é o suporte da dança, e a inovação à qual associa o trabalho de Merce Cunningham e John Cage. Este meio-termo foi o que interessou a coreógrafa, pois explicava que existia um grande espaço ainda por descobrir. Ademais, no seu processo de trabalho, o espaço é utilizado como um dispositivo, no qual desenha esquemas do solo para cada coreografia, local de cruzamento dos corpos no mesmo espaço e tempo.<sup>82</sup>

No final deste segundo capítulo, relativamente a Trisha Brown, importa destacar que a coreógrafa experienciou, desde cedo, um ambiente artístico colaborativo e que, de forma inevitável, o transportou para o seu próprio trabalho, como por exemplo, através da utilização do desenho enquanto método de criação, ensaio e registo. Além disso, define a dança enquanto espaço, tempo e energia, implicando a percepção e a memorização. Explora também um corpo sem narrativa e democrático entre as partes, estudando-o a partir de um improvisado estruturado. Contrariamente a Cunningham, a música detém um papel fundamental na sua criação coreográfica, pois é utilizada enquanto base estruturante do seu trabalho. Assim, conclui-se que o trabalho de Brown é marcado por um questionamento constante das relações entre “o público e o intérprete, o observador e o observado, o quotidiano e o excecional, o perceptivo e o visceral.”<sup>83</sup> Por conseguinte, pensa-se que as características e temas de trabalho de Brown evocam temáticas pertinentes para abordar a disciplina da arquitetura.

Imagem 041: Trisha Brown, *S/ Título*, 2009.

80. Barros, Né. 2009. *Da materialidade na dança*. 1a edição. Porto: CEAA Centro de estudos Arnaldo Araújo. p.90

81. Trisha Brown Dance Company. “Trisha Brown: Biography”.

82: Musée de Marseille. 1998. *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*. Marselha: Musée de Marseille. p.32

83. Weinberg, Adam e Stainback, Charles. 2002. “Foreword”. Em *Trisha Brown: Dance and art in Dialogue 1961-2001*, p.9. Singapura: Euroasia press. p.9



042



043





“A música sempre foi o meu mestre”<sup>84</sup> e “Para mim, a música é um reservatório inesgotável de formas dinâmicas. A música é o modelo, por excelência, de uma negociação feliz entre a abstração e o mundo material”<sup>85</sup> são afirmações constantes no discurso da coreógrafa e bailarina belga, Anne Teresa De Keersmaecker (1960-). O seu trabalho é marcado por uma constante experimentação caracterizada pela colaboração com artistas de várias áreas: compositores, artistas visuais, atores e escritores. Estes encontros estimularam o trabalho que, até aos dias de hoje, Keersmaecker tem vindo a desenvolver.

Anne Teresa nem sempre estudou dança, antes de se debruçar nas artes performativas na faculdade, estudou música, mais especificamente flauta. Estudou na escola de Maurice Bejart, a Mudra, em Bruxelas, referindo que foi onde teve contacto com uma das suas principais influências: Fernand Schirren, professor de percussão e de música.

Mudando-se para Nova Iorque, estuda na NYU Tisch School of the Arts, e é no âmbito dos seus estudos que produz a sua primeira criação - *Asch* (1980) -, apresentada posteriormente em Bruxelas. Regressando a Nova Iorque em 1982, cria a sua obra maestra, lançando a sua carreira no panorama internacional: *Fase, Four movements to the music of Steve Reich*. Da mesma forma que Cunningham e Brown experienciaram um ambiente artístico enriquecedor, não só do ponto de vista da experimentação, mas também do ponto de vista da colaboração, a coreógrafa revela a importância de ter estado em Nova Iorque e Bruxelas.

No panorama Nova Iorquino, Keersmaecker explica que a história da dança moderna está intimamente ligada à história cultural americana, mencionando ainda que as grandes figuras relativas a estes estilos eram todas americanas, referindo Cunningham e Brown. Neste contexto, explica que a dança fazia parte do seu dia-a-dia, pois estava presente em toda a cidade, proporcionando assim a exploração de diferentes tipos de dança: contemporânea, moderna e pós-moderna. Contudo, indica que estar em Bruxelas na altura certa fez uma grande diferença na sua vida profissional: “*Havia alguns cafés, toda a gente se encontrava. Conheci as pessoas certas na altura certa, criámos este coletivo de jovens artistas. Ajudávamo-nos uns aos outros, alguns criavam, outros atuavam.*”<sup>86</sup>

No ano seguinte, no âmbito do desenvolvimento do espetáculo *Rosas danst Rosas* (1983) cria a sua companhia de dança *Rosas*. É no contexto da sua companhia que explora temáticas e relações entre dança e música, geometria, artes visuais, entre outros, nutrindo este interesse multidisciplinar, colaborando com músicos e compositores, artistas visuais, atores e ainda escritores, criando mais de 35 obras. Para além de multidisciplinar, o seu repertório é multifacetado tendo criado filmes, espetáculos *in-situ*, “concertos de dança”, entre outros, envolvendo óperas, festivais, teatros, exposições, companhias de repertório e plataformas educativas.

É em 1992 que Bernard Foccroulle, diretor da ópera de Bruxelas – La Monnaie, convida *Rosas* para ser a companhia residente, e é neste contexto que são desenvolvidos espetáculos de ópera e ainda *ensemble pieces*.<sup>87</sup>

Imagem 044: Yi-Chun Wu, Anne Teresa De Keersmaecker para a performance *Violin Phase from Fase: Four movements to the Music of Steve Reich* (MoMA, Nova Iorque), 2011.

84. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

85. idem

86. Bradshaw, Lisa. 2024. “Is Anne Teresa de Keersmaecker the greatest dancer?”.

87. *Ensemble pieces* são espetáculos de teatro cujas as personagens são de igual importância, não existindo assim uma personagem principal.

Em 1995, sediada em Bruxelas, cria a escola de dança contemporânea P.A.R.T.S, Performing Arts Research and Training Studios, em colaboração com La Monnaie. Numa fase inicial da escola, uma vez mais, num contexto rico caracterizado pela multiculturalidade, são convidados dançarinos provenientes das companhias de Trisha Brown, William Forsythe, Pina Baush, entre outros, para serem professores da escola. A criação deste projeto artístico teve como objetivo criar uma escola-laboratório, onde a dança não era explorada como uma expressão artística isolada, mas sim, estudada na sua relação com outras áreas artísticas (performativas). Para além disso, e como será revelado posteriormente, Anne Teresa, explora neste projeto a “criação do material” (artístico) a partir de uma relação entre aluno-coreógrafo de forma desierarquizada, sendo ambos *thinking performers*.

“O que é coreografar? Em que é que consiste esta disciplina? Qual seria a sua definição?”<sup>88</sup>

Keersmaecker encara a dança como uma espiral, figura geométrica determinante para o seu processo compositivo. Explica que a espiral, para além do seu interesse do ponto de vista geométrico, interessa-lhe como símbolo da vida - “*Vira-se, muda-se, e depois encontra-se de novo no mesmo sítio que no início, mas não exatamente no mesmo lugar.*”<sup>89</sup> Neste contexto, a partir da conferência proferida no Collège de France intitulada – *Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction* (2019)<sup>90</sup> – Anne Teresa destaca cinco definições do que é coreografar. As mesmas correspondem a paragens da sua espiral, fazendo assim uma síntese do método de trabalho que tem vindo a desenvolver: “*Coreografar é incarnar uma abstração*” (1), “*Coreografar é organizar o movimento no tempo e no espaço*” (2), “*Coreografar é desafiar a gravidade*” (3), “*Coreografar é saltar e rodar*” (4) e “*Coreografar é celebrar a nossa humanidade*” (5). Estas definições derivam de encontros, experiências e aprendizagens que foram ocorrendo ao longo do seu percurso, revelando assim, uma visão da dança como uma atividade de exploração constante, onde a (re) descoberta e a (re) interpretação são os meios de estudo principais.

“*Há imbecis que chamam ao meu trabalho de abstrato; o que chamam de abstrato é o mais realista, pois o que é real não é o exterior, mas sim a ideia, a essência das coisas*”<sup>91</sup>

“*Coreografar é incarnar uma abstração*” – Anne Teresa divide a sua primeira definição em três partes, primeiramente cita Constantin Brâncusi (1876-1957), escultor e pintor, e explica que, pessoalmente, interpreta a sua declaração da seguinte forma: “*O real é rítmico, vivo e quantificável em simultâneo, sem que haja uma contradição.*”<sup>92</sup> De seguida, fala do seu “mestre” na escola Mudra de Maurice Béjart, Fernand Schirren (1920-2001), compositor e professor de percussão, autor do livro *Le rythme primordial et souverain* (2011). Keersmaecker explica que a primeira definição do que é coreografar foi iniciada de certa forma por esta obra e revela que “Coreografar



Imagem 045: Anne Van Aerschot, Performance *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, 1982.

Imagem 046: Anne Van Aerschot, Performance *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, 1982.

Imagem 047: Herman Sorgloos, Performance *Drumming*, 1998.

Imagem 048: Anne Van Aerschot, Performance *Rain*, 2001.

93. *ibid.*

94. A.T. De Keersmaecker juntamente com Thierry de May (1956-), cineasta belga e fundador da banda rock, Maximaliste, atribuem ao gesto artístico “*de se jetter sur*” à máquina de tortura evocada no livro *Na colônia penal* (1919) de Franz Kafka, explorando assim a ideia de extremo sofrimento.

95. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

96. *idem*

é incarnar uma abstração”. Por último, debruça-se na definição do verbo abstrair: “*É retirar, é remover, abstrair é reduzir, (...), subtrair, desnudar, meter a nu, ir ao osso, procurar a raiz, procurar o ADN. Efetivamente, tudo isto faz parte do meu léxico e do meu gosto profundo.*”<sup>93</sup> Apesar de estar a utilizar um léxico referente ao “minimalismo”, a coreógrafa propõe falar de “maximalismo”, pois alerta para a hipótese da proposta de Brâncusi falhar se se desencarnar os bailarinos reduzindo-os somente a objetos vibrantes no espaço.

Assim, apresenta duas das suas primeiras coreografias, *Fase: quatre mouvements sur la musique de Steve Reich* de 1982 (baseada na formula de *Piano Phase*) e *Rosas danst Rosas* de 1983, obras que, segundo Keersmaecker, tentam de certa forma resolver a contradição entre o abstrato e o concreto, partilhando de uma energia extática e baseando-se numa imagem bastante violenta, “*A estrutura é como uma parede contra a qual nos atiramos com todas as nossas forças.*”<sup>94</sup> A coreógrafa explica também que esta violência intrínseca às suas obras foi diminuindo gradualmente, permitindo uma construção coreográfica baseada na numeração, sem se “atirar contra o muro”, contribuindo para uma conceção e utilização alargada da geometria - “*O formalismo, que nunca rejeitei, tornou-se para mim essencialmente uma preocupação macroestrutural: a questão da grande forma temporal e das suas proporções, por um lado, e a questão da construção de um espaço, por outro. Construir geometricamente um espaço habitável (...)*”<sup>95</sup> De seguida, aborda duas coreografias, *Drumming* (1998) e *Rain* (2001), ambas estruturadas a partir de dois retângulos sobrepostos (estando um deles ligeiramente inclinado), a interseção deles resulta na posição de cada bailarino, desenhando assim as espirais correspondentes a cada um. No caso de *Drumming*, foram desenhadas doze espirais no chão, cada uma correspondendo à trajetória individual de cada bailarino. Especificamente em *Rain*, a estrutura dos dois retângulos (de *Drumming*) é duplicada dando origem a uma série de linhas, diagonais e espirais inspiradas pela secção de ouro e pelas sequências matemáticas de Fibonacci.

“*Como é que o movimento é gerado no corpo? Será que existe um centro no corpo? Ou múltiplos centros? Para além do batimento do coração, da respiração, inspiração, expiração, será que existem outros ritmos no corpo? Será que existe um movimento de base?*”<sup>96</sup>

“*Coreografar é organizar o movimento no tempo e no espaço*” – A segunda definição do que é coreografar centra-se na organização do movimento. Esta reflexão surge em 2008 enquanto criava o espetáculo *Zeitung* com o pianista Alain Franco, sobre a música de Bach e da segunda escola de Viena. Esta coreografia apoia-se na expressão “Retour à Bach!”, cujo significado é voltar às origens, e, por essa razão, centra-se na questão do corpo humano, mais especificamente no corpo quotidiano e como é que o mesmo organiza o seu movimento no tempo e no espaço. Para isso, debruça-se nos dois eixos, vertical e horizontal, para explorar a origem do corpo. Começa pelo eixo vertical, eixo este que reflete a conquista do corpo humano, desde o gatinhar

88. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

89. *idem*

90. *ibid.*

91. *ibid.*

92. *ibid.*





Imagem 049: Herman Sorgeloos, Performance *Kinok*, 1994.



Imagem 050: Anne Van Aerschot, Performance *Drumming*, 2021.

ao caminhar, a transição do plano horizontal ao vertical, através do diálogo entre gravidade e desequilíbrio. Afirma então que a exploração deste eixo originou um dos dois motes da companhia - “*O meu andar é o meu dançar*”- e demonstra ainda como o andar organiza o espaço e o tempo (cf. 30:47 min), conceito que acaba por ser explorado em múltiplas coreografias seguintes. De seguida, passa ao eixo horizontal, eixo que denomina também de eixo social, pois é o que permite abraçar, apontar, puxar, empurrar, mas também é o eixo que permite acompanhar o discurso, e por essa razão surge o segundo mote da companhia: “*O meu falar é o meu dançar*.”<sup>97</sup> Keersmaecker termina por explicar que o diálogo entre os dois eixos e a distribuição das energias entre os mesmos foi o que constituiu o vocabulário<sup>98</sup> cinético da coreografia citada acima.

“*Coreografar é desafiar a gravidade*” – Na continuidade da reflexão sobre o eixo vertical e horizontal, Keersmaecker desdobra o plano horizontal em duas partes, a do chão - “*eu caio, eu estou morta*” - e a do ar: “*eu voou*.”<sup>99</sup> Reflete que voar pode pertencer ao mundo imaginário, afastando-se em parte da razão, no entanto, questiona-se se “voar” não poderá ser um índice de passagem, podendo até mesmo ser uma passagem da dança clássica à dança moderna, explicando ainda que, o desafio à gravidade evoca simultaneamente o infinito, a felicidade, a leveza e a rapidez. Acompanhada desta interpretação do plano horizontal “voador” homenageia a coreógrafa Trisha Brown fazendo referência à resposta que deu, no âmbito de uma entrevista quando lhe perguntaram qual era o mais belo dos movimentos, ao qual a coreógrafa revela que era voar. Keersmaecker avança ainda na sua interpretação e comparando-a a Isaac Newton, explica que Trisha alcançou esta passagem entre a dança clássica à dança moderna, libertando-se dos esquemas clássicos, que descreve como sendo baseados em dois princípios: a expressão de uma emoção feita a partir de uma narrativa (linear) e as leis da geometria; desvendando um novo conceito da dança moderna: “*Os nossos movimentos dependem da maneira como os compomos, da maneira como negociamos com a gravidade, para a utilizar, mas também para a desafiar*.”<sup>100</sup> É possível interpretar o desafio à gravidade de que Anne Teresa fala, como os gestos que alcançam um peso virtual, ou seja, que conseguem ultrapassar a sua condição física e real.

“*Coreografar é saltar e rodar*” – Para a quarta definição, a coreógrafa centra-se no corpo naif, apoiando-se nos dois movimentos executados aquando se pergunta a uma criança de dançar: saltar e rodar. Associando estes dois movimentos ao seu léxico coreográfico, o movimento do salto relaciona-se com o eixo vertical, e o de rodar ao eixo horizontal. Para o exemplificar mostra excertos da sua peça, *Piano Phase*, um dueto ao som da música de Steve Reich. Esta coreografia tem dois princípios, o primeiro é que a mesma coloque em evidência o processo compositivo, isto é, que se perceba como é que os movimentos foram associados entre si quase de uma forma didática, e também, por outro lado, explorar as variações possíveis destes movimentos aos quais podemos chamar de intuitivos. É através destes movimentos que a

97. *ibid*.

98. Anne Teresa De Keersmaecker define vocabulário coreográfico enquanto um “reservatório” de movimentos e gestos.

99. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

100. *idem*



coreógrafa explora as variações possíveis do andar, fazendo referência a uma das questões base da companhia: “O meu andar é o meu dançar”.

“Coreografar é celebrar a nossa humanidade” – Para finalizar a última definição do que é coreografar, A.T explica que esta só pode ser entendida na continuidade das quatro definições precedentes. Relata então, que esta definição tem como origem dois encontros que a coreógrafa teve, sendo o primeiro com Ann Veronica Janssens (artista visual) e o segundo com Patricia De Martelaere (escritora e filósofa).

Seduzida pelo trabalho de Janssens, o qual caracteriza como puro minimalismo, luminoso e transparente, focado em objetos quase imateriais – “Uma leveza paradoxalmente misturada com um carácter perfeitamente concreto”<sup>101</sup> – Keersmaeker questiona o seu trabalho e põe em causa as suas cenografias luxuosas e sofisticadas. Confrontada com estas questões, explica que tinha regressado ao início da sua espiral artística, no entanto, deslocada.<sup>102</sup> Este confronto não era para contrariar a complexidade, o poder do abstrato, nem para se reconectar com os processos apreendidos a partir de Steve Reich, mas sim, para basear os seus futuros espetáculos num novo objetivo de trabalho: “subtrair e meter a nu”<sup>103</sup>, ao qual chama de *Minimalisme second*. É no contexto do espetáculo *Keeping still* (2007), colaborando com Janssens, que explora este objetivo. A performance ocorreu no Palais des Papes e utilizou somente a luz natural, iniciando-se durante a noite e terminando ao amanhecer, além disso, não incluía nenhuma adição ao cenário pré-existente que, neste caso, eram os muros *carregados de memórias*. Refletindo os raios solares do amanhecer num grande espelho situado na muralha, a peça pressupunha a seguinte ideia: “o que a escuridão revelou, a luz esconde.”<sup>104</sup> Neste sentido, o espetáculo baseava-se na esperança e na preocupação com o futuro do planeta Terra, e é nesta ocasião que a coreógrafa se encontra com Patricia De Martelaere, autora de *What remains* (2007).<sup>105</sup> É no seguimento desta obra coreográfica, que Keersmaeker se questiona sobre o que nos restava (enquanto humanos), ao qual encontra uma resposta: resta-nos o nosso corpo nu, resta-nos a reserva natural inserida no corpo humano - o eixo vertical e horizontal, o andar, o rodar e saltar, a procura do voar e o desafio à gravidade - o que (nos) resta é o infinito inserido no nosso corpo que contem uma fonte inesgotável de memória. Resta um corpo que carrega a vida, o nascimento, a infância, mas também todas as experiências emocionais, sociais e espirituais.

Para concluir a conferência, Keersmaeker aborda o espetáculo *Six Concertos Brandebourgeois* (2018), pois considera-o uma recapitulação do seu percurso, derivado de estarem representados todos os temas abordados anteriormente. Relativamente ao processo criativo, foi combinada a *Géométrie Sacrée* com as ideias de Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês, resultando numa estrutura geométrica, um dodecaedro, à escala do corpo humano. Estabelecendo uma relação com a Secção de Ouro, a cada ângulo foi associada uma letra do abecedário deleuziano, como A para animal, B para bebida e C para cultura. Este sistema constituiu o vocabulário coreográfico

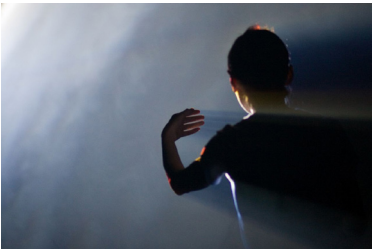


Imagem 051: Jean-Luc Tanghe, Performance *Keeping Still - part 1*, 2007.

Imagem 052: Jean-Luc Tanghe, Performance *Keeping Still - part 1*, 2007.

Imagem 053: Jean-Luc Tanghe, Performance *Keeping Still - part 1*, 2007.

101. *ibid.*

102. Anne Teresa de Keersmaeker relaciona o seu processo de trabalho a uma espiral, onde regressa frequentemente ao ponto de partida. Apesar deste retorno, nunca se encontra na exata posição onde começou, pois a sua perspectiva foi transformada pela experiência. É por esta razão que a coreógrafa utiliza o termo “deslocada”.

103. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaeker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

104. *idem*

105. *ibid.*

106. *ibid.*

107. *ibid.*

108. *ibid.*

do espetáculo: “*Geometria, narração, gesto e conceito.*”<sup>106</sup> Um vocabulário derivado de um trabalho em camadas, onde a “*multiplicidade das camadas codificadas criam a vida do espetáculo.*”<sup>107</sup> Keersmaeker termina a conferência com uma citação de Brâncusi: “*A simplicidade não é um objetivo da arte, mas alcançamos a simplicidade apesar de nós próprios, aproximando-nos do verdadeiro significado das coisas. A simplicidade é a própria complexidade. A simplicidade é a complexidade resolvida.*”<sup>108</sup>

Em suma, é na redução ao estritamente essencial que se centra o trabalho de Keersmaeker, tornando-se assim determinante abordar a sua perceção sobre os temas: corpo, movimento, espaço e tempo.



Imagem 054: Anne Van Aerschot, Performance *Somnia*, 2019.





1.3.2.

Corpo e Movimento

“O trabalho coreográfico é desenvolvido através de um intenso processo criativo com outros seres humanos.”<sup>109</sup>

A coreógrafa revela ter três parceiros de trabalho: os dançarinos, a natureza e a música. Keersmaeker fala dos seus dançarinos como uma das componentes fundamentais do seu trabalho explicando a importância do corpo humano, pois representa um suporte de memória codificada. Este conjunto de corpos representam um código de origem para os seus espetáculos, pois encerram em si uma multiplicidade de corpos sendo estes: “o corpo físico, mecânico, sensível, emocional, social, intelectual e espiritual.”<sup>110</sup> A partilha destes códigos entre coreógrafo-dançarinos caracteriza o processo criativo como um momento, para além de extremamente social, muito íntimo.

“a beleza de uma forma artística está sempre potencialmente ligada à importação de um modelo cosmológico ou de leis que descobrimos na natureza.”<sup>111</sup>

Para Keersmaeker, o movimento está intrinsecamente ligado à Natureza, o seu segundo parceiro de trabalho. O movimento é a condição primordial da dança e estabelece uma forte relação com a Natureza. Neste sentido, a coreógrafa destaca dois aspetos, por um lado, esta relação é devida a uma importação de modelos cosmológicos, comparando o movimento executado numa das suas primeiras coreografias - *Violin Phase* (1982) - ao movimento do Baiacu japonês. Esta comparação é devida, pois em ambos os casos, os movimentos executados são circulares, de modo a desenhar uma rosácea na areia. Interessa-se também pelo movimento do quotidiano e da sua condição humana, tal como Brown, explora - “O meu andar é o meu dançar”<sup>112</sup>- e torna-o um dos motes da sua companhia. Para além disso, evidencia de que forma os movimentos, informados pela estrutura musical, alcançam, através do seu cruzamento, um todo completo, formando uma “imagem una”: “O meu modelo seria antes estas nuvens, compostas por milhares de pássaros que, em conjunto, realizam no céu figuras em movimento de uma beleza e eficácia espantosas. É um modelo que pode ser parcialmente matematizado, mas que é, em todo o caso, totalmente dinâmico. Com este bando de pássaros, estamos a meio caminho entre a perfeição de uma catedral e a inteligência móvel e impessoal de uma rede neuronal. É a arquitetura em movimento (...)”<sup>113</sup>



Imagem 056: Yi-Chun Wu, Performance *Violin Phase* from *Fase: Four movements to the Music of Steve Reich*, 2011.

Imagem 057: Yi-Chun Wu, Performance *Violin Phase* from *Fase: Four movements to the Music of Steve Reich*, 2011.

109. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaeker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

110. idem

111. *ibid.*

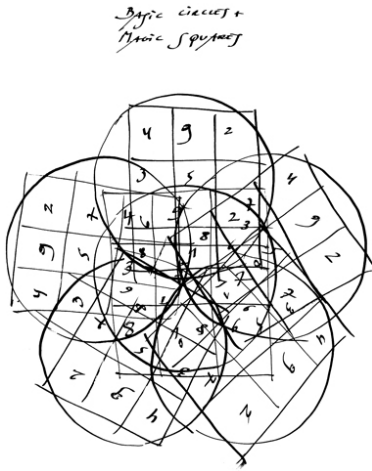
112. *ibid.*

113. *ibid.*





Imagem 058: Anne Van Aerschot, Performance *EXIT ABOVE - after the tempest / d'après la tempête / naar de storm*, 2023. Cenário desenhado por Michel François.



Keersmaecker define que coreografar é organizar o movimento no espaço e tempo. Abordaremos, numa primeira instância, o espaço, mais especificamente o plano horizontal. O plano horizontal, tal como explica a coreógrafa, é o espaço de referência que enquadra a dança. Sendo o instrumento fundamental para a exploração da gravidade, para além de ser o elemento espacial mais sólido e que melhor o corpo domina. A coreógrafa explica também que a utilização da geometria é um elemento fundamental na organização do espaço, recorrendo frequentemente à Secção de ouro<sup>114</sup> e à sequência numérica de Fibonacci.<sup>115</sup> Além disso, desenha regularmente formas geométricas no solo, por exemplo as espirais da secção de ouro, de modo a organizar o percurso de cada bailarino, explorando as interseções dos corpos no tempo e espaço.

Pode falar-se também de outro tipo de espaço – sítio-música<sup>116</sup> –, pois tendo em conta a condição de nómada do dançarino, o mesmo leva consigo um espaço imaterial e simultaneamente concreto que é proporcionado pela estrutura musical. Centrando-nos agora na organização em relação ao tempo, a música tem um papel fundamental na composição coreográfica: *“A música escrita traz-me conceitos que não se encontram em mais lado nenhum (...) Uma grande parte do meu léxico coreográfico é emprestado diretamente do léxico da formalização musical. A música sempre foi o meu mestre”*.<sup>117</sup> Sendo a música um dos seus parceiros de trabalho explica a sua função no processo compositivo, pois não só informa o movimento, como é também regularmente a estrutura concreta da coreografia, tornando evidente a interdependência entre a música e a dança.

No final deste terceiro capítulo, relativo ao trabalho de Anne Teresa De Keersmaecker, destaca-se que a obra da coreógrafa poderá ser caracterizada por quatro pontos: a importância da geometria e da matemática, não só na composição coreográfica, mas também como método de organização dos corpos no espaço; a música como ferramenta estruturante; o corpo quotidiano e os seus movimentos intrínsecos e ainda, a importância da gravidade e dos eixos corporais. Do exposto, é possível afirmar que a abordagem de Keersmaecker à disciplina da dança convoca, tal como no caso de Cunningham e de Brown, temáticas convergentes à prática arquitetónica.

Em síntese, a escolha dos três coreógrafos – Merce Cunningham, Trisha Brown e Anne Teresa De Keersmaecker – é justificada perante o trabalho que desenvolveram ao longo da sua prática profissional. A sua pertinência deriva, não só do processo, mas também dos temas convocados, que, por vezes de forma evidente, outras vezes de forma mais subtil, possuem afinidades com temas da disciplina da arquitetura. Estas abordagens e temáticas serão utilizadas, na segunda parte da presente dissertação, enquanto recurso analógico para estudar temas do campo disciplinar da arquitetura.



Imagem 060: Anne Teresa De Keersmaecker, *Basic Circles & Magic Squares*, 2014. Desenho para a performance *Work/Travail/Arbeid*.

114. A proporção áurea corresponde a uma constante real algébrica irracional em homenagem ao escultor Fídias, que a teria utilizado para conceber o Parthenon. É também apelidada de divina proporção, pela relação harmónica que proporciona, sendo a mesma recorrentemente utilizada na arte.

115. A sequência de Fibonacci é uma sequência numérica (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 etc) em que cada termo a partir do terceiro é a soma dos dois antecessores.

116. Vaz, Teresa. 2004. “Dança, arquitectura e memória: a propósito de Hoppla! E outras danças de A.T. de Keersmaecker”. Em *Cadernos do Rivoli 04: Dança*, pp. 40-58. 1a ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal. p. 45

117. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

Imagem 059: Anne Van Aerschot, Performance *EXIT ABOVE - after the tempest / d'après la tempête / naar de storm*, 2023. Cenário desenhado por Michel François.



02

Solo,  
Dueto  
e Companhia



O significado de corpo, movimento, espaço e tempo são termos que, à primeira vista, são complexos e referentes a uma multiplicidade de definições e universos, por essa razão, considera-se importante limitar o campo de ação dos mesmos, analisando-os do ponto de vista arquitetônico e performativo.

Corpo

“o espaço do corpo é o corpo tornado espaço”<sup>118</sup>

Corpo, do latim *corpus*, é definido, no sentido lato da palavra, por qualquer matéria que ocupe espaço e que constitua uma unidade orgânica ou inorgânica.<sup>119</sup> Pode também ser definido como o que dá existência ao ser animal, esteja vivo ou morto, pois um corpo inanimado existe. É também associado ao interior de algo constituindo uma parte central do mesmo e ainda, pode ser relacionado com a noção de densidade.

Centrar-nos-emos no corpo humano, estrutura músculo-esquelética complexa e organizada, onde os diferentes órgãos operam de forma interdependente.<sup>120</sup> Esta estrutura é utilizada como “*referência básica para as interpretações que fazemos do mundo que nos rodeia e para a elaboração da subjetividade que faz parte integrante da nossa mundividência.*”<sup>121</sup> Neste corpo, encontram-se os cinco sentidos (convencionais) - a visão, o paladar, o tato, a audição e o olfato - permitindo uma experiência multissensorial, essencial à compreensão da arquitetura. O corpo pode ser entendido de diferentes formas, por essa razão, apoiar-nos-emos na visão de dois arquitetos: Juhanni Pallasmaa e Peter Blundell Jones.

Juhanni Pallasmaa (1936-), arquiteto finlandês, define o corpo humano enquanto “entidade conhecedora”, explicando que o corpo é mais do que um recetor sensível passivo e, em concordância com a filosofia de Merleau-Ponty (1908-1961), descreve-o como o “*centro do mundo das experiências.*”<sup>122</sup> Acrescenta também dois “sentidos” - o esqueleto e os músculos - pois são o que permitem ao corpo o seu movimento, enfatizando a sua importância para a perceção, compreensão e conceção espacial. Ao movimentarmos no espaço são desenvolvidas determinadas associações e significados, reforçando-se a relação entre o corpo e o mundo contribuindo, desta forma, para uma compreensão mais profunda do saber estar.

Contudo, pondo em causa a experiência multissensorial do corpo e privilegiando a visão em relação aos outros sentidos, Pallasmaa alerta para o problema da “*arquitetura da retina.*”<sup>123</sup> Neste sentido, o autor expõe que, hoje em dia, a arquitetura tende a ser mais uma arte fotográfica com um ponto de vista fixo, na qual a “*experiência plástica e espacial*”<sup>124</sup> é perdida, em detrimento de uma imagem bidimensional de determinado objeto, alterando assim as experiências tanto do espaço, como do tempo.<sup>125</sup> Esta negligência pode ser, em parte, explicada pelo facto da faculdade da visão dar uma falsa sensação de compreensão do espaço pois, tal como refere J. Brodsky<sup>126</sup>: “*Porque o olho se identifica não com o corpo a que pertence, mas com o objeto da sua atenção.*”<sup>127</sup>

118. Gil, José. 2001. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Santa Maria da Feira: Relógio d'Água Editores. p.19.

119.Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. “Corpo”. Acedido a 27 de fevereiro de 2024.

120. Salgueiro, Inês. 2023. “Experiência e Inventiva: Da noção do corpo no espaço”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto. p.13

121. Damásio, António. 2011. *O Erro de Descartes*. 3ª ed. Lisboa: Temas e Debates. p.21

122. Pallasmaa, Juhani. 2011. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman. p.38

123. idem. p.25

124.*ibid.*, p.29

125. *ibid.*

126. Joseph Brodsky (1940-1996) foi um poeta e ensaísta russo-americano, vencedor do prémio Nobel da Literatura em 1987.

127. Brodsky, Joseph. 1993. *Marca de Água*. Dom Quixote. p. 73



Peter Blundell Jones (1949-2016), arquiteto e historiador britânico, define que a compreensão do Homem no mundo reside na interação entre o corpo e o espaço<sup>128</sup> e, seguindo a teoria de Pierre Bourdieu<sup>129</sup>, explica a noção do corpo como (primeiro) geómetra. É a partir da visão que o corpo apreende o seu eixo primário sendo este relativo à noção de frente-trás, diferenciando-o do eixo secundário referente aos lados. Elabora ainda que, ao esticar os braços de forma perpendicular ao tronco, os eixos verticais e horizontais são definidos e é neste preciso momento que o Homem adquire a sua tridimensionalidade. Para além das três dimensões adquiridas pelo corpo, explana ainda a noção de interior e exterior que contribui para a distinção entre centro e periferia. As associações destes conceitos corporificam as coordenadas inatas do corpo, posicionando-o no espaço e dando origem a uma linguagem intrinsecamente ligada à experiência corporal.<sup>130</sup>

Por fim, apoiamo-nos no que Teresa B. Vaz, arquiteta e bailarina, elabora: *“Todas as artes são artes do corpo. O corpo está implicado em todas elas, mas na dança está por inteiro.”*<sup>131</sup> Contrapondo a precedente afirmação com a visão sobre o corpo de Pallasmaa e de B. Jones é possível questionar se a arquitetura não será também uma arte que implica “o corpo por inteiro”. Por um lado, o corpo é “uma entidade conhecedora”: *“Contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda a nossa existência corporal, e o mundo que experimentamos se torna organizado e articulado em torno do centro do nosso corpo.”*<sup>132</sup> Por outras palavras, o corpo torna-se conhecimento através da experiência multissensorial, relacionando-se com o mundo que o rodeia, constituindo memória, saber e emoção. Por outro lado, o corpo é uma entidade de referência que, a partir dos seus eixos vertical e horizontal, adquire a faculdade do saber posicionar-se no espaço. Este corpo (do arquiteto) que é conhecimento e referência torna-se a si e à sua visão do mundo parte integrante da obra arquitetónica - *“a arquitetura é a comunicação do corpo do arquiteto diretamente com o corpo da pessoa que encontra a obra”*<sup>133</sup> -,modificando-a, mas também, deixando-se alterar: *“o espaço do corpo é o corpo tornado espaço.”*<sup>134</sup>

## Movimento

*“O movimento é matéria de espaço.”*<sup>135</sup>

Movimento, do latim *movere*, consiste numa mudança de posição de um determinado corpo no espaço. Gonçalo M. Tavares (1970-), escritor português, define o movimento como uma fuga de posição: *“O movimento pode ser visto, assim, como uma novidade, por um lado, e uma libertação do passado, por outro. Em cada movimento o corpo diz: eu já não sou o corpo que fui. O movimento, qualquer movimento, é a fuga de uma posição, da posição anterior do corpo; fuga, sim, mas controlada (...), no espaço, uma fuga organizada, fuga com um determinado objectivo, fuga que racionaliza o destino para onde se dirige.”*<sup>136</sup> O movimento, pressupondo um corpo sensível e racional, não só é o que permite uma maior compreensão do mundo, como

|                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>128</sup>. Jones, Peter B. 2015. “The primacy of bodily experience”. Em <i>Architecture and movement: the dynamic experience of buildings and landscapes</i>, pp. 96-102. Londres: Routledge. p. 69</div> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>129</sup>. Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um sociólogo, antropólogo e filósofo francês, interessado em áreas como a sociologia da educação, cultura e política.</div>                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>130</sup>. Jones, Peter B. 2015. “The primacy of bodily experience”. Em <i>Architecture and movement: the dynamic experience of buildings and landscapes</i>, pp. 96-102. Londres: Routledge. p. 69</div> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>131</sup>. Vaz, Teresa. 2023. “Anne Teresa de Keersmaecker”. Em <i>Cadernos do Rivoli 10: História(s) da Dança</i>, pp. 35-51. 1ª ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal. p. 49</div>                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>132</sup>. Pallasmaa, Juhani. 2011. <i>Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos</i>. Porto Alegre: Bookman. p. 61</div>                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>133</sup>. idem. p. 63</div>                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>134</sup>. Gil, José. 2001. <i>Movimento Total: O Corpo e a Dança</i>. Santa Maria da Feira: Relógio d’Água Editores. p.19</div>                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>135</sup>. Filipe, Maria Eduarda. 2022.“Arquitetura e Movimento: o espaço público como dispositivo”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto. p.17</div>                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <div><sup>136</sup>. Tavares, Gonçalo M. 2019. <i>Atlas do corpo e da imaginação</i>. Lisboa: Relógio d’ Água Editores. p. 243</div>                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>137</sup>. Appia, Adolphe. 1919. <i>A obra de arte viva</i>. Lisboa: Arcádia. p. 44</div>                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>138</sup>. idem. p. 76</div>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>139</sup>. Laban, Rudolf. 1971.<i>The mastery of the movement</i>. 3ª ed. Boston: Plays, Inc. p. 3</div>                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>140</sup>. Alwin Nikolais (1910-1993) foi um coreógrafo, diretor, compositor e designer americano. A sua abordagem é chamada de “dança teatro total”, devido à exploração do movimento, luz, cor e som enquanto elementos independentes. Neste sentido, acreditava numa dança que não se deveria limitar à expressão emocional, enquanto uma narrativa tradicional.</div> |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>141</sup>. Laban, Rudolf. 1971.<i>The mastery of the movement</i>. 3ª ed. Boston: Plays, Inc. p. 58</div>                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>142</sup>. Tavares, Gonçalo M. 2019. <i>Atlas do corpo e da imaginação</i>. Lisboa: Relógio d’ Água Editores. p. 209</div>                                                                                                                                                                                                                                                |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>143</sup>. Honoré de Balzac (1799- 1850), escritor francês, conhecido por ser o fundador do realismo na literatura moderna.</div>                                                                                                                                                                                                                                         |
|                                                                                                                                                                                                                     | <div><sup>144</sup>. Tavares, Gonçalo M. 2019. <i>Atlas do corpo e da imaginação</i>. Lisboa: Relógio d’ Água Editores. p. 207</div>                                                                                                                                                                                                                                                |

também é o que concede ao espaço e tempo o seu carácter indissociável: *“A arte do espaço por excelência, é concebida pela mobilidade do ser vivo. Ora nós vimos que o movimento é o princípio conciliatório capaz de unir formalmente o espaço e o tempo. A arquitectura é, portanto, uma arte que contém, em potência, o tempo e o espaço.”*<sup>137</sup> Deste modo, considera-se o movimento como um símbolo da vida, isto é, como gesto intrínseco ao corpo, pois é a condição fundamental do Homem: *“O nosso corpo transporta o movimento em potência - não importa que movimento; e o movimento é o signo da vida.”*<sup>138</sup> O movimento pode ser caracterizado de diferentes formas, por essa razão, apoiar-nos-emos na visão de: Rudolf von Laban, Gonçalo M. Tavares, Adolphe Appia e Juhanni Pallasmaa.

Rudolf von Laban (1879-1958), coreógrafo e teórico de dança austro-húngaro, em *The Mastery of the Movement* (1971), distingue dois tipos de movimento, os de necessidade e os de expressão. Os movimentos cujo objetivo é cumprir uma determinada necessidade podem ser apelidados de movimentos do quotidiano. Em contrapartida, os movimentos de expressão são uma tradução de um estado de alma, podendo ser referentes à comunicação de uma ideia, emoção e/ou sentimento. Por outras palavras, o movimento é dançado quando *“a ação exterior é subordinada ao sentimento interior”*<sup>139</sup>, tal como refere Alwin Nikolais<sup>140</sup>, é o culminar da ação em emoção. Laban, considerando o corpo como instrumento de comunicação e expressão, explica que o movimento tem a capacidade de traduzir algo interior, apoiando-se no caso dos dançarinos: “os mestres do movimento”. Os dançarinos têm a capacidade, através da linguagem corporal, não só de comunicarem determinada emoção, como também de estabelecerem uma relação com o corpo do espectador. Esta comunicação entre corpos é a faculdade da dança de estimular nos espectadores sensações oriundas do universo da imaginação.<sup>141</sup>

*“O movimento como pensamento que age, que se explicita, que ocupa espaço, que altera o espaço; o movimento como pensamento tornado visível: move-te para que eu te possa ver a pensar”*<sup>142</sup>

Laban defende que o movimento pode revelar um determinado estado de espírito, de igual modo, Gonçalo M. Tavares, em *Atlas do corpo e da imaginação* (2019), redige sobre o mesmo tema, explorando as aproximações entre movimento e pensamento. Tavares, apoiando-se na teoria do passo de Balzac<sup>143</sup> em *Patologia da vida social* (1981), refere que o *passo* é a manifestação das funções e das qualidades do Homem.<sup>144</sup> Distingue as aproximações entre movimento e pensamento em dois aspetos. Por um lado, para que seja possível executar um movimento é necessário pensá-lo, isto é, “executá-lo” na mente. Esta tradução de pensamento em movimento, tanto pode ser referente a um universo físico, como por exemplo para fazer uma pirueta é necessário pensar em como executá-la, como também pode ser relativo a um universo imaginário, isto é, no caso do arquiteto, a tradução do

pensamento de um determinado espaço num desenho concreto implicando o movimento da mão. Por outro lado, o próprio pensamento é em si um movimento, Tavares caracteriza-o como “*o movimento mais interno de todos, mais de dentro, o menos visível e o mais consequente.*”<sup>145</sup>

“*O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas.*”<sup>146</sup>

Adolphe Appia (1862-1928), arquiteto suíço, em *A obra de arte viva* (1919), caracteriza a arquitetura como a mais favorecida das belas-artes, pois possui o espaço por definição e o tempo na sua aplicação.<sup>147</sup> Para além disso, divide as artes em dois grupos: as artes móveis e as artes imóveis. Associadas à noção de imóvel correspondem, segundo o arquiteto, as artes do espaço, isto é, a arquitetura, a escultura e a pintura.<sup>148</sup> Apesar da categoria onde está inserida a arquitetura, Appia questiona-se sobre como seria possível “(...) aplicar o movimento àquilo a que chamamos de belas-artes que são, pela sua própria natureza, imóveis.”<sup>149</sup> O arquiteto salienta duas formas de tornar o espaço “vivo”. Por um lado, considera que está relacionado com o corpo enquanto modelador de espaço e criador de formas; e, por outro lado, é devido à referência implícita do corpo na obra construída. Atentemos à primeira, Appia considera o corpo como a expressão do espaço, sendo o intérprete das formas inanimadas, pois possui a capacidade de “ouvir” as matérias. Além disto, caracteriza o corpo como algo plástico, plasticidade esta que permite relacionar-se diretamente com o espaço onde está inserido. Sendo, o corpo, um elemento transformador e ordenador do espaço torna, por consequência, o espaço vivo: “*O espaço é a nossa vida; a nossa vida cria o espaço; o nosso corpo, exprime-o. Para chegar a esta suprema convicção, tivemos de caminhar, gesticular, curvarmo-nos e erguermo-nos, deitarmos e levantarmos.*”<sup>150</sup> Considerando agora, a segunda forma de tornar o espaço “vivo”, Appia defende que a obra de arte viva contém em si a presença do corpo. Distinguem-se dois corpos, por um lado, o dos criadores/ executantes, por outro lado, os corpos de quem a experiência que, através da sua constante transformação, a partir do movimento, lhe asseguram “(...) pela sua própria actividade, uma existência integral.”<sup>151</sup>

Laban apela à importância de pensar em termos de movimento, baseando-nos no texto de Pallasmaa intitulado – *Spatial choreography and Geometry of the movement as the genesis of form/ The material and immaterial in Architecture* (2016) – questiona-se de que forma é que a arquitetura é um convite constante ao movimento. Assim, Pallasmaa define a arquitetura como uma disciplina híbrida e impura<sup>152</sup>, pois concentra em si uma multiplicidade de disciplinas, ideias e matérias divergentes. Contudo, existe um objetivo comum que é servir as necessidades do Homem e, por essa razão, é necessário pensar que tipo de atividades e movimentos serão executados no espaço projetado. De um modo abrangente, Pallasmaa descreve que “*todas as estruturas arquitectónicas são formas de coreografia espacial que orientam a ação: o espaço facilita ou proíbe, encoraja ou impede, convida ou inibe.*

145. idem. p.275

146. Appia, Adolphe. 1919. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia. p.87

147. idem. p.31

148. *ibid.*, p.49

149. *ibid.*, p.31

150. *ibid.*, p.53

151. *ibid.*, p.177

152. Pallasmaa, Juhanni. 2016. “Spatial choreography and Geometry of the movement as the genesis of form/ The material and immaterial in Architecture”. Em *The Routledge Companion for Architecture Design and Practice*. 1ªed. Nova Iorque: Routledge. p. 35

153. idem.

154. Pallasmaa, Juhanni. 2016. “Spatial choreography and Geometry of the movement as the genesis of form/ The material and immaterial in Architecture”. Em *The Routledge Companion for Architecture Design and Practice*. 1ªed. Nova Iorque: Routledge.

155. Siza, Álvaro. 2009. *02 textos/ Álvaro siza*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. p. 29

156. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. “Tempo”. Acedido a 24 de fevereiro de 2025.

157. Alois Riegl (1858-1905) foi um historiador de arte austríaco da Escola de Viena. A sua visão sobre o restauro e preservação de monumentos no âmbito da arquitetura foi determinante para a evolução da compreensão dos estilos arquitetónicos, bem como da preservação do património.

158. August Schmarsow (1853-1936) foi um historiador de arte alemão. A sua contribuição foi determinante para a teoria da arquitetura e do espaço.

159. Montaner, Josep. 2017. *A modernidade superada*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 29

160. Zevi, Bruno. 1977. *Saber ver a arquitectura*. 702ª ed. Lisboa: Editora Arcádia. p.18

161. Távora, Fernando. 1996. *Da organização do espaço*. 3ª ed. Porto: FAUP publicações. p.12

162. Zevi, Bruno. 1977. *Saber ver a arquitectura*. 702ª ed. Lisboa: Editora Arcádia. p.18

*Esta coreografia predetermina padrões de movimento e comportamento, mas também orienta características experimentais, percepções, imaginários, emoções e sentimentos.*”<sup>153</sup> Utilizando a porta enquanto exemplo, o arquiteto explica que a essência do elemento arquitetónico não é relativa à sua fisionomia, mas sim, correspondente ao movimento que pressupõe, neste caso, a sua função enquanto elemento de transição entre espaços: “*os elementos arquitectónicos têm a sua função nos aspectos práticos da vida e da ação, mas também têm as suas projecções mentais e os seus significados.*”<sup>154</sup>

## Espaço e Tempo

“(...) o Ballet. Corpos cruzam o espaço, contendo-o ou expandindo-o até ao território sem limite da imaginação.”<sup>155</sup>

Espaço, do latim *spatium*, é qualificado como o que o corpo ocupa numa determinada área, corpo este que pode ser ou não um objeto. Tempo, do latim *tempus*, *temporis*, significa uma medida arbitrária correspondendo a uma duração de determinada coisa, incluindo também a noção de passagem e fluidez.<sup>156</sup>

Apesar de ser um tema proeminente ao longo da história da arquitetura, somente no final do século XIX, início do século XX, é que o conceito de *espaço* foi considerado a *essência* da arquitetura. Decorrente da pertinência do tema, foi objeto de múltiplos debates. É com Riegl<sup>157</sup> que o espaço é caracterizado, pela primeira vez de forma explícita, como a essência da arquitetura; e com Schmarsow<sup>158</sup> definido (a arquitetura) como “a arte do espaço.”<sup>159</sup>

O espaço e o tempo podem ser convocados de diferentes formas, por essa razão, apoiar-nos-emos na visão de cinco arquitetos: Bruno Zevi, Fernando Távora, Eduardo Souto de Moura, Christian Norberg-Schulz e Josep M. Montaner.

Bruno Zevi (1918-2000), arquiteto e historiador italiano, caracteriza o espaço como protagonista da arquitetura explicando que, “*Quem quiser iniciar-se no estudo da architectura deve, antes de mais, compreender que uma planta pode ser abstratamente bela no papel, quatro fachadas podem parecer bem estudadas pelo equilíbrio dos cheios e dos vazios, dos relativos e das reentrâncias, o volume do conjunto pode ser mesmo proporcionado, e, no entanto, o edifício ser arquiteturalmente pobre. O espaço interior, (...) não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência directa, é o protagonista do facto arquitectónico.*”<sup>160</sup> Este espaço de que fala Zevi não é necessariamente um espaço interior no seu sentido literal, mas sim um vazio que pressupõe o percurso de um corpo, no qual a sua total compreensão só poderá ser realizada de forma empírica. Estabelece, também, uma relação entre espaço e vazio, onde o espaço é também “*forma, negativo ou molde das formas.*”<sup>161</sup> Por um lado, o espaço poderá ser o vazio contido pelos elementos construtivos em altura, largura e comprimento que formam um determinado espaço.<sup>162</sup> E, por outro lado, poderá ser referente ao negativo ou espaço exterior desenhado pela forma construída - “*Que o espaço, o vazio, seja protagonista da architectura, se pensarmos bem, é natural, porque a architectura não é apenas arte nem só imagem da vida histórica ou de vida*



vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde decorre a nossa vida.”<sup>163</sup>

“Mas porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível (...) E destas duas características do espaço – continuidade e irreversibilidade – uma consequência da outra, na medida em que ao falar de continuidade física pressupomos o tempo, resulta ainda que a organização do espaço como actividade pertence a todos os homens e não apenas a alguns (...), em graus diferentes de intensidade e até responsabilidade, mas, de qualquer modo, obra de que nenhum homem pode eximir-se.”<sup>164</sup>

O espaço depende da relação que estabelece com os corpos que o ocupam. Fernando Távora (1923-2005), arquiteto português, no seu livro - *Da organização do espaço* (1996) - substitui o termo “ocupar” por “organizar” pois, através do movimento, o ser humano cria e modifica o espaço, organizando-o e criando formas. Contudo, Távora questiona se um corpo em movimento é suficiente para se tornar um elemento organizador do espaço. Neste sentido, surge a importância de acrescentar às três dimensões da perspetiva, um quarto elemento: o tempo. Távora explica que a organização de um espaço depende de dois tipos de participação, a horizontal relativa aos Homens de uma mesma geração, e a vertical, que surge da interação entre Homens de gerações distintas. Esta constante colaboração entre tempos diferentes afere ao espaço organizado a sua continuidade e irreversibilidade.

Contrariamente à limitada estimativa de vida do corpo humano, pela sua condição biológica, a longevidade de uma obra abrange, para além da duração da sua construção, a faculdade de comunicar com diversos tempos. Diz-se “comunicar” pois, apesar de por vezes deteriorada, outras vezes fragmentada, ou até mesmo no limite ser uma ruína, procura tornar-se uma referência de uma época passada, prolongando a sua memória no tempo. Numa perspetiva a curto prazo, pode-se falar de tempo enquanto elemento transformador do espaço pela alteração da luz e sombra devido à progressão do dia. Não obstante, o tempo não está somente relacionado com a dimensão da própria obra está, também, associado a uma dimensão de observação.<sup>165</sup> Referindo novamente Zevi, a realidade de um espaço não se esgota na sua largura, altura e profundidade, sendo necessário o percurso para a sua apreensão total.

