



PETER ZUMTHOR
SOBRE SILÊNCIO, VERDADE E POESIA

Vanisa Almeida Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Orientadora: Fabiola do Valle Zonno

Rio de Janeiro
Março de 2017

PETER ZUMTHOR SOBRE SILÊNCIO, VERDADE E POESIA

Vanisa Almeida Silva

Orientadora: Fabiola do Valle Zonno

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Aprovada por:

Presidente, Profa. Fabiola do Valle Zonno D. Sc. (PROARQ-UFRJ)

Profa. Ligia Teresa Saramago Pádua D. Sc. (PUC-RIO)

Prof. Gustavo Rocha-Peixoto D. Sc. (PROARQ-UFRJ)

Rio de Janeiro
Março de 2017

S586p

Silva, Vanisa Almeida.

PETER ZUMTHOR: SOBRE SILÊNCIO, VERDADE E POESIA
/ Vanisa Almeida Silva. -- Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2017.

110f.

Orientadora: Fabiola do Valle Zonno

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura, 2017.

1. Peter Zumthor. 2. Fenomenologia da Arquitetura. 3. Arquitetura
Contemporânea. I. Zonno, Fabiola do Valle, orient. II. Título.

RESUMO

PETER ZUMTHOR SOBRE SILÊNCIO, VERDADE E POESIA

Vanisa Almeida Silva

Orientadora: Fabiola do Valle Zonno

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Em obras marcadas pela preferência por formas geométricas simples, pelo interesse pelas qualidades dos materiais, do trabalho com a luz, a cor e a textura, pelo planejamento cuidadoso de cada detalhe, Peter Zumthor permite o instaurar de atmosferas dotadas de uma forte capacidade de envolvimento, de captura, que nos convidam a entrar em sintonia com a obra, silenciados em uma escuta atenta. Atmosferas que conduzem nossa percepção, passando por estímulos sensoriais, mas indo além, cujo impacto, difícil de ser traduzido, alcança profundo sentido nas relações estabelecidas com o entorno, com a paisagem e com os homens, em suas possibilidades de acolhimento, abrigo, uso e apropriação. Visando construir uma reflexão acerca das motivações de sua produção, percorremos um caminho por seu discurso, pelo ideário presente em sua fala, buscando uma aproximação ao pensamento fenomenológico, sobretudo de Martin Heidegger, como fundamento filosófico e teórico. Posteriormente, fomos ao encontro de uma de suas obras, Termas de Vals (1996), com a intenção de discutir sobre como teoria e processo de concepção se refletiriam em um objeto final que nos remete a uma busca pela construção alinhada ao que seria a “essência” do edifício.

Palavras-chave: Peter Zumthor; fenomenologia da arquitetura; arquitetura contemporânea.

Rio de Janeiro
Março de 2017

ABSTRACT

PETER ZUMTHOR ON SILENCE, TRUTH AND POETRY

Vanisa Almeida Silva

Orientadora: Fabiola do Valle Zonno

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

In works marked by the preference for simple geometric forms, the interest in the qualities of materials, work with light, color and texture, by careful planning of every detail, Peter Zumthor allows the establishment of atmospheres with a strong capacity of involvement, capture, which invite us to be in tune with the work, silenced in an attentive listening. Atmospheres that drive our perception, passing through sensorial stimuli, but going beyond, whose impact, difficult to translate, reaches deep meaning in the relations established with the environment, with the landscape and with men, in their possibilities of shelter, use and ownership. In order to construct a reflection about the motivations of his production, we walk a path through his discourse, through ideas present in his speech, seeking an approximation to phenomenological thought, especially Martin Heidegger, as a philosophical and theoretical foundation. Later, we went to one of his works, Therme Vals (1996), with the intention of discussing how theory and the process of conception are reflected in a final object that reveals a search for the construction aligned with what would be the "essence" of the building.

Keywords: Peter Zumthor; phenomenology of architecture; contemporary architecture.

Rio de Janeiro
Março de 2017

AGRADECIMENTOS

À CAPES e à FAPERJ. Ao PROARQ-UFRJ. À querida Fabiola Zonno pelo apoio e compartilhamento de conhecimento. Aos professores membros da banca de aprovação, Ligia Saramago e Gustavo Rocha-Peixoto e à professora Beatriz Oliveira pelas importantes contribuições. Aos demais professores, funcionários e colegas do PROARQ pelo convívio e pelas trocas enriquecedoras. Ao professor Gilvan Fogel (PPGF-UFRJ) por me receber como aluna ouvinte em suas aulas inspiradoras. À minha família e aos amigos queridos pelo apoio durante essa caminhada.

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	9
Introdução	11
I – Silêncio, verdade e poesia	19
1.1 – Em busca de uma verdade poética	21
1.2 – O silêncio na obra	31
II – Construindo sentido.....	35
2.1 – Sobre construção, estrutura e materias	37
2.2 – Sobre o <i>habitar poético</i>	46
2.3 – O projetar e o <i>deixar ser</i> da obra	56
III – A verdade <i>em obra</i>: Termas de Vals.....	65
3.1 – Uma inquietante presença na paisagem	68
3.2 – O banhar-se como ritual	74
3.3 – Pedra, água e luz: a elaboração dos detalhes.....	82
3.4 – Vazio interior: o <i>meandro</i>	92
IV – Mistério, verdade e poesia	99
Referências bibliográficas.....	107

Lista de figuras

Fig. 1 - Casa em Vals. Foto da autora, out. 2016.	20
Fig. 2 - <i>Broad Street Station, Richmond, VA</i> . John Russell Pope, 1919. (ZUMTHOR, 2007 p.10).....	26
Fig. 3 - Capela <i>Saint Benedict</i> . Sumvitg, Suíça, 1988. Foto da autora, out. 2016.	30
Fig. 4 – <i>Sound box</i> , Pavilhão da Suíça na Expo 2000 em Hanover. (ZUMTHOR, 2006 p.34)	36
Fig. 5 - <i>Abriço para Ruínas Romanas</i> . Chur, Suíça, 1986. Foto da autora, out. 2016.	40
Fig. 6 - Capela <i>Saint Benedict</i> . Sumvitg, Suíça, 1988. Foto da autora, out. 2016.	41
Fig. 7 - <i>Luzi House</i> . Jenaz, Suíça, 2002. (ZUMTHOR, 2014, p. 132).....	42
Fig. 8 – Capela <i>Saint Benedict</i> . Sumvitg, Suíça, 1988. Foto da autora, out. 2016.....	45
Fig. 9 - <i>Nomads of Atacama Hotel</i> . San Pedro de Atacama, Chile, projeto 2008-2010. (ZUMTHOR, 2014, p. 13-14)	52
Fig. 10 - <i>Nomads of Atacama Hotel</i> . San Pedro de Atacama, Chile, projeto 2008-2010. (ZUMTHOR, 2014, p. 21).....	54
Fig. 11 - <i>Nomads of Atacama Hotel</i> . San Pedro de Atacama, Chile, projeto 2008-2010. (ZUMTHOR, 2014, p. 17).....	54
Fig. 12 e 13 - <i>Chivelstone House</i> . Devon, Inglaterra, 2008. Disponível em: < http://www.living-architecture.co.uk/the-houses/a-secular-retreat/tariff/ > Acesso: 21/04/2016.....	55
Fig. 14 e 15 - <i>Laban Centre for Movement and Dance</i> . Londres, Inglaterra, projeto 1997. (ZUMTHOR, 2014, p. 99).....	58
Fig. 16 - Capela <i>Bruder Klaus Field</i> . Disponível em: < https://es.wikiarquitectura.com/index.php/Archivo:Bruder_Klaus_34.jpg > Acesso: 21/04/2016.....	60
Fig. 17 - Modelo para Capela <i>Bruder Klaus Field</i> . Mechernich, Alemanha, 2007. (ZUMTHOR, 2014, p. 115).....	60
Fig. 18 - Estudos para os tijolos do Museu <i>Kolumba</i> . Colônia, Alemanha, 2007. (ZUMTHOR, 2014, p. 173).....	61
Fig. 19 - Maquete, Museu <i>Kolumba</i> . Disponível em: < http://www.kunsthausebregenz.at/ehtml/presse_zumthor.htm > Acesso: 21/04/2016.....	61
Fig. 20 – Vals. Disponível em: < www.vals.ch > Acesso: 03/2017.....	67
Fig. 21 - Vals. Foto da autora, out. 2016.....	69
Fig. 22 - Termas de Vals. Foto da autora, out. 2016.	70
Fig. 23 - Termas de Vals, Vals, Suíça, 1996. Planta de situação.	72
Fig. 24 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.160).....	73
Fig. 25 - <i>Rudas Thermal Bath</i> , Budapeste. Disponível em: http://www.greekarchitects.gr/ Acesso: 23/01/2017.	75
Fig. 26 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.118).....	75
Fig. 27 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.88).....	77