Neste sentido, a dimensão de observação está relacionada com uma necessidade da própria arquitetura, o tempo necessário para percorrer um determinado espaço pois, tal como explica Eduardo Souto de Moura, arquiteto português (1952-): “o espaço ninguém controla (...) O tempo é aquilo que nós podemos medir. E quando medimos temos controlo. (...) A arquitetura também tem de ter um tempo, porque se uma pessoa passa 10 horas na Mesquita de Córdoba, aquilo é uma chumbada. Mas se entrar, como fazem os turistas – dar uma mirada desde el autobus – não veem nada, é como comprar um postal.”<sup>166</sup> E, complementando a precedente afirmação,

acrescenta-se que o Homem “(...) movendo-se no edifício estudando-o de pontos de vista sucessivos, cria, por assim dizer, a quarta dimensão, dá ao espaço a sua realidade integral.”<sup>167</sup>

“O lugar é algo diferente dos corpos e todo corpo sensível está em um lugar (...). O lugar de uma coisa é a sua forma e limite (...). A forma é o limite da coisa, enquanto que o lugar é o limite do corpo continente (...). Assim como o recipiente é um lugar transportável, o lugar é um recipiente não transferível.”<sup>168</sup>

Assim como o tempo pode ser relativo à dimensão da obra e da sua observação, poder-se-á também referir a sua relação com a memória. A memória é o que permite adquirir e reter experiências passadas, sensações e conhecimento, é o que possibilita auferir a determinado espaço o seu valor. É pelo processo da memória e pela experiência (repetida) de determinado espaço, que o mesmo se torna um *lugar*, tal como refere Christian Norberg-Schulz (1926-2000), arquiteto norueguês: “O lugar é a concreta manifestação do habitar humano.”<sup>169</sup> Nesta sequência, Josep M. Montaner (1954-), arquiteto espanhol, clarifica a diferença existente entre *espaço* e *lugar* dizendo: “(...) a ideia de lugar diferencia-se de espaço pela presença da experiência. Lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano.”<sup>170</sup> Por outras palavras, é possível dizer-se que *espaço* está associado a uma condição ideal, associado à indefinição e à generalidade; em contrapartida, *lugar* é referente a uma singularidade, é um espaço concreto que, pela experiência e memória, adquire valor.

Em suma, pensa-se que o corpo e o espaço são simultaneamente coreógrafos e coreografados. O corpo transforma o espaço onde está inserido pelo movimento e, em contrapartida, o espaço guia o movimento do corpo. Esta troca constante, aliada ao tempo, é o que permite uma *coreografia espacial*.

166. Eduardo Souto de Moura. 2007. À Conversa Com...Eduardo Souto de Moura. Em *Mais Arquitectura nº19*. Dezembro de 2007. p. 30

167. Zevi, Bruno. 1977. *Saber ver a arquitectura*. 702ª ed. Lisboa: Editora Arcádia. p. 23

168. Aristóteles. 2005. *Física*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/ Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

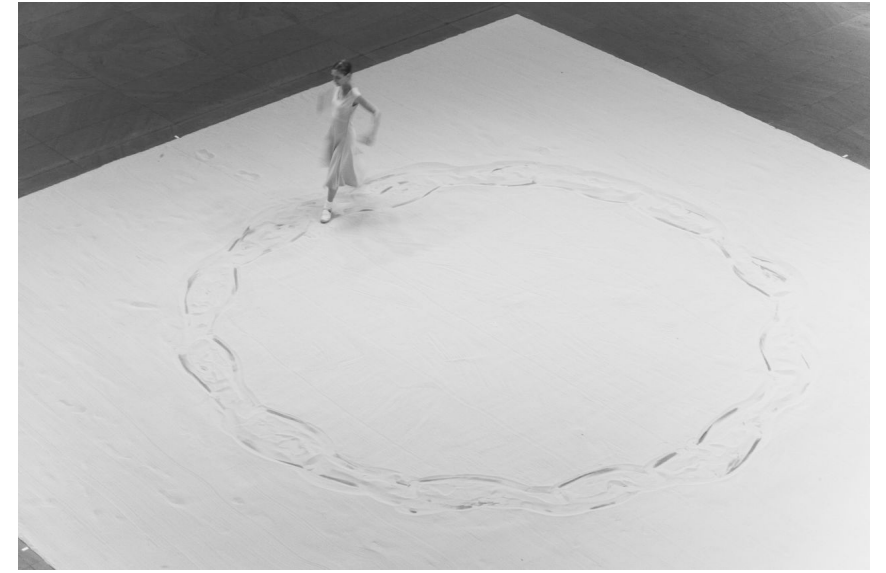
169. Norberg-Schulz, Christian. 1980. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli. p.6

170. Montaner, Josep. 2017. *A modernidade superada*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.28

163. idem. p. 28

164. Távora, Fernando. 1996. *Da organização do espaço*. 3ª ed. Porto: FAUP publicações. p.19

165. idem. p. 16







2.1.

Solo: Casa Loba, Chile

2.1.1.

Prática e Processo: Pezo von Ellrichshausen

“Sempre que ouvimos um artista ou um arquiteto descrever uma obra, tentamos inverter os papéis e verificar quantas dessas ideias artísticas ou arquitetônicas podem ser transferidas diretamente de uma disciplina para outra”<sup>171</sup>

Pezo von Ellrichshausen é um atelier multidisciplinar de arquitetura e de obras de arte<sup>172</sup>, criado pelos arquitetos sul americanos, Mauricio Pezo (1973-) e Sofia von Ellrichshausen (1976-). No âmbito do seu trabalho, os arquitetos têm vindo a desenvolver uma abordagem singular da disciplina da arquitetura, onde a mesma é abordada como uma segunda natureza, “tão familiar à nossa individualidade, como respirar, caminhar ou andar de bicicleta”<sup>173</sup>, questionando-se de que forma se constrói a presença de um objeto arquitetónico.

“Bem, eu penso que sem memória não conseguiríamos saber para onde vamos nem quem somos. Então a memória não é apenas uma pequena marginalização para a arquitetura, é o caminho fundamental para orientar a mente, as emoções e a alma.”<sup>174</sup>

Neste caso de estudo, os arquitetos Pezo e von Ellrichshausen refletem sobre a História<sup>175</sup> como sendo “um domínio bastante remoto (...) [considerando ser] um mito, fascinante, mas distante.”<sup>176</sup>

Considera-se que nesta afirmação não se assiste a uma rejeição de uma memória coletiva enquanto fonte de conhecimento, mas sim a um repensar das origens por parte dos arquitetos, uma vez que salientam que pretendem “apenas reivindicar uma espécie de direito sul-americano à originalidade: o direito de ser nativo, de estar um pouco mais próximo da fonte.”<sup>177</sup> Deste excerto, importa, assim, destacar a importância que a temática da *identidade* representa para estes arquitetos.

Atentamos ao tema da *identidade* em termos de origem e lugar. Mauricio Pezo (1973-) nasce em Renaico no sul do Chile, na região Araucanía, conhecida como o território originário do grupo indígena Mapuche, cujo nome significa “gente da terra”. A sua formação académica foi no Chile, licenciando-se na Universidade Bio-Bio, em Concepción, tendo adquirido o grau de mestre na Universidade Católica do Chile, em Santiago (1999). Sofia von Ellrichshausen (1976-) nasce na Patagónia, em Bariloche, no sul da Argentina e licencia-se na Universidade de Buenos Aires (FADU-UBA), em 2002, sendo distinguida com um diploma de honra. É a partir das palavras de Martínez Estrada sobre a América do Sul, “a realidade de uma reverie crua”, que a dupla de arquitetos explica a sua relação com os seus lugares de origem. Ambos cresceram na América do Sul e, por essa razão, explicam o seu vínculo intrínseco com a terra, “Identificamo-nos com a voz do aventureiro que chega a um lugar imenso, a uma terra enorme e sem fim, onde o chão, as montanhas, os rios e as árvores milenares são a única referência estável; um território onde a experiência do vazio e de todos os vestígios associados à construção feita pelo Homem, por

Imagem 064: Pezo von Ellrichshausen, *Circular núm. 2* (Windsor Park, Reino Unido), 2005.

171. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía. 2017. *Intención ingenua*. Holanda: ITTAC e Gustavo Gili. p. 5

172. O próprio escritório em *Intención ingenua* (2017) distingue arte e arquitetura, dividindo o seu trabalho em obras arquitetónicas e obras de artes. Relativamente às obras de arte englobam a pintura, o desenho e a escultura.

173. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p.13

174. Libeskind, Daniel. 2010. “Memory is essential to architecture, says Daniel Libeskind”. *DW* (versão eletrónica), 24 de Outubro de 2010.

175. Aqui, utiliza-se o termo “História” enquanto uma memória coletiva.

176. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p.21

177. idem



*mais breves, ténues ou frágeis que sejam, é verdadeiramente profunda.”*<sup>178</sup>  
Neste sentido, compreende-se a razão pela qual a Natureza é um tema proeminente na arquitetura que têm vindo a desenvolver.

*“Estamos interessados numa percepção natural de quase tudo, se por percepção natural se entender um sentimento de naturalidade e espontaneidade, um sentimento de estar livre de restrições. Por outras palavras, estamos interessados no natural não apenas como o oposto do artificial, o artefacto humano, mas também como uma condição biológica inegável, inata, primordial. É por isso que discordamos da distinção entre beleza natural e beleza artística.”*<sup>179</sup>

Abordam o tema da Natureza a partir de duas temáticas. A primeira é relativa à arquitetura enquanto “segunda natureza” e, a segunda, refere-se à relação entre objeto arquitetónico e espaço envolvente. Esta *natureza* de que falam opõe-se à dialética tradicional entre o natural e o artificial. *“No fim de contas, o “mundo” é natural ou artificial?”*<sup>180</sup> questionam, ao falar da conotação ilusória da palavra “natural”, dando como exemplo a associação do termo “orgânico” à arquitetura de Wright, perguntando se o facto de a chamar “orgânica” a torna mais integrante do ecossistema natural do que um cubo branco abstrato.<sup>181</sup> Por esta razão e, em certa medida aproximando-se de Zevi, abordam a arquitetura como um meio e não como um fim, ao qual apelidam de *segunda natureza*, onde o objeto arquitetónico é um narrador, servindo de pano de fundo da vida. Aqui, a *natureza* é interpretada como algo relacionado com a nossa individualidade, uma atividade tão própria que não seja preciso pensar, o que o psicólogo Daniel Kahneman<sup>182</sup> (1934-2024), apelida de “pensamento rápido”.

Importa, aqui, realizar um paralelismo com a dança e com os coreógrafos previamente estudados cujo tema da Natureza assume, também, especial relevância. Brown defende uma ideia de “puro movimento” que, tal como foi explicado anteriormente, é uma consequência das funções mecânicas básicas do corpo, ou seja, é denominado de puro aquilo que é essencial. Por esta razão, poder-se-á considerar a visão de Brown convergente à do atelier Pezo von Ellrichshausen, pois o que é *puro* na dança é o que na arquitetura é relativo à *individualidade*. Ainda, sobre a distinção do que é natural e artificial, considera-se pertinente referir a ideologia de Cunningham, um trabalho recorrentemente adjetivado como sendo geométrico e abstrato devido ao seu método compositivo. Cunningham defendia que o seu trabalho tinha uma relação direta com a natureza, pois o seu processo criativo era muito mais humano que a utilização das suas próprias referências, neste sentido explica também que o resultado geométrico das suas coreografias não era menos geométrico que o desenho das montanhas, pois tinha como origem a natureza, neste caso a natureza é o Homem.<sup>183</sup>

Pezo e von Ellrichshausen definem o projeto arquitetónico como um *vestígio cicatrizado*. Esta denominação simbólica é associada a um conflito



Imagem 065: Pezo von Ellrichshausen, *MILO*, 2018. Desenhos em acrílico.

178. *ibid.*

179. *ibid.*, p. 11

180. *ibid.*, p. 13

181. *ibid.*

182. Daniel Kahneman (1934-2024), psicólogo israelita-americano, destacou-se pela sua contribuição no estudo da psicologia do julgamento, tomada de decisão e economia comportamental. Em 2002, foi distinguido com o Prémio Nobel das Ciências Económicas, juntamente com Vernon L. Smith.

183. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.



184. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 13

185. Eliot, T.S. 1943. *Four Quartets*. Londres: Faber and Faber. p. 13

186. Optou-se por não se traduzir esta citação, pelo facto da tradução direta da palavra “room” não corresponder ao significado que a mesma tem na frase original.

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 13

187. *idem*. p.15

188. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.

189. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 15

190. *idem*. p. 31

físico entre forças naturais, do qual o edifício é considerado parte integrante da natureza. Neste contexto, revelam que o edifício é *natural* devido a três fatores.

O *primeiro fator* é a condição material do mesmo, ou seja, por ser construído a partir de materiais provenientes da natureza e, dessa forma, ser uma cristalização da energia.<sup>184</sup> Esta energia insere em si mesma três tempos distintos, é a partir das palavras do poeta e dramaturgo T.S Eliot (1888-1965) que o explicam: *“O tempo presente e o tempo passado. Estão ambos talvez presentes no tempo futuro”*<sup>185</sup>

O *segundo fator*, que permite justificar o edifício como sendo parte integrante da natureza, está diretamente ligado ao facto de o objeto arquitetónico estar num confronto constante com os elementos naturais do sítio onde está inserido. Por outras palavras, está continuamente a ser “ativado” pelos ciclos naturais da vida, desde as estações do ano, à pressão atmosférica.

Por último, o *terceiro fator* é relativo à faculdade do edifício se tornar parte integrante dos processos biológicos do Homem: *“A room is our natural environment: we are born, live, work and die in a room.”*<sup>186</sup>

Ainda sobre a natureza, mas agora no âmbito da paisagem, Pezo e von Ellrichshausen associam à noção de *identidade*, o carácter que cada objeto arquitetónico possui.<sup>187</sup> Também, aqui, é possível estabelecer um paralelismo com o ponto de vista de Cunningham sobre o movimento ser expressivo em si, sem que haja a necessidade de existir uma referência simbólica.<sup>188</sup> Para além disto, Pezo e von Ellrichshausen descrevem como a arquitetura tem o poder de interromper a continuidade da paisagem alertando, contudo, para o facto do seu interesse residir na indissociação entre o edifício e a sua envolvente: *“como uma pincelada branca numa tela em branco.”*<sup>189</sup> Neste sentido, o facto de uma obra estar tão enraizada, isto é, de integrar o local de forma quase *natural*, relaciona-se com o que foi explorado previamente no trabalho de Brown acerca do movimento puro. A ambiguidade sobre se o dançarino está realmente a dançar ou não, é o objetivo da realização deste tipo de movimentos, assemelhando-se à pincelada branca sobre a tela branca.

*“Sim, o edifício deve ser um espelho ético, um reflexo, dos valores do próprio autor e também dos valores sociais que permitem a esse autor produzir uma forma de arte. Em rigor, a arquitetura é uma expressão cultural. É um organismo vivo dentro de outros organismos vivos. É simultaneamente um sujeito e um objeto, ou um objeto subjectivado. Por conseguinte, toda a arquitetura, independentemente do seu nome, desempenha um papel público, porque quando um edifício sai da fábrica - como o papel em branco de Saramago - as intenções privadas do seu autor desaparecem. Dissolvem-se e desvanecem-se no infinito do tempo.”*<sup>190</sup>

Retomando o argumento de Pallasmaa, o *corpo* encerra em si uma multiplicidade de corpos, um deles, o do arquiteto que comunica diretamente



com o corpo da pessoa que experiencia o espaço. Nesta ótica, atentando à citação anterior, percebemos que Pezo von Ellrichshausen partilham, em certa medida, da mesma opinião. Neste sentido, para uma maior compreensão do trabalho elaborado pelo atelier é necessário aprofundar qual a sua visão sobre o que é a arquitetura.

“Com toda a honestidade, não vemos qualquer diferença entre fazer uma pintura e um edifício. Também não vemos qualquer diferença entre imaginar arquitetura e fazer arquitetura”<sup>191</sup>

Pezo von Ellrichshausen criticam a abordagem atual à disciplina da arquitetura enquanto solução de um determinado problema no tempo e no espaço. Embora a obra arquitetónica tenha consequências no mundo real e concreto, interrogam-se sobre o motivo pelo qual um edifício não pode ser aceite como uma pintura <sup>193</sup>, como uma “*projeção arbitrária da subjetividade*.”<sup>192</sup> Assim, criticam a visão da arquitetura enquanto resultado da resolução dos constrangimentos impostos, quer do terreno, quer dos regulamentos e legislações ou até como justificação moral a partir de princípios sociais, políticos e ambientais.<sup>194</sup> Neste sentido, em primeiro lugar, focar-nos-emos na arquitetura enquanto *arte transversal*; em seguida, como *dispositivo de revelação*; e, por último, abordaremos a *dimensão metafísica* na função arquitetónica.

“Em última análise, esta é provavelmente a natureza dialética da arquitetura: a reciprocidade entre o interior e o exterior, entre o que está escondido e o que está exposto, entre o racional e o irracional.”<sup>195</sup>

Face a esta crítica, Pezo von Ellrichshausen definem a arquitetura como uma *arte transversal*, no sentido em que deverá ser estimulante, tanto para entendedores da matéria como, também, para leigos da arquitetura. Acrescentando que uma boa obra é simultaneamente conceptual e popular.<sup>196</sup> Acreditam numa linguagem silenciosa e primitiva, onde não é necessário recorrer a figuras retóricas enquanto conceitos para defender determinada forma ou ideia.<sup>197</sup> Ambicionam uma arquitetura modesta, vulgar e “*inconsciente de si mesma*”<sup>198</sup>, na mesma linha do que Cunningham defende: “*Uma coisa é apenas essa coisa. (...) é o simples facto de um salto ser um salto*”.<sup>199</sup> Defendem a presença das coisas, da existência de um valor intrínseco ao edifício, sem que seja necessário algum tipo de explicação. Referem a importância da abstração em termos de justificação, repreendendo a tendência de explicar em demasia soluções arquitetónicas ou até mesmo ideias acrescentando, também, a tendência para exagerar o propósito dos edifícios e dos impactos futuros dos mesmos.

Focando-nos no texto *De A a B* (2022), abordamos, num primeiro momento, a arquitetura enquanto *dispositivo de revelação*. No âmbito deste texto, os arquitetos elaboram sobre a arquitetura ser um dispositivo de revelação, descrevendo-a como um “*texto imaginativo que se escreve sem*

*palavras*.”<sup>200</sup> Concluindo que poderia ser considerada como uma ferramenta que permite ao Homem experienciar o mundo de determinada maneira.<sup>201</sup> Neste sentido, dando especial ênfase à presença do objeto arquitetónico, na conferência *Deciduous Plan* (2018)<sup>202</sup>, von Ellrichshausen explica que o objetivo da sua arquitetura é criar uma atmosfera. O desenho do espaço em si não é o mais importante, mas sim a faculdade do mesmo despoletar determinadas memórias e sensações em quem o experiencia. Neste contexto, elaboram sobre como os recursos de projeto, ou seja, maquetes, desenhos, entre outros, são fracas aproximações à complexidade do espaço arquitetónico: “*Além disso, apesar da existência de ferramentas específicas para descodificar e interpretar alguns dos seus factores, a realidade física e mental de um edifício não pode ser mediada ou inteiramente reduzida a documentos ou inscrições*.”<sup>203</sup>

Por fim, em relação à *dimensão metafísica na função arquitetónica*, Pezo von Ellrichshausen explicam que todos os elementos pertencentes ao edifício podem potenciar relações evocativas, isto é, que a arquitetura encerra em si mesma uma multitude de códigos e símbolos intrínsecos: “*Estamos convencidos de que a arquitetura funciona nessa delicada fronteira entre a razão suficiente e o afeto insuficiente*.”<sup>204</sup>

“Uma vez que dedicamos o nosso tempo à produção tanto de arquitetura como de arte, o que entendemos por prática profissional está temporal e instrumentalmente dividido, mas implica uma relativa reciprocidade. Temos sempre tendência para fazer um juízo comparativo entre o que fazemos em arquitetura e aquilo em que acreditamos para a arte, e vice-versa. Não sabemos se isto pode ser uma forma natural de compensação, ou se é simplesmente uma via de escape justa e saudável que nos permite ler o resultado a partir de um território estrangeiro e mais distante.”<sup>205</sup>

Pezo von Ellrichshausen referem que toda a sua teoria deriva da sua prática, por isso, revela-se determinante abordar o seu método de trabalho. Neste contexto, Pezo e von Ellrichshausen fundaram o seu escritório em 2002. O mesmo encontra-se no Sul do Chile, em Concepción, acredita-se que esta localização, na proximidade com a cordilheira dos Andes, seja determinante no papel que o *solo* e a natureza assumem no trabalho do atelier.

Previamente, no âmbito do trabalho da coreógrafa Trisha Brown, salientou-se a importância da multidisciplinarietà no desenvolvimento, tanto de coreografias, como de desenhos: “*Brown caracterizava o processo colaborativo como uma manifestação de intenções artísticas que interagem e se cruzam entre si*”<sup>206</sup> Nesta ótica, e fazendo uma aproximação entre Pezo von Ellrichshausen e a perspetiva de Brown, considera-se determinante salientar o cruzamento de influências artísticas na prática arquitetónica do atelier. Em *Intención Ingenua* (2017), Pezo e von Ellrichshausen elaboram sobre como a sua prática profissional é baseada num processo que está temporalmente e instrumentalmente dividido. Apesar desta divisão, ressaltam a necessidade de existir uma reciprocidade entre as mesmas, o que resulta numa “contaminação”

200. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 19

201. idem

202. Harvard University GSD. 2018. “Pezo von Ellrichshausen, Deciduous Plan”. Youtube, 1:25:58. 203.

203. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 9

204. idem. p.33

205. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2017. *Intención ingenua*. Holanda: ITTAC e Gustavo Gili. p. 5

206. Trisha Brown Dance Company. “Trisha Brown: Biography”.

191. *ibid.*, p. 13

192. *ibid.*, p. 9

193. *ibid.*

194. *ibid.*

195. *ibid.*, p. 33

196. *ibid.*, p. 9

197. *ibid.*, p. 19

198. *ibid.*, p. 9

199. Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955.

entre as práticas. Acresce, ainda, o facto de trabalharem sobre várias áreas artísticas revelar-se visceral na leitura e na apreensão do trabalho executado. Ora, tendo em conta que consideram fundamental a relação entre obra arquitetónica e obra artística, durante o período de elaboração do projeto recorrem tanto ao esboço como à pintura: “*Acreditamos que as ferramentas que utilizamos para produzir as nossas ideias predefinem de alguma forma a consistência material de um edifício, e vice-versa.*”<sup>207</sup>

Ainda sobre os seus meios de trabalho, explicam que inicialmente elaboravam maquetes a grande escala, contudo, atualmente, recorrem mais a desenhos e fazem maquetes em cartão pintado à escala 1:50 ou pequenos modelos à escala 1:200, pois consideram que existe algo de primitivo e referente à sua infância nas miniaturas. Explicam, ainda, que o fazer maquetes não é um modo de antecipar a obra construída, pois não são executadas de um ponto de vista técnico, mas sim uma maneira de explorar as qualidades espaciais do corpo arquitetónico.<sup>208</sup> Ademais, a pintura assume também um papel importante - um meio de reflexão sobre o mundo que os rodeia - sendo assumida como uma necessidade.

Neste contexto, importa salientar a presença do diálogo - do latim *dialogus*, definido como uma discussão ou negociação entre duas ou mais partes<sup>209</sup> - existente quer na disciplina da dança, quer na de arquitetura.

Em *Deciduous Plan* (2018), von Ellrichshausen explica que o seu processo de trabalho está fortemente enraizado à sua condição dialética, “*somos um casal e temos sido um casal desde o dia em que nos conhecemos.*”<sup>210</sup> Consequentemente, é possível caracterizar o método de trabalho do atelier como um diálogo constante que não só é baseado numa partilha autoral, como também é uma recorrente interação entre criações ou, como Pezo apelida, “dupla natureza de projeção subjetiva”<sup>211</sup> Relativamente ao tema da criação e, portanto, da sua recíproca reação, von Ellrichshausen recorre à explicação de uma série de quadros para ilustrar o seu método de trabalho. Esta série de pinturas teve como objetivo o estudo da partilha autoral. Assim, metade da tela era pintada por um dos arquitetos e, em seguida, a outra metade pelo outro. Este processo era cíclico e era uma constante reação ao trabalho um do outro. Nesta sequência, a obra só era considerada terminada ao chegar a um ponto de equilíbrio, onde ambos estavam satisfeitos com o resultado. Também na dança, o diálogo decorre de uma constante interação entre corpos: a do corpo que ensina e a do corpo que aprende. É possível denotar algumas afinidades com o processo de trabalho de Pezo von Ellrichshausen, pois também é uma relação de criação-reação. Ora, uma das técnicas essenciais de ensino da dança é a cópia, consistindo numa transferência física de conhecimento. Embora se trate de cópia, tal como Cunningham explica, cada corpo possui um “traço” específico e, por consequência, não executa o movimento de igual forma ao observado, por esta razão é possível também considerar a relação de criação-reação. Ainda sobre este tipo de relação, e retomando o trabalho do atelier Pezo von Ellrichshausen, é necessário salientar a sua aproximação “romântica” ao projeto. O facto de terem poucos colaboradores, permite-lhes elaborar um pouco de tudo, desde os desenhos às maquetes, tendo como resultado uma relação mais íntima com o trabalho que estão a desenvolver.

207. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 25

208. idem

209. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. “Diálogo”. Acedido a 14 de outubro de 2024.

210. Harvard University GSD. 2018. “Pezo von Ellrichshausen, Deciduous Plan”. Youtube, 1:25:58. 203.

211. idem.

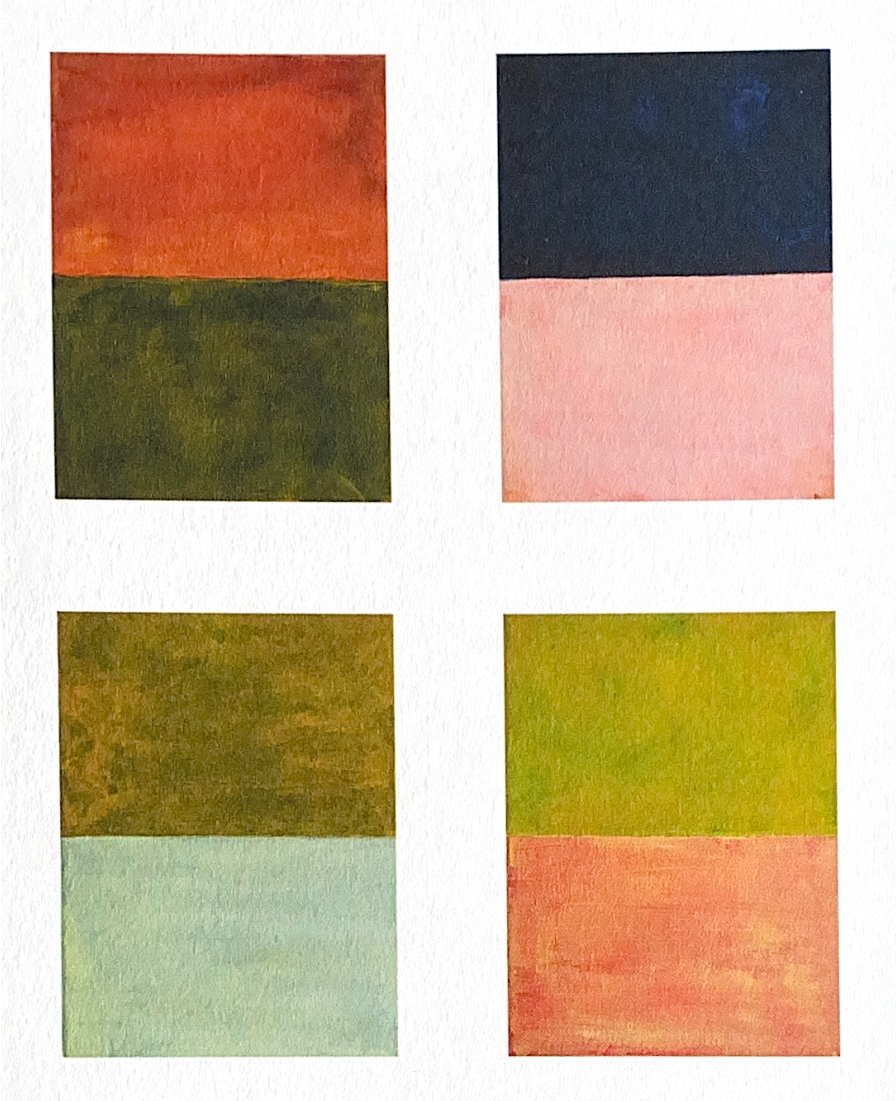


Imagem 066: Pezo von Ellrichshausen, s/ *Título (0021, nº 01, 02, 04, 05)*, 2017. Acrílico sobre tela.



Pezo e von Ellrichshausen consideram o processo de projeto como uma investigação filosófica, isto é, um problema que lhes permite responder a questões de origens variadas, quer sentimentais, quer existenciais.<sup>212</sup> Aspirando a que a obra arquitetónica seja mais do que a resolução de problemas concretos, em *De la práctica a la pedagogia* (2022), comparam o método de ensino ao método de trabalho.<sup>213</sup> É evidente que existem diferenças claras entre o método de trabalho em termos académicos e o método de trabalho em termos profissionais. No mundo académico é feita uma simulação da realidade, tal como os arquitetos descrevem, é quase como uma utopia, pois o trabalho é restringido temporalmente e as questões a abordar no projeto são, conseqüentemente, limitadas. Apesar das circunstâncias, existem temas transversais a ambos os contextos, tanto num trabalho académico, como também no trabalho de atelier. Neste sentido, Pezo e von Ellrichshausen procuram que os projetos sejam simultaneamente “*circunstanciais e ideológicos*”,<sup>214</sup> que respondam a questões concretas, porém que sejam concebidos como soluções gerais, “*No entanto, tentamos manter-nos fiéis às questões disciplinares, abordando-as a partir de uma perspetiva artística e de uma dimensão subjetiva, e tentando suscitar as percepções, intuições e sensibilidades dos nossos alunos, até mesmo as suas opiniões.*”<sup>215</sup>

“*Uma obra de arte não é possível sem intenção. Por isso, consideramos que a constituição final de um edifício deve ser (nem mais nem menos que) uma unidade silenciosa. Um aparelho mudo no qual se cristalizam, simultânea e indiferentemente, as intenções do arquiteto, as de outros e até a interferência de forças acidentais. E mesmo que pareça possível produzir uma arquitetura desprovida de intenções arquitectónicas, trabalhamos com a firme convicção de que é impossível produzir uma boa obra de arquitetura sem uma boa razão e um verdadeiro propósito.*”<sup>216</sup>

Por último, e ainda relativamente ao método, é necessário abordar o processo de projeto de Pezo von Ellrichshausen enquanto *intenção*. Uma intenção pode ser definida como a determinação de uma vontade relativamente a um fim, pode também ser considerada como uma motivação ou um motor a partir do qual é produzido determinado movimento. O referido movimento pode representar uma ideia e/ou um conceito. Em *Intención ingenua* (2017), os arquitetos explicam que “*a intenção não é a ação, mas o próprio potencial da ação*”<sup>217</sup>, neste sentido, indicam que quaisquer obras artísticas ou arquitetónicas provêm de uma intenção (neste caso a intenção pode ser artística ou arquitetónica).<sup>218</sup> Ainda sobre o mesmo tema, explicam que uma inteção pode ser considerada como uma provocação, algo que é anterior à ação mas que assume o seu significado ao ser executada, tal como o artista americano Robet Irwin (1928-2023) refere: “*Eu faço esta linha e a linha tem um sentido imediato. E, desde o momento inicial, o significado da linha reside no facto de eu ter tido a intenção de a fazer. Na medida em que desenhei a linha, ela transporta o significado da minha intenção.*”<sup>219</sup> Considera-se então a obra arquitetónica ou artística como um estado de consciência.

212. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 13

213. Atualmente, tendo em conta a relevância do trabalho desenvolvido pelo atelier, são professores em múltiplas universidades, sendo a título de exemplo a GSD Harvard University, o Illinois Institute of Technology em Chicago e a Universidad Catolica do Chile.

214. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 11

215. idem

216. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2017. *Intención ingenua*. Holanda: ITTAC e Gustavo Gili. p. 23

217. idem. p.7

218. *ibid.*

219. *ibid.*, p.8

Em suma, a arquitetura de Pezo von Ellrichshausen é profundamente enraizada no diálogo. Por um lado, o mesmo revela-se na condição dialética dos dois arquitetos, cuja relação se baseia na complementaridade. Por outro lado, o mesmo é enfatizado a partir da relação entre o objeto arquitetónico e a envolvente, sendo a Natureza um dos temas principais. Interessam-se também pela percepção natural do objeto arquitetónico, que possui uma linguagem silenciosa e primitiva, potenciando assim uma relação de indissociabilidade entre obra e sítio. Esta indissociação permite a que a obra seja apreendida como segunda natureza. Além disso, para Pezo von Ellrichshausen, o ato de projetar é entendido como uma investigação filosófica, um meio para compreender o mundo, sendo o recurso a outras disciplinas artísticas essencial no seu método de trabalho. Esta reciprocidade acaba por influenciar os dois tipos de trabalho que desenvolvem, tanto o arquitetónico, como as outras disciplinas artísticas.

A partir da sua obra escrita – *Intención Ingenua* (2017) e *De A a B* (2022) – e de conferências lecionadas ao longo dos anos – *Deciduous Plan* (2018), *No More No Less* (2018) e *BIA-AR* (2018) – constata-se um recurso constante a outras disciplinas artísticas, nomeadamente a pintura, o desenho e a escultura. Neste sentido, centrando-nos no presente caso de estudo, pretende-se que a abordagem à Casa Loba seja feita de um modo semelhante. Isto é, propõe-se um olhar sobre a obra, através do cruzamento entre as temáticas da disciplina da dança e os temas da arquitetura. Após a descrição da casa (cf. ponto 2.1.2), onde serão salientados os aspetos construtivos, bem como as suas particularidades programáticas, seguir-se-ão dois textos - “*Espaço e Tempo*” e “*Corpo e Movimento*” - nos quais as aproximações entre as duas disciplinas serão exploradas.



Imagem 067: F Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).



Imagem 068: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).





2.1.2.

Casa Loba, Tomé, Bio-Bio, Chile (2016-2017)

36°31'56.2"S 72°58'37.2"O



Imagem 070: Pezo von Ellrichshausen, 62002161459 (0011, nº 30\_001, 012, 013, 015, 017, 024, 028, 029, 030, 031, 032, 034), 2016. Acrílico em papel.

220. No âmbito da conferência “No More No Less” (2018), Pezo refere uma frase de um pintor dizendo – “es recomendable hacer siempre lo mismo pero nunca igual” - acreditamos que esta expressão é a reformulação da frase do escultor e pintor colombiano, Fernando Botero (1932-2023).

221. Graham Foundation. 2018. “Pezo Von Ellrichshausen: No More No Less”. Youtube, 1:03:45.

222. Na Língua Portuguesa não existe distinção entre “choza” e cabana, por essa razão decidiu-se deixar o termo original na citação de Pezo von Ellrichshausen. “Choza” é associado a uma construção feita com materiais locais de baixa durabilidade, como por exemplo a palha. É uma construção precária e humilde, muitas vezes utilizada no âmbito de comunidades rurais. A cabana, apesar de também ser uma construção “rústica”, é associada, comparativamente a uma “choza”, a uma construção mais estável, cujos materiais podem ser madeira ou materiais mais sólidos. Em geral, a cabana é vista como algo mais sofisticado, podendo ser uma casa de campo ou até mesmo um refúgio na montanha.

223. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía. 2022. “LOBA”. *El Croquis*, nº 214: pp. 182-191. p. 138

224. Harvard University GSD. 2018. “Pezo von Ellrichshausen, Deciduous Plan”. Youtube, 1:25:58.

225. idem

“A arte é fazer sempre o mesmo, mas de forma diferente”<sup>220</sup>

Na conferência *No more no Less* (2018), von Ellrichshausen explica que o ato de projetar é contínuo e que, por essa razão, entendem a arquitetura como uma experiência. Estes testes vão sendo transportados sucessivamente para as obras desenvolvidas formando, assim, um corpo de trabalho baseado numa realidade prática. Para ilustrar esta premissa, mostram múltiplas imagens de fragmentos (e.g., juntas, degraus) de diferentes obras que construíram e, apesar dos desenhos corresponderem a obras de escalas, materiais e programas distintos, demonstram que estas mesmas experiências podem ser entendidas como genéricas. São espaços que apesar da sua correspondência com uma multitude de universos são simultaneamente familiares e intemporais.<sup>221</sup> É precisamente nesta ótica que posicionamos a Casa Loba no conjunto de obras desenvolvidas por Pezo von Ellrichshausen, numa relação de continuidade.

“Talvez a única distinção entre objetos e coisas resida na sua escala. Mais próximo de qualquer coisa natural na sua escala ambígua, este pequeno edifício é mais do que uma choza<sup>222</sup> mas menos do que uma casa: é uma cabana.”<sup>223</sup>

A Casa Loba, situada na Península de Coliumo, em Tomé, no Chile, foi desenhada a pedido dos clientes Marcelo Sanchez e Janis Hananias. Uma cabana voltada para uma reserva natural de leões-marinhos no Oceano Pacífico, um objeto singular posicionado numa paisagem silenciosa.

Considera-se pertinente abordar a Casa Poli (2002-2005), a primeira casa desenhada pelos arquitetos, para estudar a Casa Loba, pois tal como referem, partilham os mesmos temas de projeto: “*andamos em círculos.*”<sup>224</sup> Ambas as casas estão situadas na Península de Coliumo, sendo que a Casa Poli se situa a norte da Casa Loba. A distância entre elas simboliza um espaço temporal de 15 anos.

Apesar de serem duas peças formalmente opostas, e parafraseando von Ellrichshausen *uma muito cúbica, outra muito alongada*, partilham um mesmo tema “a parede habitada”. No caso da Casa Poli, a grossura das paredes exteriores permite compreender todo o mobiliário fixo, bem como as escadas, de modo a que o espaço interior esteja livre de constrangimentos, podendo ser utilizado consoante as necessidades de cada pessoa. No caso da Casa Loba, a casa é, em si, uma parede habitada, contudo, este mesmo princípio é aplicado aos três pilares sobredimensionados que contêm o mobiliário fixo para que o espaço possa ser “alterado” consoante quem o habita.

A Casa Loba pode ser caracterizada como um objeto monolítico na paisagem, perpendicular à topografia natural. Considerando a condição sísmica do Chile, e tendo em conta a rígida regulamentação resultante, a casa foi totalmente construída em betão *in-situ*.<sup>225</sup> A casa não possui um grande número de vãos. Em ambos os lados são poucas as aberturas.

Imagem 069: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).



A norte possui quatro vãos retangulares, sendo um deles a porta de entrada e, a sul, somente dois. Para além disto, existem três claraboias, vãos com um formato de meia-lua podendo ser utilizados como relógios de sol e, ainda, uma janela de canto dividida por um pilar de secção circular, sendo o único vão com vidro sem caixilho.

O acesso à casa é feito por uma estrada em terra. Ao aproximar-nos vemos a cobertura, bem como as escadas escultóricas (a ventilação da chaminé) são os únicos elementos observáveis. Este plano horizontal, um convite à contemplação, poderá ser, tal como Alberto Campo Baeza elabora, uma ação extremamente ligada à *Natureza*, ligada à essência do Homem: “O Homem sentiu sempre um especial fascínio pela linha do horizonte. Onde se juntam, ou se separam, o céu e a terra (...) O homem procurou sempre o plano horizontal para se estabelecer (...) Trata-se de uma ação que continua ligada à terra em que se estabelece, da forma mais elementar, o simples artifício do plano horizontal.”<sup>226</sup> Ainda sobre este mesmo tema, poderíamos considerar a linha de horizonte como a linha que separa o mundo estereotómico do mundo tectónico, separando o “peso” da terra da “leveza” do céu.

Acedendo à entrada, por umas escadas situadas a norte, uma plataforma é desenhada de modo a proporcionar um último olhar sobre o mar, antes de entrar no *objeto cavernoso*. Poder-se-ia caracterizar esta casa como sendo uma “sala comprida”, tendo em conta que não tem nenhuma divisão vertical entre os espaços, para além dos três pilares sobredimensionados anteriormente mencionados e das duas “pontes”, cuja função poderá ser de “quarto” para crianças.

Esta “sala alongada” divide-se em seis plataformas que acompanham a inclinação do terreno, as mesmas não têm nenhuma utilização predestinada segundo os arquitetos, contudo, tendo em conta que os pilares inserem mobiliário sanitário, bem como outros tipos de mobiliário fixo, depreende-se uma apropriação lógica das mesmas. Para além disto, ainda sobre as plataformas, seria possível falar de uma “definição” dos espaços a partir das mudanças de pé direito.

Atentando aos desenhos de proposta de apropriação espacial, depreende-se que à medida que se está numa plataforma mais elevada, mais íntimo é o espaço. Por outras palavras, o espaço com o pé-direito de menor dimensão é relativo ao quarto e o de pé direito de maior dimensão é relativo à sala de estar. O percurso pelas plataformas é subordinado a um movimento linear. Contudo, na plataforma relativa à entrada, o mesmo sofre uma alteração devido ao posicionamento das escadas. Os dois alinhamentos das escadas, paralelos às paredes de maior comprimento, afirmam também os dois grandes eixos visuais presentes na casa que permitem a sensação de um único espaço contínuo.

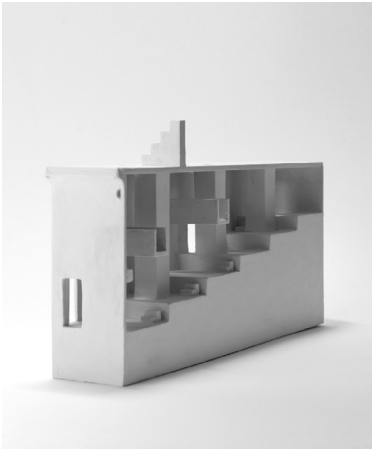
Considerando a abordagem de Pezo von Ellrichshausen relativamente à disciplina da arquitetura, em que o objeto arquitetónico é entendido como uma segunda natureza, em que é privilegiada a essencialidade, e se julga desnecessário recorrer a justificações externas à obra para se explicar determinada forma ou ideia, procurar-se-á estudar a Casa Loba seguindo estes mesmos pressupostos. Atentaremos, num primeiro momento, ao **espaço e tempo**.



072



073

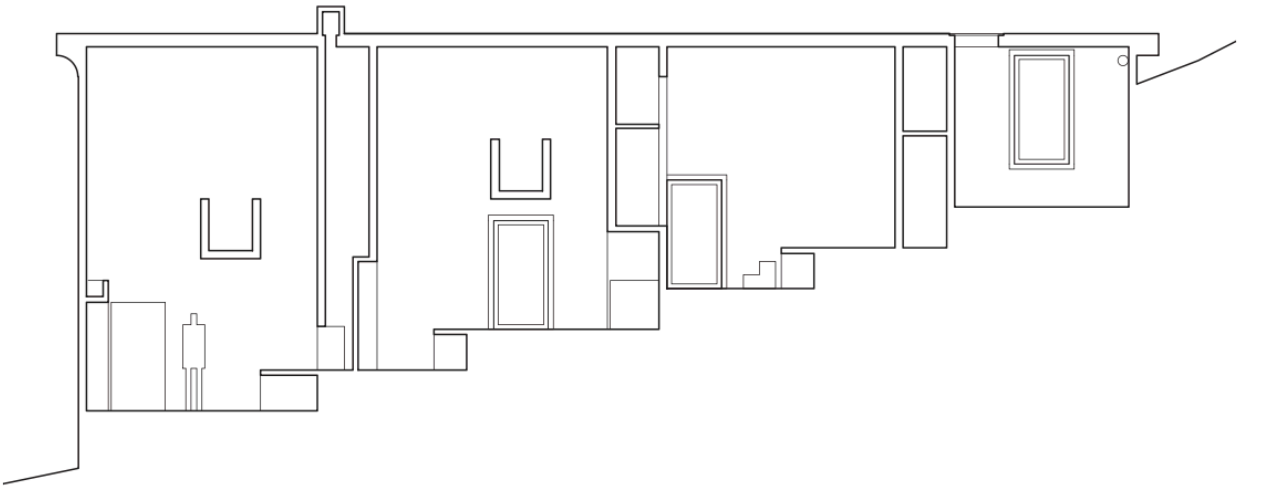


074

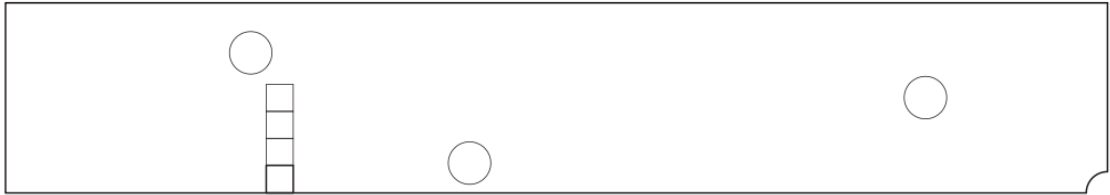
Imagem 071: Pezo von Ellrichshausen, Planta de implantação da Casa Loba (Tomé, Chile).

Imagem 072: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

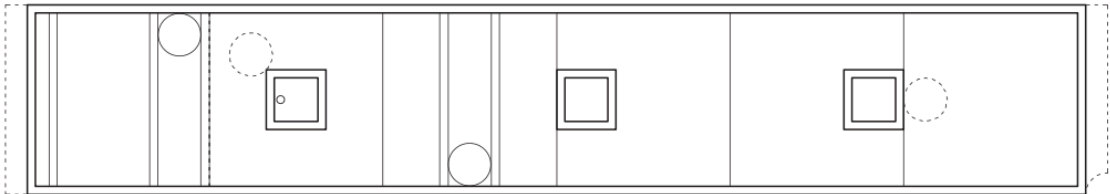
226. Campo Baeza, Alberto. 2011. *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. p. 16



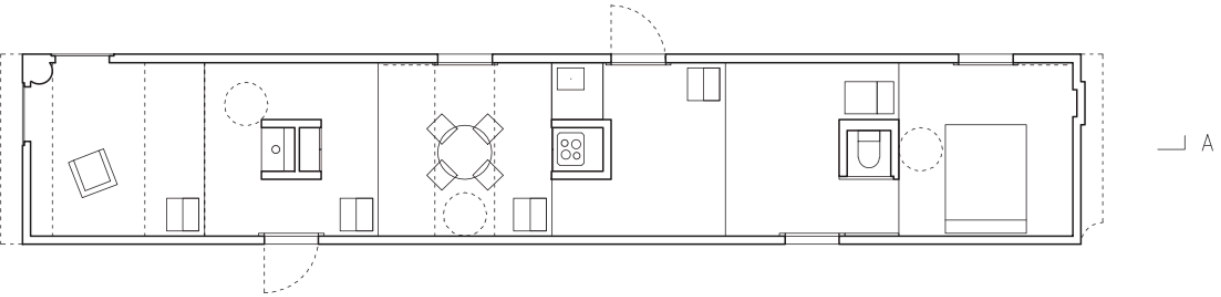
Corte A-A'



Planta de cobertura



Planta do primeiro piso



Planta do piso térreo

Imagem 073: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

Imagem 074: Pezo von Ellrichshausen, Maquete em gesso da Casa Loba (Tomé, Chile).

Imagem 075: Pezo von Ellrichshausen, Desenhos planimétricos da Casa Loba (Tomé, Chile).





Imagem 077: Pezo von Ellrichshausen, 11707230938 (LOBA, nº 04), 2017. Acrílico em papel.

227. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 17

228. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2012. “Una cifra de once dígitos”. *2G*, nº 61: pp. 166-168

229. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 19

230. Vaz, Teresa. 2004. “Dança, arquitetura e memória: a propósito de Hoppla! E outras danças de A.T. de Keersmaeker”. Em *Cadernos do Rivoli 04: Dança*, pp. 40-58. 1a ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal.

231. Von Ellrichshausen, Sofia. 2018. “Conferencia Pezo von Ellrichshausen | BIA-AR 2018”. Youtube, 00:57:03.

232. Pallasmaa, Juhanni. 2012. “En busca de significado”. *2G*, nº 61: pp. 4-9.

“Pensamos que quando um edifício é construído num lugar único e irrepetível – e, por consequência, no tempo também – o mesmo integra-se no contexto”<sup>227</sup>

10111101001 é uma sequência de onze dígitos que contém toda a informação para representar um momento único e irrepetível no tempo, incluindo: o dia da semana, o dia do mês, o mês do ano, o ano e as horas e minutos.<sup>228</sup> Pezo von Ellrichshausen utilizam este meio de representação para situar as suas obras temporalmente. A utilização desta sequência numérica pode ser vista, em certa medida, como uma das características do trabalho desenvolvido pelo atelier, tendo em conta a importância dada a uma obra arquitetónica ter um espaço e um tempo único. Neste contexto, em *De A a B* (2022), Pezo von Ellrichshausen explicam que esta unicidade deriva, não só de um corpo arquitetónico não poder ocupar o espaço e tempo de outro corpo como, também, da própria experiência do espaço ser única em si, no sentido em que dois espaços diferentes não podem ser experienciados em simultâneo. Acrescentam ainda a esta explicação, o facto da experiência de uma presença arquitetónica se dissolver no tempo quando comparada com uma outra experiência do espaço, tornando-se uma memória e, possivelmente, uma forma de conhecimento.<sup>229</sup>

Esta explicação diverge, em certa medida, da posição teórica da bailarina e arquiteta Teresa Vaz (2004) em *Dança, arquitetura e memória: a propósito de Hoppla! E outras danças de A.T. De Keersmaeker*.<sup>230</sup> Vaz explica a diferença do caráter temporal entre a disciplina da arquitetura e da dança a partir da temática da memória. Neste sentido, refere que a dança permite ao espectador viver um momento único, associando a este momento a fugacidade e rapidez com que o mesmo se torna uma memória e, por oposição, esclarece que a arquitetura é marcada pela lentidão. De forma evidente, a arquitetura e a dança possuem tempos diferentes, contudo, retomando a visão de Pezo von Ellrichshausen, apesar da lentidão referida por Vaz, não poderia a arquitetura representar esta rapidez, onde a sua experiência é tornada rapidamente numa recordação, representando assim a sua posição única no espaço e tempo? 97

“Autónomo por definição, mas contextual por necessidade”<sup>231</sup>

Para Pezo von Ellrichshausen, o ato de projetar é um processo de investigação que lhes permite compreender o que os rodeia, para além disso, acreditam que o corpo arquitetónico deveria ter uma relação com o sítio como se de uma âncora se tratasse, pois consideram que fazer arquitetura é produzir uma realidade concreta para determinado lugar. Assim, como Pallasmaa refere em *En busca de significado* (2012)<sup>232</sup>, a arquitetura pode ser vista como mediadora entre o Homem e o mundo, sendo desse modo correspondente, não só a construções físicas, mas também mentais.