Fig. 28 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.88)	78
Fig. 29 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.89)	78
Fig. 30 - Termas de Vals, Planta baixa. (ZUMTHOR, 2011. p.98).....	79
Fig. 31 - Termas de Vals, Corte transversal. (ZUMTHOR, 2011. p.105)	80
Fig. 32 - Termas de Vals, Corte longitudinal. (ZUMTHOR, 2011. p.105)	80
Fig. 33 – Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011. p. 53)	81
Fig. 34 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011, p. 42)	83
Fig. 35 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011, p. 39)	83
Fig. 36 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.113)	86
Fig. 37 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.69)	87
Fig. 38 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.65)	87
Fig. 39 - Termas de Vals. Modelo à esquerda e construção à direita. Disponível em: < https://8late.wordpress.com/2013/02/14/techne-zumthors-thermal-baths/ > Acesso: 21/04/2016	89
Fig. 40 – Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2014, p. 41).....	90
Fig. 41 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.163)	91
Fig. 42 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.6)	94
Fig. 43 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.161)	96
Fig. 44 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.186)	98
Fig. 45 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.66)	100
Fig. 46 – Pavilhão de Verão para a <i>Serpentine Gallery</i> , 2011. (ZUMTHOR, 2014, p. 124) 102	
Fig. 47 - Capela <i>Bruder Klaus Field</i> . Mechernich, Alemanha, 2007. (ZUMTHOR, 2014, p. 115)	104

Introdução

Em obras marcadas pela preferência por formas geométricas simples, pelo interesse pelas qualidades dos materiais, do trabalho com a luz, a cor e a textura, pelo planejamento cuidadoso de cada detalhe, Peter Zumthor permite o instaurar de atmosferas dotadas de uma forte capacidade de envolvimento, de captura, que nos convidam a entrar em sintonia com a obra, silenciados em uma escuta atenta. Atmosferas que conduzem nossa percepção, passando por estímulos sensoriais, mas indo além, cujo impacto, difícil de ser traduzido, alcança profundo sentido nas relações estabelecidas com o entorno, com a paisagem e com os homens, em suas possibilidades de acolhimento, abrigo, uso e apropriação.

A aparente simplicidade de seus edifícios, por vezes rotulados minimalistas, oculta um minucioso trabalho com as condicionantes de projeto, demandando longo tempo de planejamento, muitas vezes medido em anos. Suas obras envolveriam longos processos de estudo e articulação das relações entre o edifício, seus usos, seu entorno e suas partes constituintes. Estudos que resultariam em uma expressão de totalidade, onde cada detalhe se apresenta intimamente relacionado com o todo, sem se sobrepôr em hierarquia ou importância, em edifícios percebidos como um conjunto harmoniosamente integrado em suas partes.

Tal caráter de unicidade, totalidade, em seu trabalho, se relacionaria com a ideia de busca pelo alcance de uma “verdade”, relatada em seu discurso como fundamento de edifícios, que se assentam nas relações com os contextos aos quais pertencem. Em uma busca pela construção alinhada ao que seria a “verdade” de cada edifício, sua relação com o sujeito, ainda que marcada por estímulos sensoriais, não se apresentaria como finalidade em si mesma, e sim como forma de interação, partícipe na construção de sentido, presente na obra como um todo. Como principais marcas de seu trabalho, tanto sua busca pela “verdade”, como o envolvimento de estímulos sensoriais, evidenciariam a influência de um ideário fundamentado na Fenomenologia, trabalhado pelo arquiteto.

Peter Zumthor insere-se na produção e discussão contemporâneas acerca da arquitetura, onde assistimos grande dispersão de ideias e posições. Esse cenário se origina a partir da conformação do contexto de crise do paradigma moderno, onde opiniões dissidentes começaram a aparecer, em um grande clima de críticas e questionamentos. Dentro dessa

crítica, a Fenomenologia é considerada uma das principais influências exercidas sobre a teoria arquitetônica no período considerado “pós-moderno”,¹ sobretudo a partir das aproximações feitas por Christian Norberg-Schulz e Kenneth Frampton.