Atentando, num primeiro momento, a aspetos concretos relativos à Casa Loba, centramo-nos no lugar. Para Pezo von Ellrichshausen, o ponto de partida para a elaboração do projeto é conhecer o sítio. Neste contexto, acreditamos que o projeto da Casa Loba possa ser compreendido como um



repensar do lugar, tendo em conta que quinze anos antes já tinham elaborado a Casa Poli nessa mesma península.

Retomando a expressão anterior, proferida por Sofia von Ellrichshausen na ocasião da BIA-AR-2018, relativamente ao que poderá ser simultaneamente autónomo e contextual, considera-se que a mesma possa ser, de certo modo, uma das sínteses para a relação estabelecida entre a Casa Loba e o lugar. Apesar desta expressão ter sido utilizada para explicar um jogo que elaboraram em 2013 (Romon),<sup>233</sup> consistindo num dispositivo arquitetónico, depreende-se que a lógica do jogo poderia ser aplicada à posição da casa. Neste sentido, von Ellrichshausen explica que este jogo tem como objetivo reagir ao contexto onde se insere, contudo, pela sua lógica interna forte, acaba por nunca perder a sua autonomia.

Neste contexto, considera-se que a expressão *No More No Less* (2018), título da conferência proferida pelo atelier na Graham Foundation (Illinois, Chicago), possa ser entendida também como uma outra possível síntese da relação da casa com o lugar. Apesar dessa expressão reportar-se àquilo que caracteriza o equilíbrio presente no trabalho conjunto entre os dois arquitetos, poder-se-á transportar a presença do mesmo para as suas próprias obras. No caso da Casa Loba, admite-se a presença do equilíbrio pela não interferência da casa na paisagem existente.

No âmbito da disciplina da dança, o equilíbrio é um conceito central, estando presente, não só no sentido físico, como também no sentido simbólico da performance. O equilíbrio pode ser alcançado de diferentes formas. No sentido mais coletivo, poderá ser explorado pelo número de corpos no espaço, bem como pela forma como interação entre si; num contexto mais individual, revela-se no corpo de cada bailarino, no estado de controle do corpo, mas também de tensão, podendo também ser observado ao nível da resistência enquanto desafio à gravidade. Neste sentido, a performance *Beach Birds* (1991)<sup>234</sup> coreografada por Merce Cunningham, poderá ser uma demonstração da importância do equilíbrio numa performance. A coreografia foi elaborada para onze bailarinos e baseava-se numa composição frásica individual, isto é, os bailarinos não tinham obrigatoriamente de dançar em conjunto. Tal como o nome indica, os bailarinos podiam dançar como se fossem um bando de pássaros, por vezes agrupavam-se, outras vezes afastavam-se. Aqui, deparemos-nos, por um lado, com o equilíbrio existente na ocupação do espaço por parte dos corpos, mas, também, pela maneira como alcançam relacionar-se entre si. Para além da dimensão compositiva potenciada pelo equilíbrio do posicionamento dos corpos, os próprios corpos dos bailarinos encontram-se num estado de tensão e controle, permitindo-lhes elaborar movimentos complexos, mas também movimentos de forma muito lenta que requerem uma maior exigência de concentração.

Retomando um tema previamente abordado, acreditamos que a Casa Loba possa ser apreendida como o *vestígio cicatrizado* mencionado no ponto 2.1.1. Foi explicado que esta nomenclatura deriva de o edifício alcançar ser uma parte integrante da Natureza pelo conflito físico das forças naturais do

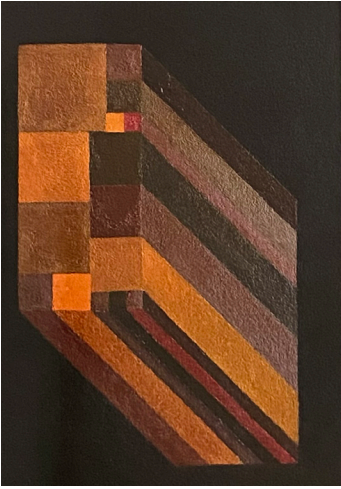


Imagem 078: Pezo von Ellrichshausen, *Romon*, 2014. Óleo sobre tela.

233. Romon” (2013) foi um jogo desenvolvido pelo atelier, de modo a explorar como é que um dispositivo arquitetónico alcança ser simultaneamente individual e contextual. Neste sentido, Pezo e von Ellrichshausen levam-no sempre que vão viajar, afim de explorar o maior número de situações possíveis potenciadas pelo jogo. O mesmo é constituído por quinze peças em madeira de cedro, todas com 25cm de comprimento, mas com alturas divergentes entre si (proporcionais à largura). O jogo rege-se por três regras: é necessário utilizar todas as peças (1), todas têm de estar em contacto umas com as outras (2) e todas têm de estar ortogonais entre si (3).

234. Beach Birds foi uma coreografia elaborada por Merce Cunningham em 1991, mais tarde, em 1992, esta mesma performance foi adaptada para o cinema, dando origem a Beach Birds for camera, dirigida pelo cineasta Elliot Caplan.

Caplan, Elliot. 1992. “Beach Birds For Camera (excerpt)”. Vimeo, 00:14:40.



Imagem 079: Pezo von Ellrichshausen, *Romon* (Roma, Itália), 2013.

Imagem 080: Michael O'Neill, Fotografia da performance *Beach Birds* (Merce Cunningham Dance Company), 1991.



qual o mesmo é testemunha. Aqui, relativamente à Casa Loba, a rudeza do material empregue, o betão *in-situ*, potencia uma harmonização com o lugar pela sua textura e cor mas, também, pela faculdade do material adquirir vestígios da passagem do tempo pela sua exposição ao clima agreste do local, reforçando, assim, a relação entre a casa e o contexto onde se insere.

Em *De A a B* (2022), é referido que um edifício é como qualquer outro objeto no mundo, possui uma presença própria e representa algo.<sup>235</sup> Neste sentido, Pezo von Ellrichshausen expressam a importância da linguagem silenciosa e primitiva num edifício, neste contexto específico, acreditamos que a mesma é alcançada pela casa ser, em certa medida, uma redução a uma essencialidade formal, contribuindo para uma interferência minimal na paisagem. Como referido previamente, para Pezo von Ellrichshausen o que distingue os objetos das coisas é a sua escala.<sup>236</sup> Neste contexto, acredita-se que a proporção e escala da Casa Loba enfatizem a presença silenciosa que a mesma emana. Esta premissa pode ser, de certo modo, verificada pela descrição que Pezo faz da casa no âmbito da conferência *No More No Less* (2018). É nessa ocasião que a casa é descrita como se a mesma estivesse no limite de ser uma peça infraestrutural ou até mesmo como um muro abandonado. Esta ambiguidade formal, enfatizada pela imensidão da envolvente, produz no observador uma certa sensação de solidão e silêncio.

É neste sentido que se torna relevante abordar a arquitetura enquanto construção mental. Considera-se que o facto de a casa ser um volume monolítico, com poucos vãos, é um fator que contribui também para a presença silenciosa da mesma. Ora, este fechar em si mesma potencia um espaço virtual propício à introspeção pela sua condição isolada.

Aliada à proporção da casa e ao seu isolamento, depreende-se também que, pela sua relação com o lugar, existe algo de primitivo na sua presença. Neste sentido, Pezo explica que ao projetar um edifício lhes interessa o tema do primitivo enquanto invenção, isto é, embora sejam utilizadas ferramentas oriundas do mundo quotidiano, o que é primitivo é compreendido enquanto a elaboração de um projeto de raiz, sem que haja qualquer tipo de interferência.<sup>237</sup> Utilizando a palavra “primitivo” no seu sentido simbólico, isto é, enquanto algo essencial, acredita-se que é precisamente pela casa ser uma redução ao essencial, em parte pela sua aproximação formal a um muro, que alcança esta presença natural na paisagem, dando a sensação de repousar em si própria.

No âmbito da disciplina da dança, poderíamos associar ao *silêncio* da Casa Loba a *imobilidade* que Merce Cunningham refere. O coreógrafo descreve a imobilidade enquanto elemento fundamental para a apreensão e valorização do movimento. Contudo, é necessário referir que a imobilidade não é a ausência total de ação, mas sim, uma pausa intencional que poderá ser relativa a um momento de tensão ou até mesmo de introspeção, dando espaço para uma reflexão, tanto do intérprete, como do espetador. Para além disso, a imobilidade poderá também ser referente à comunicação de estados emocionais complexos, observáveis, como acontece, por exemplo, em algumas das coreografias de Keersmaeker. Por outro lado, a imobilidade poderá também ser utilizada enquanto elemento de destaque, isto é, como

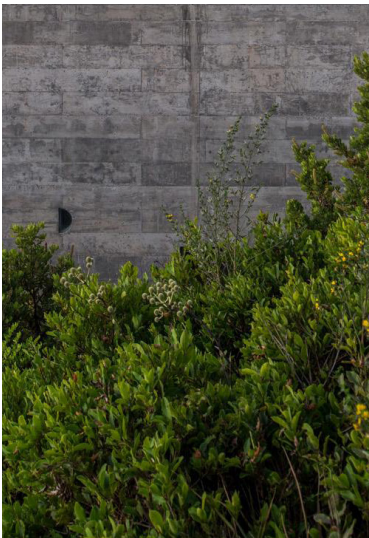


Imagem 081: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

Imagem 082: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

235. Neste contexto, o “representar algo” por parte do edifício, não é relativo a uma narrativa ou simbolismo, mas sim, coincidente com a inevitável visão do arquiteto, entre outros fatores, como partes integrantes da obra.

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214. pp. 6-32. p. 19

236. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “LOBA”. *El Croquis*, nº 214: pp. 182-191. p. 138

237. Graham Foundation. 2018. “Pezo Von Ellrichshausen: No More No Less”. Youtube, 1:03:45.



Imagem 083: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

238. “*Le dure désir de durer*” é um poema inserido no livro- *À l'intérieur de la vue*- do poeta, Paul Éluard (1895-1952). Este poema centra-se nas contradições da vida humana e no desejo de resistir à passagem do tempo deixando uma marca, mesmo sabendo que tudo é passageiro.

239. A fábula de Laugier é uma ideia expressada pelo filósofo e teórico de arquitetura, Marc-Antoine Laugier (1713-1769), no âmbito do seu livro: *Essai sur l'Architecture* (1753). Neste contexto, descreve a situação do homem primitivo que, face aos constrangimentos da natureza, o sol que queima, a humidade da floresta e o ar irrespirável da caverna, é obrigado a construir o seu próprio abrigo. Este abrigo construído a partir de troncos caídos na floresta é considerado como o modelo de base de toda a construção arquitetónica, enaltecendo os três elementos compositivos fundamentais. Considerando assim, as peças verticais correspondentes à coluna, as peças horizontais ao entablamento e as peças inclinadas relativas ao frontão. Este abrigo é apelidado de “cabana primitiva”.

Laugier, Marc-Antoine. (1753) *Essai sur l'Architecture*. Paris. pp. 1-15.

240. No tratado *De Architectura* (30-20 a.c) escrito pelo arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio ao seu patrão, Caesar Augustus, é elaborado um guia para a construção de projetos. Neste contexto, são descritas as componentes fundamentais e interdependentes para a construção de um bom edifício, dando assim origem à tríade vitruviana: *utilitas*, *firmitas* e *venustas*.

ponto de referência para uma maior compreensão da relação entre o corpo e o espaço, salientando linhas e formas que poderiam não ser, à primeira vista, visíveis. Contudo, para além dos fatores previamente mencionados, a imobilidade poderá também ser relativa a uma ferramenta de exploração do tempo pela sua faculdade de o suspender, intensificando uma relação entre o corpo e o espaço.

“*O duro desejo de durar*”<sup>238</sup>

Em *De A a B* (2022), Pezo von Ellrichshausen explicam o facto da arquitetura ser considerada tradicionalmente como um desafio à natureza, em termos de perduração no tempo, apoiando-se na fábula de Laugier<sup>239</sup>, sobre o instinto de sobrevivência humana. Neste sentido, referem que quando alguém pede para que desenhem uma casa, essas mesmas pessoas não pensam de forma divergente do Homem primitivo, pois, no fundo, a necessidade biológica de proteção é a mesma.

Ora, tal como já foi mencionado, o espaço e o tempo são interdependentes, por essa razão, para abordar o tema da presença do objeto arquitetónico é inevitável abordar também a quarta dimensão. O tempo é relativo a uma multitude de universos, por isso, apoiando-nos na lógica de Campo Baeza explorada em *Alberto Campo Baeza: Textos críticos* (2017), propomos uma reflexão sobre este mesmo tema a partir da tríade vitruviana<sup>240</sup>: *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, acrescentando ainda a temática da memória.

O primeiro ponto que iremos abordar – *Utilitas* – é a dimensão referente à funcionalidade do edifício. Neste contexto, Campo Baeza refere-se ao tempo da *utilitas* como a capacidade do edifício, face à inevitável inércia do tempo, de dar uma reposta atualizada às múltiplas funções que possam ser exigidas ao mesmo pelo passar do tempo. Aplicando esta temática ao presente caso de estudo, Sofia von Ellrichshausen aborda a arquitetura como perduração no tempo, isto é, apesar do edifício ser projetado com um determinado problema da sua época em vista, a sua perduração no tempo será muito superior à duração desse mesmo problema.

O segundo ponto – *Firmitas* – é relativo à durabilidade do edifício, no sentido da sua estabilidade estrutural. Neste contexto, Campo Baeza refere a importância da arte da construção para que o edifício alcance persistir no tempo. Relativamente à Casa Loba, a sua expressão advém do seu método construtivo: o betão estrutural. Esta verdade construtiva, onde a estrutura é coincidente com a forma, contribui para a sensação da persistência da casa no tempo. Ainda, relativamente a este tema, Maurício Pezo a propósito do Pavilhão Vara, no âmbito da Biennale de Arquitetura de Veneza em 2016, relata o facto de por serem sul americanos não terem uma tradição antiga do *savoir-faire* da arte da construção. Neste sentido, explica a necessidade de reconhecer a imperfeição como algo inevitável na construção, relativamente à construção por parte da mão humana.

Por fim, o terceiro ponto – *Venustas* – é relativo ao aspeto visual da arquitetura. Contudo, é necessário referir que não se trata somente de uma





Imagem 084: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

241. Campo Baeza, Alberto. 2017. *Alberto Campo Baeza: Textos críticos*. Madrid: Asimétricas. p. 93

242. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía. 2022. "De A a B". *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 25

243. idem

questão de aparência, mas também de proporção e harmonia. Relativamente ao tempo da *venustas*, Campo Baeza defende que é a faculdade de um edifício suspender o tempo. Sendo que é o tempo mais difícil de controlar, mas também o mais interessante.<sup>241</sup> Neste caso, tal como foi previamente explicado, considera-se que a Casa Loba induz esta sensação de suspensão do tempo, que parece ser potenciada pela associação entre a sua *firmitas* (caráter resistente fomentado pela sua forma e materialidade) e a sua relação harmoniosa com a paisagem.

*“O sublime, ao contrário do belo, implica um certo grau de inquietação ou mesmo de medo. A beleza imperfeita também pode ser aterradora, mas misteriosa, hipnótica e cativante.”*<sup>242</sup>

Relativamente à memória, é necessário evidenciar que para Pezo von Ellrichshausen, a mesma é considerada como uma componente fundamental da vida, pois é o que permite ao Homem orientar-se no mundo. Foquemo-nos então, na memória enquanto condição humana e como vestígio físico no edifício.

Neste contexto, em *De A a B* (2022), os arquitetos expressam que uma das temáticas que lhes interessa trabalhar é os graus de acabamento/perfeição de um edifício. Mais especificamente, exploram a imperfeição enquanto consequência de um processo natural, ou seja, a construção feita pelo Homem, admitindo, assim, a importância de apreciar o imperfeito como uma promessa de um ideal: *“Podemos imprimir uma linha que desenhámos no computador vezes sem conta e o resultado será sempre o mesmo, mas se desenharmos essa mesma linha à mão e a repetirmos, o resultado será sempre uma linha única e imperfeita. E isso é relevante para o nosso trabalho. Aceitamos a complexidade e a imprevisibilidade - que raia a irracionalidade - da nossa condição humana. Essa irracionalidade é também a força motriz de tudo o que fazemos.”*<sup>243</sup>

Para Pezo von Ellrichshausen, a patine é um dos aspetos mais bonitos que um edifício pode adquirir. Recorrendo à Casa Poli para explicar esta ideia, referem que essa mesma casa é muito mais poderosa com os vestígios do vento, do mar salgado, do musgo do que quando tinha acabado de ser construída. Referem que estas marcas são, em certa medida, uma tradução do armazenamento do tempo por parte do edifício, acrescentando que a obsessão pela aparência “jovem e limpa” de um edifício é uma perda de tempo. Neste sentido, tendo em conta que a posição territorial da Casa Loba se assemelha à da Casa Poli, considera-se que a descrição da patine da casa poderia ser aplicada ao presente caso de estudo.

Para concluir, relativamente à Casa Loba, o espaço e o tempo são caracterizados, por um lado, pela autonomia da casa no território e pela sua incorporação na paisagem e, por outro lado, pela faculdade da casa proporcionar uma suspensão do tempo. Assim, debruçamo-nos, agora, no **corpo e movimento** da Casa Loba.





Imagem 085: Pezo von Ellrichshausen, Vista interior da Casa Loba (Tomé, Chile).

## 2.1.4.

## Corpo e Movimento



086



087



088

244. Frampton, Kenneth. 1999. *Tectonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Lausana: Skira. p. 20

245. Campo Baeza, Alberto. 2011. *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. p. 29

246. idem. p.28

O *corpo* arquitetónico do presente caso de estudo, a Casa Loba, será abordado no sentido que Heidegger aborda o tema do “ser”, onde o corpo do edifício é considerado um *ser* físico, pois é possível estabelecer uma relação entre objeto inanimado e corpo humano.

Como foi abordado na primeira parte do presente capítulo (2.1.1.), um tema proeminente no trabalho de Pezo von Ellrichshausen é a Natureza, neste sentido, tendo em conta a intrínseca relação entre objeto e lugar, considera-se este corpo arquitetónico como uma *segunda natureza* que é simultaneamente *esqueleto, pele e músculo*.

Atentando a este *corpo*, depreende-se que o esqueleto e a pele fundem-se num só, isto é, que a estrutura e o revestimento constituem uma única unidade, que é o betão. Esta sensação de unicidade e harmonia é também reforçada pela escolha das carpintarias que, pela sua aparência, se assemelha ao próprio betão criando assim uma “unidade silenciosa” adaptável a qualquer tipo de uso do espaço.

Previamente, no *Aquecimento* (Parte 1), ao abordar o corpo no âmbito do trabalho de Cunningham fez-se a distinção entre dois tipos de corpos, atentaremos a um dos tipos: o corpo-sujeito. O corpo-sujeito de que fala o coreógrafo é um corpo gravítico, em que o seu peso não é negado, mas sim utilizado como *algo natural*. Aplicando esta ótica à Casa Loba e, lembrando que uma das aproximações à Natureza é a relação intrínseca entre objeto arquitetónico e lugar, considera-se fundamental abordar o tema da gravidade.

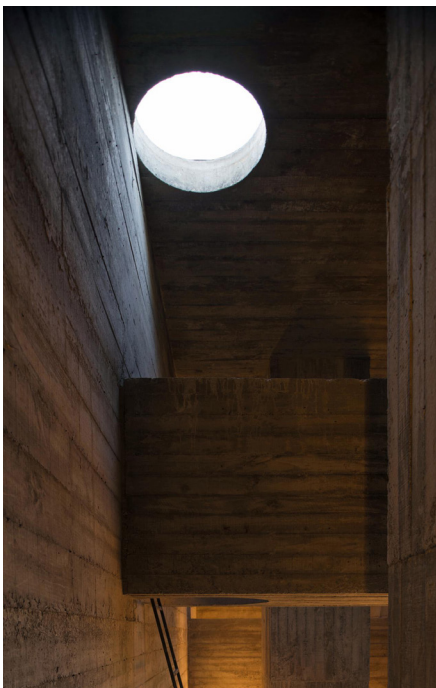
O arquiteto Kenneth Frampton (1930-) considera a estrutura como a essência da arquitetura – “[a] unidade estrutural como a essência irreduzível da forma arquitectónica”<sup>244</sup> – ora, a estrutura é a materialização da resposta à gravidade.<sup>255</sup> À luz deste tema, considera-se pertinente definir o termo *estereotómico*. Estereotómico pode ser dividido em duas partes, do grego *stereos*, cujo significado é sólido, e *tomia* que significa cortar. Neste sentido, entende-se por arquitetura estereotómica aquela em que a gravidade é transmitida de forma contínua, é uma arquitetura de massa que “*assenta na terra como dela nascesse*.”<sup>245</sup> É uma arquitetura pesada que procura a luz, tal como Campo Baeza refere, a arquitetura estereotómica é a *arquitetura da caverna*. Assim, é possível dizer-se que a gravidade constrói o espaço, a luz e o tempo e, tal como explica Baeza, a conquista do espaço arquitetónico estereotómico é a subtração, o escavar.<sup>246</sup>

Apesar desta casa, tal como foi explicado anteriormente, pertencer ao universo da caverna, empregaremos o termo que Pezo von Ellrichshausen utilizam para referir-se à Casa Loba: a *cabana*. Ora, considera-se que o emprego da palavra “cabana” enquadra-se no mesmo contexto que o arquiteto Nuno Melo Sousa (1988-) utilizou, no âmbito da aula aberta intitulada: “*casa, casarão e cabana*” (2024). A “cabana” foi utilizada do ponto de vista da condição da casa no lugar e a relação que estabelecia com o mesmo, em que a casa era um retiro de pequena dimensão. A intervenção não se impunha ao lugar, mas sim fazia parte integrante do mesmo. Considera-se, no contexto de





089



090



091

Imagem 089: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

Imagem 090: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

Imagem 091: Pezo von Ellrichshausen, Maquete da Casa Loba (Tomé, Chile).

247. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía. 2022. "De A a B". *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 9

Pezo von Ellrichshausen, que a cabana à qual se referem insere-se no mesmo espectro que Melo Sousa, isto é, que o emprego da “cabana” não é de um ponto de vista tectónico, mas sim enquanto condição e intervenção no lugar.

Pezo von Ellrichshausen explicam que a escala depende de dois fatores: da vida humana e do contexto onde a obra está inserida. Em relação ao primeiro fator, defendem que o Homem está intrinsecamente ligado à escala, salientando que a percepção (de qualquer coisa) requer participação. Neste sentido, a maneira do Homem medir e sentir o mundo é a partir do seu corpo. Quanto ao segundo fator, explicam que *“Essencialmente, um edifício deve ser entendido em relação a outro edifício, independentemente das intenções, do discurso ou da consciência do seu autor ou do seu crítico.”*<sup>247</sup> Neste contexto, tal como foi explicado anteriormente, na conferência *Deciduous Plan* (2018), ao falarem da Casa Loba, abordam a Casa Poli, pois são duas casas formalmente opostas, embora, em certa medida, partilhem a mesma linguagem e escala.

Esta cabana – a Casa Loba – evoca, pela desproporção entre o seu pequeno tamanho e o enorme silêncio da paisagem, as *miniaturas*, consideradas primitivas e infantis, anteriormente abordadas aquando do processo de trabalho de Pezo von Ellrichshausen. Não obstante, outras características da Casa Loba contribuem para esta percepção da miniatura. O próprio objeto arquitetónico assemelha-se a um brinquedo, devido a determinadas características dos seus elementos, tais como as escadas na cobertura. Acresce, também, a potenciada confusão perspetiva decorrente dos múltiplos elementos presentes no interior. Os elementos a que nos referimos são as “pontes” e os pilares que, tendo em conta as suas semelhanças, quer do ponto de vista da proporção, quer do ponto de vista da aparência, reforçam o caráter objetual da Casa Loba.

Revisitando o tema da dança, e aplicando-lhe o tema da ludicidade, apoiamo-nos numa das definições do que é coreografar de Keersmaeker: *“Coreografar é saltar e rodar”*. A partir desta definição a coreógrafa explora o corpo naïf, um corpo de uma criança, cuja visão da dança é saltar e rodar. A partir desta ótica, Keersmaeker associa o saltar ao eixo vertical e o rodar ao eixo horizontal.

Na continuidade do que Keersmaeker elabora sobre o saltar e rodar, este *corpo* arquitetónico que “nasce da terra” é simultaneamente, extremamente vertical, tendo em conta a sua caracterização enquanto “parede habitada”, mas, também, em certa medida, muito horizontal. Como von Ellrichshausen explica, o que lhes interessa não é tanto perceber a forma do objeto arquitetónico, mas sim se é uma peça mais horizontal ou vertical. Neste sentido, é evidente que a Casa Loba é uma peça vertical, tendo em conta dois fatores, por um lado, pela sua proporção e, por outro lado, pelo movimento que proporciona a quem a habita.



Considerando este último fator, relativo ao movimento, é oportuno destacar uma das obras coreográficas de Brown: *“Man Walking Down The Side Of A Building”* (1970).<sup>248</sup> Aproximando-se da Casa Loba, enquanto “segunda natureza”, esta obra é uma coreografia *site-specific*, isto é, uma coreografia predestinada a ser executada num sítio particular e num tempo concreto pelo seu caráter irrepetível. Nesta coreografia assiste-se a um bailarino a andar pela fachada de um edifício, perpendicular ao plano vertical e, a partir do seu movimento, transforma e dinamiza um elemento inanimado. À luz deste trabalho de Brown, notoriamente de forma divergente mas, em certa medida, aproximando-se, Pezo von Ellrichshausen suscitam esta mesma sensação com a Casa Loba, um desenho espacial que proporciona um movimento vertical.

*“Temos, portanto, que contar com duas linhas principais: a horizontal, em primeiro lugar, porque o corpo repousa, antes de tudo, num plano, para exprimir a sua gravidade; depois a vertical, que corresponde ao “estar” do corpo e o acompanha”*<sup>249</sup>

Ainda, sobre a dicotomia entre vertical e horizontal, foquemos-nos na cobertura da Casa Loba. Estes opostos gravitacionais poderiam simbolizar dois opostos cosmológicos: o céu e a terra. Neste sentido, justifica retomar-se uma das definições de Keersmaecker – *“Coreografar é desafiar a gravidade”* – em que o plano horizontal é desdobrado em duas partes, o chão e o ar, sendo que este último é relativo ao *voar*, podendo pertencer ao mundo imaginário, afastando-se em certa medida da razão. Neste sentido, este plano horizontal, direcionado ao mar, apesar de sugerir um percurso linear em direção ao horizonte, potencia uma certa imobilidade, na medida em que “suspende o tempo”, permitindo um momento de reflexão e introspeção.

*“Invisível, fala ao espaço visível; anima as formas, sublinha o traço. O seu intérprete é o corpo humano, o corpo vivo, móvel; desse corpo, arrancou a vida. Esse princípio é vivo; é através da vida que ordena; a sua linguagem é compreendida pelo corpo, que a transmite, em seguida, vibrante, a tudo o que a rodeia. (...) A matéria inanimada, o solo, as pedras, não ouvem os sons, mas o corpo ouve-os!”*<sup>250</sup>

Previamente neste ponto, referiu-se que o presente corpo arquitetónico é simultaneamente *esqueleto, pele e músculo*, tendo sido abordadas as duas primeiras componentes. Passemos para a terceira componente: *o músculo*. Para abordar este tema, iremos focar-nos simultaneamente, no corpo que potencia o movimento, mas também no corpo de quem experiencia o espaço.

Analisemos, novamente, a abordagem da coreógrafa Keersmaecker, lembrando que a geometria é um dos seus três parceiros de trabalho. Apesar da sua aplicação ser formalmente divergente nas duas disciplinas - arquitetura e dança - depreende-se que a sua intenção é convergente: a geometria como



Imagem 092: Peter Moore, Performance *Man Walking Down the Side of a Building* (Nova Iorque) - Trisha Brown Dance Company, 1970.

Imagem 093: Pezo von Ellrichshausen, Casa Loba (Tomé, Chile).

248. A primeira apresentação desta coreografia foi no dia 18 de abril de 1970 em Nova Iorque (80 Wooster) e o bailarino foi Joseph Schlichter.

249. Appia, Adolphe. 1919. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia. p. 85

250. idem. p.65

meio de organização dos “corpos” no espaço. No caso da dança é o espaço do corpo, no caso da arquitetura, é o espaço para que o corpo se movimente.

Aplicando esta temática diretamente ao caso de estudo, a Casa Loba, é importante referir que Pezo von Ellrichshausen defendem uma relação entre forma e percepção, onde a forma não é uma expressão estética de determinada ideia: *“A forma básica funciona como um arquétipo transversal.”*<sup>251</sup> Por esta razão, acreditam no emprego de uma geometria clara, com base em relações matemáticas simples, tal como é possível observá-lo neste caso. Neste sentido, segundo Sofia von Ellrichshausen, a repetição da forma geométrica perfeita é um tema primordial. É a partir da repetição de uma figura neutra, neste caso o quadrado, que se alcança desenvolver um sistema que não o é. Assim, a neutralidade associa-se à naturalidade com a qual se pode experienciar determinado espaço.

Ora, neste sentido, focando na planta da casa, observa-se que a mesma é desenhada com base na forma do quadrado, sendo que todos os elementos da casa se regem por uma relação de proporção com a dimensão dos pilares a x a (1x1m). Por outras palavras, cada plataforma é de 3x3m, salientando-se o facto da largura da casa ser três vezes a medida do pilar. Compreende-se, então, que a proporção é utilizada como um meio para delinear um possível uso do espaço, bem como o de uma possível direção dando, assim, uma relação de continuidade entre os espaços.

Antes de nos debruçarmos mais concretamente no movimento em si, considera-se pertinente fazer referência novamente a Appia. Para Appia, o espaço torna-se *vivo* quando existe uma oposição entre forma inanimada e forma corporal. Ora, um espaço só se torna verdadeiramente vivo quando as formas corporais vencem as inanimadas. Neste sentido, conjugando a aproximação da geometria de Pezo von Ellrichshausen à de Appia, poder-se-ia dizer que, o espaço da Casa Loba é *vivo* pela forte oposição entre *corpo* rígido e geométrico e o corpo de quem vive o espaço, permitindo a este último relacionar-se diretamente com o espaço onde está inserido.

*“(...) um pilar vertical, quadrado, de ângulos rectos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá impressão de estabilidade*

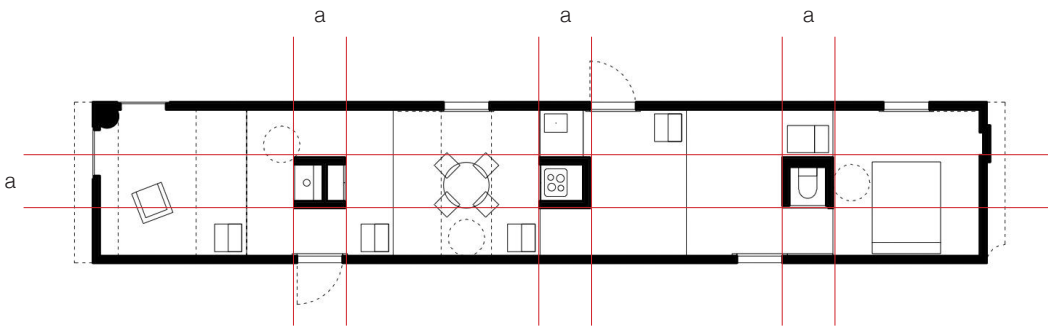


Imagem 094: Pezo von Ellrichshausen (alterações feitas pela autora), Planta da Casa Loba.

251. Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32. p. 25



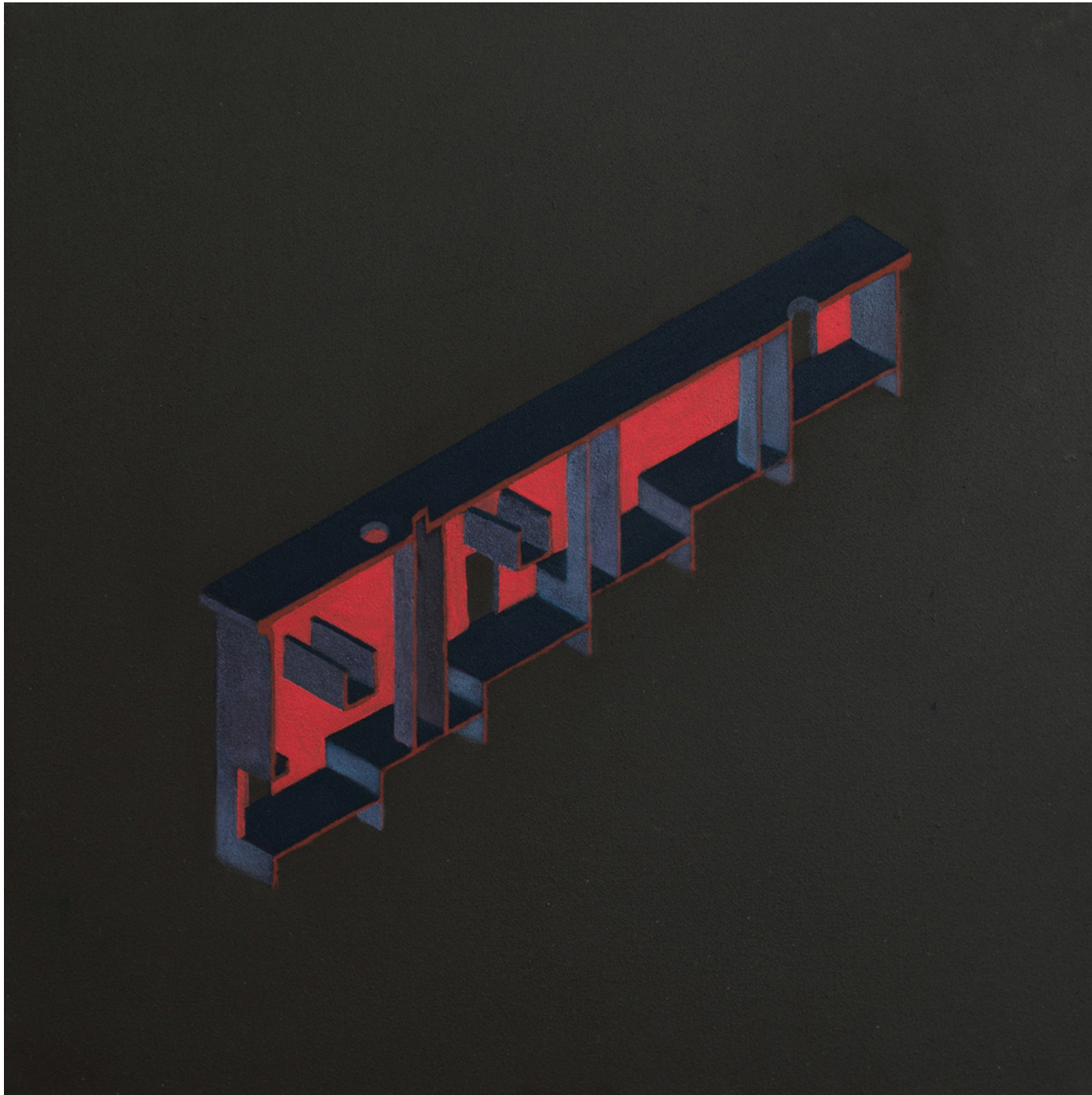


Imagem 095: Pezo von Ellrichshausen, 22006171119 (LOBA, n.02), 2017. Óleo sobre tela.

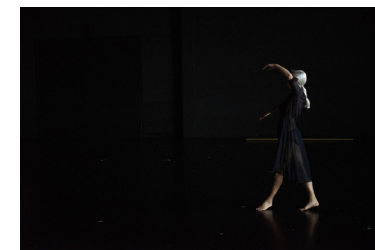


Imagem 096: Anne Van Aerschot, Performance *The Goldberg Variations*, BWV 988 - ROSAS, 2020.

252. Le Corbusier. 2009. *Por uma arquitetura*. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspetiva. p. 32

253. Jaques-Dalcroze, Émile. 1965. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Foetisch Frères S.A. p.106

*“Podemos, pois, desde já, distinguir duas ordens de planos: os planos destinados à marcha, mais ou menos interrompida, e os planos consagrados à valorização do corpo no seu conjunto, excluindo a marcha. Estas duas ordens, porém, penetram-se; são os movimentos do corpo que lhe conferem este ou aquele destino. No solo, os planos inclinados e, sobretudo, as escadas, podem ser considerados como participando nas duas ordens de planos.”*<sup>252</sup>

O corpo arquitetônico insere em si mesmo o movimento em potência, ora, somente quando é percorrido é que alcança a sua verdadeira expressão. À luz deste tema, depreende-se a existência de elementos dinamizadores do espaço, nomeadamente: as seis plataformas e respectivas escadas e os três pilares.

*“A escada, pelas suas linhas retas e as suas arestas, mantém um contraste necessário com as linhas sinuosas das evoluções e curvas do corpo, mas sendo praticáveis, oferecem ao corpo uma certa cumplicidade com o espaço que pode tornar-se num verdadeiro elemento de expressão”*<sup>253</sup>

Atentando, num primeiro momento, à escada, poder-se-ia dizer que este elemento tem uma intrínseca relação com o ritmo. Relativamente à disciplina da dança, o ritmo é um fator crucial, pois pode ser considerado como a estrutura de uma coreografia. Aqui, não estamos a abordar o ritmo no âmbito da música, isto é, enquanto elemento que acompanha a dança, mas sim, como elemento organizador do próprio movimento, poder-se-ia apelidar também: o ritmo do corpo.

Neste contexto, o ritmo pode ser definido como uma cadência coordenada, ou seja, um movimento regular. Salientam-se dois aspetos pertinentes para abordar este tema, por um lado, o desenho da casa enquanto grande escada mas, por outro lado, a plataforma enquanto pausa.

Focando-nos no primeiro, a casa enquanto grande escada, poder-se-ia dizer que as formas espaciais são a tradução dos ritmos corporais, ora, tal como o compositor Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) explica, as escadas, sendo um elemento que potencia os movimentos do corpo tornam-se um elemento de expressão. Para além disto, estabelecendo um paralelismo com o trabalho de Keersmaecker – *“O meu andar é o meu dançar”* – poder-se-ia abordar o tema da marcha e da escada enquanto metrônomo, como elemento que “impõe” uma consciência rítmica ao espaço.

No seguimento desta ordem de ideias, mas agora explorando o tema da pausa, depreende-se que a alternância regular entre pausa (plataforma) e movimento (escada) assemelha-se, de certa forma, a um exercício utilizado pela coreógrafa Trisha Brown, o “improviso estruturado”. Neste sentido, fala-se de improviso, pois o espaço não impõe uma apropriação espacial específica, contudo, diz-se estruturado, porque, tendo em conta a sua configuração, limita e organiza os movimentos espontâneos.





Imagem 097: Pezo von Ellrichshausen, Vista interior da Casa Loba (Tomé, Chile).

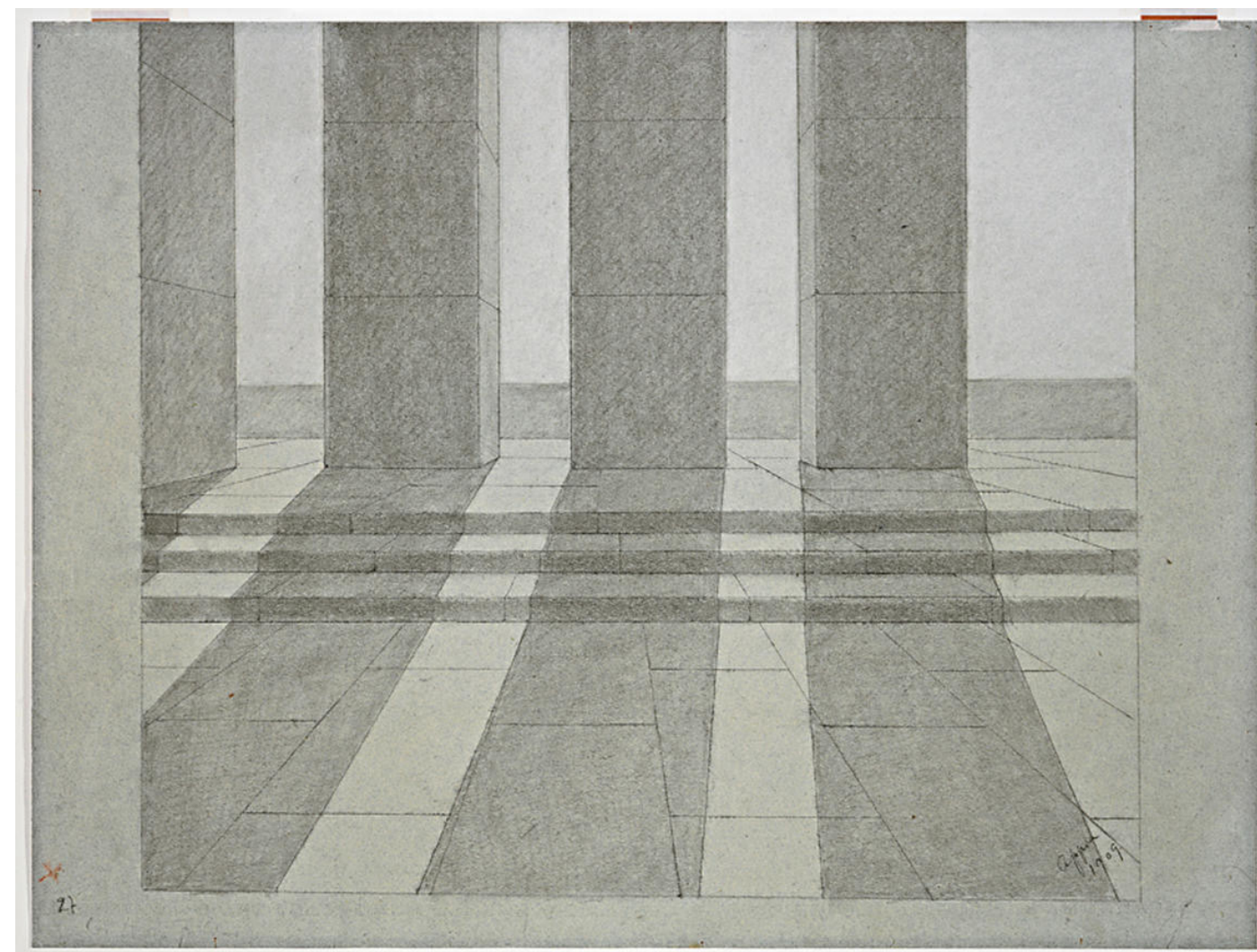


Imagem 098: Adolphe Appia, *Espace rythmique. Les Trois piliers*, 1909. MAH, Genebra, inv. 1979-0150



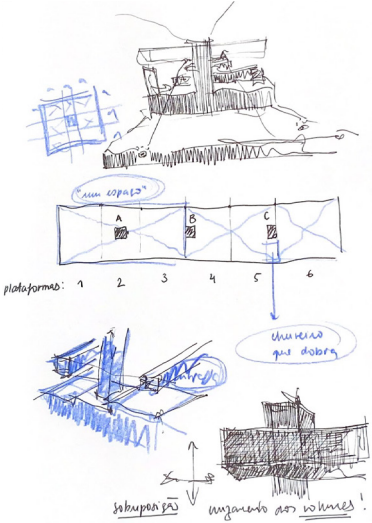
“(...) um pilar vertical, quadrado, de ângulos rectos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá impressão de estabilidade e resistência. Aproxima-se um corpo. Do contraste entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem o pilar e o pilar sem o corpo que avança não teriam atingido”<sup>254</sup>

Focando, num segundo momento, nos três pilares e, apoiando-nos numa das obras gráficas de A. Appia, *Les trois piliers* (1909), enquadrada no conjunto de obras *Espace Rythmique*, bem como no seu livro *A obra de arte viva* (1919), depreende-se que os três pilares da Casa Loba têm uma importância crucial na apreensão e vivência do espaço. Estes três elementos alinhados, apesar de à primeira vista parecerem idênticos, estão posicionados cada um de forma diferente, proporcionando assim diferentes dinâmicas espaciais. Para facilitar a compreensão da posição, bem como a função de cada pilar, foi atribuída uma letra a cada um deles. Para além disto, o mesmo procedimento foi efetuado para as plataformas, atribuindo assim um número específico para cada uma delas.

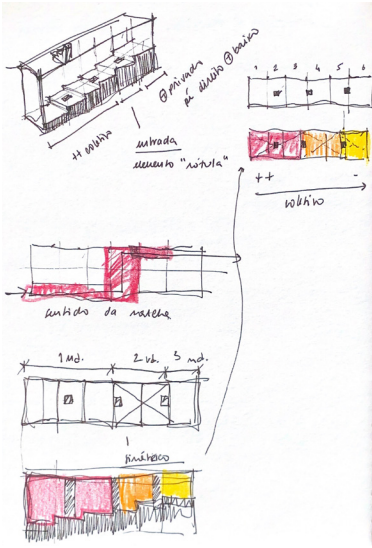
Centrando-nos no pilar A, situado no centro da plataforma 2, considerando que é a lareira, poder-se-ia admitir que tem uma função agregadora. Ora, o Homem primitivo, após encontrar abrigo, decidiu onde e como posicionar o fogo. A sua posição era fundamental, pois era uma fonte de proteção, confeção mas, também, de socialização e comunicação. Atualmente, a posição do fogo foi repartida por diferentes espaços. Contudo, na Casa Loba, poder-se-ia admitir que a posição do pilar, em certa medida, converge com a utilização do fogo pelo Homem primitivo ou, tal como refere Pallasmaa: “faz pensar na terra e no fogo, na gravidade e nas tradições atemporais da construção.”<sup>255</sup> É evidente que a convergência à qual fazemos referência não é imediata, mas pode ser considerada como elemento “rótula” que une e dinamiza três plataformas (1, 2 e 3).

Direcionando a análise para o pilar B, depreende-se que o mesmo, para além de delimitar de certa forma o “grande espaço comum”, isto é, as três plataformas anteriormente abordadas, desenha também a entrada na casa.

Por fim, abordando o pilar C, percebe-se que o mesmo possui uma posição particular, pois é o único que está alinhado com as escadas de acesso à plataforma. Este núcleo que insere as escadas, sanitário e o chuveiro (estrutura móvel) desenha, assim, um espaço mais íntimo e, de certa forma, menos aberto para os restantes espaços. Contudo, quando o chuveiro está recolhido, os eixos visuais não são interrompidos, permitindo uma visão contínua do espaço.



099



100

Imagem 099: Luísa Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenhos de estudo da Casa Loba, 2024.

Imagem 100: Luísa Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenhos de estudo da Casa Loba, 2024.

254. Appia, Adolphe. 1919. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia. p. 87

255. Pallasmaa, Juhani. 2018. *Essências*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 50

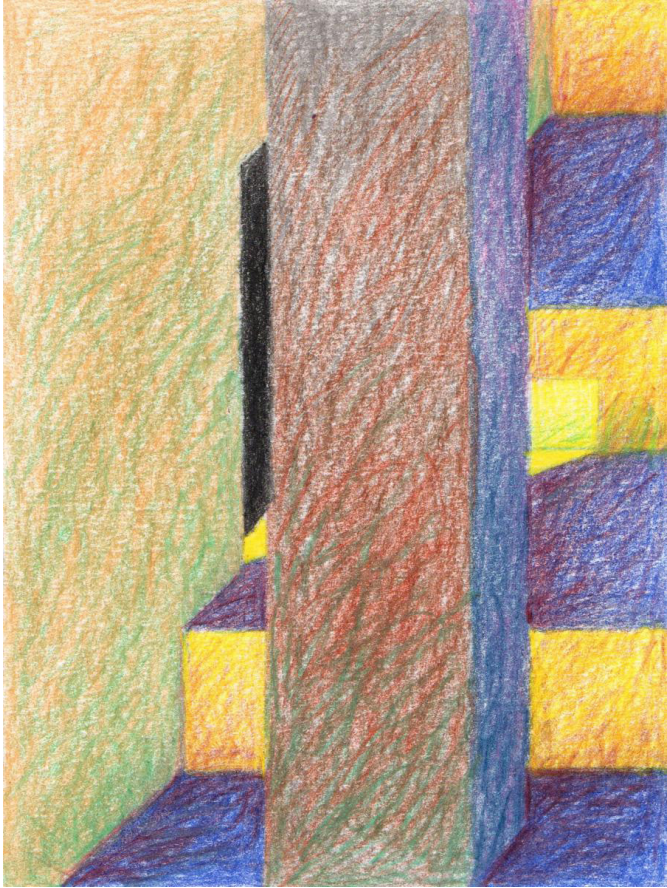
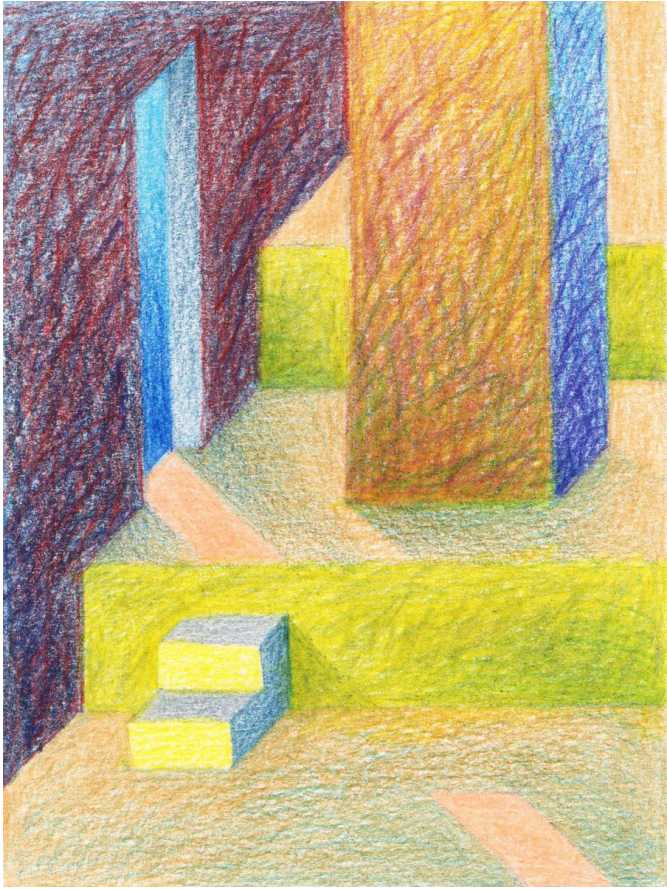
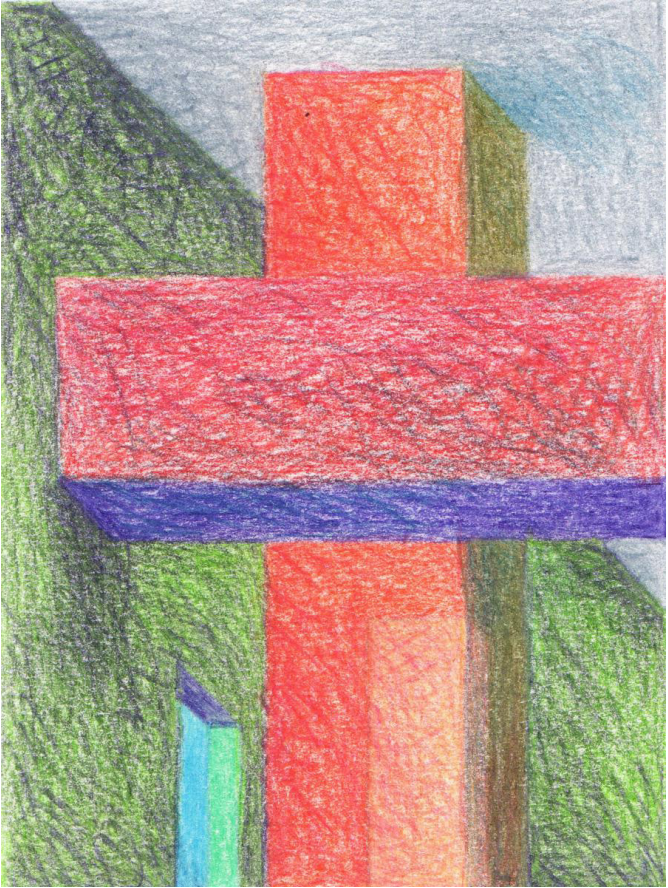
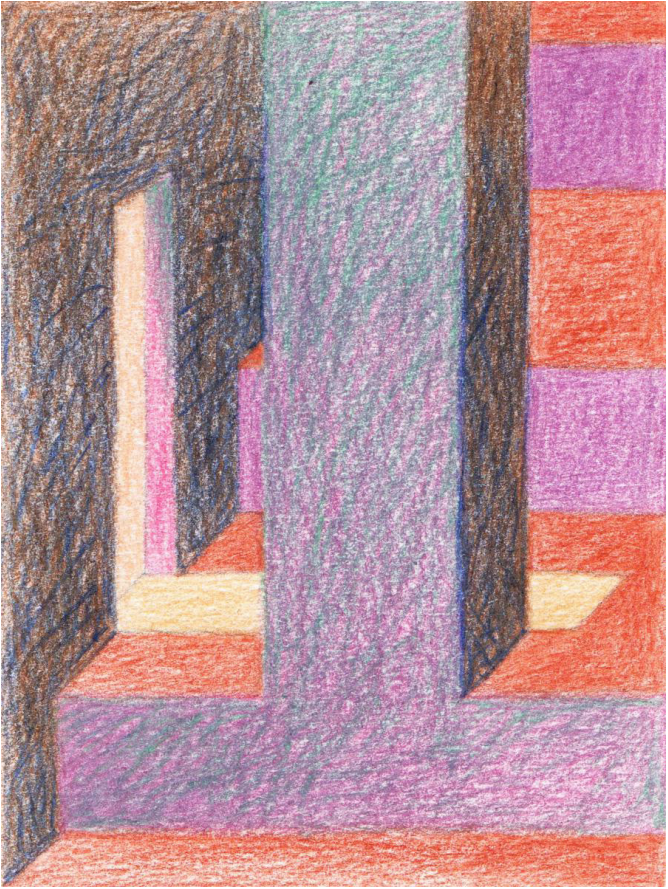
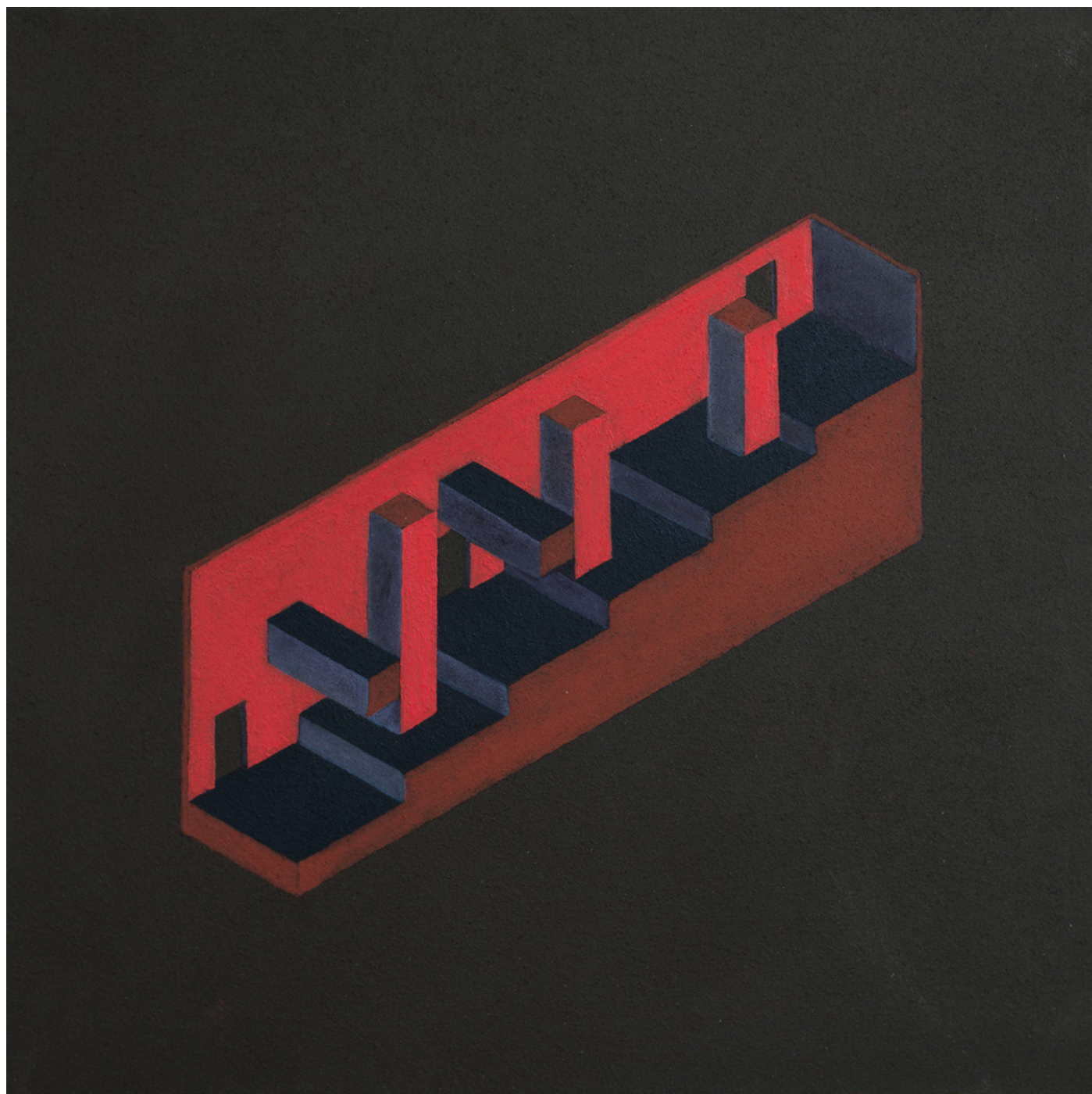


Imagem 101: Pezo von Ellrichshausen, Detalhes interiores da Casa Loba (Tomé, Chile), 2017.





No final deste primeiro estudo – Solo – e tendo em consideração a questão de partida deste trabalho – *de que forma uma obra arquitetónica poderá evocar as afinidades entre as disciplinas da arquitetura e da dança?* – especificamente em relação à Casa Loba, importa destacar que se considera que as duas disciplinas, a arquitetura e a dança, se revelaram genuinamente dialogantes, existindo aproximações, tanto relativamente à temática do espaço e tempo, como, também, no tema do corpo e movimento.

Neste sentido, em relação ao **espaço e tempo**, destaca-se que, por um lado, a aproximação deste *solo* arquitetónico à disciplina da dança é demonstrada pela posição da casa no território. Esta condição solitária intensifica a relação da casa com o usuário, isto é, de forma semelhante ao que acontece num solo de dança, onde o bailarino cria uma relação íntima com o espectador e com os próprios movimentos que executa, aqui, a casa alcança criar um espaço metafísico propício à introspeção, pela sua faculdade de suspender o tempo. Esta suspensão do tempo é também observável na disciplina da dança pelo emprego da pausa e da imobilidade, como meio de enfatizar movimentos que, no caso da Casa Loba, pode ser considerado como uma forma de se integrar na paisagem. Por outro lado, a sua redução a uma essencialidade formal, evocando o mundo primitivo, aproxima-se da dança. Esta afinidade é demonstrada pela primazia da essencialidade da casa, onde não é necessário recorrer a simbolismos para justificar a mesma.

Relativamente ao **corpo e movimento**, salientam-se aproximações das duas disciplinas, tanto a nível de processo de trabalho, como também a nível formal. Neste contexto, destaca-se o emprego da geometria como ferramenta de projeto. No caso da Casa Loba é empregue de modo a criar sequências não-neutras, assemelhando-se à utilização da geometria nas coreografias de Keersmaeker. Para além disto, a geometria, em ambas as disciplinas, é utilizada de modo a posicionar os diferentes corpos no espaço. Referindo-nos, agora, ao corpo em si, destacam-se os temas da gravidade e a exploração das linhas fundamentais: o eixo vertical e horizontal. Neste sentido, nas duas disciplinas, o peso do *corpo* é utilizado e não negado, sendo empregue de forma natural. Além disso, tanto na arquitetura, como na dança, são explorados os eixos vertical e horizontal em simultâneo, desenhando um *corpo* cujo movimento se encontra em potência, criando uma sequência espacial enquanto sistema de relação. Por fim, como consequência do desenho deste corpo arquitetónico, surge um tema primordial a ambas as disciplinas: o ritmo.









## 2.2.

## Dueto: Casa Luzi, Suíça

### 2.2.1.

### Prática e Processo: Peter Zumthor

“O que nos tocou, o que nos impressionou, (...) e porquê?”<sup>256</sup> são algumas das questões que acompanham o arquiteto suíço, Peter Zumthor (1943-). Numa procura sobre o que é a qualidade arquitetónica e como é possível projetá-la, Zumthor reflete sobre alguns temas, desde a atmosfera e quais as suas componentes à importância da memória e da imagem enquanto ferramentas de trabalho.

*“Todos nós vivemos a arquitectura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitectura. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – cedo as experimentamos de forma inconsciente, e mais tarde as comparamos com paisagens, cidades e casas que se vieram juntar. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: encontram-se na nossa biografia. Os estudantes devem aprender a trabalhar de forma consciente as suas experiências pessoais como base dos seus projectos. A tarefa de projectar pretende desencadear este processo.”*<sup>257</sup>

Peter Zumthor ao pensar na disciplina da arquitetura depara-se com múltiplas imagens, as mesmas estão relacionadas com a sua infância, formação académica e experiência profissional. Para além destas imagens a que faz referência, depreende-se também que o seu trabalho é fortemente marcado por um profundo interesse por múltiplas áreas artísticas, nomeadamente a música e a poesia, bem como a escultura, onde se pode referir os seus encontros com os escultores: Richard Serra e Michael Heizer. Consideram-se estas imagens e estes interesses aspetos determinantes para o trabalho que tem vindo a desenvolver até aos dias de hoje.

*“O que tu fazes tem tudo a ver com quem tu és”*<sup>258</sup>

Nasce em Basel, na Suíça, e é proveniente de uma família na qual a 121 tradição da construção estava fortemente enraizada, Zumthor tornou-se aprendiz de marceneiro na oficina do seu pai. É nesta primeira experiência de trabalho, que refere ter aprendido tudo sobre a técnica. Contudo, apesar do pai ter planeado que herdasse a sua oficina, Zumthor tinha outras ambições para o seu futuro.

Em 1963, entra na Kunstgewerbeschule, uma academia de artes aplicadas, situada em Basel cujos princípios eram baseados na Bauhaus, onde começa por estudar design de móveis. É nesta ocasião que revela ter aprendido três princípios basilares - *a composição, a escrita e o desenho* -, podendo incorporar-se um quarto princípio intrínseco ao último referido: a observação. Acrescenta, ainda, que todas estas aprendizagens giravam em torno de um conceito principal relativo ao espaço: *o positivo e o negativo*.

Numa segunda instância, visto que o curso de design de móveis não era o que procurava, muda-se para Nova Iorque, em 1966, e entra no Pratt Institute. É nesta ocasião que frequenta as aulas de design industrial. Mais

Imagem 105: Walter Mair, Casa Z (Chur, Suíça), 2014.

256. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 53

257. idem

258. Louisiana Channel. 2016. “I never decided to become an architect”. Youtube, 1:01:47.



tarde, decide ir para o curso de design de interiores, acabando, depois, por ingressar no curso de arquitetura. Após ter mudado pela terceira vez de curso e tendo estudado durante um ano arquitetura é forçado, por questões financeiras, a voltar para a Suíça, deixando o curso por concluir até aos dias de hoje.

Entre 1968 e 1978, trabalha no departamento de conservação de monumentos do cantão de Graubünden, onde o seu trabalho consistia na elaboração de inventários, no estudo dos povoados da zona e das estruturas das casas de campo. Zumthor explica que esta experiência de trabalho lhe permitiu estudar não só arquitetura vernacular, como também a história da arte.

Ao fim destes dez anos, decide retomar o seu percurso enquanto arquiteto, participa e ganha um concurso público, a partir do qual inicia a sua carreira.<sup>259</sup> Desde 1978, que Peter Zumthor tem o seu próprio atelier de arquitetura em Haldenstein, na Suíça. Até aos dias de hoje, teve mais de duzentos colaboradores e desenhou mais de cem projetos, entre os quais, se poderão salientar: Bregenz Art Museum (1989-1997), Kolumba Art Museum (1997-2007) e Bruder Klaus Field Chapel (2001-2007). Foi professor na Accademia di Architettura der Università della Svizzera italiana, Mendrisio, entre 1996-2008 e foi professor convidado em múltiplas universidades, sendo uma delas a Harvard Graduate School of Design.<sup>260</sup> Foi premiado inúmeras vezes, destacando-se o Mies van der Rohe (1998), o Pritzker (2009) e a Royal Gold Medal do RIBA (2012).

*“Fazer architecture significa colocar questões a si próprio, significa aproximar-se (...) Vezes sem conta.”*<sup>261</sup>

Zumthor defende *“uma arquitetura da razão práctica que parte daquilo que ainda conhecemos, compreendemos e sentimos”*<sup>262</sup>, isto é, uma arquitetura que parte do mundo concreto e que está intrinsecamente ligada à vida humana.

*“A architecture é sempre uma matéria concreta. A architecture não é abstrata, mas sim real. Um esboço, um projecto, desenhado em papel, não é architecture (...) A architecture precisa de execução. Então forma-se o seu corpo. E este é sempre sensual.”*<sup>263</sup>

Para Peter Zumthor, a condição da arquitetura é a sua construção, por outras palavras, *“é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo. Não existe nenhuma ideia, excepto nas coisas.”*<sup>264</sup> É a transformação de algo imaginado em algo concreto, pois a arquitetura nunca é algo abstrato, mas sim real e é por isso que necessita de execução. Divergindo da perspetiva de Pezo von Ellrichshausen, o ato de construir é o objetivo da tarefa arquitetónica e é, também, tal como refere Zumthor: *“a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes.”*<sup>265</sup> Esta coerência refere-se por um lado, à relação entre a materialidade e lugar e, por outro, à relação entre objeto arquitetónico e lugar.

Relativamente à *relação entre a materialidade e o lugar*, Zumthor defende a necessidade de os materiais serem empregues de forma sensual e precisa<sup>266</sup> e, assim, assumirem qualidades poéticas. Contudo, esta qualidade poética não é derivada do material em si, mas sim da relação estabelecida entre o material e o lugar, criando uma coerência entre o sentido e a forma. Neste caso, questionando o que é que cada material pode significar num determinado contexto arquitetónico, o arquiteto defende que são criadas múltiplas sensações que só podem ser sentidas de determinada forma pela singularidade do objeto.<sup>267</sup>

Assemelhando-se à *pincelada branca camuflada* de Pezo von Elrichshausen, relativamente à *relação entre objeto arquitetónico e lugar*, Zumthor considera que uma obra pertence de tal forma ao sítio onde está que é impossível imaginá-lo sem ela. Estas obras possuem a faculdade de constituir uma presença especial, num diálogo entre o que o próprio lugar revela (tradição e memória) e o mundo contemporâneo: *“dispõem de uma tensão interior que aponta para lá do lugar em si. Fundamentam o seu espaço concreto enquanto revelam o mundo. O que vem do mundo entrou neles numa ligação com o local”*<sup>268</sup>

*“A architecture tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação especial com a vida. No meu ponto de vista, inicialmente não é mensagem nem sinal, mas invólucro e cenário da vida, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono.”*<sup>269</sup>

Zumthor, aproximando-se da visão de Zevi abordada no Preâmbulo, debruça-se sobre a forma como a arquitetura se encontra vinculada à vida.<sup>270</sup> Por um lado, esta relação é demonstrada pelo facto da arquitetura poder ser considerada cenário e invólucro da vida humana. Neste contexto, Zumthor apelida a arquitetura de *“recipiente sensível”*<sup>271</sup>, estando intimamente relacionada, não só com os sentidos humanos, mas, também, como algo moldável consoante as necessidades de quem a ocupa.

Atentando à relação entre a arquitetura e os sentidos, é pertinente referir o livro *Atmosferas* (2006) de Peter Zumthor. Nesta obra, o arquiteto questiona-se em que é que consiste a qualidade arquitetónica, de que forma um edifício alcança determinado valor, concluindo que, para tal acontecer, necessita de “ser tocado” pela obra. O “ser tocado” diz respeito à atmosfera e à presença que a obra emana, é a comunicação entre o lugar e a perceção emocional de quem o experiencia.<sup>272</sup> É a faculdade de um espaço permitir a quem o percorre de associar e (re)lembrar determinadas sensações e emoções. Neste contexto, Zumthor a partir de “nove sensibilidades” e três anexos explica as componentes que constroem a atmosfera. O termo “sensibilidades” é utilizado, pois Zumthor frisa o facto das componentes que o próprio salienta para formar determinada atmosfera serem extremamente pessoais. Distinguem-se cinco grupos, um relativo à **matéria** e à **construção** – *“O corpo da architecture”* e *“A consonância dos materiais”* - um segundo mais centrado no **universo dos**

259. O primeiro projeto que Zumthor faz é a Lammern Hut, Swiss Alpine Club (SAC) em Leukerbad, Wallis (1968-1969).

260. Durisch, Thomas. 2014. *Peter Zumthor 2008-2013*. Peter Zumthor 1985-2013. Zurique: Scheidegger & Spiess. p.170

261. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a architecture*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 53

262. idem. p. 22

263. *ibid.*, p. 54

264. *ibid.*, p. 32

265. *ibid.*, p. 11

266. *ibid.*, p. 10

267. *ibid.*

268. *ibid.*, p.34

269. *ibid.*, p.12

270. *ibid.*

271. *ibid.*

272. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 11





Imagem 106: Hans Baumgartner, residência de estudantes na Clasiussstrasse (Zurique, Suíça), 1936.



Imagem 107: Arnold Böcklin, *A ilha dos mortos* (primeira versão), 1880. Kunstmuseum Basel



**sentidos** – “*O som do espaço*”, “*A temperatura do espaço*” e “*A luz sobre as coisas*” – um terceiro referente à **memória** – “*As coisas que me rodeiam*” - um quarto relacionado com o **movimento** – “*Entre a serenidade e a sedução*” – um quinto ao qual apelidamos de **forma e limite** – “*A tensão entre interior e exterior*”, “*Degraus da intimidade*”. Por fim, os três anexos ou, até mesmo, as três transcendências – “*A arquitectura como espaço envolvente*”, “*Harmonia*” e “*A forma bonita*” – são como uma síntese de todas as sensibilidades que Zumthor refere. Apesar de organizarmos os textos em diferentes grupos, é necessário evidenciar que os mesmos não são estanques, isto é, funcionam como um todo, em que cada parte é interdependente.

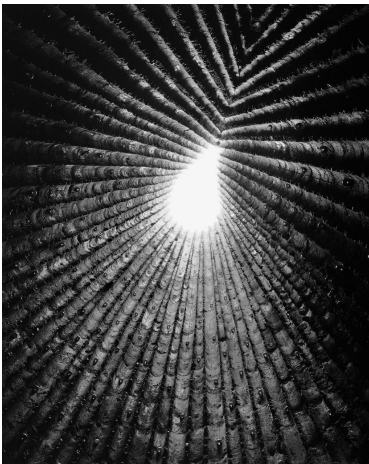
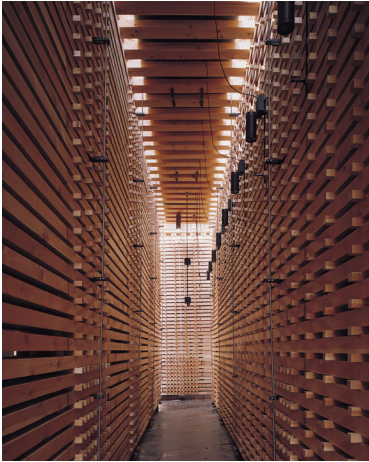
Neste ponto, importa realizar uma aproximação à disciplina da dança, retomando a perspetiva de Cunningham sobre o facto da dança não ser uma tradução de sentimentos, mas sim algo mais essencial, relacionado com a intensidade e energia que o corpo do dançarino irradia quando dança. Hipotetiza-se que esta sensação potenciada pela “fusão” entre mente e corpo, no âmbito da dança, poderá ser considerada similar à atmosfera do edifício quando o mesmo alcança “tocar” no usuário.

“*Uma boa arquitectura deve hospedar o homem, deixá-lo presenciar e habitar, e não tentar persuadir.*”<sup>273</sup>

Além disto, este “recipiente sensível” parece estar também relacionado com o espaço “moldável”. No seu texto *O corpo da arquitectura* (1996), Zumthor refere que gostaria de desenhar casas da mesma forma que o realizador e argumentista finlandês, Aki Kaurismäki (1957), produz os seus filmes, sem pressionar os atores, colocando-os em cena: “*deixa-nos sentir a sua dignidade, o seu mistério.*”<sup>274</sup> Ainda, relativamente a um outro texto inserido em *Pensar a arquitectura* (2005), Zumthor descreve uma casa na montanha desenhada por um pintor, referindo que quando lhe vem à memória este lugar pensa numa arquitetura que disponibiliza espaço, que o deixa habitar, que pressente as suas necessidades e se adapta, de forma harmónica, com a sua atividade e disposição.<sup>275</sup> Acredita-se que Peter Zumthor desenha espaços a partir desta conceção sensorial.

Zumthor olha para o objeto arquitetónico como possuidor de qualidades que despertam no usuário certas sensações: “*Porque a própria obra nunca é poética. Apenas pode possuir qualidades delicadas que, em momentos especiais, nos deixam perceber o que antes nunca tínhamos percebido.*”<sup>276</sup> Esta mesma visão aproxima-se à de Merce relativamente à dança, em que o movimento é expressivo em si, dispensando a simbologia e a representação de uma narrativa. Neste caso, o arquiteto explica que não pretende que uma obra provoque emoções, mas sim que as permita<sup>277</sup>, não impondo um significado ou uma mensagem concreta, abrindo-se, tal como refere Fazenda acerca do trabalho de Cunningham, “*às múltiplas experiências e interpretações de cada espectador*”<sup>278</sup>

Para além da relação entre arquitetura e a vida humana ser justificada, pela faculdade de ser um recipiente sensível e um espaço adaptável às



273. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 28

274. idem. p.45

275. *ibid.*, pp. 36-38

276. *ibid.*, p.10

277. *ibid.*, p.25

278. Fazenda, M.J. 2023. “Merce Cunningham”. Em *Cadernos do Rivoli 10: História(s) da Dança*, pp. 24-33. 1ª ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal.

Imagem 108: Roland Halbe, Swiss Sound Pavillion (Hannover, Alemanha), 2000.

Imagem 109: Hélène Binet, Capela Bruder Klaus (Wachendorf, Alemanha), 2009.

Imagem 110: Hélène Binet, Museu Kolumba (Colônia, Alemanha), 2008.

279. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 23

280. idem

281. Saramago, José. 1997. *Todos os Nomes*. São Paulo: Leya. p.1

282. Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. Trans/Formations 1, 1952.

283. Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. Trans/Formations 1, 1952.

284.Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 33

285.Cunningham, Merce. 1968. “On composing a dance”. Dance Perspectives nº 34, 1968.

286. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 19

diferentes vivências, é necessário referir que esta relação é sublinhada pela íntima ligação com a memória.

Segundo Zumthor, uma obra arquitetónica poder ser, se o seu corpo for suficientemente sensível, um dispositivo de memória, no sentido em que pode revelar os “*passos deixados para trás*”<sup>279</sup> pelo Homem. Por outras palavras, a arquitetura, pelo seu confronto com a vida humana, pode absorver vestígios de uma realidade passada, esta faculdade permite-lhe, não só alcançar um significado especial, como também a possibilidade de suscitar um sentimento melancólico.<sup>280</sup> Assim sendo, e retomando o que Saramago refere no seu livro *Todos os Nomes* (1997) - “*O destino de todo o papel, a partir do momento em que sai da fábrica, é começar a envelhecer*”<sup>281</sup> - é possível então falar da patine, marcas do passado derivadas da passagem do tempo, resultando no desgaste e envelhecimento dos materiais deixando assim, um vestígio físico das memórias.

No mesmo sentido, Cunningham também considera a dança como algo intrínseco ao Homem, sendo “*uma forma visível da vida.*”<sup>282</sup> Cunningham refere que “*A dança é um exercício espiritual em forma física*”<sup>283</sup>, podendo, aqui, questionar-se se esta afirmação não poderá ser aplicada, em certa medida, à visão de Zumthor sobre o que é a arquitetura.

“*Não sou um arquitecto que parte de uma teoria, que projecta a partir de uma posição teoricamente definida para dentro da história da arquitectura. Estou, por assim dizer, entregue à arquitectura do fazer, à construção, ao objeto perfeitamente criado.*”<sup>284</sup>

Peter Zumthor refere não ter uma teoria pré-estabelecida, explicando assim a necessidade de se distanciar do seu trabalho para conseguir observar e refletir sobre o mesmo. Neste sentido, poder-se-ia referir que a visão de Zumthor aproxima-se, em certa medida, da de Cunningham. O coreógrafo em *On composing a dance* (1968) explica que face à tarefa de criar uma nova coreografia, não parte de uma ideia pré-feita relativa a uma história ou até mesmo de uma personagem, mas começa sim pelo movimento, onde posteriormente o mesmo assume qualidades, proporções e gera situações entre os bailarinos: “*[a coreografia] Não está sujeita a uma ideia pré-estabelecida de como deve decorrer (...) Pode tomar um impulso próprio, isto é, deixa em aberto a possibilidade da surpresa (o acaso) e isso é essencial.*”<sup>285</sup>

Apesar da “inexistência” de uma teoria pré-concebida, é possível depreender-se alguns aspetos que marcam profundamente o trabalho de Zumthor. Centrando-nos no processo de projeto, interessa-nos abordar, num primeiro momento, o projeto enquanto questionamento, num segundo momento, o projeto como um trabalho de memória e, por fim, a importância da matéria no desenvolvimento do projeto.



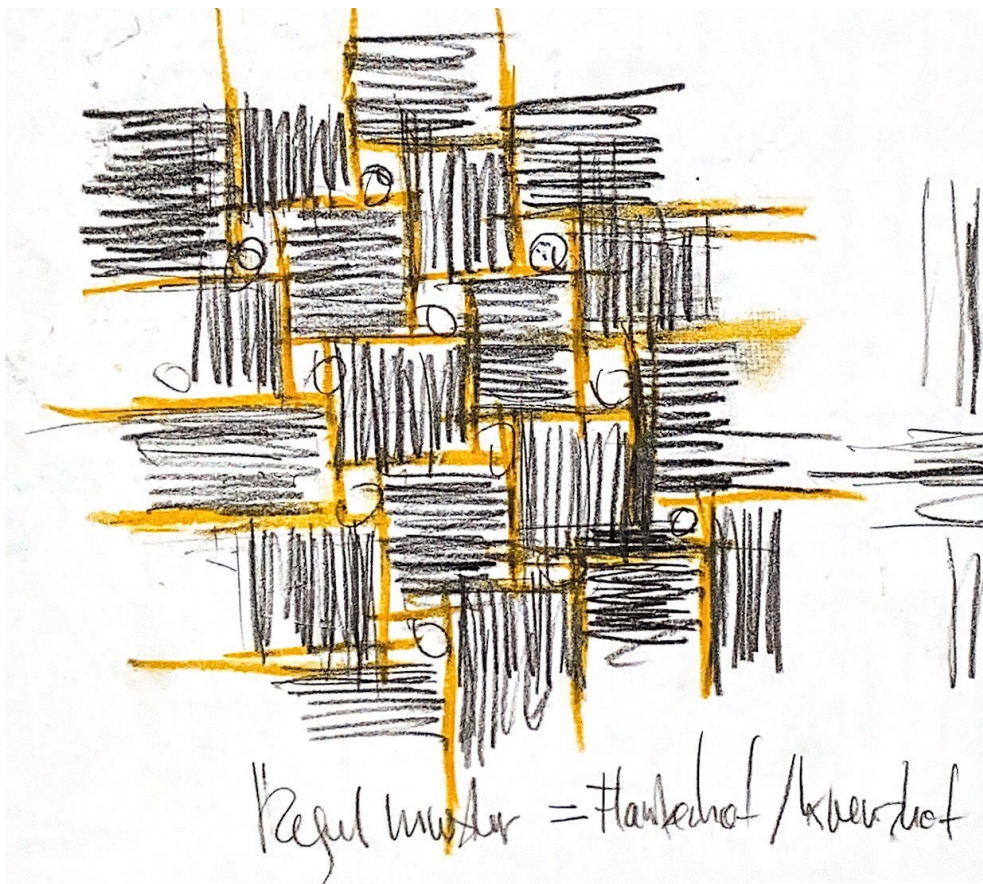
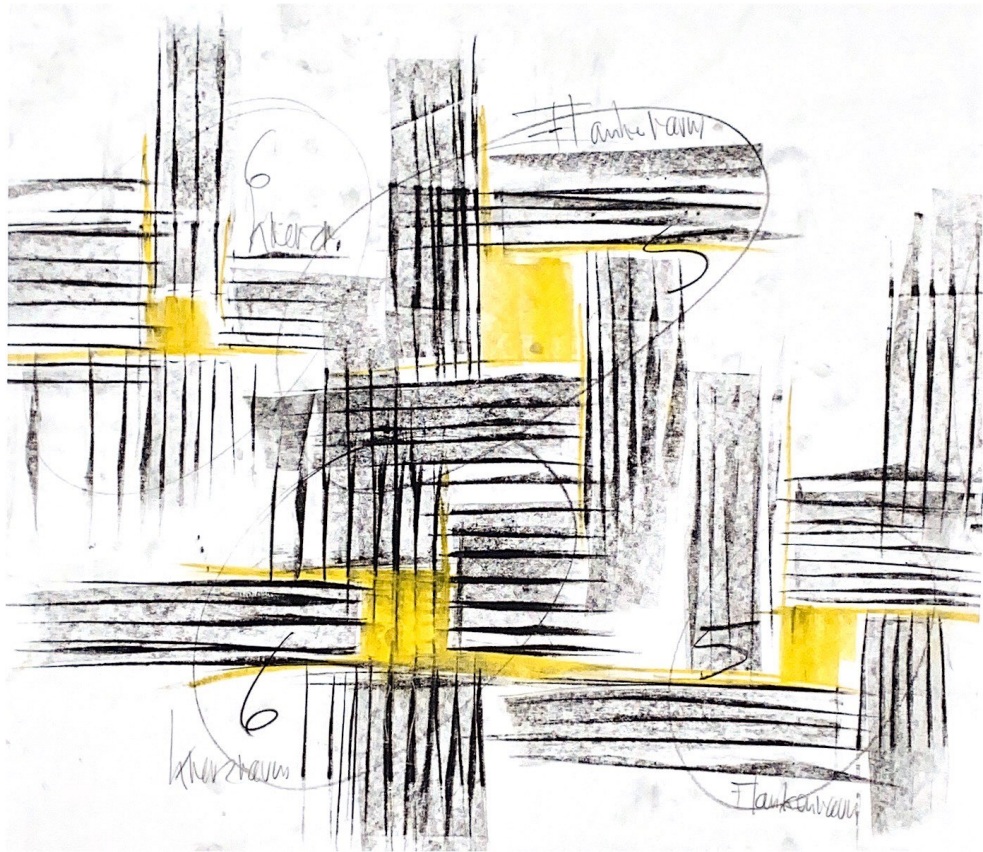


Imagem 112: Peter Zumthor, Esquisso do Swiss Sound Pavillion (Hannover, Alemanha), 2000.

Imagem 113: Peter Zumthor, Esquisso do Swiss Sound Pavillion (Hannover, Alemanha), 2000.

287. *idem.* p.20

288. *ibid.*

289. *ibid.*, p. 9

290. *ibid.*, p. 34

291. *ibid.*, p. 53

“Projectar significa, em grande parte, compreender e ordenar”<sup>286</sup>

Aproximando-se da visão de Pezo von Ellrichshausen, em que o processo de projeto é como uma investigação filosófica, Peter Zumthor em *Ensinar arquitetura, aprender arquitetura* (1996) refere como deveria ser transmitido aos alunos que fazer arquitetura é um trabalho de investigação e interrogação. Para Zumthor, projetar um edifício é uma procura constante, é projetar o já inventado e ensaiar o “ininventável.”<sup>287</sup> É uma procura relativa às questões fundamentais de projeto: forma, materialidade e tarefa arquitetónica, mas também, uma procura sobre como entender o mundo de forma racional e emotiva. Esta capacidade de entender o mundo é o que confere ao projeto a sua força, espelhando as respostas, reflexões e espírito do arquiteto perante as problemáticas do seu tempo.<sup>288</sup> Neste contexto, Zumthor explica a importância do questionar, de tentar perceber o porquê de determinado lugar, cheiro, som, entre outros aspetos, terem determinado impacto e deixarem tal sensação na pessoa que os experiencia.

“Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho enquanto arquitecto.”<sup>289</sup>

Peter Zumthor refere que o seu trabalho é marcado por muitos lugares, questionando-se se a sua arquitetura seria diferente se não vivesse em Graubünden. Neste sentido, explica que, face a um novo projeto, explora o sítio tentando compreender a sua história, qualidades sensoriais e figura.<sup>290</sup> Este processo do olhar permite a Zumthor, não só de “mergulhar” neste espaço concreto mas, também, no seu universo de imagens de lugares. Estes lugares a que fazemos referência podem ser vulgares ou especiais, sítios que conhece ou não, mas que, em algum momento, o marcaram. Estas imagens podem ser também, não só relativas ao mundo arquitetónico, mas também referentes ao mundo da literatura, artes plásticas, música, entre outros universos: “A força de um bom projecto encontra-se em nós.”<sup>291</sup>

Apesar deste processo de produção de imagens mentais ser natural, Zumthor alerta que só a existência das imagens não cria um projeto. A cada projeto é necessário criar novas imagens, que contribuam para a construção do objeto arquitetónico e, conseqüentemente, para a sua atmosfera, como se se tratasse de um *puzzle*. Segundo Zumthor, estas imagens são o que permitem ao arquiteto não se perder em conhecimentos teóricos que poderão ser, por vezes, limitadores e que, por essa razão, poderá ser necessário saber libertar-se deles. Estas imagens de que fala ajudam também a não perder as qualidades concretas da arquitetura e evitam o apaixonamento pelo grafismo dos desenhos.

É possível dizer-se que o ato de projetar não é um processo linear. É um trabalho em conjunto não só com os seus colaboradores, mas também com o próprio cliente, requerendo tempo, pois não é uma prestação de um serviço, mas sim o desenvolvimento de uma ideia. Este processo de que fala





Imagem 114: Upper Rhenish Master, *Little Garden of Paradise*, ca. 1410-20. Städel Museum

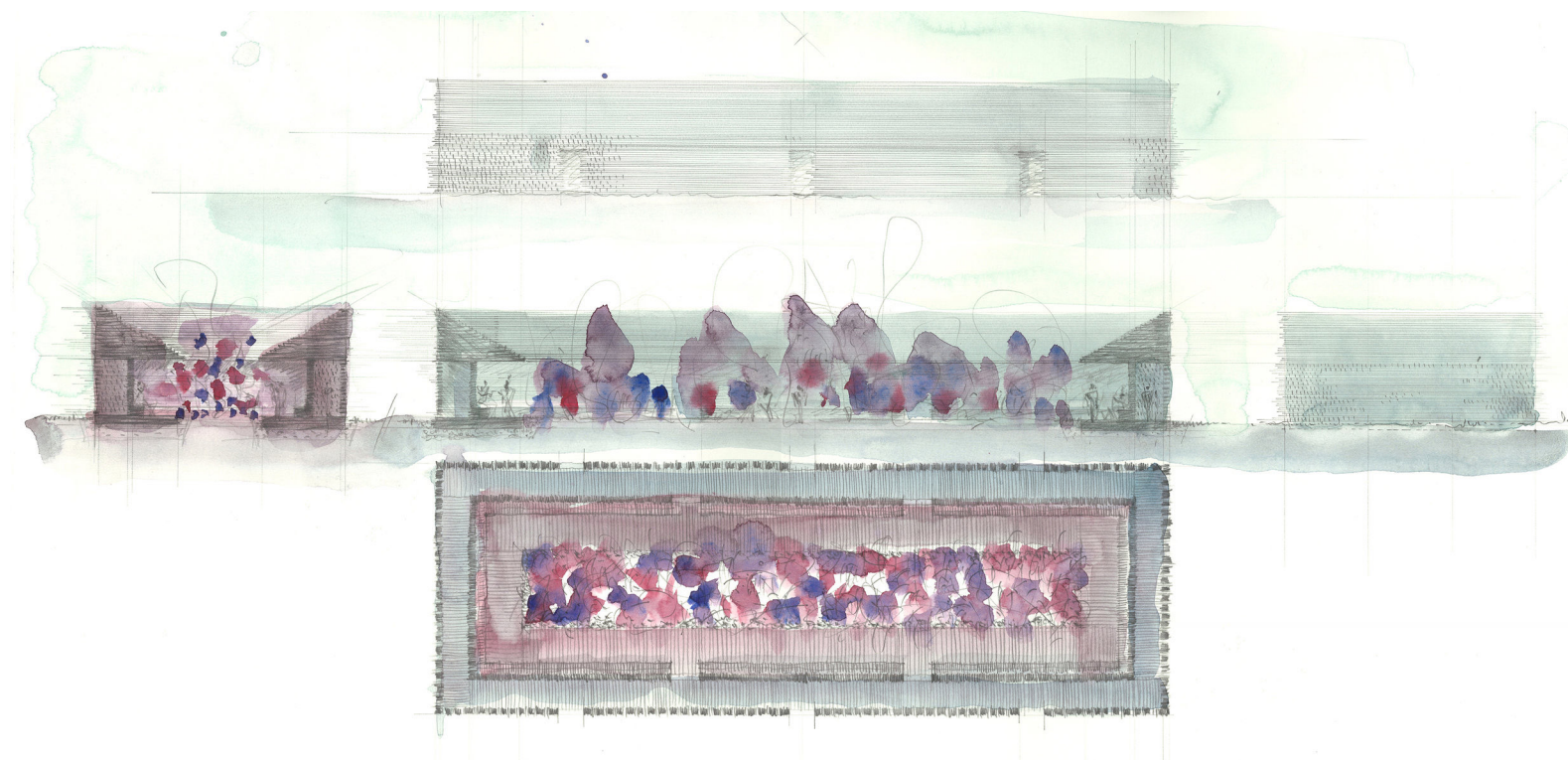


Imagem 115: Peter Zumthor, *Desenho do Pavilhão Serpentine* (Londres, Inglaterra), 2011.

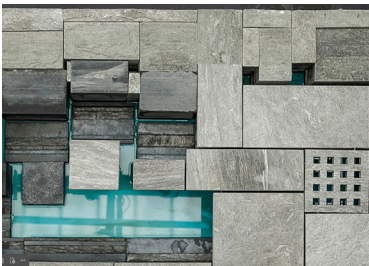


é uma procura incessante, informada, que decorre, por um lado, de questões concretas, da forma-construção e aparência-função, por conhecimentos teóricos; e, por outro lado, de um trabalho informado por imagens espaciais, memórias de infância, lugares e sensações: “*Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensuais – isto é a minha definição preferida do projectar. O pensar em imagens como método de projectar é o que gostava de transmitir aos estudantes.*”<sup>292</sup>

“*Todos os trabalhos de projecto do primeiro curso anual de arquitectura partem desta sensualidade corporal, objectiva das arquitecturas, da sua materialidade. Experimentar concretamente a arquitectura, isto é tocar, ver, ouvir, cheirar o seu corpo. Descobrir estas qualidades e ocupar-se conscientemente com elas- isto são os temas das aulas.*”<sup>293</sup>

A partir de uma temática previamente abordada – a importância da construção, do concreto na disciplina da arquitetura – salienta-se a relevância da execução de “*objectos concretos*”<sup>294</sup> ao desenvolver determinado projeto. Neste sentido, Peter Zumthor explica que não deveriam ser elaboradas maquetes, no seu sentido comum, mas sim objetos que permitem explorar e verificar as ideias a partir de materiais reais, tais como o aço, o barro e a madeira. Este processo de trabalho, não só permite explorar a plasticidade do corpo arquitetónico, como também, segundo Zumthor, deveria ser o ponto de partida do projeto, contrariando a sequência usual de trabalho: ideia, desenho, maquete, objeto concreto.

Este recurso a objetos concretos aproxima a metodologia de Zumthor, embora divergente, à da dança, dado possuírem uma premissa semelhante. Para Zumthor o recurso a materiais reais é fundamental para explorar a plasticidade do corpo arquitetónico. Na disciplina da dança, o objeto concreto é o corpo do dançarino, onde o mesmo é utilizado para testar, contruir e desconstruir movimentos. No fundo, o recurso a “materiais reais”, enquanto modo de pensar e explorar, aproximam o trabalho de Zumthor à dança. Não obstante, as metodologias divergem, uma vez que na disciplina da arquitetura, a obra não é testada e explorada à escala real na sua íntegra, contrariamente à dança, na qual o corpo é, simultaneamente, a ferramenta e o objeto de trabalho, sempre à escala real.



292. *ibid.*, p. 56

293. *ibid.*, p. 54

294. *ibid.*



Para concluir, a arquitetura de Zumthor está intrinsecamente ligada a questões da vida humana, das quais se salienta ser um objeto concreto, um *recipiente sensível* e um dispositivo de memória.

Zumthor revela que a condição da arquitetura é a sua construção (ser um objeto concreto), dando especial importância aos materiais empregues e respetiva manipulação que, dependendo da sua relação com o lugar, poderão assumir qualidades poéticas. Caracteriza, também, a arquitetura como um *recipiente sensível*, pois a mesma pode ser depreendida como um cenário da vida. Associa à qualidade da obra arquitetónica, a faculdade da mesma “tocar” quem a experiencia. Esta capacidade reside na presença que a obra emana e, portanto, na sua *atmosfera*. Acresce ainda que, para Zumthor, o objeto arquitetónico é um dispositivo de memória, pois não só alcança absorver diferentes vivências ao longo do tempo, como também poderá ter a faculdade de despertar memórias através das sensações que potencia.

Por fim, relativamente ao processo de trabalho de Zumthor, o mesmo poderá ser caracterizado pela compreensão e ordenação do que o rodeia. Contudo, salienta-se que um dos aspetos mais importantes do seu modo de projetar é o recurso a *imagens*.

Ao longo dos seus textos, inseridos nos livros – *Pensar a arquitectura* (2005) e *Atmosferas* (2006) – Zumthor utiliza, de forma recorrente, outras disciplinas artísticas para abordar temas relevantes para a disciplina da arquitetura. A título de exemplo, parte do trabalho de Sebastian Bach (disciplina da música), para refletir sobre a clareza da estrutura e da composição e refere-se ao trabalho de Joseph Beuys (disciplina da escultura) para pontuar a importância do emprego sensual do material.

Assim, e procurando utilizar uma abordagem multidisciplinar semelhante à de Zumthor, pretende-se que no presente caso de estudo - a Casa Luzi - a mesma seja feita do mesmo modo, isto é, iremos recorrer a temáticas da disciplina da dança, relacioná-las com temas da arquitetura para, assim, procurar produzir um novo olhar sobre a obra.

No ponto que se segue, após a descrição da casa, onde serão salientados os aspetos construtivos, bem como as suas particularidades programáticas, seguir-se-ão dois textos – “*Espaço e Tempo*” e “*Corpo e Movimento*” - nos quais as aproximações entre as duas disciplinas, a arquitetura e a dança, serão exploradas.

Imagem 116: Atelier Peter Zumthor, Maquetes para o projeto da Capela Bruder Klaus.

Imagem 117: Atelier Peter Zumthor, Exposição na Werkraum Haus, 2023.

Imagem 118: Aldo Amoretti, Maquete de estudo das Termas de Vals (Suíça).

Imagem 119: Célia Uhalde, Museu Kolumba (Colônia, Alemanha).





Imagem 120: Walter Mair, Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006.



Imagem 121: Walter Mair, Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006.





2.2.2.

Casa Luzi, Jenaz, Suíça (1997-2002)

46°55'42.72"N9°42'54.47"E

A Casa Luzi, no conjunto de obras de Peter Zumthor, distingue-se enquanto exceção pelo método construtivo adotado: o *Strickbau*.<sup>295</sup> Contudo, relativamente aos temas de projeto, representa uma clara continuidade em termos de pensamento arquitetónico. Neste sentido, Zumthor refere que o desenvolvimento deste projeto e a exploração deste método construtivo informam uma obra posterior: as Casas Leis em Graubünden.

*“Devia ser espaçosa, luminosa e construída em madeira maciça: eram estes os seus desejos”*<sup>296</sup>

A Casa Luzi, situada na vila de Jenaz (cantão de Graubünden) na Suíça, foi desenhada a pedido de Valentin e Lilian Luzi, que pretendiam ter uma casa para si e para os seus seis filhos. Foram dadas três orientações, uma concreta relativa à materialidade (madeira maciça) e duas de ordem sensorial (espaçosa e luminosa).

A primeira orientação, relativa à materialidade, vinha na continuidade da tradição do local. Zumthor refere que um edifício construído a partir de vigas em madeira maciça é vantajoso do ponto de vista térmico, pelo facto do calor não ser absorvido pelas mesmas, o que acaba por ter um efeito de arrefecimento, contrariamente a outros tipos de materiais. No entanto, essa mesma construção tem a desvantagem do ponto de vista da estabilidade estrutural, sendo necessário criar um mecanismo que assegure a estabilidade das escadas e dos vãos, pois é necessário ter em consideração que a madeira “se movimenta”, no sentido em que se dilata e retrai ao longo dos anos enquanto não está seca.<sup>297</sup> Zumthor elabora que, apesar desta última questão ser um constrangimento, deveria ser entendida como uma qualidade do objeto arquitetónico.<sup>298</sup> Assim, Zumthor apercebendo-se das qualidades e vantagens da madeira aprofunda o estudo sobre este tipo de construção, servindo, mais tarde, um outro projeto: as casas Leis.

Utilizando o princípio *Strickbau*, proveniente da tradição de construção local, típica da região alpina, as vigas em madeira maciça são empilhadas de modo a configurar uma unidade espacial de base quadrangular, por outras palavras, uma caixa em madeira. Porém, existe uma adversidade para este tipo de construção que são os vãos de maior dimensão, pois põem em causa a estabilidade das paredes do edifício. Para resolver este problema e para cumprir com a vontade dos clientes relativamente à luz, foram desenhadas cinco “torres” estruturais. Estas torres colocadas em cada extremidade da casa, contêm os espaços secundários de apoio e as múltiplas caixas de escada. No centro, encontra-se a quinta torre, onde estão todas as casas de banho, bem como a área técnica (na cave). Entre as torres, surgem os espaços de maior dimensão, tanto os coletivos, como os privados, estando aí grandes panos de vidro que permitem uma maior iluminação do espaço, bem como quatro enquadramentos da paisagem.<sup>299</sup>

A casa, dividida em quatro pisos (um deles subterrâneo), mantém a tradição do lugar, não só por ser construída em madeira mas, também, pela utilização de uma cobertura de duas águas. Posicionando-nos no exterior e

295. O princípio *Strickbau* é uma técnica tradicional de construção em madeira, típica das regiões alpinas (na Suíça, no sul da Alemanha e na Áustria). Este método construtivo caracteriza-se pelo empilhamento horizontal de troncos de madeira, cujos encaixes encontram-se nos cantos de modo a auferir uma maior estabilidade ao edifício. Para além disto, este tipo de construção confere ao edifício um isolamento térmico natural, pela densidade e disposição dos troncos, e também, pela utilização de recursos locais e processos manuais, acaba por ser sustentável.

296. Durisch, Thomas. 2014. *Peter Zumthor 1990-1997*. Peter Zumthor 1985-2013. Zurique: Scheidegger & Spiess. p. 133

297. idem

298. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 47

299. Durisch, Thomas. 2014. *Peter Zumthor 1990-1997*. Peter Zumthor 1985-2013. Zurique: Scheidegger & Spiess. pp. 133-134





Imagem 123: Walter Mair, Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006. Percurso de chega à casa, vista da Rua Hasatrog.



Imagem 124: Walter Mair, Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006. Aproximação à casa, vista da Rua Hasatrog.





descendo a rua Hasatrog, é-se convidado a desviar do percurso. Atravessa-se o jardim por um caminho em pedra que nos guia até à porta de entrada. À medida que nos aproximamos da casa, denotam-se algumas particularidades do alçado. O mesmo está dividido verticalmente em três módulos, nas extremidades são opacos e o central é caracterizado por uma certa transparência, pois estão presentes múltiplos panos de vidro. O momento de entrada é assinalado por um pano opaco (porta em madeira).

Subindo um degrau e passando a porta em madeira entra-se no interior, no qual nos deparamos com um plano horizontal que delimita o momento de entrada. Este espaço de entrada é definido por dois núcleos de escadas “coletivas”. À direita, atrás da parede, encontra-se uma escada que nos leva até à cave, na qual se encontram as áreas técnicas e, à esquerda, de igual modo, uma escada encaminha-nos para o espaço coletivo do piso de cima. Para além disto, um sentido de neutralidade emana deste espaço, pois o pavimento, o teto e as paredes possuem todos o mesmo material: a madeira. Sem distrações por parte de outros elementos ou materiais, é-se encaminhado a passar a única porta de igual dimensão à porta de entrada.

Acedendo à cozinha, contornando a “torre” relativa à casa de banho, encontram-se sucessivamente a sala de jantar e a sala de estar. Os três espaços mencionados anteriormente são articulados pela torre central. Contudo são as duas torres situadas a nascente que desenharam a transição entre estes mesmos espaços devido à tensão desenhada pelo alinhamento entre as arestas (torre central-torres nas extremidades). Ainda, sobre as torres situadas, a nascente, encontram-se os espaços de apoio - um relativo à cozinha e outro, com acesso direto exterior, onde existe um lavatório.