Apropriada de outra disciplina, a filosofia, a fenomenologia é incorporada aos estudos teóricos de arquitetura pelo interesse crescente nas relações sensíveis entre o homem e o ambiente. Nesse sentido, sua abordagem trata de questões certamente esclarecedoras para profissionais de disciplinas relacionadas à arquitetura, à arte e à criação, pelas proposições em relação aos processos que envolveriam a percepção humana, ao problema do conhecimento e da revisão da relação sujeito-objeto.

Tal abordagem se refere, sobretudo, ao método fenomenológico consolidado a partir de Edmund Husserl, cujas bases se assentam na questão do retorno às “coisas mesmas”. Ou seja, do retorno a sua percepção, ao conhecimento das coisas a partir de sua manifestação enquanto “fenômeno”, de como as coisas se mostram.

Distintas correntes da filosofia derivaram das teorias de Husserl, tendo alcançado maior destaque a “ontologia de Martin Heidegger” e a “fenomenologia da existência de Merleau-Ponty” (LIMA, 2014. p.11). No campo da arquitetura, Martin Heidegger e Merleau-Ponty também foram filósofos proeminentes entre as tendências de influência fenomenológica.

Algumas das primeiras revisões críticas aos modelos de arquitetura propostos na primeira metade do século XX foram elaboradas a partir do pensamento fenomenológico. Por volta dos anos 1950, estas revisões partiram de questionamentos sobre a validade de tais preceitos para a sociedade do pós-guerra, abrindo espaço para estudos de caráter humanista, que levassem em conta um contato mais próximo com os materiais e técnicas construtivas, com a paisagem e com a cultura locais.

Apesar de marginal, isolada por vertentes mais populares, a influência da fenomenologia também se fez presente na arquitetura durante as décadas seguintes, entre os anos 1960 e 1990. Sobretudo nos trabalhos dos críticos já citados, Christian Norberg-Schulz e Kenneth Frampton, além de Juhani Pallasmaa, importantes reflexões foram produzidas, abordando os temas da tectônica, do significado da obra e do problema do lugar, com a

¹ Ainda que considerado por Nesbitt (2013) como um dos paradigmas teóricos de destaque no “pós-modernismo”, o modo de pensar a arquitetura segundo bases de caráter fenomenológico também estava presente nas obras de arquitetos modernos como Louis I. Kahn e Alvar Aalto, entre outros.

valorização dos contextos históricos, culturais e da paisagem locais, bem como da apreensão da obra enquanto fenômeno, na relação estabelecida entre o corpo e o ambiente, através dos nossos sentidos.

No cenário contemporâneo, bases fenomenológicas fundamentariam uma maior valorização de posturas mais atentas à paisagem, aos materiais e sistemas construtivos e aos usos e modos de apropriação pelas pessoas que ocuparão os edifícios. Obras que transmitem um caráter de maior tangibilidade. Segundo Montaner (2011), expressam a busca de um difícil e necessário equilíbrio entre os valores da permanência, da continuidade e da tradição e os da renovação e da ruptura, com seus elementos surpresa, traços de contemporaneidade, além do uso de novas tecnologias.

Como parte desse contexto, em obras de destaque construídas a partir dos anos 1980, as características marcantes do trabalho de Peter Zumthor encontram referência em sua formação profissional, como resultado de diferentes estágios de atuação. Nascido em 1943, na cidade de Basileia, Suíça, Zumthor recebeu treinamento como marceneiro, ofício de seu pai, antes de se formar em design no Kunstgewerbeschule, Vorkurs and Fachklasse, Colégio de Artes Aplicadas em sua cidade natal.

Posteriormente teve sua formação completa como arquiteto no Pratt Institute, em Nova Iorque, em 1967, momento de grande efervescência cultural e artística, ao qual seu trabalho não se faz alheio. Transparece em seu discurso referências feitas a personagens como John Cage e Joseph Beuys, bem como fundamentos da arte *minimal*.