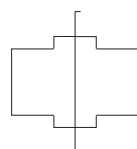
Fazendo este mesmo percurso, mas de forma inversa, sobe-se até ao primeiro piso. Aqui, o núcleo central, autonomizando-se, é um elemento que gera tensões. Pela sua posição central, mas também pelo seu alinhamento com as outras torres, para além de desenharem quatro espaços, cria quatro momentos de passagem que, simultaneamente, dizem: “Estás a mudar de espaço” e “Estás no mesmo espaço”. Este espaço “infinito” que convida a uma circulação contínua permite uma comunicação entre os espaços coletivos (cozinha, sala de jantar, salas de estar), promovendo a sensação tão desejada pelos clientes da casa ser espaçosa. Para além da falta de limites visuais e concretos, tais como portas entre os espaços, esta noção de prolongamento espacial é enfatizada pelos quatro grandes vãos existentes, nos quais o limite não é o limite concreto da casa, mas sim a paisagem que a rodeia.

Contrariamente às duas escadas, ditas coletivas e referidas anteriormente, o segundo piso tem um carácter mais privado e, por essa razão, Zumthor desenha, para o acesso aos quartos, quatro escadas “privadas”. Cada uma delas encaminha diretamente para um dos quatro quartos. Contudo, existe um elemento agregador que os une a todos que é a casa de banho. Algo fundamental que distingue este piso dos restantes é a torre central que, anteriormente, era rigidamente delimitada e, aqui, expande-se para além do seu corpo. Os quatro quartos unidos por estes “braços” da casa de banho, sobrepostos aos espaços coletivos dos pisos abaixo, usufruem da paisagem, prolongando-se, uma vez mais, para além de si próprios.

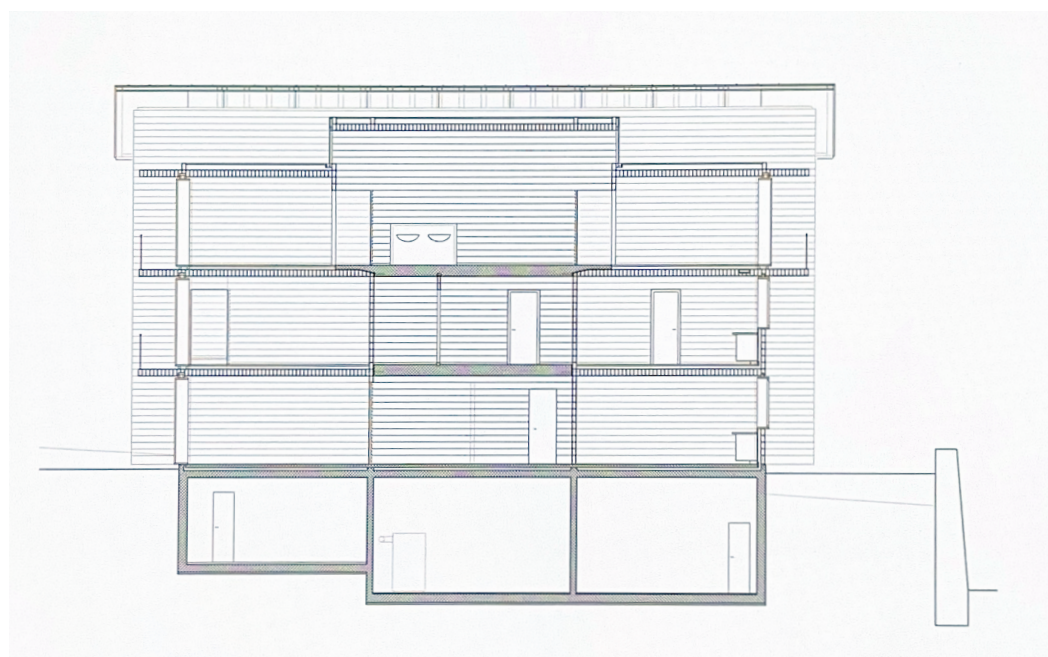




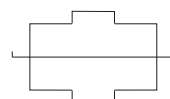
Corte A-A'



Considerando a abordagem de Peter Zumthor relativamente à disciplina da arquitetura, onde a atmosfera, o material e as sensações são alguns dos temas determinantes para a compreensão da sua obra, debruçamo-nos na Casa Luzi, onde, a partir de paralelismos com a disciplina da dança, procuramos uma maior compreensão sobre o projeto. Atentaremos, num primeiro momento, ao **espaço e tempo**.



Corte B-B'







2.2.3.

Espaço e Tempo

“A arquitectura construída tem o seu lugar no mundo concreto. É ali que tem a sua presença. É ali que fala por si própria.”<sup>300</sup>

Para Zumthor, pensar em imagens de forma associativa é uma necessidade. É o que lhe permite desenhar o plano de fundo do projeto, originando as linhas, os pontos e as tensões do espaço.<sup>301</sup> É sublinhada então a necessidade, para que uma obra disponha de uma presença especial, de evocar simultaneamente, a memória e a tradição do local mas, também, que se apoie no mundo contemporâneo: “Se um projeto se nutre somente do existente e da tradição, se repete apenas o que o lugar lhe oferece, falta-me o debate com o mundo, falta-me a irradiação do contemporâneo. Se uma peça de arquitectura apenas conta o mundano e o visionário, sem fazer oscilar com ele o seu lugar concreto, sinto falta da ancoragem sensorial da obra no seu lugar, do peso específico do local.”<sup>302</sup>

“Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo.”<sup>303</sup>

Aproximando-nos da visão da coreógrafa Keersmaecker sobre as espirais da vida, onde se volta ao mesmo sítio, mas não propriamente ao mesmo lugar, centramo-nos na Casa Luzi. “Paisagens completadas”<sup>304</sup> é como Zumthor se refere ao facto de um corpo arquitetónico estar tão enraizado na sua envolvente que é impossível desassociar-se dela. Descreve esta sensação de pertença, entre objeto arquitetónico e sítio, como algo misterioso, algo tão natural que uma pessoa não lhe dá importância.<sup>305</sup> Observando a fotografia de Walter Mair<sup>306</sup> (cf. Imagem nº 128), depreende-se que somente através de um olhar atento, é possível descobrir onde a casa se encontra.

“Eu sou tal como tu me vês e daqui faço parte”<sup>307</sup>- poderia ser a síntese da relação estabelecida entre a casa e o lugar, onde Zumthor alcança, através de uma conjugação entre uma citação clara da tradição do local (a construção em madeira através do princípio Strickbau e a cobertura em duas águas) e as suas próprias referências e imagens, desenhar um corpo arquitetónico que, apesar da sua linguagem singular, se funde com a envolvente.

A naturalidade da presença deste objeto arquitetónico remete, tal como na Casa Loba, para o silêncio, pois a casa não se impõe na paisagem. Este modo de projetar converge com uma das premissas de Merce Cunningham sobre um movimento ter valor em si e não por ter uma referência exterior a si próprio, tal como Zumthor refere sobre a Harmonia: “as coisas encontraram-se, estão em si.”<sup>308</sup> Hipotetiza-se que o silêncio presente nesta obra arquitetónica é o mesmo silêncio que o arquiteto aborda em *Pensar a arquitectura* (2005): “Para mim existe um silêncio belo em obras que relaciono com conceitos como a serenidade, naturalidade, duração, presença e integridade, mas também com calor e sensualidade; ser ela própria, ser um edifício, não representar algo, mas sim ser algo.”<sup>309</sup>

Ainda, relativamente à naturalidade da presença deste corpo arquitetónico, poder-se-ia considerar esta relação entre corpo e lugar, no

300. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 12

301. idem. p. 34

302. *ibid.*

303. *ibid.*, p. 17

304. *ibid.*

305. *ibid.*

306. Walter Mair (1960-) é um fotógrafo e arquiteto suíço, licenciou-se em 1980 em fotografia na Kunstgewerbeschule em Zurique e, em 1991, licenciou-se em arquitetura na ETH Zurique. Mair tem um portfólio onde constam múltiplas obras de Zumthor, como também de outros arquitetos. Considera-se o seu olhar sobre as obras revelador das temáticas que abordamos no presente texto: Espaço e Tempo.

307. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 17

308. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 69

309. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 30



âmbito da disciplina da arquitetura, semelhante ao vínculo entre corpo e movimento, relativamente à disciplina da dança. Ora, a relação entre o corpo e movimento é intensificada a partir do fator tempo, aliado ao treino e à repetição, a coreografia faz parte do corpo, não é necessário um ato de pensar ativo sobre qual será o próximo movimento a executar, ele faz parte do corpo e é feito naturalmente. Este processo só é possível pela faculdade do corpo humano possuir uma memória muscular<sup>310</sup> que, não só é observável na disciplina da dança, como também, de forma mais abrangente, está diretamente relacionada com o quotidiano de cada ser humano.

Como último aspeto, relativamente ao lugar e à presença, é necessário referir a primeira transcendência abordada por Zumthor em *Atmosferas* (2006), onde o arquiteto elabora sobre a arquitetura como espaço envolvente. Neste contexto, Zumthor refere que gosta de imaginar que o edifício que projeta poderá ser recordado por alguém, no sentido de fazer parte de algum tipo de vivência importante. Acredita-se que, no caso da Casa Luzi, o fazer arquitetura como espaço envolvente vai para além da arquitetura como um segundo plano, é então um espaço disponível que, apesar da sua privacidade, contribui para o espaço exterior comunicando com o mesmo.

“Na arquitectura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico.”<sup>311</sup>

Zumthor reflete sobre como em arquitetura existe um jogo entre o público e o indivíduo. Apoiando-se no filme de Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta* (1954), refere sobre como uma fachada consegue, simultaneamente, afirmar-se perante o exterior dizendo – “sou, posso, quero”<sup>312</sup> –, como também diz: “eu não vos mostro tudo.”<sup>313</sup> Centrando-nos na Casa Luzi, considera-se que esta premissa está presente no desenho da mesma, existe um jogo de massas, espaços escondidos e espaços revelados. Os doze espaços formados pelos cinco corpos, as torres, abrem-se para a paisagem, cada quadrante é enquadrado, transgredindo assim o limite físico da casa. O exterior é transportado para o interior, é então, em certa medida, o plano de fundo dos diferentes espaços.

Neste sentido, poder-se-ia verificar as anteriores afirmações da fachada (relativamente ao filme de A. Hitchcock), por um lado, Zumthor abre estes espaços ao exterior, contudo, os momentos mais privados, isto é, as casas de banho, são resguardados no interior da casa. Apesar de, no último piso, a casa de banho possuir braços que se expandem para além do seu corpo central, mais concretamente o que está situado a nordeste, pois é o único braço que se estende até à fachada, Zumthor aufere-lhe privacidade pelo posicionamento do vão.



Imagem 129: Gerda Peterich, *Merce Cunningham: 'The Surprise of the Instant'*, 1952. Barbican Centre

Imagem 130: Walter Mair, Vista interior da Casa Luzi, 2002.

310. A memória muscular é referente à faculdade do corpo humano executar determinados movimentos de forma automática devido à sua repetição. Ao longo do tempo e com a prática, os movimentos exigem um esforço menos consciente e exigente. É um processo neuromuscular em que o cérebro e o sistema nervoso estabelecem padrões motores otimizados.

311. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 47

312. idem. p.49

313. *ibid.*

“A sorte da dança é que o espaço e o tempo não podem ser desconectados, e toda a gente pode ver e compreender isso.”<sup>314</sup>

A indissociabilidade do espaço e tempo, sendo esta responsável pela construção de uma estrutura para a perceção da realidade, encontra-se, tanto na disciplina da arquitetura, como também na da dança. Esta interdependência poderá ser transportada para a leitura da Casa Luzi. Ora, o espaço e o tempo, unidos pelo movimento, constituem a memória. Interessamos, então, perceber a sua utilidade no processo de projeto.

Como Zumthor refere múltiplas vezes, o processo de projeto é um trabalho de memória no qual as imagens têm um papel fundamental para o desenvolvimento do mesmo. Neste contexto, acredita-se que o projeto da Casa Luzi testemunha este mesmo processo, tendo em conta um dos pontos do texto *O corpo da arquitectura* datado de 1996, escrito um ano antes do início do projeto da casa. Neste ponto, Zumthor revela uma pergunta feita por um colega seu, onde lhe é questionado como faria uma casa em madeira após ter trabalhado durante tantos anos com outros materiais. Zumthor, face a este questionamento, elabora a seguinte descrição: “Surge-me logo a imagem da qual deriva a minha resposta. Um bloco do tamanho de uma casa de madeira maciça, um volume denso da sua massa biológica, empilhado na horizontal, é escavado, munido com entalhes da altura dos quartos e com aberturas precisas e torna-se num edifício.”<sup>315</sup> Poder-se-á daqui depreender, que esta descrição será o possível esboço da casa.

Para concluir, o espaço e o tempo, relativamente à Casa Luzi, são manifestados pela harmonia entre a casa e o contexto e pela memória, não só enquanto ferramenta de projeto, como também enquanto vestígio no próprio edifício. Neste sentido, para uma melhor compreensão da obra, debruçamo-nos sobre o seu **corpo** e, por consequência, no **movimento**.



Imagem 131: Art Becofsky, *Performance Pictures*, 1984.

314. Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. *Trans/Formations* 1, 1952.

315. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 47





Imagem 132: Walter Mair, Vista interior da Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006.



Imagem 133: Alfred Hitchcock, Janela Indiscreta (Frame), 1954.





Imagem 134: Walter Mair, Vista exterior da Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006.

2.2.4.

Corpo e Movimento

*“tomo o conceito do corpo quase literalmente. Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se veem e uma pele... etc., assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. (...) O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar.”*<sup>316</sup>

O *corpo* arquitetónico do presente caso de estudo, a Casa Luzi, será estudado no sentido de uma estrutura músculo-esquelética, cujas partes funcionam à base de uma relação interdependente. Compreende-se que o seu *esqueleto* e a sua *pele* estão intimamente ligados e, como consequência, o *músculo* também. Assim, a conjugação destes três elementos pode ser considerada como princípio de expressão inerente a uma grande parte das obras arquitetónicas de Zumthor.

Destaca-se uma expressão que surge em *Pensar a arquitectura* (2005) –*“Madre, Materia, Madera”*<sup>317</sup> – considerada, no âmbito deste texto, como uma síntese do mesmo. Esta expressão surge de uma intrínseca relação entre as três palavras. Abordando cada uma de forma individual, entende-se “madre” como algo relacionado com a essência, como um voltar à origem; “materia” como massa, um cheio que desenha um vazio e, por fim, “madera”, que é utilizada de forma literal, sem necessitar de outro significado. Aqui, considera-se a última palavra extremamente relevante, pois é o material empregue na construção desta casa. Utiliza-se, em certa medida, esta expressão como fio condutor do presente texto.

*“Do mais impressionante na música de Johann Sebastian Bach é – como sabemos – a sua “arquitectura”*”<sup>318</sup>

*“Voltar a Bach!”* – é uma expressão previamente utilizada pela coreógrafa Keersmaecker, cujo significado é voltar às origens. Nesta ótica e, recorrendo à perspetiva de Zumthor sobre o mesmo compositor, destacamos no seu trabalho compositivo, os elementos, tais como a clareza e a transparência, que são fundamentais para a compreensão da harmonia, ritmo e melodia, intrínsecas ao seu trabalho: *“quando se segue os fios singulares do tecido musical é possível adivinhar as regras que determinam a sua concepção.”*<sup>319</sup>

Associando esta reflexão à definição do verbo “abstrair”, no âmbito de uma das definições sobre o que é coreografar de Keersmaecker - *“é reduzir, (...) desnudar, (...) procurar a raiz”*<sup>320</sup> - procura-se compreender a Casa Luzi desta mesma forma. Neste sentido, propõe-se, num primeiro momento, observar a essência da casa, a sua “origem”. Para tal, é necessário compreender como é composto o seu *esqueleto* e de que forma a geometria e a proporção contribuem para uma articulação dos espaços muito particular, geradora de tensões e movimentos.

316. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 23

317. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 47

318. idem. p.11

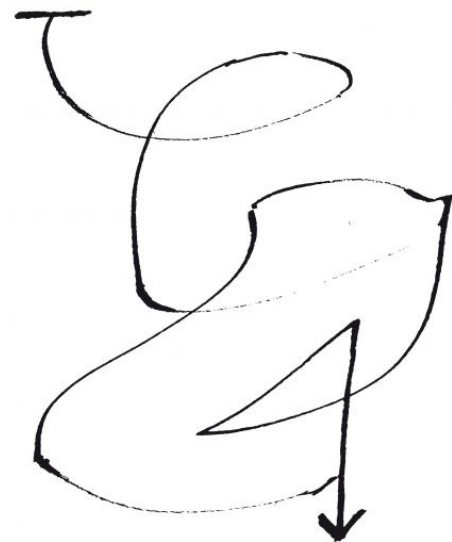
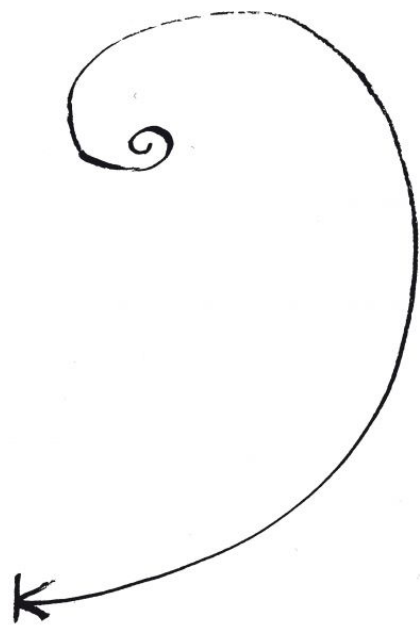
319. *ibid.*

320. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:49.



WOMEN'S PHRASE

MEN'S PHRASE



“A geometria ensina as regularidades das linhas, áreas e corpos no espaço”<sup>321</sup>

Zumthor explica a geometria como uma possível ferramenta que ajuda o arquiteto a lidar com o espaço<sup>322</sup>, por outras palavras, e recorrendo ao que o arquiteto Álvaro Siza (1933-) refere em *Imaginar a evidência* (1998), “*Arquitectura é geometrizar*”<sup>323</sup> Considera-se, então, que o tema da geometria é fundamental para uma melhor compreensão do movimento potenciado pelos cinco corpos presentes (as torres).

“A expansão do espaço torna-se visível no posicionamento dos corpos alinhados em profundidade ou ordenados como placas ou barras. (...) Com base nesta ideia desenho as primeiras plantas e cortes dos meus projetos. Faço diagramas geométricos e corpos simples. Tento ver os corpos inventados como objetos precisos no espaço e acho importante sentir como delimitam um espaço interior do espaço que os rodeia ou como captam o contínuo espacial infinito como recipiente aberto.”<sup>324</sup>

Na primeira parte da presente dissertação, no *Aquecimento*, depreendeu-se que o recurso à geometria como meio de organização e posicionamento dos corpos, bem como o seu percurso no espaço, é recorrente. A título de exemplo, poderia referir-se a obra *Locus* (1975), de Trisha Brown, bem como uma das definições de A.T De Keersmaeker, na qual explica que coreografar é organizar o movimento no tempo e no espaço. Ora, assemelhando-se à forma como Keersmaeker emprega princípios matemáticos, tais como, a proporção áurea e a sequência de Fibonacci nas suas coreografias, poderia considerar-se que, no caso de Zumthor, o arquiteto utiliza a geometria como linguagem reguladora de relações e padrões.

Observando os desenhos planimétricos da casa, compreende-se, quase de forma imediata, que uma forte geometria rege o desenho. Reconhece-se que seis linhas estruturam uma “grelha” que organiza os *corpos* no espaço. Estas linhas a que fazemos referência são as lâminas em madeira maciça que se prolongam para o exterior, para além do seu corpo. Aqui, o corpo, é o corpo arquitetónico abordado como um todo. Retomando o tema das lâminas, considera-se também que as mesmas são quase um convite ao olhar do observador (posicionado no exterior), direcionando-o para o interior do seu corpo. Aproximando-nos da disciplina da dança, na qual o dançarino pelo ato de dançar permite ao espectador observar e sentir algo de íntimo e interior, no contexto da Casa Luzi, poder-se-ia dizer que, em certa medida, o mesmo acontece. As lâminas chamam o olhar para o centro do plano vertical, enquadrados por estas linhas estruturais, os grandes vãos permitem um vislumbre da vida de quem aí está.



Imagem 135: Anne Teresa De Keersmaeker, Esquisto em *Drumming & Rain: A Choreographer's Score*, 2014.

Imagem 136: Anne Van Aerschot, *Drumming (live)*, 2021.

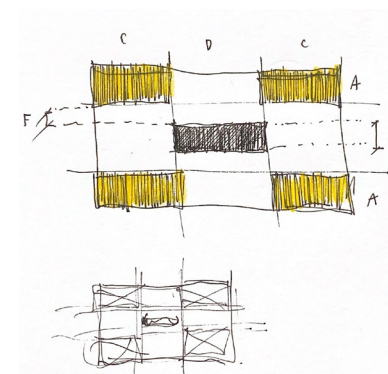
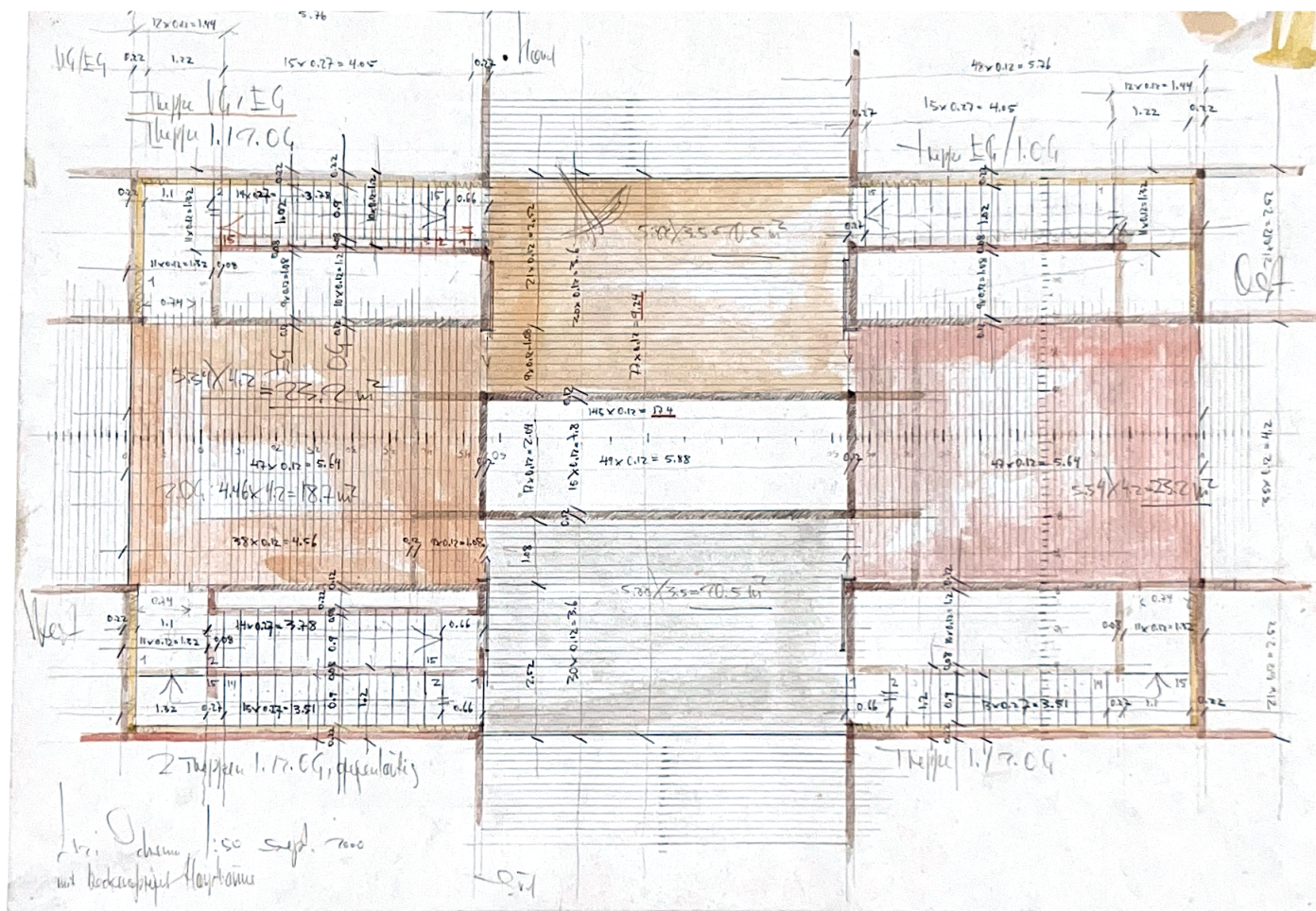
321. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 19

322. idem

323. Siza Vieira, Álvaro; Gregotti, Vittorio. 1998. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70. p.25

324. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 20





*“A planta necessita a mais ativa imaginação. Necessita também a mais severa disciplina. A planta é a determinação do todo; é o momento decisivo.”*<sup>325</sup>

Retomando a reflexão sobre a grelha que organiza os *corpos* no espaço e referindo que a mesma poderá ser dividida em nove partes, salienta-se que a distribuição dos cinco *corpos* no espaço é feita de forma axial, em torno de um elemento central. Como o arquiteto Le Corbusier (1887-1965) refere em *Por uma arquitetura* (1998), o olhar do espectador através do movimento apreende os volumes que o rodeiam. Esses volumes, estando numa condição onde estão agrupados de forma ordenada, criam uma relação com o espaço e, se esta relação for marcada pela proporção, poderá ser considerada como “a satisfação do espírito”, onde o olho comunica ao cérebro sensações coordenadas.<sup>326</sup>

Neste sentido, dando especial atenção à planta do primeiro piso, observam-se as cinco torres, sendo possível depreender-se uma relação de proporcionalidade entre as mesmas. Relativamente à torre central, cuja proporção é diferente das demais, pois é mais longa e mais estreita, denominar-se-á as suas medidas como DxE (6,6x2,2m). Quanto às medidas das restantes quatro torres, designaremos as mesmas como CxA (6,2x2,8m). Ainda, no que diz respeito a este tema, identificaremos como F (1,4m) a dimensão das passagens entre a torre central e as restantes, poderíamos dizer também que F é  $\frac{1}{2}$  A.

Percebemos então que esta disciplina geométrica potencia uma sensação de harmonia. Harmonia esta que é dada pela repetição e proporção, não só entre os diferentes corpos mas, também, pelo vazio gerado entre si. Neste contexto, voltando a referir Le Corbusier, *“a ordenação é um ritmo apreensível que reage sobre todo ser humano da mesma forma. A planta traz consigo um ritmo primário determinado”*<sup>327</sup>

*“(…) e isso conforta-me, existe de facto um lado artesanal nesta tarefa de criar atmosferas arquitectónicas.”<sup>328</sup>*

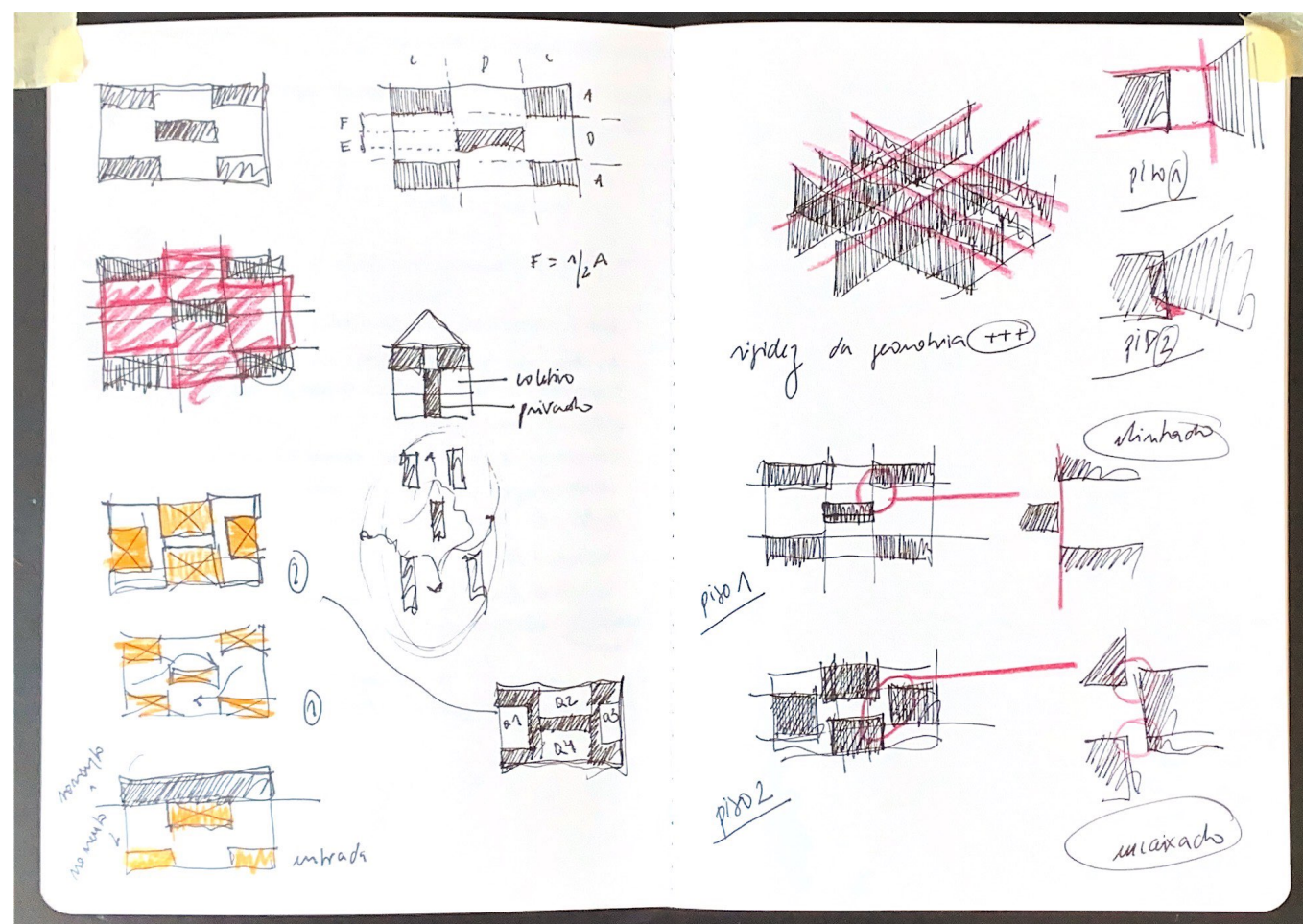


Imagem 137: Peter Zumthor, Planta da Casa Luzi (Jenaz, Suíça).

Imagem 138: Luísa Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenhos de estudo da Casa Luzi. 2024.

Imagem 139: Luísa Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenhos de estudo da Casa Luzi. 2024.

325. Le Corbusier. 2009. *Por uma arquitetura*. 6ªed. São Paulo: Editora Perspectiva. p. 27

326. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 27

327. Le Corbusier. 2009. *Por uma arquitetura*. 6ªed. São Paulo: Editora Perspectiva. p. 27

328. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*.  
Barcelona: Gustavo Gili. p. 21





“Apenas um material e já tem mil possibilidades. Amo este trabalho e, de certa maneira, por mais tempo que o faça mais misterioso se torna”<sup>329</sup>

Por conseguinte, é necessário referir-nos à pele desta casa que, no fundo, pela sua condição coincidente entre elemento construtivo e aparência, pode ser combinada, tal como foi explicado anteriormente, com o *esqueleto* e, por consequência com o músculo. Abordar-se-á, por um lado, a *pele* enquanto *dispositivo sensorial* e, posteriormente, enquanto componente de *continuidade formal*.

Para abordar a temática da *pele* é indispensável abordar o material enquanto *dispositivo sensorial*. Ora, tal como já foi referido múltiplas vezes, a obra de Zumthor é marcada por uma atenção especial aos sentidos. Em *Atmosferas* (2006), esta premissa é comprovada, pois das nove sensibilidades que aborda, três são relativas aos sentidos. Assim, depreende-se que o material poderá ser visto como um despertador de memórias, pois estimula os sentidos de quem experiencia o espaço, potenciando uma relação emocional com o mesmo.

“Os *pormenores*, quando são bem resolvidos, não são *decoração*. Não desviam a atenção, não entretêm, mas sim levam-nos à compreensão do todo cuja natureza fazem essencialmente parte.”<sup>330</sup>

Atentando ao segundo ponto relativo à *pele*, o elemento construtivo enquanto componente de *continuidade formal*, debruçamo-nos no ponto intitulado – “*Fendas no objecto selado*” – em *Pensar a arquitectura* (2005), no qual Zumthor refere como as casas são configurações artificiais. Neste contexto, o arquiteto associa à qualidade do objeto arquitetónico, a qualidade das ligações dos pormenores, isto é, de que forma as diferentes partes se relacionam entre si. Para Zumthor, os pormenores de um objeto arquitetónico deveriam refletir a ideia força do projeto: “*homogeneidade ou separação, tensão ou leveza, fricção, solidez, fragilidade.*”<sup>331</sup> Acresce, ainda, relativamente a este mesmo tema, o ênfase no pormenor como o detalhe que permite criar pequenas nuances dentro das grandes proporções do corpo construtivo: “*As particularidades desenharam o ritmo formal, a escalização refinada do edifício*”<sup>332</sup>

Centrando a nossa análise na Casa Luzi, é possível observar a diluição dos planos horizontais e verticais, o que confere ao vazio o seu protagonismo. Esta dissolução é alcançada através do uso exclusivo da madeira, evidenciando uma abordagem arquitetónica baseada na coerência material e na verdade construtiva. Além disto, a disposição linear das tábuas em madeira, tanto no teto, como no chão, sendo elas paralelas à torre central, reforça uma sensação de equilíbrio e da centralidade do espaço. Ainda, o emprego de um único material na Casa Luzi contribui para uma sensação de homogeneidade e silêncio. No entanto, o silêncio que aqui se destaca é distinto do que foi explorado anteriormente na Casa Loba. Na Casa Luzi o mesmo está ligado à neutralidade do espaço interior, pois é flexível e disponível à metamorfose, sem que seja imposta uma função específica. Já na Casa Loba, apesar do

Imagem 141: Walter Mair, Vista interior da Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006.

329. idem p.25

330. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 14

331. idem

332. *ibid.*

Imagem 140: Walter Mair, Vista interior da Casa Luzi (Jenaz, Suíça), 2006.



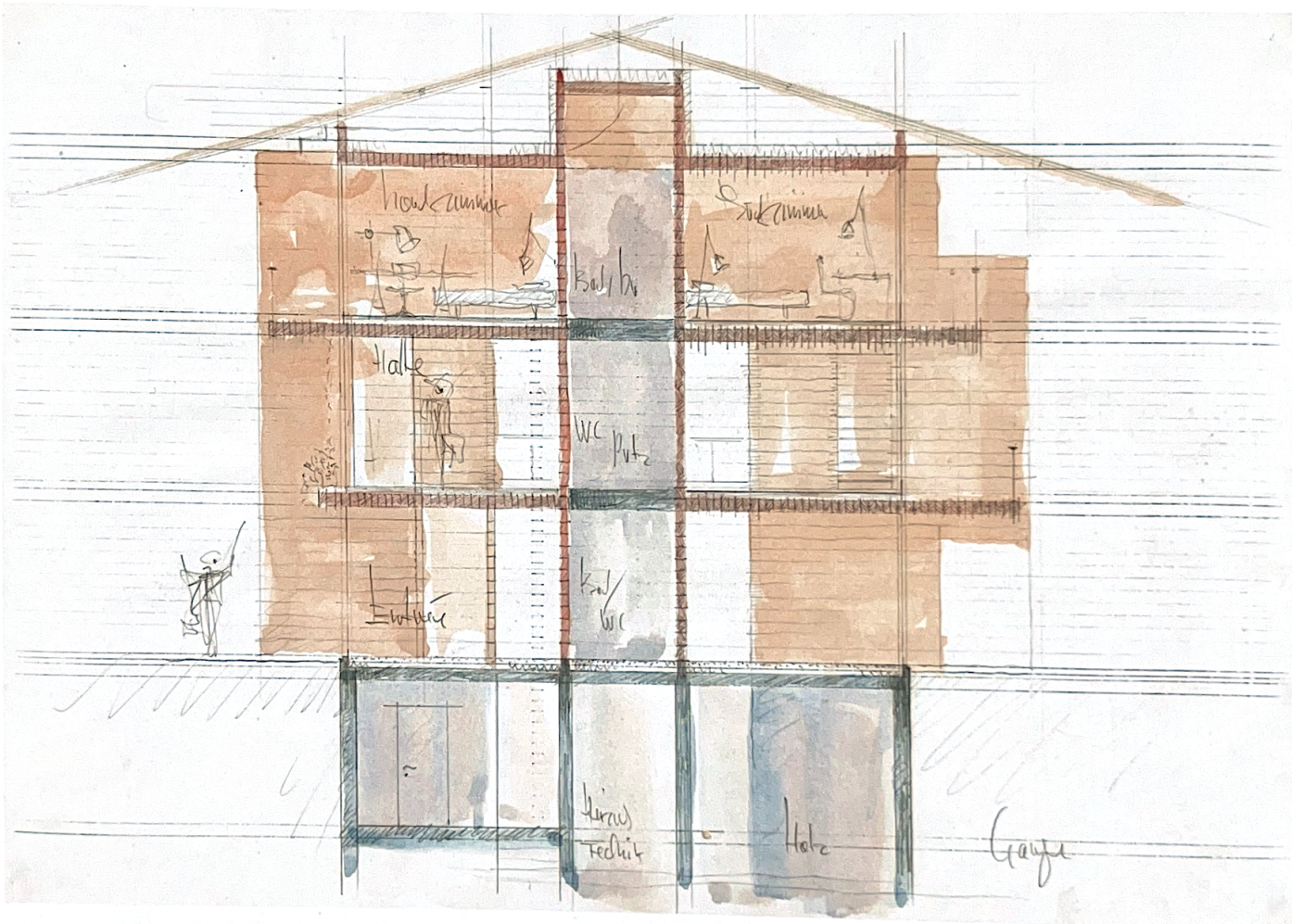


Imagem 142: Peter Zumthor, Desenho do corte A-A' da Casa Luzi (Jenaz, Suíça).

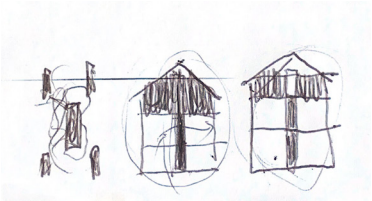


Imagem 143: Francisco Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenho de estudo da Casa Luzi, 2024.

333. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 31

334. Ferreira, Teresa Cunha; Mendonça, Hugo. 2023. *Princípios de projecto: Álvaro Siza: Piscina de Marés, 1960-2021*. Porto: FAUP. p. 52

335. Cunningham, Merce. 1952. "Space, Time and Dance". *Trans/Formations* 1, 1952.

silêncio também poder ser aplicado ao espaço interior, o mesmo foi evocado do ponto de vista da relação entre a casa e a paisagem.

Neste sentido, acredita-se que, através do desenho desta casa, Peter Zumthor alcança proporcionar o silêncio de que tanto fala: *"Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil porque o nosso mundo é tão barulhento."*<sup>333</sup> Considera-se que o que Siza refere em *Princípios de Projecto* (2023) - *"[a] forma que responda à função e da função se liberte"*<sup>334</sup> - possa ser aplicado ao presente caso de estudo. Ainda, neste contexto, ressalta-se uma possível correspondência com um dos princípios da coreógrafa Trisha Brown, no qual o corpo é explorado enquanto espaço disponível à metamorfose e que, através do movimento, cria um novo espaço.

Ainda, relativamente aos detalhes, e retomando a ideia de Zumthor de que as ligações entre os materiais devem refletir o conceito central do projeto, destaca-se a relevância do momento de transição entre os diferentes espaços. É nesse momento que a continuidade entre os espaços é interrompida revelando o modo como os troncos em madeira são empilhados e o encaixe macho-fêmea utilizado. Este tipo de encaixe é típico do método construtivo *Strickbau*, cujo nome, derivado de "stricken", significa entrelaçar, referindo-se à maneira como as peças encaixam. Depreendemos então que o método construtivo é utilizado enquanto continuidade formal. Apesar da existência de um ritmo constante, determinado pela unidade material, o mesmo é interrompido pelo assinalar do momento de transição.

*"o movimento torna-se mais claro se o espaço e o tempo à sua volta forem o seu oposto - a imobilidade"*<sup>335</sup>

No terceiro ponto, o *músculo*, centrar-nos-emos na formação do espaço enquanto corpo fechado e aberto, na articulação dos espaços e no movimento.

Retomando a visão de Cunningham sobre o corpo, o mesmo divide-se em duas partes, uma estática, relativa ao torso e uma móvel, relativa às pernas. Aproximando esta visão à Casa Luzi, mais concretamente ao plano vertical, no corte A, é possível observar a afirmação deste mesmo eixo por um *corpo* central. Este *corpo* fechado e, em certa medida, rígido, opõe-se à leveza das lajes. Esta justaposição do peso e da leveza poderia ser aproximado, de certa forma, ao caso de estudo anterior, a Casa Loba de Pezo von Ellrichshausen, na medida em que o movimento é salientado pela robustez da arquitetura. Neste caso, este núcleo central pela estabilidade que transmite, permite às lajes dançarem. Diz-se "dançar", pois as mesmas, não tendo os seus limites alinhados, podem quase ser vistas como braços esticados, dando assim uma sensação de movimento.

Outro ponto a considerar, atentando ainda ao corte A, prende-se ao facto, tal como Zumthor refere, da arquitetura dividir-se em duas possibilidades fundamentais sobre a formação do espaço: o corpo fechado e o corpo aberto. O corpo fechado é relativo a um espaço interior isolado, o corpo aberto, por



sua vez, é referente a um espaço contínuo. Ora, poder-se-ia considerar que a particularidade desta casa é precisamente a conjugação destes dois tipos de corpos. Considera-se como corpo isolado as torres, pois não só estão rigidamente delimitadas como também, devido às poucas aberturas para com os outros espaços e o exterior, possibilitam a leitura destes volumes enquanto massas. Em contrapartida, o espaço resultante destas mesmas massas poderia ser entendido como um corpo aberto, pois devido à falta de limites físicos, como por exemplo portas, é criado um espaço “infinito”. Este espaço “ilimitado” é reforçado pelos vãos que acompanham o dimensionamento dos mesmos, fazendo com que o espaço não se cinja ao limite físico da casa, mas que se prolongue até à paisagem.

Ainda relativamente a este tema, mas centrando-nos no título do presente capítulo – Duetto – torna-se necessário referir que associamos a este corpo fechado uma condição mais privativa e ao corpo aberto uma condição mais coletiva. Estas duas forças opostas, no âmbito da Casa Luzi, estão num confronto direto e o diálogo entre ambas reforça a particularidade da sua organização espacial.

Daremos à planta do primeiro piso principal destaque, pois evidencia a particularidade de organização do espaço. Contrariamente ao que é usual, a casa possui quatro caixas de escadas. Neste sentido, tal como é possível observar no desenho, as mesmas possuem dois tipos de função, a que está salientada a cor-de-laranja é relativa a um uso comum, as restantes, a roxo, são relativas a um uso mais privado, pois estão diretamente ligadas aos quartos. Apesar de uma das quatro caixas de escadas pertencer ao domínio comum, entende-se, pela sua volumetria, como um corpo fechado. A partir da análise da planta compreende-se esta dicotomia entre privativo e coletivo, onde existe simultaneamente proximidade e distância, onde o espaço privado confronta-se diretamente com este espaço comum “infinito”.

Este dueto que reúne simultaneamente proximidade e distância também pode estar presente na disciplina da dança. Ora, dois dançarinos, através dos seus movimentos poderão transmitir estas mesmas sensações, para além disso, dependendo de como se relacionam, podem criar ou não um espaço virtual entre si capaz de “tocar” o espectador, inserindo-o, em certa medida, neste espaço íntimo criado entre si.

Considerando ainda o tema do corpo fechado e do corpo aberto, comparemos a organização das três plantas da casa entre si. Ao observar estes desenhos depreende-se que, apesar de seguirem uma mesma lógica e linguagem, são consideravelmente distintos. Contudo, apesar das diferenças, entende-se que existe um princípio transversal a todos eles: o cheio que desenha o vazio e o vazio que é o espaço disponível para que o corpo se movimente. Neste sentido, poderíamos dizer que os *corpos no espaço*, dando especial atenção ao *corpo central*, formam três tipos de situações: o toque, a separação e o confronto.

Antes de mais, salienta-se que, observando as plantas dos três pisos, o

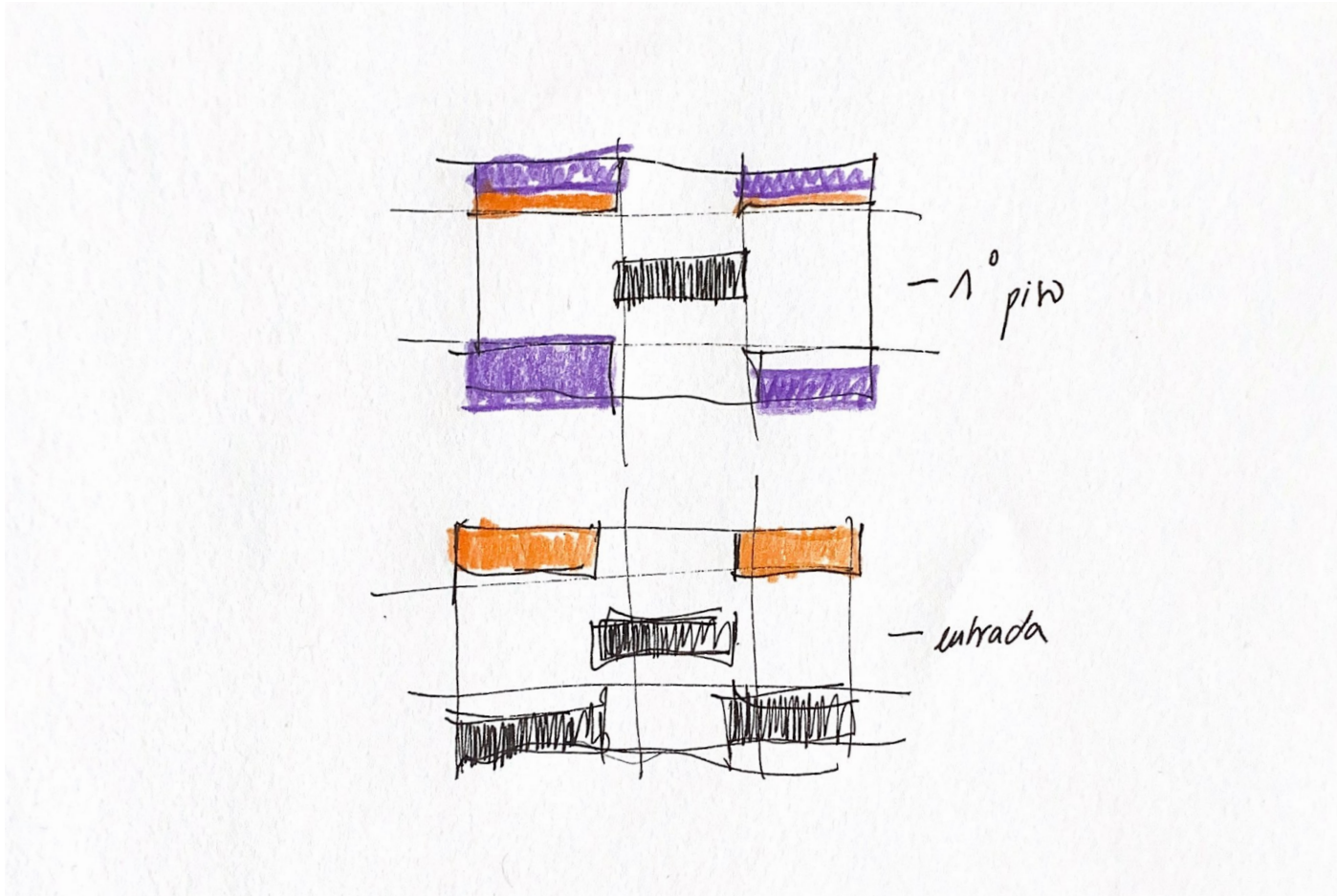


Imagem 144: Luísa Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenhos de estudo da Casa Luzi, 2024.



piso térreo, bem como o primeiro piso partilham algumas afinidades.

Debruçando-nos na primeira situação – o *toque* – poder-se-ia explicar que esta escolha de palavra deriva de como é feita a aproximação entre o *corpo* central e o momento de entrada que, associando-se ambos a uma das lâminas, formam um todo. O *corpo* central acaba por organizar dois tipos de espaço com uma morfologia semelhante, embora com proporções distintas. A lógica da articulação dos três espaços a partir da organização das torres é um tema presente de forma ainda mais evidente na planta do primeiro piso.

Relativamente à segunda situação – a *separação* – e, retomando o tema da articulação dos espaços, compreende-se que existe uma simetria das massas, articulada por um elemento central. O posicionamento dos corpos, pelo seu alinhamento, gera quatro momentos de tensão que, por sua vez, articulam quatro espaços distintos. Esta articulação pode ser compreendida como um meio de formação de um espaço único a partir de quatro espaços diferentes.

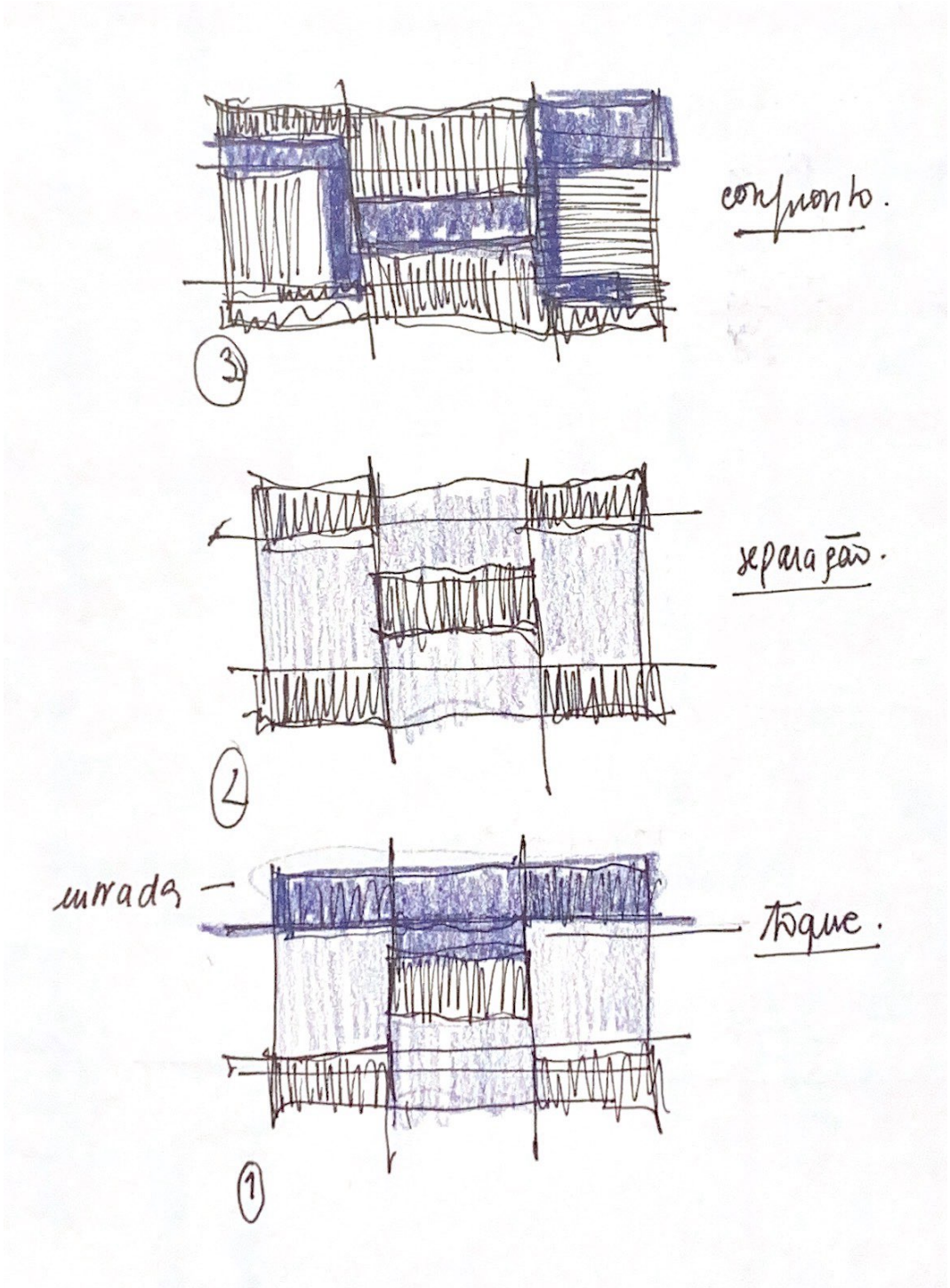
Centrando-nos na terceira situação – o *confronto* – percebe-se que a articulação dos espaços é feita de forma consideravelmente distinta no segundo piso. O *corpo* central que era rígido e claramente delimitado pelo seu formato retangular, aqui, expande-se, através de quatro “braços” distintos, criando, assim, uma relação com os quartos. O que era íntimo nos pisos abaixo, torna-se o elemento agregador entre os quatro quartos. O quarto de banho deixa de ser um corpo fechado e torna-se, em certa medida, um espaço mais aberto. Apelidou-se de *confronto*, pois não se considera que haja um cheio que desenhe o vazio, aqui são dois tipos de cheios que entram em contacto direto.

“Conduzir. Seduzir. Largar, dar liberdade.”<sup>336</sup>

Uma das ferramentas de projeto de Zumthor é, face a um novo projeto, perceber de que modo as pessoas se vão movimentar dentro do edifício. Nesta sequência, compreende-se que a arquitetura é uma organizadora de espaço e tempo, pois a sua forma e proporção, potenciam ritmos e movimentos a quem a experiencia. No âmbito da Casa Luzi, observa-se uma coreografia espacial, destacando-se duas situações distintas e, em certa medida, opostas.

Relativamente à primeira situação, e focando-nos na planta do primeiro piso, percebemos que, por um lado, é imposto um ritmo, o momento de passagem entre os *corpos* é mais apertado, dando a sensação de rapidez; e, por outro lado, por oposição, os espaços resultantes correspondem, pela sua amplitude, a um momento de pausa que, por consequência, pode ser associado à lentidão propícia à contemplação.

A segunda situação que destacamos, é o ritmo constante potenciado pela inserção de um movimento infinito. Este movimento infinito e constante relaciona-se diretamente com o que Zumthor refere ao explicar que uma boa arquitetura deveria hospedar o Homem e não lhe impor um uso específico.<sup>337</sup> Neste sentido, acreditamos que a composição do espaço na Casa Luzi possa ser apreendida, tal como na Casa Loba, como o “improvisado estruturado” que Trisha Brown explora. Apesar de existir um claro delineamento do movimento, o uso do espaço não é imposto dando, assim, liberdade, para que as pessoas se apropriem e circulem entre os espaços livremente.



Coletivo  
Coletivo de ligação/ articulação

Imagem 145: Luísa Vieira de Campos, Caderno de esboços - desenhos de estudo da Casa Luzi, 2024.

336. Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 45

337. Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 28





No final deste segundo estudo – o Dueto – e tendo em consideração a questão de partida – *de que forma uma obra arquitetónica poderá evocar as afinidades entre as disciplinas da arquitetura e da dança?* – considera-se que estas aproximações existem na Casa Luzi, tanto na temática do espaço e tempo como, também, no tema do corpo e movimento.

Relativamente ao **espaço e tempo**, destaca-se que, por um lado, este *dueto* arquitetónico aproxima-se da disciplina da dança devido à sua posição no território. A relação entre objeto arquitetónico e lugar resulta numa casa que se funde com a envolvente de forma natural. A naturalidade da sua presença remete para o silêncio, onde a essencialidade é fundamental, não sendo assim necessário recorrer a simbolismos para justificar a mesma. Por outro lado, esta fusão com a paisagem é reforçada através do fator tempo que, pela sua passagem, auferir ao edifício uma nova dimensão. Para além disto, o tempo está intrinsecamente ligado à memória e, tanto na disciplina da arquitetura, como na da dança, a mesma tem um papel fundamental no desenvolvimento dos projetos.

No que diz respeito ao **corpo e movimento**, salientam-se aproximações entre as duas disciplinas, tanto a nível de temas de projeto como, também, a nível de método de trabalho. Neste sentido, salienta-se a primazia por temas, tais como a essencialidade e abstração, presentes em ambas as disciplinas. Quanto ao método de trabalho, destaca-se que, tanto na arquitetura, como na dança, o recurso à geometria é fundamental, não só para organizar os corpos no espaço como, também, para explorar relações de harmonia, proporção e tensão. A neutralização do espaço, potenciada pela monomaterialidade, aproxima também as duas disciplinas, uma vez que o corpo arquitetónico e o corpo do dançarino revelam ser espaços disponíveis à metamorfose através do movimento. Por fim, aquela que parece ser a afinidade mais imediata entre as duas disciplinas é o movimento, pois não só é uma ferramenta de trabalho no desenvolvimento do projeto arquitetónico, como também, é a essência e base de expressão na dança.





147



148





2.3.1.

Prática e Processo: SANAA

*“Exploram como poucos as propriedades fenomenais do espaço contínuo, da leveza, da transparência e da materialidade para criar uma síntese subtil”*<sup>338</sup> é a descrição do júri do Pritzker em 2010 à abordagem inovadora da arquitetura da dupla de arquitetos japoneses, Kasuyo Sejima (1956-) e Ryue Nishizawa (1966-).

*“Há 15 anos, nunca teria pensado assim, mas agora sei que sou muito influenciado pela cidade onde cresci. Gostamos da mudança das estações. Temos um clima muito húmido e quente, por isso as pessoas gostam de poder abrir a porta para deixar o vento passar. A forma como construímos os nossos edifícios é simples e leve. Em Tóquio, cada edifício parece ser realmente independente dos outros, não há qualquer relação entre eles. Historicamente, a nossa religião permite a existência de vários deuses. Estas coisas antigas tiveram uma influência muito grande na minha arquitetura.”*<sup>339</sup>

A abordagem do escritório SANAA, de Kasuyo Sejima e Ryue Nishizawa, implica, obrigatoriamente, a compreensão da história e cultura do país em que este se enquadra – o Japão – e, também, das características do período histórico do país que contextualizou o desenvolvimento dos arquitetos.

No cenário pós Segunda Guerra Mundial, a população e a situação económica japonesas ficaram extremamente fragilizadas. Só mais tarde, a partir da Guerra da Coreia (1950-1953), é que a economia japonesa vivenciou um período de recuperação. É, nessa altura, que a indústria japonesa começa a aumentar o seu ritmo de manufatura e de produtividade, colocando-se numa posição competitiva em relação ao panorama internacional, permitindo ao país recuperar a sua riqueza e experienciar um período de expansão económica. É de realçar que o Japão é um país que possui uma longa história de heranças e continuidade cultural, sendo crucial a preservação dos seus valores e das suas raízes históricas.<sup>340</sup> Não obstante, não é um país que se limita às suas tradições, transcende-as, possuindo um importante e significativo costume de inovação.

*“(…) Eu brincava com os meus amigos nos terrenos perto da minha casa. Utilizávamos embalagens para fazer casas. Naquela altura, todas as famílias compravam televisões a preto e branco ou a cores ou máquinas de lavar roupa, porque a economia japonesa estava a crescer. Utilizávamos as molduras de madeira das embalagens de todos estes novos eletrodomésticos para fazer casas no parque. Eu também fazia casas para bonecas. Cresci nesse ambiente.”*<sup>341</sup>

Na entrevista intitulada *Uno más en casa de los SANAA* (2007), feita por Agustín P. Rubio, crítico de arte e diretor do MUSAC<sup>342</sup>, questiona-se de que modo os espaços onde Sejima e Nishizawa viveram durante a sua infância os influenciaram na sua forma de pensar a arquitetura. Ambos concordam terem sido influenciados pelos mesmos, embora nunca tenham refletido sobre este tema de forma consciente.

Imagem 149: Ila Bêka e Louise Lemoine, Frame do filme *Tokyo Ride*, 2020.

Imagem 150: Ila Bêka e Louise Lemoine, Frame do filme *Tokyo Ride*, 2020.

338. “Pritzker Prize 2010”. *Arquitectura Viva*, 30 de abril de 2011.

339. Nishizawa, Ryue. 2011. “A conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 155: pp. 6-244. p.10

340. Lobão, Matilde. 2016. “SANAA Design Process: Essay from an internship”. Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa.

341. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustín Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 12

342. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

2.3. Companhia: Pavilhão Serpentine, Inglaterra



“Temos um estilo diferente, mas partilhamos uma história”<sup>343</sup>

Kasuyo Sejima nasce na cidade de Hitachi, na prefeitura de Ibaraki, no Japão. A sua infância foi passada numa casa da empresa Hitachi Electric que tinha construído, na altura, cinco tipos de habitações, muito distintas das casas tradicionais japonesas. Eram casas baseadas na repetição e tinham na mesma zona um hospital, um supermercado, correios e uma zona de jogos. A arquiteta explica que esta proximidade era muito prática, contudo não existia natureza ou casas tradicionais em madeira no seu entorno, “*Lembro-me de uma casa em madeira fora do perímetro da empresa. Essa casa não tinha janelas de vidro, apenas madeira e painéis de papel que se fechavam à noite. Perguntava-me se não teriam frio naquela casa*”<sup>344</sup>

Ryue Nishizawa nasce na prefeitura de Kanagawa no Japão e, contrariamente a Sejima, a sua infância foi passada numa casa de habitação social. “*Sim, o ambiente deve ter-me influenciado. As pessoas crescem de formas diferentes em ambientes diferentes (...) Eu sou muito japonês porque cresci na sociedade japonesa.*”<sup>345</sup> Entre os anos 50 e 60, o governo japonês construiu um grande número de casas unifamiliares de cariz social para implementar o novo estilo de vida e quase toda a população que vivia perto de Tóquio morava neste tipo de casas, “*Era uma loucura, centenas de casas independentes alinhadas formando uma quadrícula. Eu não sabia dizer qual era a minha, eram todas iguais. Construíram muitas, todas novas, sem história. Vivi lá durante bastante tempo.*”<sup>346</sup>

Na mesma entrevista, Sejima explica que, em pequena, gostava de construir casas com embalagens. A decisão de estudar arquitetura foi despoletada por uma imagem de uma casa e foi somente na faculdade, deparando-se novamente com a mesma, que descobriu que a referida imagem era da *Sky House* do arquiteto japonês Kiyonori Kikutake (1928-2011), para o qual Toyo Ito trabalhou após acabar o curso. Neste seguimento, Ito, depois de trabalhar durante quatro anos para Kitukate, criou o seu próprio escritório, do qual Sejima fez parte, de 1981 a 1987, após concluir o seu percurso académico. Sejima licenciou-se em 1979 e obteve o grau de Mestre em 1981 na Universidade de Mulheres do Japão. Em 1987 cria o seu escritório *Kasuyo Sejima & Associates*, começando a ganhar notoriedade, em 1992, ao ganhar o prémio *Young Architect of the Year* concedido pelo Instituto de Arquitetos Japoneses.

Nishizawa, contrariamente a Sejima, explica que a vontade de criar espaços não foi algo presente na sua infância, contudo menciona o facto do desenho o ter sido. Nishizawa licenciou-se e obteve o grau de mestre na Universidade Nacional de Yokohoma, em 1990. Durante o seu percurso académico chegou a trabalhar no escritório de Ito, contudo, tendo em conta que nessa altura Ito tinha muitos colaboradores e as conversas com ele eram escassas, Nishizawa decidiu ir trabalhar para um escritório mais pequeno, o de Sejima. Integrou *Kasuyo Sejima & Associates* na altura em que a arquiteta estava a fazer o projeto da residência para mulheres Saishunkan Seiyaku. Foi nesta ocasião que o processo de trabalho que desenvolveram se tornou o método de trabalho do escritório que será posteriormente abordado.

343. Bêka, Ila; Lemoine, Louise. 2020. *Tokyo Ride*. France: Bêka & Lemoine.

344. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustin Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 11

345. idem. p.12

346. *ibid*.

347. Kasuyo, Sejima. 2004. “Liquid Playgrounds”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26. p. 24

348. Nishizawa, Ryue. 2011. “A conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 155: pp. 6-244. p.16

349. O emprego do termo “simplicidade” é utilizado sob a mesma forma que o escultor Brâncusi usa. A simplicidade é a complexidade resolvida.

350. Kasuyo, Sejima. 2004. “Liquid Playgrounds”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26. pp. 23-24

351. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaeker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

“Gostaria de escrever, mas não quero criar primeiro uma teoria e depois interpretar ou provar essa teoria fazendo arquitetura, porque a técnica da escrita e a técnica da conceção do projeto são completamente diferentes. Para mim, o processo de projeto de um edifício é, em si mesmo, uma forma de pensar a arquitetura.”<sup>347</sup>

Em termos de abordagem teórica explícita relativa à arquitetura, referem não ter uma teoria pré-estabelecida, isto é, em cada projeto adaptam a abordagem às particularidades do mesmo. Não obstante, dois temas são transversais a toda a sua arquitetura: *a procura pela essência* e *a importância da atmosfera*.

“Sinto que é difícil generalizar. Pela minha experiência, os artistas adotam uma abordagem muito diferente para criar espaços. De certa forma, é muito primitiva, muito direta. Nós gostamos de pegar nisso. Também tentamos ser muito primitivos na forma como criamos o espaço - embora também utilizemos as paredes e as janelas para funções, o que os artistas nunca fazem.”<sup>348</sup>

“Primitivo” é associado à ideia de origem e ao conceito de base. Consideraremos o que é primitivo, essencial. A pertinência da arquitetura de Sejima e Nishizawa reside na capacidade da simplicidade<sup>349</sup> e não na densidade conceptual que incorpora. Neste sentido, é possível questionarmos de que forma é que alcançam esta essencialidade.

Partindo do carácter *essencial*, da arquitetura de SANAA, e à semelhança do que é detalhado por Keersmaeker, considera-se pertinente socorrermos de algumas das definições utilizadas pela coreógrafa sobre o *que é coreografar* para estudarmos a abordagem arquitetónica do escritório. Para uma melhor compreensão da procura do essencial na sua arquitetura abordar-se-ão duas nomenclaturas distintas para “definir” o seu trabalho: “arquitetura de diagrama” e “arquitetura de relação”.

“Para nós, é importante explicar claramente as relações intrínsecas de cada projeto... mostrar claramente a ideia, não através de figuras, formas ou feitos, mas da forma mais simples e direta. Quando se quer avaliar se se trata de uma ideia simples ou de um esquema simples, então o conceito deve ser lido claramente.”<sup>350</sup>

Neste ponto, poder-se-á retomar as definições de Keersmaeker relativas ao ato de coreografar: “*Coreografar é incarnar uma abstração*” e “*Coreografar é organizar o movimento no tempo e no espaço*”. Centrando-nos na primeira, relembramos a explicação do verbo abstrair proferida pela coreógrafa: “*É retirar, é remover, abstrair é reduzir.*”<sup>351</sup>

Nishizawa, como será abordado posteriormente, refere que o processo de trabalho que desenvolvem consiste em partirem de algo complexo e gradualmente torná-lo mais simples. Esta “depuração” é um processo de clarificação e organização das partes do programa, bem como as relações que estabelecem entre si.



Toyo Ito em *Arquitetura de Diagrama* (1996) descreve a arquitetura de Sejima, tal como o título indica, como se fosse um diagrama. A partir desta designação, explica que o espaço de um determinado edifício é a representação abstrata das atividades humanas pressupostas para o mesmo. Apesar deste texto ter sido escrito há mais de 25 anos, permanece atual do ponto de vista do objetivo da arquitetura, no qual o foco reside na utilização do espaço.<sup>352</sup>

Sejima explica que a organização do programa é fundamental, pois é o que o permite estruturar fenomenologias. Contudo, Nishizawa alerta que o que lhes interessa verdadeiramente é o carácter matemático e objetivo da experiência e como este fator influencia a organização programática de determinado projeto. Esta abordagem difere da de Zumthor, na medida em que falam da perceção individual como algo secundário, tendo em conta que depende de fatores pessoais voláteis, tais como o humor e as emoções.<sup>353</sup> Para além disso, Nishizawa refere, também, que a importância da organização do programa não é do ponto de vista funcional, pois este diagrama não pode ser traduzido em arquitetura de forma imediata, mas é importante enquanto meio de estabelecimento de um sistema invisível de relações entre as partes<sup>354</sup>: “*A forma como entendemos o programa é muito abstrata, pelo que não pode ser traduzida numa forma identificável... Por isso, o mais importante é a forma como as relações são estabelecidas.*”<sup>355</sup>

Apoiando-nos no conceito de “arquitetura de relação”, como lhe apelida Agustín Pérez Rubio, centramo-nos, num segundo momento, sobre como a arquitetura de Sejima e Nishizawa explora as diferentes conexões e tensões entre os espaços. Neste sentido, considera-se pertinente aproximar-nos de uma das temáticas exploradas por Brown: o corpo democrático. O *corpo democrático* que a coreógrafa estuda reside na utilização de todas as partes do corpo de igual modo, esta abordagem aproxima-se em certa medida do trabalho de SANAA, na forma em que ambicionam que um edifício não tenha um princípio e um fim, contudo, apesar desta ambição, a relação entre as várias partes do edifício não é propriamente uma anulação hierárquica, mas sim um repensar destas relações.

Nesta ótica, Nishizawa explica que esta abordagem aspira a um (re) questionamento e (re)invenção sobre as partes do corpo arquitetónico. Para além disso, considerando que o movimento livre é um dos fatores cruciais de projeto, o objetivo é explorar de que forma é possível desenhar um edifício sem um princípio e um fim. Sejima esclarece este tema da seguinte forma: “*um edifício define um espaço interior separado do exterior, de modo a que a partir da entrada se avance para o interior em direção ao fim, um fim escuro. Isto produz uma distinção hierárquica que tentamos eliminar tornando esse espaço final também luminoso. Por vezes, também tentamos evitar esses espaços finais*”<sup>356</sup>

“*Do ponto de vista da arquitetura e do design, as pessoas dividem muito o espaço dependendo da função (...), mas isso por vezes produz demasiada divisão, demasiada organização, demasiada definição. Gostamos da sensação*

352. Kasuyo, Sejima. 1996. “Conversación con Kasuyo Sejima”. *El Croquis*, nº77: pp. 6-17

353. Nishizawa, Ryue. 2000. “Una conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº99: pp. 6-20. p.11

354. idem. p.18

355. Kasuyo, Sejima. 1996. “Conversación con Kasuyo Sejima”. *El Croquis*, nº77: pp. 6-17

356. Kasuyo, Sejima. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 139: pp. 6-32. p.19

357. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustín Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 11

358. idem. p.14

359. Nishizawa, Ryue. 2011. “A conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 155: pp. 6-244. p. 16

360. Kasuyo, Sejima. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº139: pp. 6-32. p. 19

*de mistura, da sensação de não saber o que se está a passar*”<sup>357</sup>

O discurso de Sejima e Nishizawa é marcado por uma referência à liberdade de forma recorrente. A liberdade que mencionam, tanto é relativa à forma, como à função do edifício.

Relativamente à forma, esclarecem que não partem da premissa: “a forma segue a função”. Trata-se de trabalhar a forma como um elemento revelador da ideia de distribuição do espaço e não enquanto resultado da função.

Relativamente à função, a mesma é utilizada como guia de projeto, estabelecendo uma relação dinâmica com o edifício, tal como explicita Nishizawa: “*Utilizamos a função para criar o edifício, mas também o edifício cria a função. É uma relação muito dinâmica: o edifício cria o programa, e o programa também cria o edifício. Tem de ser recíproco.*”<sup>358</sup> Esta relação de que fala o arquiteto pode ser interpretada à semelhança da ligação entre o corpo e o espaço, em que o corpo altera o espaço onde se movimenta, mas também que é influenciado pelo espaço onde está. Contudo, é necessário compreender que este “guia de projeto” não é coercitivo e, portanto, existe a possibilidade de uma mutação quanto à utilização do edifício, “*Sempre que vejo a sua profunda compreensão do espaço, aprecio muito esse facto. É a mesma sensação que tenho quando as pessoas começam a utilizar os nossos projetos e utilizam o espaço de uma forma inesperada.*”<sup>359</sup> Esta flexibilidade de transformação só é possível devido ao programa e ao espaço serem pensados em termos de relações.

“*Tentamos, de alguma forma, alimentar a luz natural nas traseiras e produzir um espaço profundo, mas não é escuro - é claro, por isso a luz que se espalha por todo o plano também atua como uma libertação da hierarquia (...) É também por isso que usamos cores brancas. O branco é muito importante. Difunde a luz, o que também está relacionado com a liberdade e as relações (espaciais) livres.*”<sup>360</sup>

Por fim, ainda sobre o tema da essencialidade, compreende-se que, tanto a “arquitetura de diagrama”, como a “arquitetura de relação”, transcendem o seu princípio conceptual, quando assumem qualidades concretas. Neste sentido, abordaremos a materialidade enquanto meio de revelação, consideramos quatro “materiais”: luz, cor, transparência e reflexo. Julga-se relevante agrupar em dois grupos os quatro elementos, neste contexto, trataremos primeiramente da luz e da cor e, seguidamente, da transparência e do reflexo.

A luz é uma das componentes fundamentais na prática arquitetónica. Recorrendo à visão de Böhme, a luz não pode ser vista em si. Embora seja uma afirmação contraditória, explica que a luz só é observável quando alcança uma determinada superfície<sup>361</sup>, tal como Appia refere: “*os objetos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis*”<sup>362</sup> Neste contexto, aliando à luz o tema da cor, mais especificamente as cores brancas empregues nas





Imagem 151: Iwan Baan, Glass Pavillion Toledo Museum (EUA), 2010.

Imagem 152: Iwan Baan, Glass Pavillion Toledo Museum (EUA), 2010.

obras de Sejima e Nishizawa, depreende-se qual a finalidade destas duas componentes: relações espaciais livres. Como foi observado anteriormente, uma das particularidades do escritório SANAA é ter uma abordagem à arquitetura como um conjunto de relações. Relativamente ao espaço existe um objetivo intrínseco referente à hierarquia das partes, neste caso a luz e a cor têm a mesma função, a utilização do branco como elemento que difunde a luz, cujo objetivo é anular a existência de um princípio e um fim no edifício.

Considerando o tema da transparência e do reflexo, compreende-se que a sua utilização em certa medida é convergente com a temática do corpo (arquitetónico) democrático. O uso da transparência é um elemento fundamental do ponto de vista das relações visuais, pois permite que os múltiplos espaços transcendam o seu limite físico, convergindo num só. As relações visuais não são somente relativas ao interior-exterior, mas também podem ser referentes a dois espaços interiores, ou o que Sejima apelida de *in-between space*. À luz desta temática, Sejima explica como a transparência está diretamente ligada à noção de flexibilidade. Sejima explica que uma característica da transparência que lhe interessa também, para além da sua clareza visual, é o efeito produzido pela sua sobreposição.<sup>363</sup> A sobreposição de que fala tem como resultado a opacidade e questiona-se como é que a mesma tem influência na atmosfera do espaço. Relativamente ao reflexo, Sejima explica que a sua pertinência provém da sua capacidade de criar um espaço virtual e, para além disso, permite ao corpo humano, em contacto com espaço, reconhecer a sua própria escala e posição.

Em suma, a luz, a transparência e a cor são materiais que proporcionam uma homogeneidade espacial quando conjugadas com um objetivo comum – a eliminação de limites visuais e percursos tradicionais lineares – colocando o corpo e o seu movimento como protagonistas do espaço. Relativamente ao reflexo, apesar de não ser uma componente que vise propriamente uma homogeneidade espacial, depreende-se a sua função enquanto eliminadora de limites espaciais, no sentido em que cria um espaço virtual. Este espaço desperta no corpo um sentimento de ambiguidade, será um espaço real ou virtual? Este sentimento que referimos pode ser associado à *pincelada em branco sobre a tela branca*, no caso de Pezo von Ellrichshausen e ao dançarino que não se sabe se está a dançar ou não, no caso de Brown.

*“Penso que toda a nossa arquitetura tem uma relação muito íntima com a atmosfera. Tentamos sempre encontrar uma forma de as relacionar. Não há edifícios que não tenham uma relação com a atmosfera.”*<sup>364</sup>

Conclui-se que a essencialidade, na arquitetura de SANAA, reside na clareza da organização do programa, nas relações entre as partes e também nos materiais enquanto elementos reveladores dessa mesma clarificação. Esta abordagem arquitetónica resulta num conjunto de sensações e emoções no seu utente ou, por outras palavras, na *atmosfera*. O termo “atmosfera”, como foi abordado previamente, pode ser explicado por múltiplas definições. Referindo novamente Böhme, a sua explicação sobre o que é uma atmosfera

361. Böhme, Gernot. 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Londres: Routledge. p. 194

362. Appia, Adolphe. 1919. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia. p. 32

363. “Materials and Forms: Fragments of a Conversation between Jacques Herzog, Kazuyo Sejima, and Ryue Nishizawa.” *JA* no. 35 (Autumn 1999). p. 4

364. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustin Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 17



reside no diálogo entre sujeito e objeto, um fenómeno de intermediação, onde o espectador tem simultaneamente como função a percepção, mas também integra a sua produção. Neste contexto, em concordância com a perspetiva de Pezo von Ellrichshausen e de Zumthor, Nishizawa caracteriza a atmosfera como um dos objetivos principais da tarefa arquitetónica. Ora, a *atmosfera* para Nishizawa parte de dois significados, um deles relativo à envolvente e o outro referente ao espaço.

O primeiro significado refere-se ao ambiente que o edifício potencia, tanto no interior, como no exterior, ou seja, que é inexistente sem a presença do edifício. O segundo significado é associado a uma qualidade pré-existente do lugar. Neste sentido, em *Liquid Playgrounds* (2004), Nishizawa explica que uma das principais questões face a um novo projeto é perceber de que modo é que se produz uma atmosfera e como é que a mesma pode ser experienciada. Comparando a abordagem de SANAA à visão de Cunningham, ou até mesmo de Pezo von Ellrichshausen sobre a presença das coisas, compreende-se que o escritório estuda de que forma, a partir de ferramentas arquitetónicas, é possível proporcionar diferentes “*estados climáticos*.”<sup>365</sup> As ferramentas arquitetónicas em questão são todos os elementos anteriormente abordados, desde a escolha da forma à transparência empregue entre diferentes espaços. Para além disso, estes *estados climáticos* de que falam podem ser comparados, em certa medida, ao que Barros elabora sobre o trabalho de Brown acerca do seu método de trabalho, cujas tensões e movimentos provocam na coreografia “*um clímax pelas constantes mudanças de estado*.”<sup>366</sup>

“*Projetar é um processo contínuo de descoberta*”<sup>367</sup>

Em 1995, Sejima e Nishizawa fundaram o seu escritório, SANAA (Sejima and Nishizawa and Associates), localizado em Tóquio, no Japão. Como foi mencionado previamente, tanto Sejima como Nishizawa possuem um escritório de arquitetura individual, *Kasuyo Sejima & Associates* (1987) e *Office of Ryue Nishizawa* (1997).

Uma das particularidades do processo de trabalho desenvolvido por SANAA reside também na sua condição física, isto é, no facto dos três escritórios estarem reunidos num mesmo edifício. Sejima elabora sobre o tema da colaboração como um aspeto central da tarefa arquitetónica: “*Penso que juntar arquitetos com artistas e engenheiros é uma abordagem muito arquitetónica. Quando fazemos edifícios, os arquitetos não trabalham sozinhos, trabalham com um grupo de colaboradores com diferentes especialidades e cada um traz algo para o espaço final (...) Os edifícios de sucesso são sempre uma colaboração entre muitas pessoas de diferentes áreas*.”<sup>368</sup> A importância da colaboração na realidade laboral é traduzida, por um lado, pelos três escritórios estarem próximos permitindo o rápido e livre movimento dos colaboradores e, por outro lado, pela existência de uma sala onde todos podem estar a trabalhar e a ouvir conversas sobre projetos com os quais não estão diretamente implicados, algo que Sejima e Nishizawa consideram fundamental.

365. Moreno, Cristina; Grinda, Efrén. 2004. “Ocean of Air”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 26-42. p. 37

366. Barros, Né. 2009. *Da materialidade na dança*. 1ª ed. Porto: CEAA Centro de estudos Arnaldo Araújo. p. 99

367. Sejima, Kasuyo. 1996. “Conversación con Kasuyo Sejima”. *El Croquis*, nº 77: pp. 6-17. p. 6

368. Sejima, Kasuyo. 2011. “A conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 155: pp. 6-244. p. 8

369. Moreno, Cristina; Grinda, Efrén. 2004. “Ocean of Air”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 26-42. p. 27

370. Filipe, Maria Eduarda. 2022. “Arquitetura e Movimento: o espaço público como dispositivo”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto. p. 17

371. Kasuyo, Sejima. 1996. “Conversación con Kasuyo Sejima”. *El Croquis*, nº77: pp. 6-17. p. 7

372. “*Não está sujeita a uma ideia pré-estabelecida de como deve decorrer (...). Pode tomar um impulso próprio, isto é, deixa em aberto a possibilidade da surpresa (o acaso) e isso é essencial*.”

373. Embora Sejima refira a inexistência de imagens espaciais pré-estabelecidas ao deparar-se com um novo projeto, sabe-se que as suas influências académicas e não só, infância e memórias, são aspetos que interferem necessariamente no seu trabalho.

374. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustin Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. CASAS: *Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p.15

375. idem. p.13

Antes de nos debruçarmos concretamente no processo de trabalho de SANAA é necessário referir a importância do movimento enquanto elemento dinamizador de projeto. Assemelhando-se à disciplina da dança, SANAA colocam o corpo e o seu movimento como sendo o elemento central da disciplina da arquitetura. Em *Ocean Air*<sup>369</sup> (2004), os arquitetos espanhóis, Cristina Moreno (1971-) e Efrén Grinda (1966-), referem que a maneira como Sejima e Nishizawa exploram a arquitetura pode ser relacionada com um conceito intitulado “Praxeomórfica” explorado pelo sociólogo e filósofo polaco, Zygmunt Bauman (1925-2017). Praxeomórfica, do ponto de vista etimológico, pode ser dividida em duas partes, por um lado, do grego *Praxis*, que significa ação e, por outro lado, *Morphé* que designa a forma. Para Bauman, este conceito reside na ligação entre as ações humanas e as estruturas sociais, isto é, a existência de uma relação contínua entre o que o Homem faz e as formas que moldam essa ação. Aplicando este princípio à arquitetura, interpreta-se o que poderia significar a relação entre o corpo e o seu movimento e o espaço. É uma interação de influência recíproca, por um lado, o corpo que reconfigura e altera o espaço através da sua presença e movimento e, por outro lado, o espaço que molda ações, mas também que se adapta à mudança.

“*O movimento é matéria de espaço*.”<sup>370</sup>

Como refere Pallasmaa, todas as estruturas arquitetónicas são formas de direcionar o movimento ou, por outras palavras, são formas de coreografia espacial. A coreografia espacial a que Pallasmaa se refere é um modo de antecipar comportamentos e padrões de movimento de quem experiencia o espaço. Neste sentido, relacionando a visão de Keersmaeker, onde o movimento é considerado como condição primordial da dança, e a visão de Sejima, cujo trabalho consiste na coordenação das “*linhas do movimento humano de forma a corresponderem à distribuição do espaço*”<sup>371</sup>, depreende-se a relevância do movimento e a sua pertinência enquanto guia de projeto e organizador do espaço.

Atentando concretamente ao método de trabalho desenvolvido pelo escritório, compreende-se que é um processo metódico e exaustivo. Convergindo com a ótica de Cunningham<sup>372</sup>, Sejima e Nishizawa não partem de uma imagem espacial pré-feita, de forma a não determinar o rumo do projeto de modo prematuro.<sup>373</sup> Neste contexto, tal como Nishizawa refere, todas as hipóteses são possíveis: “*Uma das nossas regras básicas é que, na fase de estudo, todas as opções têm de ter uma planta e uma maquete (...) Penso que, se não analisarmos as diferentes opções, o projeto não existe e temos de o adivinhar*.”<sup>374</sup> Contudo, é necessário referir que apesar de não existir uma ideia inicial que guie o projeto, as influências e memórias têm um papel determinante: “*Somos muito influenciados pela arquitetura japonesa, mas nunca tentámos citar diretamente o passado japonês*”<sup>375</sup>



“se queres tornar-te um arquiteto, tens de passar muito tempo a simplificar o teu trabalho”<sup>376</sup>

O processo de trabalho de Sejima e Nishizawa caracteriza-se por ser demorado, pois, face a um novo projeto, é pedido a todos os colaboradores para desenvolverem uma proposta. A escolha entre propostas, como Nishizawa refere, por vezes é lógica, por vezes é intuitiva, contudo existe um objetivo comum nesta fase inicial: escolher uma proposta cujo resultado não pode ser antecipado.<sup>377</sup> Neste sentido, é possível estabelecer uma relação com o processo de trabalho de Cunningham, cujo elemento da surpresa é considerado como essencial. Acrescenta-se que Nishizawa, apoiando-se no exemplo da cidade de Tóquio (cada vez mais saturada), acredita que a execução de um projeto rapidamente resulta em propostas complexas. Por esta razão, tendo em conta que visam o alcance de uma certa *complexidade resolvida*, o seu processo de trabalho é baseado na repetição, isto é, ao escolherem uma direção para o projeto, são feitas novamente maquetes e desenhos, pois tal como referem os arquitetos: “*Mesmo depois de escolhermos uma direção, ainda há muitas coisas para encontrar.*”<sup>378</sup>

Todavia, considerando o processo de trabalho do escritório SANAA e o elevado número de propostas que desenvolvem para um mesmo projeto, é pertinente relembrar um tema já abordado do trabalho de Brown. A propósito de *Set and Reset*, Brown baseou-se num dos métodos criativos de Dunn explorados no Judson, implementando “tarefas” de modo a limitar e guiar o movimento de cada dançarino.<sup>379</sup> À semelhança de Brown, numa primeira fase, Sejima e Nishizawa, destacam a necessidade da criação de “regras” de forma a definirem o edifício e limitarem as hipóteses de projeto: “*Se a “regra” os convencer, torna-se numa pauta [do projeto]*”<sup>380</sup>

Por fim, importa enfatizar a função central das maquetes no trabalho de Sejima e Nishizawa, destacando-se por um lado, o seu papel como meio exploratório e, por outro lado, como método decisivo. Abordando as maquetes como meio exploratório, compreende-se que esta função está presente ao longo de todo o desenvolvimento de um projeto, desde uma fase inicial, até a uma fase mais avançada. Neste sentido, as maquetes são utilizadas em detrimento dos desenhos planimétricos, pois permitem a exploração dos diferentes pontos de vista do edifício, o que consideram fundamental para conseguirem imaginar algo que não está construído. Para além disso, também elaboram maquetes com diferentes materialidades, de forma a explorar as múltiplas aparências que o edifício poderá ter. Atentando, também, à sua função como método decisivo, Sejima explica que são maquetes à escala 1:1 e 1:5 que lhes permitem decidir os detalhes de projeto.<sup>381</sup> De modo mais abrangente, as maquetes para Sejima e Nishizawa, quase de forma obsessiva, são um meio para responder às suas inquietações.

376. Kasuyo, Sejima. 2004. “Liquid Playgrounds”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26; p.12

377. idem. p.13

378. *ibid.*

379. Após ensinar a todos os bailarinos a mesma frase coreográfica, implementa cinco instruções: “1. Keep it simple. (The clarity issue) 2. Play with visibility and invisibility (The privacy issue) 3. If you don't know what to do, get in line. (Helping out with downtime) 4. Stay on the outside edge of the stage. (The spatial issue) 5. Act on instinct (The wild card)”.

Brown, Trisha. 2002. “How to make a modern dance when the sky's the limit.” Em Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001, pp. 289-295. Andover: Addison Gallery of American Art. p. 291

380. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustin Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 16

381. Kasuyo, Sejima. 2004. “Liquid Playgrounds”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26; p.12

Em suma, a arquitetura de SANAA é, em certa medida, profundamente enraizada na tradição japonesa. Os temas da cor, luz e transparência são proeminentes, sendo meios de clarificar ideias de projeto, mas também das relações entre as diferentes partes do programa. Para além disso, a liberdade e o movimento são condicionantes fundamentais, resultantes de uma arquitetura pensada a partir de um sistema de relações não hierarquizado. Relativamente ao método de trabalho, SANAA tem um método de projetar peculiar, onde o inesperado é privilegiado. Além disso, é um processo que visa uma abordagem singular a cada projeto, não seguindo uma teoria pré-estabelecida, e onde “todas” as hipóteses de projeto são possíveis.

É a partir de múltiplas entrevistas – Croquis nº 77, 121/122, 139, 155 e *Uno más en casa de los SANAA* (2007) – e conferências – *Architecture Design of the SANAA Serpentine Pavillion* (2011) e *Architecture is Environment* (2014) – que se constata uma abordagem à arquitetura muito próxima do vocabulário das artes visuais. Neste sentido, centrando-nos no Pavilhão Serpentine, pretende-se que o seu estudo seja feito de modo semelhante. Por outras palavras, procura-se explorar o pavilhão através do cruzamento da disciplina da arquitetura e da dança. Após uma breve descrição do pavilhão (cf. 2.3.2), onde serão salientados aspetos programáticos e construtivos, seguir-se-ão dois textos – “*Espaço e Tempo*” e “*Corpo e Movimento*” – nos quais as aproximações entre as duas disciplinas serão exploradas.



154



153

Imagem 153: Thomas Demand, *Kindergarten 22*, 2015. Observação do processo criativo de SANAA.

Imagem 154: Thomas Demand, *Publishing House 64*, 2015. Observação do processo criativo de SANAA.





Imagem 155: Iwan Baan, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

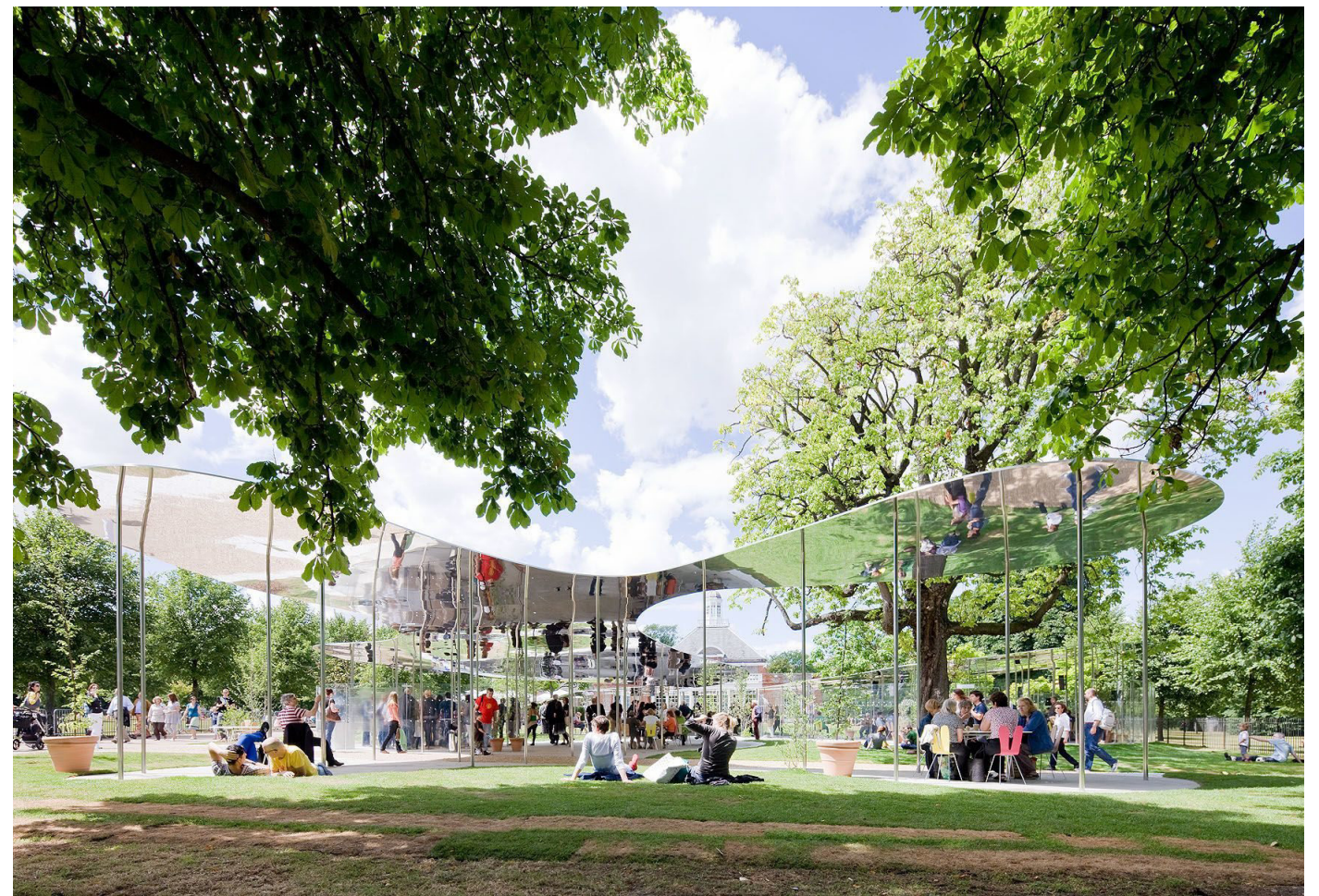


Imagem 156: Iwan Baan, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.





2.3.2.

Pavilhão Serpentine, Londres, Inglaterra (2009)

51°30'16.5"N-0°10'27.9"E

O Pavilhão Serpentine encontra-se numa relação de continuidade com as demais obras de Sejima e Nishizawa. Como Sejima refere, projetar é um processo contínuo de descoberta, por esta razão, depreende-se que existe uma afinidade entre as obras, não só de um ponto de vista formal, como também relativamente aos temas de projeto.

“um dos objetivos (...) não era fazer um edifício, era fazer uma pequena coisa, uma pequena intervenção”<sup>382</sup>

Há 25 anos<sup>383</sup>, a pedido da antiga diretora da Galeria Serpentine, Julia Peyton-Jone, Zaha Hadid desenha o primeiro pavilhão. O objetivo da comissão do Pavilhão Serpentine é escolher arquitetos que se destaquem pela sua abordagem inovadora à disciplina da arquitetura, podendo, através do pavilhão, apresentar o seu trabalho a um público mais alargado e promover, assim, um laboratório de ideias e experimentação, sendo que uma das condicionantes é que os arquitetos não tenham obra construída no Reino Unido. É neste contexto que os arquitetos são convidados a desenhar um pavilhão que permita ter um espaço de reunião, um café e que, também, possa ser utilizado como fórum de aprendizagem e de debate durante a noite, não esquecendo que o mesmo recebe o *Park Nights* - evento que apoia artistas emergentes todos os verões, organizando espetáculos de múltiplas áreas artísticas: música, dança, literatura, entre outros.

O Pavilhão Serpentine situa-se no Royal Park of the Kensington Gardens, em Londres, na proximidade da Serpentine Gallery. Da mesma forma que o trabalho de Brown é descrito como sendo “*imprevisível, improvável, contínuo*”<sup>384</sup>, também Hans U. Orbist, codiretor da Serpentine Gallery, a propósito do pavilhão Serpentine, refere: “*a rotina é inimiga da arte porque só produz o previsível*”<sup>385</sup>

Como foi abordado previamente, a procura pela essencialidade é um tema proeminente na arquitetura de Sejima e Nishizawa, neste sentido, o projeto para o pavilhão partiu desta mesma premissa. Um dos pedidos para o projeto era que fosse um *open-space* e, neste sentido, foram estabelecidos “três mundos”, dois delimitados formalmente - o café e o espaço para conferências - e um terceiro mais livre: o espaço de estar, estando todos unidos por um único elemento: a cobertura.<sup>386</sup>

Atentando ao aspeto construtivo da cobertura, a mesma tem uma espessura de 25mm, sendo constituída por uma placa de 19mm de contraplacado de bétula entre duas chapas de alumínio, cuja espessura é de 3mm cada.<sup>387</sup> Levando a depuração ao limite, para que o pavilhão fosse entendido como um objeto constituído por dois elementos, Sejima e Nishizawa decidiram que não seriam visíveis parafusos. Neste contexto, a cobertura foi seccionada em múltiplas partes para sistematizar as dimensões das chapas de alumínio. As placas de contraplacado são os elementos que unem a totalidade da cobertura, encaixando-se umas nas outras a partir de uma junta macho-fêmea em ziguezague. Este tipo de encaixe auferi uma grande estabilidade construtiva a um elemento tão leve.<sup>388</sup>

382. Arup. 2011. “Architecture Design of the SANAA Serpentine Pavillion 2009”. Youtube, 7:34.

383. Foi em 2000 que Zaha Hadid desenhou o pavilhão inaugural da Serpentine Gallery.

384. Barros, Né. 2009. *Da materialidade na dança*. 1ª ed. Porto: CEEA Centro de estudos Arnaldo Araújo. p. 90

385. Arup. 2011. “Architecture Design of the SANAA Serpentine Pavillion 2009”. Youtube, 7:34.

386. Harvard GSD. 2011. “Architecture is Environment”. Youtube, 1:27:57.

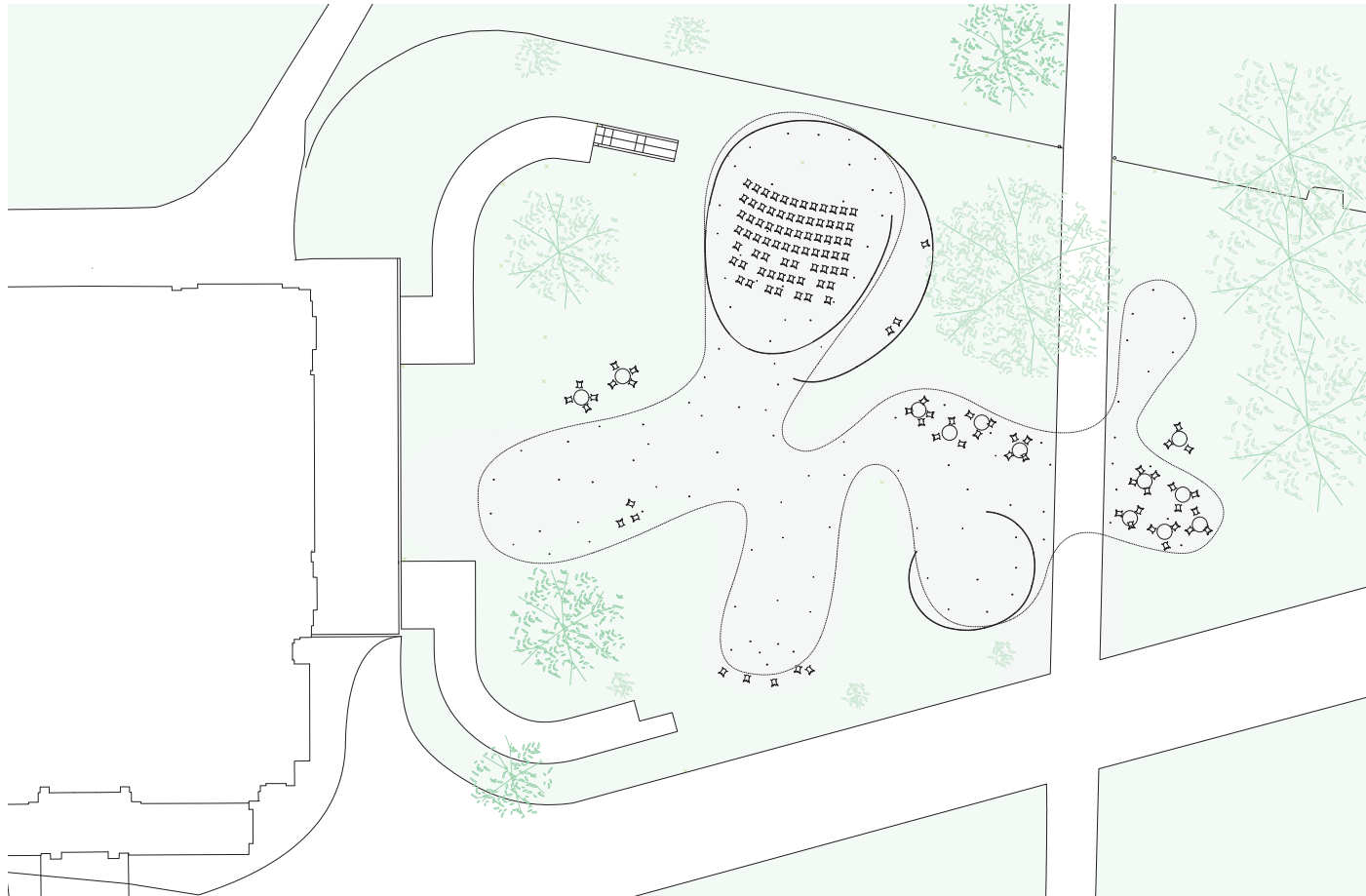
387. Levene, Richard; Cecilia, Fernando., Ryue. 2010. “SANAA”. *El Croquis*, nº 155: pp. 18-27.

388. Arup. 2011. “Architecture Design of the SANAA Serpentine Pavillion 2009”. Youtube, 7:34.

Imagem 157: Hisao Suzuki, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

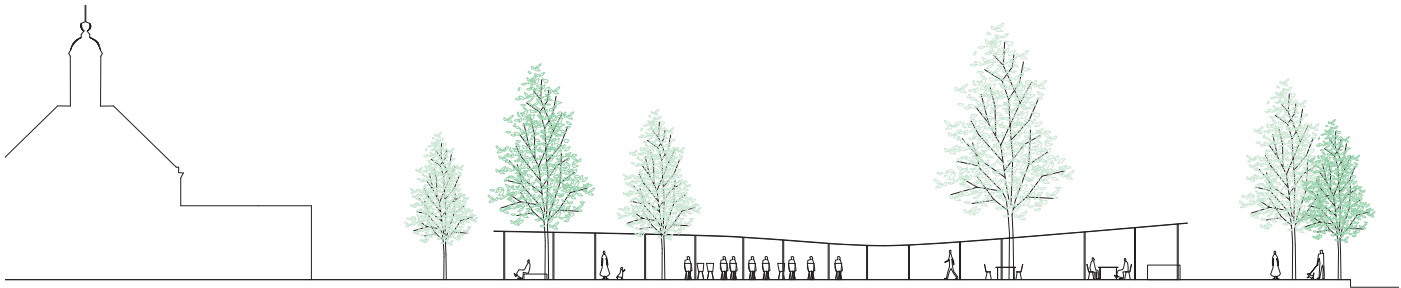
Imagem 158: Hisao Suzuki, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.





0 1 5

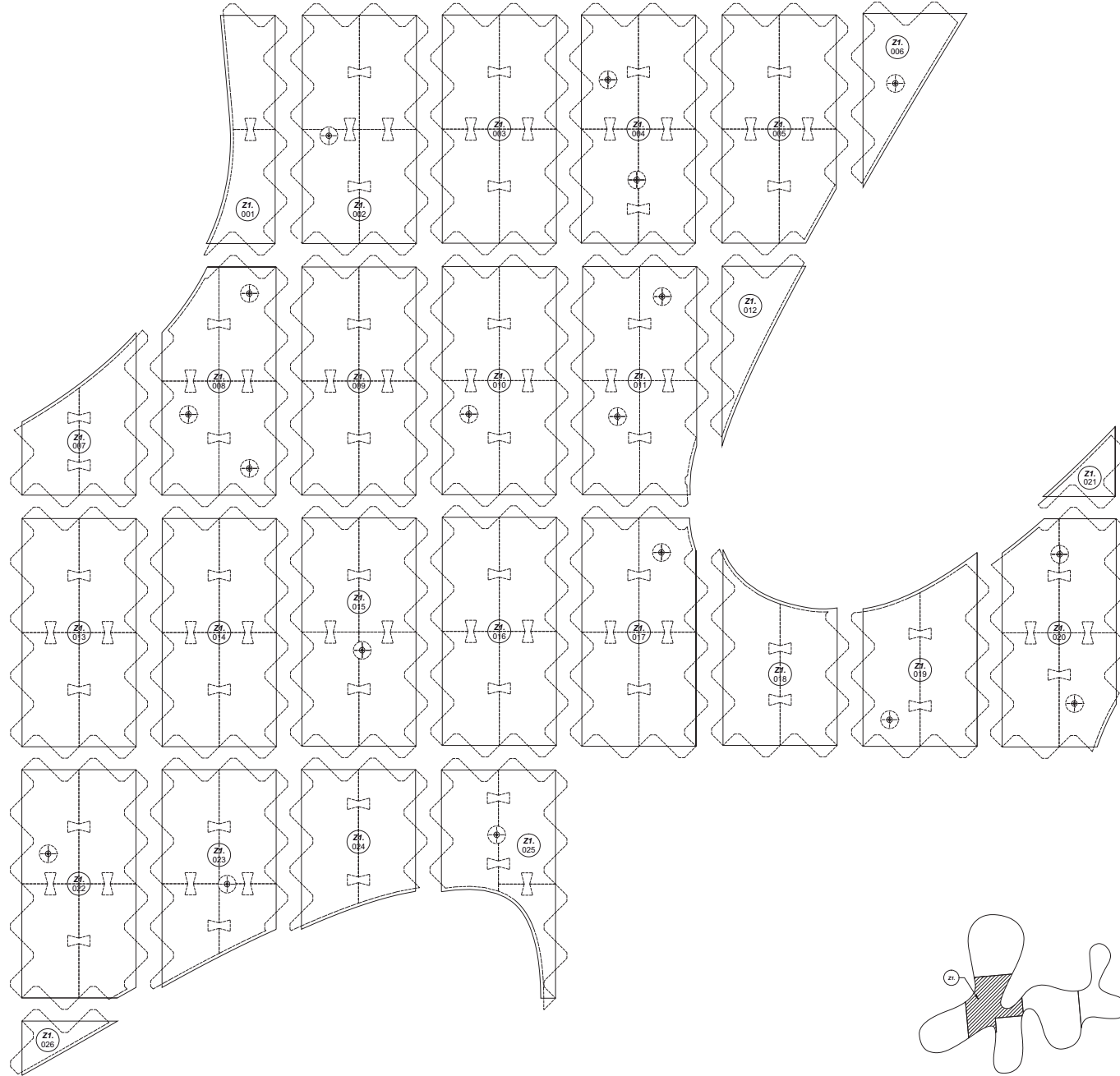
Planta do piso térreo



Corte longitudinal A-A'

Imagem 159: SANAA, Planta do piso térreo do Pavilhão Serpentine, 2009.

Imagem 160: SANAA, Corte longitudinal do Pavilhão Serpentine, 2009.



Planta da cobertura - Detalhe (Zona 1)



Imagem 161: SANAA, Planta da cobertura (detalhe) do Pavilhão Serpentine, 2009.

Imagens 162, 163 e 164: Rob Gregory, 2009. Processo construtivo do Pavilhão Serpentine.



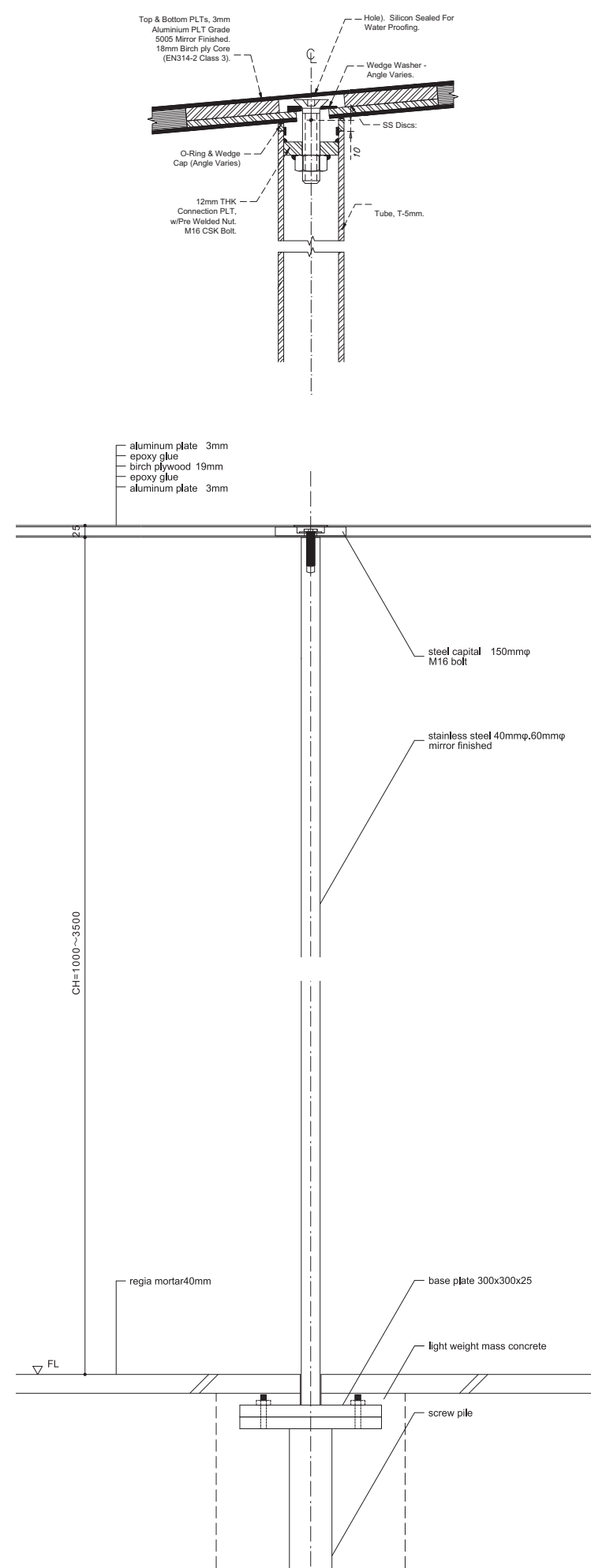


Imagem 165: SANAA, Detalhe construtivo - cobertura - pilar - laje, 2009.

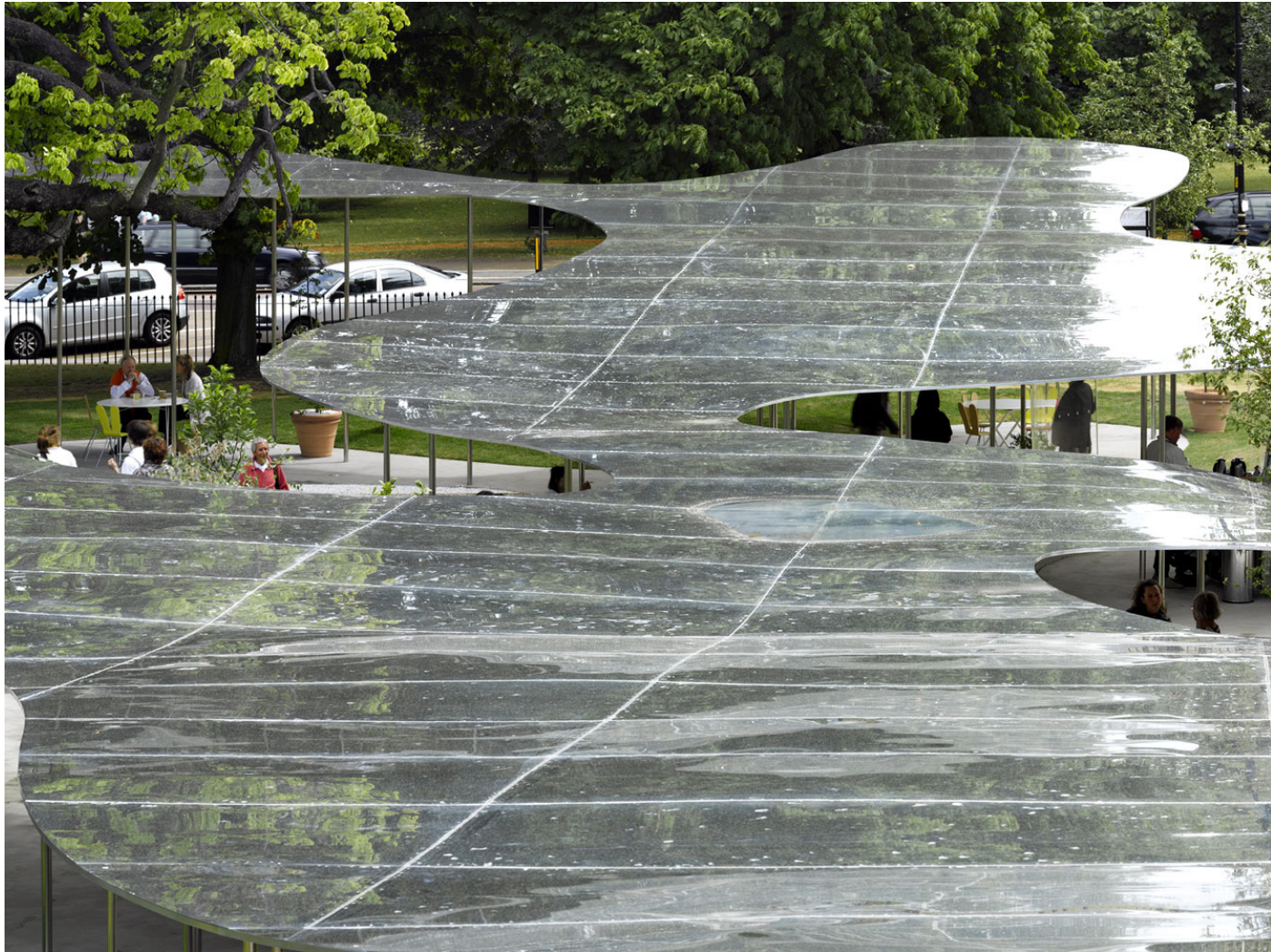


Imagem 166: Hisao Suzuki, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

Além disso, o suporte da cobertura é feito a partir de mais de 50 pilares de secção circular em aço inoxidável com acabamento espelhado, com uma espessura de 60mm de diâmetro. O posicionamento dos mesmos, tal como referem, é de certo modo “aleatório” de forma a que o espaço não imponha uma organização espacial a quem o percorre.

Considerando a abordagem de Sejima e Nishizawa à disciplina da arquitetura, onde a procura por uma síntese espacial é procurada através da exploração, não só das possíveis relações entre as partes, como também dos diálogos e consequentes movimentos de quem percorre o espaço, procurar-se-á estudar o Pavilhão Serpentine seguindo estas mesmas premissas. Atentaremos, num primeiro momento, ao **espaço e tempo**.





### 2.3.3.

### Espaço e Tempo

Anne T. De Keersmaecker explica que o movimento está intrinsecamente ligado à Natureza, referindo que uma das razões se deve à importação de modelos cosmológicos da mesma. Neste sentido, observando o Pavilhão Serpentine, apesar de não ser uma importação direta, a obra transporta a natureza para o seu “interior”. Aqui, o interior não é relativo a um espaço circunscrito, mas sim referente à faculdade de uma superfície refletora espelhar o ambiente onde se insere. Neste contexto, em *Architecture is Environment* (2014), Nishizawa refere o uso do reflexo enquanto estratégia para proporcionar ao usuário a sensação de estar rodeado de verde.

Observando o pavilhão, denota-se uma forte relação entre o objeto arquitetónico e o contexto. Deste modo, destacam-se dois pontos que evidenciam esta relação.

O desenho do pavilhão deriva de condicionantes do terreno, isto é, das árvores pré-existentes e da escala da sua envolvente. Centrando-nos na cobertura, o pavilhão parece possuir uma relação de adaptabilidade com o jardim, pois, tal como Nishizawa refere, o desenho do mesmo derivou do posicionamento das árvores presentes, de forma a não as comprometer.<sup>389</sup> Como Sejima explica, uma forma mais fluida, como por exemplo a curva, está associada a uma melhor integração na natureza. Estes espaços *suaves*, tal como a arquiteta apelida, potenciam uma sensação de liberdade, mas também criam um espaço mais maleável.<sup>390</sup> Além disso, ainda sobre a cobertura, o pé-direito do pavilhão varia consoante o espaço no seu interior, mas também consoante a envolvente, admitindo uma variação desde os 60 centímetros aos 6 metros de altura. Neste sentido, a zona com o pé-direito mais baixo é um espaço acessível só para crianças e a com o pé-direito mais alto, derivando da proximidade com a rua, tem uma escala, em certa medida, mais urbana.<sup>391</sup>

Por outro lado, a relação entre objeto arquitetónico e contexto também é acentuada pelo edifício “desaparecer” por entre as árvores. Distanciando-se, de certa forma, dos demais casos de estudo, a harmonia desta relação é estabelecida pela criação de um espaço virtual. O mesmo cria uma ilusão de um jardim expandido, onde as árvores e respetivas folhagens são refletidas através do teto revestido a chapa de alumínio, dando assim, a tal sensação de que Nishizawa refere de se estar imerso na natureza.

Este último aspeto direciona-nos para o tema do *silêncio*, já previamente abordado nos casos de estudo anteriores. Ora, para refletir sobre o mesmo, é necessário retomar a temática da atmosfera. Nishizawa atribui à atmosfera dois significados, um relativo ao edifício e outro referente ao contexto, sendo este último associado a uma qualidade pré-existente do lugar. Centrando-nos, por agora, nesta última vertente, acredita-se que a qualidade pré-existente de que Nishizawa refere é auferida pela desmaterialização do corpo arquitetónico. Deste modo, considera-se que, o *silêncio* emanado pelo pavilhão, possa ser compreendido como um meio de sublinhar a paisagem onde o mesmo se insere.

Relativamente à disciplina da dança, poder-se-ia considerar que o silêncio abordado no pavilhão se aproxima de uma das performances de Trisha

389. Harvard GSD. 2011. “Architecture is Environment”. Youtube, 1:27:57.

390. Sejima, Kasuyo. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº139: pp. 6-32. p. 14

391. Harvard GSD. 2011. “Architecture is Environment”. Youtube, 1:27:57.





153/. (TN)  
P292 (A)

Imagem 168: Burt Barr, Performance *It's a Draw* (Nova Iorque), 2001.



Imagem 169: Trisha Brown Dance Company, performance *It's a Draw*, 2002, Philadelphia Museum of Art.

392. Sejima, Kasuyo. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº139: pp. 6-32; p. 9

393. Chermayeff, Sam; Rubio, Agustín Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 13

394. Frampton, Kenneth. 1998. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*. 1ª ed. Porto: Associação Portuguesa de Arquitectos em coedição com a Contemporânea Editora. p. 45

395. Fernández-Galiano, Luis. ed.2007. “SANAA en sueños”. Em *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*, pp. 175-179. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC. p. 175

Brown: *It's a Draw* (2008). Esta performance inclui-se numa série de obras coreográficas, iniciada em 2002, nas quais Brown explora o corpo como ferramenta para desenhar no espaço. Neste sentido, a performance no Walker Art Center, onde Brown trabalha a relação entre corpo e traço, aproxima-se do silêncio previamente abordado, pois, da mesma forma que o pavilhão alcança sublinhar a paisagem e o movimento no espaço através do reflexo, no caso da performance, a folha em branco no chão, pela sua neutralidade, deixa-se marcar pelos gestos do corpo. Pensa-se então que, em ambos os casos, o silêncio é uma forma de enfatizar o contexto.

“O que nos interessa sempre é pensar na relação. Não necessariamente entre o exterior e o interior, mas por vezes entre um espaço (interior) e outro”<sup>392</sup>

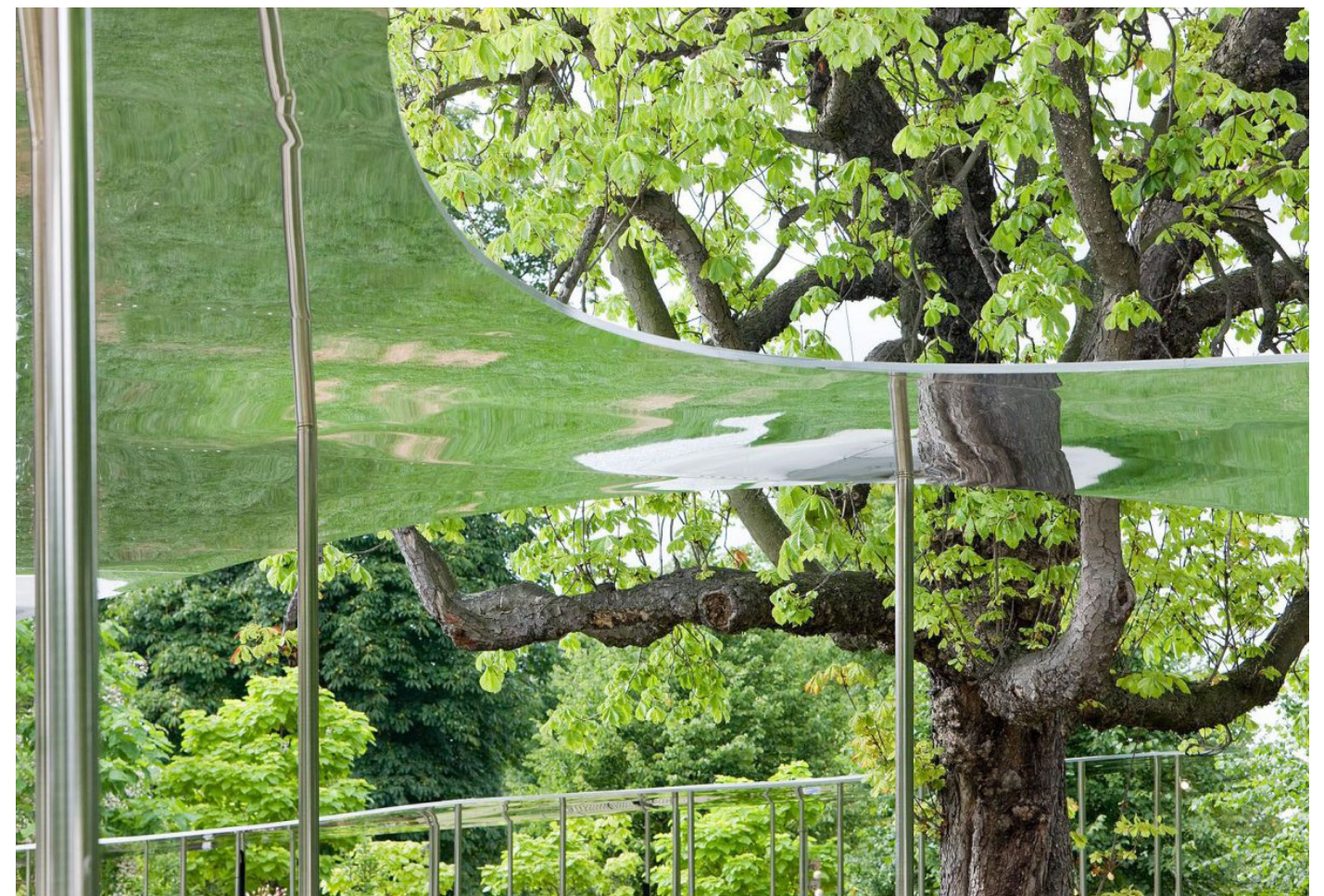
A arquitetura de Sejima e Nishizawa é caracterizada, de forma recorrente, como minimalista. Contudo, é necessário referir que esta essencialidade não é relativa a uma manifestação de um ideal formal, mas sim um meio de clarificar a ideia do projeto. Isto é, um meio das relações entre as partes serem compreendidas de forma clara e imediata. Por esta razão, Rubio apelida o trabalho de SANAA de “Arquitetura de relação”, explorando, de forma sistemática, a maneira como se estabelecem relações entre as diferentes partes, não só do programa, como também entre objeto arquitetónico e contexto. Assim, torna-se importante abordar três temas relevantes para o estudo do espaço: o limite, a “Arquitetura como um Parque” e a arquitetura geradora de centralidades.

“Interessa-me a criação de limites. Comecei há 20 anos e tento sempre criar diferentes tipos de limites... Gosto de pensar nos limites de cada projeto, não nos limites sólidos, mas nas ligações”<sup>393</sup>

O limite, de modo geral, pode ser definido como o elemento delineador de um espaço, podendo ser correspondente a um momento de separação entre espaços e funções e, também, entre o interior e o exterior. O mesmo pode ser tangível ou intangível, físico ou simbólico. Contudo, apesar da multitude de opções, é o que determina como ocupamos, interagimos e entendemos o espaço. Tal como Frampton refere: “O limite não é onde algo termina mas - tal como os gregos o entendiam – onde algo começa e a sua presença se faz sentir... O espaço é, no essencial, aquilo para o qual se desobstruiu, aquilo que está dentro dos limites.”<sup>394</sup>

Ora, a arquitetura de Sejima e Nishizawa, tal como Luis Fernández-Galiano reflete em *SANAA en sueños* (2007), pertence aos limites, onde são desenhados edifícios que se diluem na paisagem, explorando os diferentes tipos de relações que o espaço pode estabelecer. Contrariando as normas convencionais, exploram uma “arquitetura negativa”<sup>395</sup>, em que a mesma é conseguida através da desmaterialização. Assim, o limite não corresponde a uma imposição física, mas sim a uma possível relação.





Imagens 170 e 171: Iwan Baan, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

Imagens 172 e 173: Iwan Baan, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.





Observando o Pavilhão Serpentine, apesar de não existir uma distinção entre interior-exterior, pois o mesmo é inteiramente aberto, compreende-se uma ambiguidade em relação ao que é verdadeiramente o limite do pavilhão. Esta confusão é potenciada pela criação de um limite virtual enfatizado pelo reflexo do teto e pela dimensão reduzida dos pilares. Além disso, são desenhadas “duas linhas”, uma relativa ao teto e outra referente ao chão que, não sendo coincidentes, reforçam a fluidez e abertura do espaço. Neste caso, o limite deixa de ser uma barreira física, mas é, em si, o próprio espaço, no qual é criada uma relação contínua com o meio onde o pavilhão se insere e ainda entre as diferentes partes do mesmo.

Percebemos, então, que a arquitetura de SANAA se baseia na exploração de diferentes tipos de relações. Neste sentido, atentando ao segundo tema, torna-se pertinente abordar uma noção evocada na conversa entre Sejima e o filósofo japonês, Kōji Taki (1928-2011): a Arquitetura como um Parque. No âmbito da entrevista, Sejima explica que o parque japonês, enquanto modelo espacial, permite diversas relações. Deste modo, refere que os parques reúnem, num mesmo espaço, diferentes pessoas e gerações e que, para além disso, permitem simultaneamente atividades em grupo e/ou individuais, esta sensação de mistura interessa-lhe. Neste contexto, acredita-se que o desenho do pavilhão parta desta mesma premissa: três “mundos” são estabelecidos, estando dois delimitados por acrílico (para proteção do vento); não obstante, é mantida a ausência de constrangimentos visuais, conservando-se, portanto, o caráter livre do parque. Este tipo de desenho permite que o espaço possa ser utilizado consoante as múltiplas interpretações de quem o percorre, sendo, assim, tal como Sejima explica, *maleável*. Pensa-se que a flexibilidade desenhada seja uma sugestão de relação.

*“Do ponto de vista espacial direi que a arquitectura é periférica enquanto a dança é geradora de centralidade.”*<sup>396</sup>

Debruçando-nos no terceiro tema – a arquitetura enquanto geradora de centralidade – retomamos a visão de Teresa Vaz. Centrando-nos na citação acima, poder-se-ia questionar se o Pavilhão Serpentine é, ao contrário do referido por Vaz em relação à arquitetura, gerador de centralidade, não sendo apenas um mero invólucro de atividades humanas. A arquitetura “geradora de centralidade” é aquela que convoca o diálogo, tal como a arquitetura do Pavilhão Serpentine que é potenciadora de relações, quer pelo diálogo que estabelece com o jardim, quer pelos diferentes encontros e interações que promove, sendo um espaço flexível e dinâmico.

Neste sentido, a liberdade assume um papel fundamental em termos de forma e função. Em *Architecture is Environment* (2014), Nishizawa explica que o projeto teve como objetivo criar um espaço aberto que permitisse a livre circulação de pessoas. A proposta baseou-se principalmente no desenho da cobertura que, dispensando o uso de paredes, admitia uma circulação contínua e multidirecional de quem estivesse no parque. Assim, depreende-se

396. Vaz, Teresa. 2004. “Dança, arquitectura e memória: a propósito de Hoppla! E outras danças de A.T. de Keersmaeker”. Em *Cadernos do Rivoli 04: Dança*, pp. 40-58. 1a ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal. p. 42





que, tanto a forma, como a função do pavilhão, expressam um certo grau de liberdade pela sua distribuição e apropriação espacial multifuncional.

Considera-se, ainda, que este espaço possa ser entendido como um meio de comunicação. Para além de promover, como referido, a reunião e livre circulação dos usuários do parque, é, ainda, um dispositivo de revelação. Por outras palavras e apoiando-nos na explicação de Nishizawa, o pavilhão, através do seu brilho material e reflexo, alcança atrair, não só quem está no parque, como também quem está na rua. Revelando, à distância, atividades que possam estar a decorrer.<sup>397</sup>

Por fim, aproximando-nos novamente de uma das visões de Cunningham, mas agora relativamente à abertura espaço-temporal das suas coreografias, acredita-se que o pavilhão se aproxime deste mesmo conceito. Tal como o coreógrafo explica, a manipulação dos corpos dos dançarinos, a ritmos e velocidades diferentes, insere num mesmo espaço múltiplos tempos.

Um exemplo coreográfico que ilustra este tipo de relação, entre espaço e tempo, são os *Beacon Events* que ocorreram entre 2007 e 2009 no museu Dia: Beacon em Nova Iorque. Estas performances consistiam em sequências coreográficas extraídas do repertório da Merce Cunningham Dance Company que eram reorganizadas para o local onde fossem executadas. A cada performance era atribuída uma partitura musical original, desenvolvida e executada ao vivo. Neste sentido, a música e a coreografia reuniam-se, pela primeira vez, no momento de apresentação ao público. Para além disso, estas performances eram concebidas para interagir com as obras de arte expostas no museu, explorando novas relações entre a dança e outros tipos de arte. Centrando-nos num exemplo concreto, o quinto *Beacon Event* (dezembro 2008), a coreografia ocorreu na galeria dedicada às obras de John Chamberlain, onde num espaço em “L”, interagiam com uma escultura de Sol LeWitt. Os catorze bailarinos que interpretaram esta performance executaram, num primeiro momento, o mesmo movimento em direções diferentes, contudo, à medida que o tempo passava, os movimentos, não só começavam a ser diferentes, como também o próprio ritmo a que eram executados era distinto. Neste sentido, numa mesma sala, não só foram explorados movimentos e direções diferentes, como também a velocidade a que os executavam divergia entre si. Por esta razão, poder-se-ia admitir que existe uma abertura espaço-temporal semelhante à que é proporcionada no Pavilhão Serpentine.

Para concluir, relativamente ao Pavilhão Serpentine, o espaço e o tempo são caracterizados, por um lado, pela estreita relação que o pavilhão estabelece com o parque, incorporando-se e sublinhando a própria paisagem e, por outro lado, pela faculdade do mesmo admitir múltiplos percursos, ritmos e movimentos. Assim, debruçamo-nos, agora, no **corpo** e **movimento** do Pavilhão Serpentine.

Imagem 176: The New York Times, performace *Beacon Events* (Dia Beacon, Nova Iorque), 2008.

397. Nishizawa, no âmbito da conferência *Architecture is Environment* (2014), explica que se estiver a decorrer alguma atividade no pavilhão, como por exemplo uma conferência, a multidão será espelhada no teto, o que possivelmente chamará a atenção de outros utilizadores do parque.

Imagem 175: Anna Fincke, Performace *Beacon Events* (Dia Beacon, Nova Iorque), 2008.





Imagem 177: Hisao Suzuki, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

398. Kasuyo, Sejima. 2004. "Liquid Playgrounds". *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26. p. 22

O *corpo* do presente caso de estudo, o Pavilhão Serpentine, será abordado tal como as obras previamente estudadas, onde o objeto arquitetónico é simultaneamente *esqueleto*, *pele* e *músculo*. Neste sentido, depreende-se que a fusão destes três elementos deriva de uma expressão unitária inerente ao edifício.

A procura pela essência é um tema proeminente na arquitetura de SANAA, por esta razão, apoiando-nos novamente na obra de Kenneth Frampton – *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (1995) e *Labour, work and architecture* (2002) – focamo-nos no *esqueleto* do Pavilhão Serpentine.

Gottfried Semper (1803-1979), arquiteto e teórico alemão, desenvolve a sua teoria sobre a tectónica a partir do seu livro: *The Four Elements of Architecture* (1851). Neste contexto, Semper aborda a tectónica como um conceito que vai par além da função estrutural e, por esta razão, contempla também questões culturais, materiais e artísticas. Assim, explora a tectónica enquanto expressão dos métodos de construção e materiais empregues.

Frampton, baseando-se nos princípios de Semper, explora a ideia de que a arquitetura é uma arte estabelecida na construção, mas também na cultura material e técnica. Neste sentido, defende uma arquitetura que expressa a verdade material e as técnicas construtivas, valorizando, assim, a estrutura. Frampton, retomando a distinção entre os dois princípios construtivos que Semper distingue, explica que o que é *estereotómico* é relativo a uma construção sólida e maciça, associada ao peso e, por oposição, o que é *tectónico* é referente a uma construção articulada, relacionada com a leveza.

Contudo, é necessário referir que Frampton, relativamente à tectónica, possui um olhar mais poético do que de Semper. No seu estudo, Frampton explica a etimologia da palavra "tectónica". Este termo surge em múltiplos idiomas, como em sânscrito, onde *taksan* representa, não só o carpinteiro, como também poderá ser entendido como um artesão. Neste sentido, na Grécia Antiga, o termo manifesta-se nas obras de Homero e Safo, onde, num primeiro momento, tem um significado relativo à arte da construção no geral e, num segundo momento, é-lhe associado uma conotação poética, pois o *tekton*, o carpinteiro, assume o papel de poeta. Esta referência interessa-nos particularmente, pois é a partir da mesma que Frampton associa à técnica uma dimensão poética.

"A estrutura é muito importante. A estrutura não só suporta o edifício, como também define o espaço."<sup>398</sup>

Pensa-se que, assim como para Frampton a condição da arquitetura é a sua construção, SANAA também assume esta mesma perspetiva. Ora, centrando-nos no pavilhão, constata-se que o mesmo é construído a partir de uma estrutura metálica, sendo esta correspondente a uma construção leve. Desta forma, poder-se-ia considerar que a mesma pertence à *tectónica*



que Frampton explica, onde as componentes da estrutura, reduzidas ao mínimo essencial, exploram um toque reduzido com o solo. Neste sentido, poderíamos retomar a visão de Campo Baeza que descreve a arquitetura *tectónica* enquanto um sistema estrutural igual ao do corpo humano: “É a *arquitectura óssea, lenhosa, leve. A que poisa na terra como em bicos dos pés.*”<sup>399</sup>

Deste modo, os arquitetos caracterizam o pavilhão como uma nuvem de fumo que flutua por entre as árvores, devido às espessuras mínimas da cobertura e dos pilares. Assim, Nishizawa explica que gostaria que o pavilhão não fosse entendido como uma folha metálica apoiada em múltiplos pilares, mas sim, enquanto uma lasca, reduzida ao mínimo absoluto, retirada de um grande pedaço de alumínio.<sup>400</sup> Neste sentido, questionamo-nos de que forma SANAA alcança desenhar, tal como Keersmaeker descreve (no contexto das artes visuais): “Uma leveza paradoxalmente misturada com um carácter perfeitamente concreto.”<sup>401</sup> Deste modo, iremos abordar dois temas para estudar o seu *esqueleto*: o espaço etéreo e a “neutralização da estrutura”.

Relativamente ao primeiro tema, debruçamo-nos na visão de Frampton acerca da *tectónica*, onde reflete sobre a forma construída em rede, na qual as diferentes partes, quando conjugadas, constituem uma única unidade espacial.<sup>402</sup> Neste caso, torna-se relevante abordar novamente a cultura japonesa e de que forma a mesma influenciou os arquitetos a desenhar espaços com esta conotação etérea. Desta forma, Nishizawa refere que um dos aspetos que associa o seu trabalho à arquitetura tradicional japonesa é a estrutura, onde a transparência, o translúcido e a leveza assumem papéis predominantes. Ora, o arquiteto associa à luz e transparência a habilidade de perceber a organização do espaço. Explicando também que a apreensão do mesmo é devido a todos os elementos estarem à vista e tudo estar definido, de modo a proporcionar uma sensação de transparência no espaço.<sup>403</sup>

Contudo, Nishizawa alerta que esta aparência, dita de leve, na sua arquitetura, em termos de massas, não é um objetivo formal, mas sim um resultado do seu método de trabalho. Assim, explica que o peso e a leveza são quase o mesmo, pois o que lhe interessa verdadeiramente é de que forma a gravidade é transmitida nas suas obras.

Neste caso, este *esqueleto* transmite a ideia de leveza, pois, apesar da forte presença estrutural no espaço (a existência de mais de cem pilares), a mesma é assegurada pela estrutura ser ambígua. Atribui-se à estrutura esta conotação, pois, tal como Sejima explica a propósito do centro cultural em Almere (1998-2007), a mesma é tão fina que cria a ilusão de não ser verdadeiramente um elemento de suporte.<sup>404</sup>

Assim, pensa-se que a manipulação do material concreto, de modo a transmitir uma sensação de leveza se aproxime, de certa forma, a como Trisha Brown coreografa os corpos dos dançarinos na sua coreografia: *Planes* (1968). Nesta coreografia, os corpos dos dançarinos são manipulados de modo a desafiarem a perceção convencional do movimento. A coreografia decorre numa parede, fazendo com que os três dançarinos, em *slow-motion*,



Imagem 178: S/ Autor, Performance *Planes* (Zeitgest Gallery, Nashville), 2015. Filme de Jud Yalkut.

Imagem 179: Julietta Cervantes, Performance *Planes* (Trisha Brown Dance Company), 2009. Filme de Jud Yalkut.

399. Campo Baeza, Alberto. 2011. *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. p. 28

400. Arup. 2011. “Architecture Design of the SANAA Serpentine Pavillion 2009”. Youtube, 7:34.

401. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaeker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

402. Frampton, Kenneth. 2002. “Rappel à l’Ordre: The Cas for the Tectonic”. Em *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, pp.90-103. Nova Iorque: Phaidon. p. 95

403. Nishizawa, Ryue. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº139: pp. 6-32. p. 11

404. Sejima, Kasuyo. 2004. “Liquid Playgrounds”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26, p. 22



Imagem 180: Shinkenchiku Sha, Koga Park Café (Iberaki, Japão), 2006.

Imagem 181: Shinkenchiku Sha, Koga Park Café (Iberaki, Japão), 2006.

Imagem 182: Fotografia sem autor, Koga Park Café (Iberaki, Japão), 2011.

405. Cortés, Juan Antonio. 2008. “Architectural topology/ Na inquiry into the Nature of Contemporary Space”. *El Croquis*, nº 139: pp. 33-57, p. 51

406. Kandinsky, Wassily. (1979). *Point and line to plane*. 1ª ed. Nova Iorque: Dover Publications. p. 32

407. Kasuyo, Sejima. 1996. “Conversación con Kasuyo Sejima”. *El Croquis*, nº77: pp. 6-17, p. 15

408. A sua abordagem teórica centra-se nos elementos essenciais da linguagem visual- o ponto, a linha e o plano- onde explicita de que modo a composição visual poderá ter características que podem ser estudadas, aproximando a arte e a ciência.

a tenham de percorrer. O peso do corpo é, de certa forma, negado, e o plano vertical é explorado como um novo espaço. Acredita-se que a manipulação do peso do corpo dos dançarinos, através do movimento no plano vertical, cria uma ilusão de leveza, que se assemelha à leveza potenciada pelo corpo arquitetónico do pavilhão.

Ainda, esta manipulação da estrutura em termos de massa leva-nos a uma noção apelidada de “*neutralização da estrutura*”<sup>405</sup> explorada em *Topologia Arquitectónica: Uma Indagación sobre la Naturaleza del Espacio Contemporáneo* (2008). Pensa-se que esta noção possa ser aplicada ao caso do Pavilhão Serpentine. Ora, a mesma refere-se à multiplicação da estrutura, neste caso o número de pilares que, pela supressão da sua dimensão, potenciam uma sensação de leveza e transparência no espaço. Para aprofundar este tema, Cortés estuda diferentes casos, referindo-se, aqui, o Park Café em Koga (1996-1998), pois pensa-se que o mesmo partilhe algumas afinidades com o pavilhão. No caso do café, o objetivo foi projetar um espaço que fizesse parte da natureza e não que fosse um objeto no jardim. Para alcançar esta premissa recorreram a uma estrutura metálica leve, tal como no caso do pavilhão, onde a estrutura, reduzida ao mínimo essencial, consistia numa cobertura de 2,5cm de espessura apoiada em cem pilares de 6,05cm de diâmetro. Assim, esta configuração espacial, potenciada por uma estrutura onde os pilares estão posicionados de forma “aleatória”, tinha como intenção proporcionar ao usuário a sensação de estar a percorrer uma floresta.

Face ao projeto do café, acredita-se que o desenho do pavilhão parta, em certa medida, desta mesma premissa. Esta pequena intervenção, tal como Nishizawa lhe apelida, consistiu no desenho de um espaço que fosse para ser percorrido, admitindo múltiplos trajetos e apropriações. Por esta razão, procurou-se compreender de que modo desenharam um espaço com estas características.

“O ponto cava-se no plano e afirma-se para sempre. Apresenta assim a afirmação mais breve, constante e íntima: curta, fixa e rapidamente criada.”<sup>406</sup>

Sejima, em *Liquid Playgrounds* (2004), explica que a definição da estrutura é um elemento fundamental de projeto, pois é o que organiza o espaço. Além disso, refere que a fisicalidade de um elemento esbelto no seu trabalho é muito importante, pois é o que permite uma relação direta entre dois espaços.<sup>407</sup> Deste modo, considerou-se relevante, para estudar o espaço do pavilhão, abordar o livro *Point and Line to Plane* (1926), do pintor russo: Wassily Kandinsky (1866-1944). A sua abordagem teórica centra-se nos elementos essenciais da linguagem visual - o ponto, a linha e o plano - onde explicita de que modo a composição visual poderá ter características que podem ser estudadas, aproximando a arte e a ciência.<sup>408</sup>

Interessa-nos, então, especificamente, referir-nos ao ponto, pois é entendido como sendo a forma mais concisa de todas. Neste sentido, o



ponto geométrico poderá ser compreendido, simultaneamente, enquanto uma unidade silenciosa, pela brevidade da sua posição, mas poderá também ser entendido como um elemento de expressão, no sentido da comunicação: “Assim, vemos o ponto geométrico como a união última e mais singular do silêncio e da fala.”<sup>409</sup> Além disso, Kandinsky explica que o ponto é um elemento estável, devido à sua resistência ao movimento, em qualquer direção.<sup>410</sup>

Aplicando esta temática ao presente caso de estudo, e estabelecendo uma correspondência entre o ponto de Kandinsky e os pilares do pavilhão, observam-se algumas afinidades. Destacam-se três aproximações possíveis, o *ponto enquanto unidade silenciosa*, o *ponto enquanto elemento de expressão* e o *ponto enquanto elemento de resistência ao movimento*.

O ponto e a linha no trabalho de SANAA são elementos essenciais para definir o espaço. Neste sentido, explicam que a importância de representar o espaço a partir destes dois elementos, o ponto e a linha, reside na forma como não comprometem a organização espacial do edifício, devido à sua falta de espessura. Assim, a linha é referente a planos e superfícies que delimitam determinado espaço e o ponto é relativo aos pilares. Apesar desta noção corresponder a um recurso gráfico, esta mesma ideia é transportada para a materialização do edifício, onde não são “adicionadas espessuras” a elementos desnecessários, mantendo, assim, a essência do espaço. Pensa-se que este método de trabalho seja uma tentativa de transportar a bidimensionalidade do desenho para uma realidade concreta.<sup>411</sup>

Aplicando este tema ao caso do Pavilhão Serpentine, poder-se-ia considerar o *ponto enquanto unidade silenciosa*. Neste sentido, diz-se unidade silenciosa, pois o ponto, temporalmente, é a forma geométrica mais breve.<sup>412</sup> Ora, tendo em conta que a espessura dos pilares no pavilhão é reduzida, pensa-se que a sua “ausência” de presença espacial, potencia um maior número de relações, sejam estas físicas ou visuais. Além disso, a *pele* deste corpo, sendo ela com um acabamento espelhado (no caso dos pilares) permite uma maior diluição espacial. Por outras palavras, a redução da espessura dos pilares combinada com o seu acabamento, resulta numa desmaterialização da estrutura. Este silêncio material estimula um espaço, de certa forma, mais livre.

Num segundo momento, focando-nos no *ponto enquanto elemento de expressão*, poder-se-ia considerar, também, a visão de Keersmaeker, onde o eixo horizontal é o eixo social. Ora, Kandinsky explica que o ponto assume a sua verdadeira expressão quando posicionado num plano. Centrando-nos no pavilhão, depreende-se que é precisamente pelos pilares serem uma unidade silenciosa que lhes permite serem, também, um elemento de expressão, no sentido da comunicação. Acredita-se que, a exploração de uma componente “sem profundidade”, marcada no plano horizontal, propõe uma ligação imediata entre as partes.

Pensa-se então que, por esta razão, se possa abordar o “eixo social” de Keersmaeker. Como foi explicado, a exploração deste eixo deriva do movimento do corpo quotidiano e como o mesmo alcança organizar o espaço

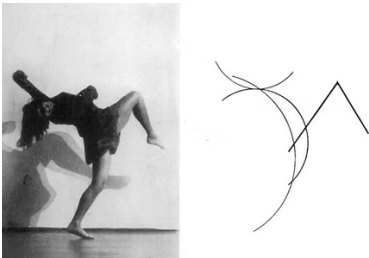
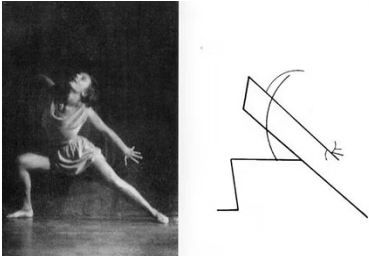


Imagem 183: Charlotte Rudolph (Fotografia) e Wassily Kandinsky (Desenho), *Dance Curves: On the Dances of Palucca*, 1926.

Imagem 184: Charlotte Rudolph (Fotografia) e Wassily Kandinsky (Desenho), *Dance Curves: On the Dances of Palucca*, 1926.

409. Kandinsky, Wassily. (1979). *Point and line to plane*. 1ª ed. Nova Iorque: Dover Publications. p. 25

410. Kandinsky, Wassily. (1979). “Point”. Em *Point and line to plane*, pp. 33-54. 1ª ed. Nova Iorque: Dover Publications.

411. Cortés, Juan Antonio. 2008. “Architectural topology/ Na inquiry into the Nature of Contemporary Space”. *El Croquis*, nº139: pp. 33-57, p. 49

412. Kandinsky, Wassily. (1979). *Point and line to plane*. 1ª ed. Nova Iorque: Dover Publications. p.35

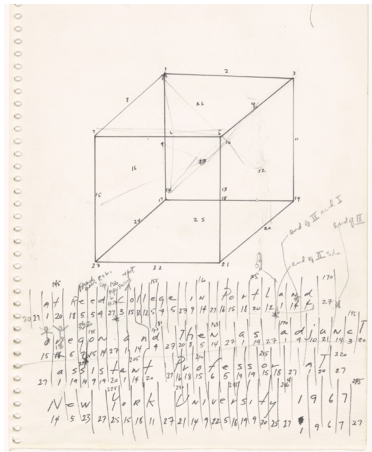


Imagem 185: Art Journal, Performance *Locus* (Trisha Brown Dance Company).

Imagem 186: Trisha Brown (MoMA), s/título para a coreografia *Locus*, 1975.

413. Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaeker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:50.

414. Aqui, referimo-nos, não só aos pilares de aço inoxidável com acabamento espelhado, como também ao revestimento da cobertura em alumínio que, apesar de não ser um espelho no sentido convencional, é uma superfície refletora que interage com a luz.

e o tempo. Neste sentido, retomando – “*O meu falar é o meu dançar*”<sup>413</sup> – onde o eixo horizontal é o que permite abraçar, empurrar e falar, acredita-se que o pavilhão proponha, de certa forma, este mesmo discurso. Destacam-se dois tipos de diálogos, um imediato e um virtual. O primeiro, potenciado pela pontualidade dos elementos estruturais, permite inúmeros percursos e possíveis comunicações entre os diferentes corpos que percorrem o espaço. O segundo, refere-se a um diálogo individual entre a pessoa e o seu próprio corpo, onde, a partir do seu reflexo, compreende a escala da sua própria presença.

Num terceiro momento, centrando-nos no *ponto enquanto resistência ao movimento*, depreende-se a sua aplicação direta ao desenho do pavilhão. O recurso à repetição e à aleatoriedade, relativamente ao posicionamento dos pilares, origina um sistema de relações sem princípios hierárquicos. Este tipo de relação, no âmbito da disciplina da dança, poderia aproximar-se ao espaço desierarquizado que Cunningham explora, onde “*Não há pontos fixos no espaço*”. Neste contexto, as posições dos dançarinos não traduzem a sua importância, isto é, o movimento executado por um dançarino, em determinada posição, não tem implicações diretas no movimento de outro dançarino.

Depreende-se, então, que o *esqueleto* do Pavilhão Serpentine, apesar do seu desdobramento em número, cria um espaço multifacetado. Neste contexto, acredita-se que se aproxime, de certa forma, à coreografia de Trisha Brown: *Locus* (1975). A coreografia tem como base um cubo imaginado que representa e limita o campo de ação dos movimentos dos dançarinos através dos vinte e sete pontos que insere em si. A cada ponto é associada uma letra do alfabeto, potenciando assim a criação de palavras e frases através do movimento. A partir da autobiografia de Brown é explorada uma estrutura tridimensional imaginária, traduzida num sistema de relações rigoroso. Apesar desta base estruturada, é concedida uma grande liberdade aos dançarinos pela livre interpretação dos movimentos. Acredita-se que o pavilhão e esta coreografia possuam algumas afinidades devido à existência de uma estrutura concreta que ocupa e delimita o espaço mas que, simultaneamente, conferem, ambos, uma grande liberdade aos corpos e respetivos movimentos.

Para além do posicionamento dos pilares ter um papel determinante na abertura do espaço às múltiplas apropriações, torna-se importante abordar a *pele* do presente corpo arquitetónico. Explicou-se a importância do reflexo relativamente à desmaterialização do pavilhão, como também, enquanto meio de comunicação. Contudo, o recurso a uma *pele* refletora<sup>414</sup>, difundindo a luz natural e potenciando uma certa transparência visual, proporciona uma homogeneização espacial, onde são eliminados os limites concretos do espaço e possíveis percursos tradicionais lineares, resultando assim numa continuidade espacial.

Assim, o *músculo* do presente corpo arquitetónico é entendido enquanto consequência direta do seu *esqueleto e pele*. Ora, como abordado previamente, um elemento de projeto fundamental no trabalho de SANAA é



o movimento. No caso do pavilhão, onde o objetivo foi desenhar um espaço a ser percorrido, acredita-se que o mesmo tenha sido alcançado devido à exponenciação de possíveis relações, percursos e apropriações, através de um desenho marcado por um *corpo democrático*, onde o limite é ambíguo.

Por fim, relativamente ao último caso de estudo – a Companhia – e tendo em conta a questão de partida da presente investigação - *de que forma uma obra arquitetónica poderá evocar afinidades entre as disciplinas da arquitetura e da dança?* – especificamente em relação ao Pavilhão Serpentine, importa destacar que se considera que estas aproximações se encontram, tanto na temática do espaço e tempo, como na do corpo e movimento. Estas afinidades transcendem a efemeridade temporal, tanto do pavilhão, como da dança.

Neste caso, relativamente ao **espaço** e **tempo**, salienta-se que a aproximação entre as duas disciplinas é, num primeiro momento, evocada pela transportação da natureza para o interior do pavilhão, isto é, através do reflexo, o jardim é espelhado, criando assim um espaço virtual. Como consequência, esta importação permite uma fusão entre objeto arquitetónico e lugar potenciando, assim, uma sensação de silêncio. Por fim, salienta-se a abertura espaço-temporal do pavilhão, onde, num mesmo espaço, múltiplos trajetos, apropriações e atividades podem ser executadas.

No que diz respeito ao **corpo** e **movimento**, observa-se que as duas disciplinas se aproximam, tanto a nível de processo de trabalho, como também a nível formal. Ora, neste contexto, a procura pela essencialidade é um recurso manifestado pela redução dos elementos construtivos ao mínimo possível, resultando, assim, numa “neutralização da estrutura”. Esta conceção espacial, baseada num sistema de relações sem princípios hierárquicos, resulta num espaço flexível e aberto a múltiplas possibilidades programáticas e espaciais.

187



Imagem 187: Roland Halbe, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

Imagem 188: Hisao Suzuki, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.

Imagem 189: Roland Halbe, Pavilhão Serpentine, Londres, 2009.



188

189





*A architectura estabelece relações comoventes com materiais brutos.  
A architectura está além das coisas utilitárias.  
A architectura é assunto de plástica.  
Espírito de ordem, unidade de intenção.  
O sentido das relações; a architectura trabalha com quantidades.  
A paixão faz das pedras inertes, um drama.”<sup>415</sup>*

415. Le Corbusier. 2009. *Por uma architectura*. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspetiva. p. 103





Imagem 190 e 191: Luísa Vieira de Campos e Filipa Castro, *Converge* (frame), 2018.

416. O contexto geográfico poderá ser, a título de exemplo, uma imposição incontornável.

417. Para o arquiteto Fernando Távora (1923-2005) a circunstância corresponde ao conjunto de fatores naturais e humanos que influenciam a organização do espaço, podendo ser referentes à natureza, sociedade, economia, cultura, entre outros aspetos. Apesar de não referir diretamente o estado de espírito enquanto parte integrante da circunstância, Távora explica que a forma como cada um sente e apreende o espaço é fundamental para compreendê-lo e projetá-lo. Neste sentido, poder-se-ia considerar, apoiando-nos na ideia do filósofo José Ortega y Gasset – “Eu sou eu e a minha circunstância” –, que não existe arquitetura sem contexto.

Távora, Fernando. 1999. *Da organização do espaço*. 4a ed. Porto: FAUP.

418. Siza Vieira, Álvaro, e Morais Carlos Campos. 2018. *02 textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. p.117

419. Siza Vieira, Álvaro, e Morais Carlos Campos. 2022. *04 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. p.17

A arquitetura, contrariamente às ciências ditas de “exatas”, não é uma disciplina criada a partir de uma dedução lógica ou soma de diferentes partes, ou pelo menos, esta ideia não representa a totalidade das suas dimensões. É uma *disciplina híbrida e impura*, marcada por um processo complexo, intuitivo, pessoal e transdisciplinar, onde assenta um diálogo entre fatores externos e internos ao arquiteto. Assim, o arquiteto conjuga condicionantes concretas, isto é, imposições incontornáveis<sup>416</sup>, com a procura consciente de referências e, ainda, com todas as experiências e interesses que estão marcados na sua memória. Neste contexto, percebemos que as características previamente mencionadas relativas à disciplina da arquitetura aplicam-se igualmente à disciplina da dança.

Apoiando-nos numa questão previamente mencionada pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker – “*O que nos resta?*” – perguntamos o que nos falta abordar. Falta-nos enquadrar esta dissertação, o porquê destas inquietações e por que razão se acreditou nas possíveis aproximações entre as disciplinas da arquitetura e da dança. Compreendemos que este interesse, independentemente de uma existente motivação pessoal, deriva da *circunstância*<sup>417</sup> do percurso académico da autora. Ao longo dos anos, foi-nos transmitido que fazer arquitetura é muito mais do que desenhar um espaço, cumprir leis e regulamentações, é uma disciplina que transcende as suas funções imediatas. Neste sentido, este percurso, de forma incontornável, foi informado por múltiplos arquitetos, destacando-se especialmente Álvaro Siza (1933-) e Eduardo Souto de Moura (1952-). Defendendo-se “*o arquiteto especialista em não ser especialista*”<sup>418</sup>, onde a arquitetura faz parte da mesma família da dança, da escultura, da poesia, da pintura (entre outras disciplinas), do qual este diálogo interdisciplinar poderá ser fundamental para a qualidade e compreensão da obra arquitetónica. Desta forma, acredita-se que esta dissertação não seria exequível, ou pelo menos não da mesma forma, sem este enquadramento académico, onde a disciplina da arquitetura é entendida enquanto uma atividade artística.

“Goethe não decide ser poeta ou ser pintor.

-Não é a mesma coisa?”<sup>419</sup>

Inicialmente, deparando-nos com a tarefa de selecionar coreógrafos e arquitetos e consequentes projetos, existia uma intuição inexplicável do porquê de determinadas obras arquitetónicas evocarem algo do universo da dança, da mesma forma que, inversamente, existia uma dimensão no trabalho dos coreógrafos que convocava temas de arquitetura. Esta inquietação foi uma das bases desta dissertação. Neste sentido, ao longo do desenvolvimento do trabalho, percebemos que, de facto, os coreógrafos e os arquitetos tinham uma aproximação ‘especial’ à sua disciplina. Na maioria dos casos, eram convocados temas de outras disciplinas artísticas mesmo que, possivelmente, não fossem utilizados enquanto referências de forma consciente. Assim, esta intuição inicial foi-se materializando e, no decorrer do trabalho, fomos compreendendo algumas das razões pelas quais as obras de arquitetura



escolhidas nos provocavam esta sensação de aproximação entre as duas artes.

Chegando ao final desta dissertação, poder-se-ia considerar que, de certa forma, se verifica a reflexão de Eduardo Souto de Moura: “*vai tudo dar ao mesmo: os problemas são todos iguais, quer na arquitectura, quer na dança ou na música...*”<sup>420</sup> Para o arquiteto a interdisciplinaridade das artes é evidente, pois, apesar de possuírem diferenças entre si, parecem caminhar num mesmo sentido.<sup>421</sup> Neste contexto, no caso desta investigação, percebemos que a *musa* de Souto de Moura – a analogia – foi um recurso fundamental para explorar as aproximações entre as duas disciplinas. Ao longo do trabalho fomos verificando que, ora a disciplina da dança remetia para problemáticas da disciplina da arquitetura, ora determinadas obras de arquitetura permitiam elaborar analogias com a disciplina da dança. Desta forma, uma e outra – a dança e a arquitetura – demonstraram-se verdadeiramente dialogantes e mutuamente determinantes para o processo analógico ao qual nos propusemos estudar. Portanto, não saberemos afirmar qual das duas artes terá sido o ponto de partida para o estudo apresentado, contudo, considera-se que as relações analógicas exploradas nesta investigação são significativas para a prática disciplinar da arquitetura e para o seu entendimento, tornando possível a construção de um outro olhar e interpretação relativamente às obras escolhidas.

“*Já viu tantas coisas belas/ Demasiadas talvez ou não bastantes ou rápidas demais/ Que traz na mente a confusão das coisas belas/ O esforço de excluir ou não/ É isso o que há de si no que desenha*”<sup>422</sup>

Para concluir, falta-nos acrescentar uma das mais importantes aprendizagens desta dissertação. No decorrer do trabalho depreendemos que, de forma recorrente, os arquitetos mencionam a importância de não ter uma teoria ‘pré-feita’ ou imagens espaciais pré-concebidas, contudo, compreendemos também que esta vontade é uma impossibilidade, pois existem sempre componentes que interferem com esta ambição de “começar do zero”. Neste sentido, poder-se-ia dizer que “*nada vem do nada*”<sup>423</sup>, existem sempre “interferências”, umas mais subtis, outras mais imediatas que, de forma inevitável, moldam a nossa visão e aproximação ao que nos rodeia. Tal como o arquiteto Álvaro Siza refere, projetar é manipular a memória, por vezes conscientemente, mas na maioria das vezes é subconscientemente.<sup>424</sup> Assim, percebemos que, desde logo, a nossa ‘autobiografia’ se reflete no nosso trabalho. Levamos para o desenho algo de nós, das nossas experiências, do que já vimos, vivemos e sentimos. Deste modo, a criação arquitetónica nasce de imagens, podendo estas ser relativas a lugares, sensações, objetos, entre outros aspetos, que contribuem continuamente para a construção da nossa percepção do mundo. É um exercício ininterrupto e aberto, como se de uma *espiral* se tratasse. Assim sendo, o exercício de projeto tem um princípio, como Álvaro Siza refere, nebuloso, mas raramente arbitrário.<sup>425</sup> Diz-se nebuloso, pois, muitas das vezes, não percebemos a origem de determinada

ideia: “*Momento de criar: De que só há consciência depois de suceder*”<sup>426</sup> Compreendemos então que a verdadeira referência é aquilo que, de certa forma, já esquecemos; não se trata de uma cópia, mas de algo que já faz parte de nós, ao ponto de não conseguirmos identificar a sua origem.

Observámos também, a partir desta investigação, que o trabalho destes artistas está profundamente enraizado no ser de cada um. Acredita-se que os interesses, formação e experiências passadas tiveram um impacto significativo no trabalho que criaram: desde o interesse inicial de Merce Cunningham pelo teatro; o papel fundamental do desenho na obra coreográfica de Trisha Brown; a formação musical de Anne Teresa De Keersmaeker; as influências da pintura, escultura e desenho no trabalho arquitetónico de Pezo von Ellrichshausen; a importância da experiência de Peter Zumthor enquanto marceneiro na sua obra arquitetónica ao contexto cultural de SANAA na sua percepção e conceção espacial.

A obra é distintiva porque é autobiográfica.

420. Eduardo Souto de Moura, entrevista com André Tavares e Pedro Bandeira, 4 de setembro de 2010.

421. Bandeira, Pedro. 2011. “Tudo é Arquitectura”. Em *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*, pp.9-23. 1ª ed. Porto: Dafne Editora. p. 22

422. Siza Vieira, Álvaro, e Morais Carlos Campos. 2019. *03 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. p.40

423.*Ex nihilo nihil fit*, significa “nada vem do nada”, é um princípio filosófico defendido por filósofos como Parmênides, opondo-se à noção da criação a partir do nada, comum em algumas tradições religiosas.

424. Siza Vieira, Álvaro. 1998. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70. p. 37

425. Siza Vieira, Álvaro; Morais Carlos Campos. 2019. *01 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. p. 219

426. Siza Vieira, Álvaro; Morais Carlos Campos. 2019. *03 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. p. 96



Bibliografia

Appia, Adolphe. 1919. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia.

Aristóteles. 2005. *Física*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/ Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Bandeira, Pedro. 2011. “Tudo é Arquitectura”. Em *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*, pp.9-23. 1ª ed. Porto: Dafne Editora.

Barros, Né. 2009. *Da materialidade na dança*. 1ª ed. Porto: CEAA Centro de estudos Arnaldo Araújo.  
Berger, John. 1996. Modos de ver. Lisboa: Edições 70.

Bither, Philip. 2008. *Trisha Brown: So that the audience does not know whether I have stopped dancing*. 1ª ed. Minneapolis: Walker Art Center Minneapolis.

Böhme, Gernot. 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Londres: Routledge.

Bradshaw, Lisa. 2024. “Is Anne Teresa de Keersmaecker the greatest dancer?”. <https://www.brusselstimes.com/867521/is-anne-teresa-de-keersmaecker-the-greatest-dancer>

Brodsky, Joseph. 1993. *Marca de Água*. Dom Quixote.

Brown Trisha. 2002. “How to make a modern dance when the sky’s the limit.” Em *Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001*, pp. 289-295. Andover: Addison Gallery of American Art.

Brown Trisha. 2002. “Sky map/ Accumulation with talking plus watermotor/ Locus” Em *Trisha Brown: Dance and Art in dialogue, 1961-2001*, pp. 81-90. Andover: Addison Gallery of American Art.

Brown, Trisha. 2002. “How to make a modern dance when the sky’s the limit”. Em *Trisha Brown: Dance and art in Dialogue 1961-2001*, p. 289-293. Singapura: Euroasia press.

Campo Baeza, Alberto. 2011. *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Campo Baeza, Alberto. 2017. *Alberto Campo Baeza: Textos críticos*. Madrid: Assimétricas.

Celant, Germano. 1999. “Em direção ao impossível: Merce Cunningham”. Em *Merce Cunningham*, pp. 19-22. 1ª edição. Milão: Charta.

Chermayeff, Sam; Rubio, Agustin Pérez; Sakamoto, Tomoko, ed. 2007. *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC.

Cortés, Juan Antonio. 2008. “Architectural topology/ Na inquiry into the Nature of Contemporary Space”. *El Croquis*, nº 139: pp. 33-57.

Cunningham, Merce. 1952. “Space, Time and Dance”. *Trans/Formations* 1, 1952. <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/>

Cunningham, Merce. 1955. “The Impermanent Art”. *7 Arts: number 3*, 1955. <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/>

Cunningham, Merce. 1968. “Characteristics of Dancers”. *Dance Perspectives nº 34*, 1968. <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/characteristics-of-dancers/>

Cunningham, Merce. 1968. “On composing a dance”. *Dance Perspectives nº 34*, 1968. <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/on-composing-a-dance/>

Cunningham, Merce. 1994. “Dançar novas complexidades: O coreógrafo norte-americano Merce Cunningham”. *Público*, 3 de junho 1994.

Cunningham, Merce. 2009. *The dancer and the dance*. 4ª ed. Inglaterra: Marion Boyars Publishers.

Damásio, António. 2011. *O Erro de Descartes*. 3ª ed. Lisboa: Temas e Debates.

Durisch, Thomas. 2014. *Peter Zumthor 1990-1997*. Peter Zumthor 1985-2013. Zurique: Scheidegger & Spiess.

Durisch, Thomas. 2014. *Peter Zumthor 2008-2013*. Peter Zumthor 1985-2013. Zurique: Scheidegger & Spiess.

Eduardo Souto de Moura. 2007. “À Conversa Com...Eduardo Souto de Moura”. *Mais Arquitectura nº19*. Dezembro de 2007.

Eliot, T.S. 1943. *Four Quartets*. Londres: Faber and Faber.

Fazenda, M.J. 2023. “Merce Cunningham”. Em *Cadernos do Rivoli 10: História(s) da Dança*, pp. 24-33. 1ª ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal.

Fernández-Galiano, Luis. ed.2007. “SANAA en sueños”. Em *CASAS: Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*, pp. 175-179. 1ª ed. Espanha: ACTAR e MUSAC.

Ferreira, Teresa Cunha; Mendonça, Hugo. 2023. *Princípios de projecto: Álvaro Siza: Piscina de Marés, 1960-2021*. Porto: FAUP.

Frampton, Kenneth. 1998. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*. 1ª ed. Porto: Associação Portuguesa de Arquitectos em coedição com a Contemporânea Editora.

Frampton, Kenneth. 1999. *Tectonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Lausana: Skira.

Frampton, Kenneth. 2002. “Rappel à l’Ordre: The Cas for the Tectonic”. Em *Labour, Work and Architecture : Collected Essays on Architecture and Design*, pp.90-103. Nova Iorque: Phaidon.

Gil, José. 2001. *Movimento Total : O Corpo e a Dança*. Santa Maria da Feira: Relógio d’Água Editores.

Jaques-Dalcroze, Émile. 1965. *Le rythme, la musique et l’éducation*. Lausanne: Foetisch Frères S.A.

Jones, Peter B. 2015. “The primacy of bodily experience”. Em *Architecture and movement: the dynamic experience of buildings and landscapes*, pp. 96-102. Londres: Routledge.

Kandinsky, Wassily. (1979). *Point and line to plane*. 1ª ed. Nova Iorque: Dover Publications.

Laban, Rudolf. 1971. *The mastery of the movement*. 3ªed. Boston: Plays, Inc.

Laugier, Marc-Antoine. 1753. *Essai sur l’Architecture*. Paris.



Le Corbusier. 2009. *Por uma arquitetura*. 6ªed. São Paulo: Editora Perspetiva.

Levene, Richard; Cecilia, Fernando; Nishizawa, Ryue. 2010. “SANAA”. *El Croquis*, nº 155: pp. 18-27.

Libeskind, Daniel. 2010. “Memory is essential to architecture, says Daniel Libeskind”. *DW (versão eletrónica)*, 24 de Outubro de 2010. <https://www.dw.com/en/memory-is-essential-to-architecture-says-daniel-libeskind/a-15482283#:~:text=Without%20memory%2C%20we%20wouldn't,Military%20Museum%20in%20Dresden-%20reopens.>

Louppe, Laurence. 2012. *Poética da Dança Contemporânea*. 3ª ed. Lisboa: Orfeu Negro.

“Materials and Forms: Fragments of a Conversation between Jacques Herzog, Kazuyo Sejima, and Ryue Nishizawa.” *JA*, nº 35 (Autumn 1999).

Montaner, Josep. 2017. *A modernidade superada*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Moreno, Cristina; Grinda, Efrén. 2004. “Ocean of Air”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 26-42.

Musée de Marseille. 1998. *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*. Marselha: Musée de Marseille.

Nishizawa, Ryue. 2000. “Una conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº99: pp. 6-20.

Nishizawa, Ryue. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº139: pp. 6-32.

Nishizawa, Ryue. 2011. “A conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 155: pp. 6-244.

Norberg-Schulz, Christian. 1980. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli.

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

Pallasmaa, Juhani. 2018. *Essências*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pallasmaa, Juhanni. 2016. “Spatial choreography and Geometry of the movement as the genesis of form/ The material and immaterial in Architecture”. Em *The Routledge Companion for Architecture Design and Practice*. 1ªed. Nova Iorque: Routledge.

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2012. “Una cifra de once dígitos”. *2G*, nº61: pp. 166-168.

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2017. *Intención ingenua*. Holanda: ITTAC e Gustavo Gili.

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “De A a B”. *El Croquis*, nº 214: pp. 6-32.

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofia. 2022. “LOBA”. *El Croquis*, nº 214: pp. 182-191.

Saramago, José. 1997. *Todos os Nomes*. São Paulo: Leya.

Sejima, Kasuyo. 1996. “Conversación con Kasuyo Sejima”. *El Croquis*, nº77: pp. 6-17.

Sejima, Kasuyo. 2004. “Liquid Playgrounds”. *El Croquis*, nº 121/122: pp. 9-26.

Sejima, Kasuyo. 2008. “Uma conversación con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 139: pp. 6-32.

Sejima, Kasuyo. 2011. “A conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 155: pp. 6-244.

Siza, Álvaro; Gregotti, Vittorio. 1998. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70.

Siza, Álvaro. 1993. *01 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Siza, Álvaro. 2009. *02 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Siza, Álvaro. 2018. *03 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Siza, Álvaro. 2022. *04 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Tavares, Gonçalo M. 2019. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Relógio d’ Água Editores.

Távora, Fernando. 1996. *Da organização do espaço*. 3ª ed. Porto: FAUP publicações.

Tu, Jeni. 2002. *Other Animals: Drawings and Journals by Merce Cunningham*. Nova Iorque: Dance Media LLC.

Vaughan, David. “Merce Cunningham: Sixty-Five Years”. <https://indd.adobe.com/view/8a75d653-328b-4d9a-8bec-58c72d7def20>

Vaz, Teresa. 2004. “Dança, arquitetura e memória: a propósito de Hoppla! E outras danças de A.T. de Keersmaeker”. Em *Cadernos do Rivoli 04: Dança*, pp. 40-58. 1a ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal.

Vaz, Teresa. 2023. “Anne Teresa de Keersmaeker”. Em *Cadernos do Rivoli 10: História(s) da Dança*, pp. 35-51. 1ª ed. Porto: Rivoli Teatro Municipal.

Weinberg, Adam e Stainback, Charles. 2002. “Foreword”. Em *Trisha Brown: Dance and art in Dialogue 1961-2001*, p.9. Singapura: Euroasia press.

Zevi, Bruno. 1977. *Saber ver a arquitetura*. 2ª ed. Lisboa: Editora Arcádia.

Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Dissertações de Mestrado:**

Bruschy Menezes, Henrique. 2023. “Atlas da Percepção”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto.

Filipe, Maria Eduarda. 2022. “Arquitetura e Movimento: o espaço público como dispositivo”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto.

Lobão, Matilde. 2016. “SANAA Design Process: Essay from an internship”. Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa.

Polónia Pinto, Ana Renata. 2009. “Três Danças para um Arquitecto”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de



Arquitectura, Universidade do Porto.

Ramos Cardoso, Maria Eduarda. 2016. “O Espaço do Corpo”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto.

Salgueiro, Inês. 2023. “Experiência e Inventiva: Da noção do corpo no espaço”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto.

Soares, Ana Luisa. 2014. “A matéria das ideias”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto.

Videografia

Arup. 2011. “Architecture Design of the SANAA Serpentine Pavillion 2009”. Youtube, 7:34. [https://www.google.com/search?sca\\_esv=e9ea40622f6d2cac&sca\\_upv=1&sxsrf=ADLYWIKHPA5JGN39gov6V-6cw55b0QPUIEA:1726657371377&q=sanaa+lectures&tbm=vid&source=Inms&fbs=AEQNm0Aa4sjWe7R-qy32pFwRj0UkWd8nbOJfsBGGB5lQQO6L3J\\_86uWOeqwdnV0yaSF-x2joQcoZ-0Q2Udkt2zEybT7H-df5FBKg6QdtJ\\_mF8k5Wx\\_fIV6Y\\_FpHdioUNfBCIkFHKj1wvTwZ4J8b48PB\\_seXsnDRS85il4VBYB6w-fM-060Okgk7f4AcsiRs2k4Uj3Abw1a7bgPc&sa=X&ved=2ahUKEwiG7JP6q8ylAxVBR\\_EDHQCZlkoQ0pQJeg-QIERAB&biw=1440&bih=779&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:25cf31d9,vid:fladuopYcfY,st:0](https://www.google.com/search?sca_esv=e9ea40622f6d2cac&sca_upv=1&sxsrf=ADLYWIKHPA5JGN39gov6V-6cw55b0QPUIEA:1726657371377&q=sanaa+lectures&tbm=vid&source=Inms&fbs=AEQNm0Aa4sjWe7R-qy32pFwRj0UkWd8nbOJfsBGGB5lQQO6L3J_86uWOeqwdnV0yaSF-x2joQcoZ-0Q2Udkt2zEybT7H-df5FBKg6QdtJ_mF8k5Wx_fIV6Y_FpHdioUNfBCIkFHKj1wvTwZ4J8b48PB_seXsnDRS85il4VBYB6w-fM-060Okgk7f4AcsiRs2k4Uj3Abw1a7bgPc&sa=X&ved=2ahUKEwiG7JP6q8ylAxVBR_EDHQCZlkoQ0pQJeg-QIERAB&biw=1440&bih=779&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:25cf31d9,vid:fladuopYcfY,st:0)

Bêka, Ila; Lemoine, Louise. 2020. Tokyo Ride. France: Bêka & Lemoine.

Caplan, Elliot. 1992. “Beach Birds For Camera (excerpt)”. Vimeo, 00:14:40. <https://vimeo.com/141096694>

Graham Foundation. 2018. “Pezo Von Ellrichshausen: No More No Less”. Youtube, 1:03:45. <https://www.youtube.com/watch?v=rvLc0XyofxA>

Harvard GSD. 2011. “Architecture is Environment”. Youtube, 1:27:57. [https://www.google.com/search?q=architecture+is+environment+SANAA&oq=architecture+is+environment+SANAA&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUyBg-gAEEUYOTIHCAEQIRigATIHCARigATIHCAMQIRifBTIHCAQQIRifBTIHCAUQIRifBTIHCAQIRifBTIHCAQIRifBTIHCAQIRifBTIHCAkQIRifBdlBCDkzMjBqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:512eed8b,vid:dtTo9qNrQB8,st:0](https://www.google.com/search?q=architecture+is+environment+SANAA&oq=architecture+is+environment+SANAA&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBg-gAEEUYOTIHCAEQIRigATIHCARigATIHCAMQIRifBTIHCAQQIRifBTIHCAUQIRifBTIHCAQIRifBTIHCAQIRifBTIHCAQIRifBTIHCAkQIRifBdlBCDkzMjBqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:512eed8b,vid:dtTo9qNrQB8,st:0)

Harvard University GSD. 2018. “Pezo von Ellrichshausen, Deciduous Plan”. Youtube, 1:25:58. <https://www.youtube.com/watch?v=NtvVpp7noPI>

Louisiana Channel. 2016. “I never decided to become an architect”. Youtube, 1:01:47. <https://www.youtube.com/watch?v=lufVOqRWpLQ>

Rosas. 2020. “Anne Teresa De Keersmaecker’s lecture at Collège de France”. Youtube, 1:42:49. <https://www.youtube.com/watch?v=SHxf8d1an9I>

Tescar, Gianpaolo. 2014. “Trisha Brown: Documentário”. Youtube, 56:13. <https://www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs>

Von Ellrichshausen, Sofia. 2018. “Conferencia Pezo von Ellrichshausen | BIA-AR 2018”. Youtube, 00:57:03. <https://www.youtube.com/watch?v=ycW6uPhE2xk&t=16s>

Webgrafia

Arquitectura Viva. 2011. “Pritzker Prize 2010”. Acedido a 30 de outubro de 2024. <https://arquitecturaviva.com/articles/premio-pritzker-2010-1>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. “Corpo”. Acedido a 27 de fevereiro de 2024. <https://dicionario.priberam.org/corpo#:~:text=Origem%20etimol%C3%B3gica%3Aetim%20corpus%2C%20%2D,Plural%3A%20corpos%20%7Cc%C3%B3%7C>.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. “Diálogo”. Acedido a 14 de outubro de 2024. <https://dicionario.priberam.org/di%C3%A1logo#:~:text=1.,extens%C3%A3o%5D%20Conversa%C3%A7%C3%A3o%20entre%20v%C3%A1rias%20pessoas>.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. “Tempo”. Acedido a 24 de fevereiro de 2025. <https://dicionario.priberam.org/tempo%20%C2%AE>

Trisha Brown Dance Company. s.d. “Trisha Brown: Biography”. Acedido a 20 de maior de 2024. <https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>

Iconografia

001\_ Fotografia de Quintas de Leitura, 2013, “Festa de 12 anos em fotografias”, [https://quintasdeleitura.blogspot.com/2013/05/blog-post\\_27.html](https://quintasdeleitura.blogspot.com/2013/05/blog-post_27.html)

002\_ Fotografia de Quintas de Leitura, 2013, “Festa de 12 anos em fotografias”, [https://quintasdeleitura.blogspot.com/2013/05/blog-post\\_27.html](https://quintasdeleitura.blogspot.com/2013/05/blog-post_27.html)

003\_ Fotografia de James Klosty, 1968, “Merce Cunningham waves good-bye”, <https://archive.orartswatch.org/merce-cunningham-waves-good-bye/>

004\_ Fotografia de James Klosty, 1967, “That Single Fleeting Moment: Merce Cunningham in images”, <https://www.nybooks.com/online/2020/01/11/that-single-fleeting-moment-merce-cunningham-in-images/>

005\_ Fotografia de James Klosty, 1968, “Merce Cunningham Dance Company in Walkaround Time”, <https://walkerart.org/collections/artworks/merce-cunningham-dance-company-in-walkaround-time>

006\_ Fotografia de James Klosty, 1975, “Merce Cunningham Redux”, <https://www.ladancechronicle.com/merce-cunningham-redux-by-james-klosty-is-a-treasure-trove-of-photographs/>

007\_Poster com o desenho de Joan Miró, 1966, “Poster for Merce Cunningham Dance Company: John Cage, David Tudor July 29, 1966”, <https://walkerart.org/collections/artworks/poster-for-merce-cunningham-dance-company-john-cage-david-tudor-july-29-1966>

008\_Quadro de Piet Mondrian, 1943-1944, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>

009\_Fotografia s/ autor, 1984, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>

010\_Fotografia s/ autor, 1984, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>

011\_Fotografia s/ autor, 1984, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>



dovebradshaw.com/works/MERCE.htm

012\_Fotografia s/ autor, 1984, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>

013\_Fotografia s/ autor, 1984, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>

014\_Quadro da coleção de Alison Bradshaw, 1983, “Merce Cunningham Dance Company Decor and Costumes”, <https://www.dovebradshaw.com/works/MERCE.htm>

015\_Fotografia de Merce Cunningham Trust, 1999, “Dance and the Computer - Merce Cunningham”, <https://cedardance.com/dance-the-computer-merce-cunningham/>

016\_Fotografia de Agathe Poupeney, 2024, “Roma, RomeEuropaFestival 2024: “Bipede / Mycelium”, <https://www.gbopera.it/2024/09/roma-romaeuropafestival-2024-biped-mycelium/>

017\_Desenho de Merce Cunningham, 2002, Other Animals: Drawings and Journals by Merce Cunningham (Nova Iorque: Dance Media LLC), p. 35

018\_Desenho de Merce Cunningham, 2002, Other Animals: Drawings and Journals by Merce Cunningham (Nova Iorque: Dance Media LLC), p. 34

019\_ Fotografia de James Klosty, 1975, “Merce Cunningham Redux”, <https://www.artsjournal.com/dancebeat/2020/03/merce-cunningham-redux/>

020\_Fotografia de James Klosty, 1975, “How Merce Cunningham Became One of Dance’s Greatest Pioneers”, <https://www.anothermag.com/art-photography/9574/how-merce-cunningham-became-one-of-dances-greatest-pioneers>

021\_Fotografia de New York City Ballet, 1966, “Summerspace”, <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/summerspace-a-lyric-dance/>

022\_Fotografia de Hans Namuth, 1950, “Jackson Pollock”, <https://www.artsy.net/artwork/hans-namuth-jackson-pollock-1>

023\_Desenho de Trisha Brown, 1975, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

024\_Fotografia de Babette Mangolte, 1980, “Trisha Brown’s Choreography Opal Loop 1980”, [https://babettemangolte.org/stills/still\\_TB-Opal-Loop-Cloud-l2.html](https://babettemangolte.org/stills/still_TB-Opal-Loop-Cloud-l2.html)

025\_Frame do filme de Babette Mangolte, 1978, <https://mubi.com/en/cast/trisha-brown>

026\_ Frame do filme de Babette Mangolte, 1978, “Trisha Brown Company”, <https://roberttyree.wordpress.com/2012/10/13/trisha-brown-company/>

027\_Fotografia de Carol Gooden, 1971, “Trisha Brown: Dance-maker, Leader, Humanist”, <https://wendyperron.com/trisha-brown-choreographer-innovator-humanist/>

028\_Fotografia de Babette Mangolte, 1973, “Trisha Browns’ choreography Accumulation, 1973”, <https://babettemangolte.org/dance.html>

babettemangolte.org/dance.html

029\_Fotografia de Babette Mangolte, 1973, “Trisha Browns’ choreography Group Accumulation, 1973”, [https://babettemangolte.org/stills/still\\_TB-Central-Park-51673.html](https://babettemangolte.org/stills/still_TB-Central-Park-51673.html)

030\_Fotografia de Babette Mangolte, 1979, “Trisha Browns’ choreography Glacial Decoy, 1979”, [https://babettemangolte.org/stills/still\\_TB-Glacial-Decoy-Cove.html](https://babettemangolte.org/stills/still_TB-Glacial-Decoy-Cove.html)

031\_Fotografia de Babette Mangolte, 1980, “Trisha Browns’ choreography Opal Loop, 1980”, [https://babettemangolte.org/stills/still\\_TB-Opal-Loop-Cloud-In.html](https://babettemangolte.org/stills/still_TB-Opal-Loop-Cloud-In.html)

032\_Fotografia de Johan Jacobs, 1998, “L’Orfeo”, <https://trishabrowncompany.org/repertory/orfeo.html>

033\_Desenho de Trisha Brown, 1976, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

034\_Desenho de Trisha Brown, 1995, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

035\_Desenho de Trisha Brown, 1980, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

036\_ Desenho de Trisha Brown, 2002, “Trisha Brown/ Untitled (Montpellier) It’s a Draw, 2002”, <https://www.artsy.net/artwork/trisha-brown-untitled-montpellier-from-its-a-draw-1>

037\_Fotografia de Kelly & Massa Photography, 2003, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

038\_Fotografia de Kelly & Massa Photography, 2003, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

039\_Fotografia de Kelly & Massa Photography, 2003, “If you couldn’t see me”, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

040\_Fotografia de Babette Mangolte, 1973, “Roof Piece”, <https://babettemangolte.org/maps.html>

041\_Desenho de Trisha Brown, “Trisha Brown’s Effortless Flow”, <https://improvisedlife.com/2019/03/25/trisha-brown/>

042\_Fotografia de Gérard Uféras, 2002, “Once”, <https://www.rosas.be/en/productions/372-once>

043\_Fotografia de Gérard Uféras, 2002, “Once”, <https://www.rosas.be/en/productions/372-once>

044\_Fotografia de Yi-Chun Wu, 2011, “Performance 13: On Line/Anne Teresa De Keersmaecker”, [https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation\\_image\\_index=3](https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation_image_index=3)

045\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 1982, “Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich”, <https://www.rosas.be/en/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich>

046\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 1982, “Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich”, <https://www.rosas.be/en/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich>



047\_Fotografia de Herman Sorgeloos, 1998, “Drumming”, <https://www.rosas.be/en/productions/355-drumming>

048\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2001, “Rain”, <https://www.rosas.be/en/productions/241-rain>

049\_Fotografia de Herman Sorgeloos, 1994, “Kinok”, <https://www.rosas.be/fr/productions/369-kinok>

050\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2021, “Drumming (live)”, <https://www.rosas.be/en/productions/355-drumming>

051\_Fotografia de Jean-Luc Tanghe, 2007, “Keeping Still part 1”, <https://www.rosas.be/en/productions/368-keeping-still---part-1>

052\_Fotografia de Jean-Luc Tanghe, 2007, “Keeping Still part 1”, <https://www.rosas.be/en/productions/368-keeping-still---part-1>

053\_Fotografia de Jean-Luc Tanghe, 2007, “Keeping Still part 1”, <https://www.rosas.be/en/productions/368-keeping-still---part-1>

054\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2019, “Somnia”, <https://www.rosas.be/en/productions/824-somnia>

055\_Fotografia de Yi-Chun Wu, 2011, “Performance 13: On Line/Anne Teresa De Keersmaecker”, [https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation\\_image\\_index=3](https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation_image_index=3)

056\_Fotografia de Yi-Chun Wu, 2011, “Performance 13: On Line/Anne Teresa De Keersmaecker”, [https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation\\_image\\_index=5](https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation_image_index=5)

057\_Fotografia de Yi-Chun Wu, 2011, “Performance 13: On Line/Anne Teresa De Keersmaecker”, [https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation\\_image\\_index=6](https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation_image_index=6)

058\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2023, “EXIT ABOVE - after the tempest / d’après la tempête / naar de storm”, <https://www.rosas.be/en/productions/953-exit-above---after-the-tempest-d-apres-la-tempete-naar-de-storm>

059\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2023, “EXIT ABOVE - after the tempest / d’après la tempête / naar de storm”, <https://www.rosas.be/en/productions/953-exit-above---after-the-tempest-d-apres-la-tempete-naar-de-storm>

060\_Desenho de Anne Teresa De Keersmaecker, 2014, “Work It”, <https://www.frieze.com/article/kein-alarm>

061\_Frame do filme de Andres Arochi, 2018, “Dancing about Architecture”, <https://www.nowness.com/series/dancing-about-architecture/ecos-andres-arochi>

062\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p.182

063\_Fotografia de Max Vadukul, 2011, “Violin Phase”, <https://www.rosas.be/en/publications/427-violin-phase>

064\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, 2005, *Intención Ingenua* (Países Baixos: ITTAC e Editorial Gustavo Gili), p. 81

065\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2018, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*,

(Madrid: El Croquis), p. 203

066\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p. 216

067\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=2>

068\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=3>

069\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=0>

070\_Desenhos de Pezo von Ellrichshausen, 2016, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p.114

071\_Planta de implantação do Atelier Pezo von Ellrichshausen, 2016, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 183

072\_Fotografia do Atelier de Pezo von Ellrichshausen, 2016, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 184

073\_Fotografia do Atelier de Pezo von Ellrichshausen, 2016, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 185

074\_Fotografia da maquete do Atelier Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Intención Ingenua* (Países Baixos: ITTAC e Editorial Gustavo Gili), p. 121

075\_Desenhos planimétricos do Atelier Pezo von Ellrichshausen, 2016, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 184

076\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p.183

077\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p.183

078\_Desenho do Atelier Pezo von Ellrichshausen, 2014, *Intención Ingenua* (Países Baixos: ITTAC e Editorial Gustavo Gili), p. 28

079\_Fotografias do Atelier Pezo von Ellrichshausen, 2013, *Intención Ingenua* (Países Baixos: ITTAC e Editorial Gustavo Gili), p. 68

080\_Fotografia de Michael O’Neill, 1991, “Beach Birds”, <https://www.facebook.com/MerceCunninghamTrust/>

081\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=7>

082\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=7>

083\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=8>



084\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=1>

085\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=12>

086\_Fotografia do Atelier de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 186

087\_Fotografia do Atelier de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 187

088\_Fotografia do Atelier de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *El Croquis nº214 – Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, (Madrid: El Croquis), p. 187

089\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=19>

090\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=17>

091\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=33>

092\_Fotografia de Peter Moore, 1970, “Man Walking Down the Side of a Building”, <https://trishabrowncompany.org/reperitory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html>

093\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=16>

094\_Planta do Atelier Pezo von Ellrichshausen (com alterações de Luísa Vieira de Campos), “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=22>

095\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p.183

096\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2020, “The Goldberg Variations, BWV 988”, <https://www.rosas.be/en/productions/760-the-goldberg-variations-bwv-988>

097\_Fotografia do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=11>

098\_Desenho de Adolphe Appia (MAH, Genebra, inv. 1979-0150), 1909, “Espace rythmique. Les Trois piliers”, <https://www.mahmah.ch/voir-et-en-parler/articles/articles-blog/adolphe-appia-espaces-rythmiques>

099\_Desenho de Luísa Vieira de Campos, 2024, Caderno de esquissos.

100\_Desenho de Luísa Vieira de Campos, 2024, Caderno de esquissos.

101\_Desenho do Atelier Pezo von Ellrichshausen, “Pezo von Ellrichshausen/ Loba House”, <https://divisare.com/projects/383388-pezo-von-ellrichshausen-loba-house#lg=1&slide=28>

102\_Desenho de Pezo von Ellrichshausen, 2017, *Window Wall* (Copenhaga: The Architectural Publisher), p.183

103\_Fotografia de Stephanie Berger, 1999, “Back to the Beginning of Elemental Emotions”, <https://www.nytimes.com/2014/07/08/arts/dance/anne-teresa-de-keersmaekers-early-works-at-lincoln-center.html>

104\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.129

105\_Fotografia de Walter Mair, 2014, *Tempo – JA 229* (Casal de Cambra: Caleidoscópio), p.57

106\_Fotografia de Hans Baumgartner, 1936, “Student Residence, Zurich,1936”, [https://www.researchgate.net/figure/Student-Residence-Zurich-1936-C-Hans-Baumgartner-Fotostiftung-Schweiz\\_fig2\\_357685114](https://www.researchgate.net/figure/Student-Residence-Zurich-1936-C-Hans-Baumgartner-Fotostiftung-Schweiz_fig2_357685114)

107\_ Arnold Böcklin, 1880, “A ilha dos Mortos”, [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Ilha\\_dos\\_Mortos](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Ilha_dos_Mortos)

108\_Fotografia de Roland Halbe, 2000, “Swiss Pavillion, Hannover – Germany – 2000”, <https://rolandhalbe.eu/portfolio/swiss-pavilion-by-zumthor/>

109\_Fotografia de Hélène Binet, 2009, “Peter Zumthor, photographs from 1997 – 2011”, <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor>

110\_Fotografia de Hélène Binet, 2009, “Peter Zumthor, photographs from 1997 – 2011”, <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor>

111\_Desenho de Peter Zumthor, 2000, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.111

112\_Desenho de Peter Zumthor, 2000, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.113

113\_Quadro de Upper Rhenish Master, ca. 1410-20, “Material experimentation in Peter Zumthor’s creative process: research design through material inquiry”, <https://www.susana-ventura.com/material-experimentation>

114\_Desenho de Peter Zumthor, 2011, “Material experimentation in Peter Zumthor’s creative process: research design through material inquiry”, <https://www.susana-ventura.com/material-experimentation>

115\_Fotografia do Atelier Peter Zumthor, s/ data, “peter zumthor’s werkraum haus exhibition celebrates architecture born of craftsmanship”, <https://www.designboom.com/art/peter-zumthor-werkraum-haus-exhibition-architecture-craftsmanship-03-07-2023/>

116\_Fotografia do Atelier Peter Zumthor, s/ data, “peter zumthor’s werkraum haus exhibition celebrates architecture born of craftsmanship”, <https://www.designboom.com/art/peter-zumthor-werkraum-haus-exhibition-architecture-craftsmanship-03-07-2023/>

117\_Fotografia de Aldo Amoretti, s/ data, “peter zumthor’s werkraum haus exhibition celebrates architecture born of craftsmanship”, <https://www.designboom.com/art/peter-zumthor-werkraum-haus-exhibition-architecture-craftsmanship-03-07-2023/>

118\_Fotografia de Célia Uhalde, s/ data, “Peter zumthor Kolumba Museum”, <https://divisare.com/projects/397038-peter-zumthor-celia-uhalde-kolumba-museum>

119\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.126

120\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.142



121\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.125

122\_Fotografia de Walter Mair, 2006, “Luzi House, Jenaz”, <https://www.waltermair.ch/data/#26-3>

123\_Fotografia de Walter Mair, 2006, “Luzi House, Jenaz”, <https://www.waltermair.ch/data/#26-4>

124\_Plantas do Atelier Peter Zumthor, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.139

125\_Corte do Atelier Peter Zumthor, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.136

126\_Corte do Atelier Peter Zumthor, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.137

127\_Fotografia de Walter Mair, 2006, “Luzi House, Jenaz”, <https://www.waltermair.ch/data/#26-9>

128\_Fotografia de Gerda Peterich, 1952, “Merce Cunningham: ‘The Surprise of the Instant’”, <https://www.jimcarrollsblog.com/blog/2021/4/22/merce-cunningham-the-surprise-of-the-instant>

129\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.127

130\_Fotografia de Art Becofsky, 1984, “This Probably Isn’t Possible, But ...”, <https://www.nytimes.com/2009/04/12/arts/dance/12maca.html>

131\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), pp.130-131

132\_Frame do filme de Alfred Hitchcock, 1954, “Janela Indiscreta”, [https://www.imdb.com/title/tt0047396/mediaviewer/rm106365696/?ref\\_=ttmi\\_mi\\_23](https://www.imdb.com/title/tt0047396/mediaviewer/rm106365696/?ref_=ttmi_mi_23)

133\_Fotografia de Walter Mair, 2006, “Luzi House, Jenaz”, <https://www.waltermair.ch/data/#26-7>

134\_Desenho de Anne Teresa De Keersmaeker, 2014, “Drumming & Rain: A Choreographer’s Score”, <https://www.rosas.be/en/publications/407-drumming-rain-a-choreographer-s-score>

135\_Fotografia de Anne Van Aerschot, 2021, “Drumming/ Anne Teresa De Keersmaeker/ Rosas & Ictus”, <https://www.rosas.be/en/productions/355-drumming>

136\_Desenho de Peter Zumthor, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.138

137\_Desenho de Luísa Vieira de Campos, 2024, Caderno de esboços.

138\_Desenho de Luísa Vieira de Campos, 2024, Caderno de esboços.

139\_Fotografia de Walter Mair, 2006, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.129

140\_Fotografia de Walter Mair, 2006, “Luzi House”, <https://finn-wilkie.tumblr.com/post/142145834076/peter-zumthor-luzi-house-haldenstein-2006>

141\_Desenho de Peter Zumthor, 2000, *Peter Zumthor 1990-1997* (Zurique: Scheidegger & Spiess), p.132

142\_Desenho de Francisco Vieira de Campos, 2024, Caderno de esboços.

143\_Desenho de Luísa Vieira de Campos, 2024, Caderno de esboços.

144\_Desenho de Luísa Vieira de Campos, 2024, Caderno de esboços.

145\_Fotografia de Art Becofsky, 1984, “This Probably Isn’t Possible, But ...”, <https://www.nytimes.com/2009/04/12/arts/dance/12maca.html>

146\_Fotografia S/ autor, S/ data, “Luzi House”, <https://architecture-history.org/architects/architects/ZUMTHOR/OBJ/1997%E2%80%932002,%20Luzi%20House,%20Jenaz,%20Switzerland.html>

147\_Fotografia de Boyd Hagen, 1974, “Foray Forêt: Trisha Brown’s Choreographed Landscapes”, <https://gagosian.com/quarterly/2020/11/03/essay-trisha-brown-choreographed-landscapes/>

148\_Fotografia sem autor,<https://i.pinimg.com/736x/7d/02/6d/7d026d36b251aec3131355aba88f5a7e.jpg>

149\_Frame do filme de Ila Bêka e Louise Lemoine, 2020, “Tokyo Ride”.

150\_Frame do filme de Ila Bêka e Louise Lemoine, 2020, “Tokyo Ride”.

151\_Fotografia de Iwan Baan, 2010, “Glass Pavillion at Toledo Museum, Toledo, USA – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/a-sanaa-toledo-glass-pavilion/>

152\_Fotografia de Iwan Baan, 2010, “Glass Pavillion at Toledo Museum, Toledo, USA – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/a-sanaa-toledo-glass-pavilion/>

153\_Fotografia de Thomas Demand, 2015, “Model man: Thomas Demand on ‘Latent Forms’”, <https://www.wallpaper.com/art/thomas-demand-latent-forms>

154\_Fotografia de Thomas Demand, 2015, “Model man: Thomas Demand on ‘Latent Forms’”, <https://www.wallpaper.com/art/thomas-demand-latent-forms>

155\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7859>

156\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7880>

157\_Fotografia de Hisao Suzuki, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 22-23

158\_Fotografia de Hisao Suzuki, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 22-23

159\_Planta do piso térreo de SANAA, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 20

160\_Corte de SANAA, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 20

161\_Planta da cobertura de SANAA, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 24

162\_Fotografia de Rob Gregory, 2009, “Serpentine Pavilion by SANAA, Serpentine Gallery, Hyde Park, London,



UK”, <https://www.architectural-review.com/buildings/serpentine-pavilion-by-sanaa-serpentine-gallery-hyde-park-london-uk>

163\_Fotografia de Rob Gregory, 2009, “Serpentine Pavilion by SANAA, Serpentine Gallery, Hyde Park, London, UK”, <https://www.architectural-review.com/buildings/serpentine-pavilion-by-sanaa-serpentine-gallery-hyde-park-london-uk>

164\_Fotografia de Rob Gregory, 2009, “Serpentine Pavilion by SANAA, Serpentine Gallery, Hyde Park, London, UK”, <https://www.architectural-review.com/buildings/serpentine-pavilion-by-sanaa-serpentine-gallery-hyde-park-london-uk>

165\_Detalhe construtivo de SANAA, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 24

166\_Fotografia de Hisao Suzuki, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 26

167\_Fotografia de Roland Halbe, 2009, “Serpentine Gallery Pavillion 2009/ London – Great Britain – 2009”, s://rolandhalbe.eu/portfolio/serpentine-gallery-pavilion-by-sanaa/

168\_Fotografia de Burt Barr, 2001, “About the Trisha Brown Archive”, <https://trishabrowncompany.org/archive/about-the-trisha-brown-archive.html>

169\_Fotografia de Trisha Brown Dance Company, 2002, “It’s a Draw”, <https://trishabrowncompany.org/reperatory/its-a-draw.html>

170\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7868>

171\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7862>

172\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7866>

173\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7858>

174\_Fotografia de Iwan Baan, 2009, “Serpentine Gallery 2009 – SANAA”, <https://iwan.com/portfolio/serpentine-gallery-pavillion-2009-sanaa/#7869>

175\_Fotografia de Anna Finke, 2008, “Merce Cunningham: The Events at Dia Beacon Screening and Panel Discussion – The New York Public Library for the Performing Arts”, <https://www.martincid.com/music-en/merce-cunningham-the-events-at-dia-beacon-screening-and-panel-discussion-the-new-york-public-library-for-the-performing-arts/>

176\_Fotografia de The New York Times, 2008, “Being Alone Together in Cunningham’s World”, <https://www.nytimes.com/2008/12/09/arts/dance/09merc.html>

177\_Fotografia de Hisao Suzuki, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 25

178\_Fotografia s/ autor, 2015, “Planes”, <https://zeitgeist-art.com/planes>

179\_Fotografia de Julietta Cervantes, 2009, “Planes (1968)”, <https://trishabrowncompany.org/reperatory/planes.html>

180\_Fotografia de Shinkenchiku Sha, 2006, *AV Monografias 121 – SANAA* (Espanha: Arquitectura viva SL), pp. 56- 61

181\_Fotografia sem autor, 2011, “Koga Park Café – Iberaki, Japan”, <https://www.tumblr.com/afewminutesolder/11524511387/koga-park-caf%C3%A9-ibaraki-japan-sanaa-1998>

182\_Fotografia de Shinkenchiku Sha, 2006, *AV Monografias 121 – SANAA* (Espanha: Arquitectura viva SL), pp. 56- 61

183\_Fotografia de Charlotte Rudolph; Desenho de Wassily Kandinsky, 1926, “Dance Curves: On the Dances of Palucca”, <https://en.matteomascolo.com/post/kandinsky-and-the-dance-of-the-future>

184\_Fotografia de Charlotte Rudolph; Desenho de Wassily Kandinsky, 1926, “Dance Curves: On the Dances of Palucca”, <https://en.matteomascolo.com/post/kandinsky-and-the-dance-of-the-future>

185\_Fotografia de Art Journal Open, “Space Travel:Trisha Browns’s Locus”, <http://artjournal.collegeart.org/?p=7351>

186\_Desenho de Trisha Brown (MoMA), 1975, “Trisha Brown. Untitled (Locus). (1975)”, <https://www.moma.org/collection/works/184702>

187\_Fotografia de Roland Halbe, 2009, “Serpentine Gallery Pavillion 2009/ London – Great Britain – 2009”, <https://rolandhalbe.eu/portfolio/serpentine-gallery-pavilion-by-sanaa/>

188\_Fotografia de Hisao Suzuki, 2009, *Croquis 155 – SANAA 2008-2011* (Madrid: Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene arquitectos), p. 26-27.

189\_Fotografia de Roland Halbe, 2009, “Serpentine Gallery Pavillion 2009/ London – Great Britain – 2009”, <https://rolandhalbe.eu/portfolio/serpentine-gallery-pavilion-by-sanaa/>

190\_Frame de Luísa Vieira de Campos; Filipa Castro, 2018, “Converge”, <https://videoformesjeunespublics.jimdofree.com/concours-1-minute-1/2018/>

191\_Frame de Luísa Vieira de Campos; Filipa Castro, 2018, “Converge”, <https://videoformesjeunespublics.jimdofree.com/concours-1-minute-1/2018/>