No mesmo ano retorna à Suíça, onde é contratado pelo Departamento de Preservação de Monumentos do Cantão dos Grisões, trabalhando com preservação e restauro de patrimônio das vilas históricas da região. Estabeleceu escritório próprio, desde 1979, em Haldenstein, nos arredores de Chur, capital do Cantão dos Grisões. Atuou também na área acadêmica em universidades da Europa e Estados Unidos.

Sua formação como marceneiro certamente contribuiu em sua aproximação ao trabalho cuidadoso com os detalhes e com o desenvolvimento de uma consciência material, própria de um ofício que proporciona e exige uma experiência muito próxima com o material enquanto meio de trabalho. Contudo, como destaca o próprio Zumthor, seu período de trabalho com patrimônio e restauro foi essencial para a sua formação como arquiteto e para a consolidação de sua obra.

Além das fortes influências recebidas dos movimentos artísticos e culturais em evidência por volta dos anos de 1960, parte das características atribuídas a seu trabalho possui também correspondência na arquitetura tradicional das vilas do interior dos Grisões, marcada pela simplicidade e ausência de ornamentação ostensiva, até mesmo nos monumentos e igrejas. Tal arquitetura, onde o cuidado com os detalhes chama a atenção de forma recorrente na forma de trabalho com os materiais locais, pedra e madeira, se apresenta integrada com a natureza do lugar, possuidora de grande força expressiva e de presença dominante na paisagem.

Esse contato com a arquitetura vernácula teria proporcionado uma aproximação ao conhecimento das técnicas construtivas e ao modo de fazer tradicionais, além de possibilitar uma percepção mais cuidadosa da forma como essa arquitetura se relaciona intimamente com seu entorno e implantação e com a cultura e os modos de vida locais.

Por seu forte apelo pela integração em suas obras, – com o entorno, com o programa e entre suas partes constituintes – Zumthor demonstra estar atento não apenas à experiência do corpo em contato com a arquitetura, mas também em busca do alcance de um sentido de unidade, totalidade, pertencimento e assentamento, naturalmente presentes em construções vernáculas como reflexo de sua integração aos contextos onde a vida acontece.

Essa qualidade se insinuaria como um forte propósito em suas obras. Obras repousadas em si mesmas, que transmitiriam uma ideia de pertencimento a seu contexto de forma íntima e integrada, quase como se sempre estivessem estado ali. Dessa forma, alcançariam significação em si mesmas, em seu modo próprio de ser no mundo, em sua “essência”.

Tal propósito seria alcançado através de um mergulho atento nas especificidades de cada condicionante do novo edifício, de modo a conhecê-las e, a partir delas, empreender uma aproximação, entrar em sintonia com o que seria sua “verdade”, sua “essência” enquanto edifício e enquanto obra. Ideia inicialmente identificada de forma vaga, mas que ganha corpo, através de um processo de concepção que teria a própria coisa – o edifício em todas as suas circunstâncias – como caminho.

Seu trabalho teria um caráter essencialista, como marca específica tanto na obra finalizada como em seu processo criativo. Nesse sentido, ademais de ser associado ao pensamento fenomenológico por sua qualidade de apelo sensorial, Zumthor elabora um

trabalho que se diferencia e se destaca por uma sensibilidade em suas obras que nos remete, sobretudo, ao pensamento de Martin Heidegger e sua abordagem às questões relacionadas à arquitetura e à obra de arte.

Sua visão acerca da arquitetura e dos desafios relativos à profissão do arquiteto demonstraria uma aproximação ao entendimento do conceito de *habitar*, trabalhado por Heidegger (1954). Como coloca o próprio Zumthor, no livro *Pensar a arquitetura*: “compreendida no sentido amplo de Heidegger, a ideia do Habitar, como o viver e pensar nos lugares e dentro dos espaços, contém um indício preciso do que a realidade significa para mim como arquiteto” (ZUMTHOR, 2009. p. 36).

Essa ideia se confirma em vários momentos ao longo de sua fala e se expressa, inclusive, no próprio título do livro “Pensar a arquitetura”, como uma intenção de oferecer uma resposta à questão levantada por Martin Heidegger em seu *Construir, habitar, pensar* (1954) como o problema da crise do habitar. Esta, não estaria na falta de moradias em uma Europa devastada no período pós-guerra, mas em uma crise no “pensar”, em um pensar alheio à condição da existência do homem.

Tal condição da existência do homem no mundo se assentaria no que é verdadeiro, no que é próprio ao sujeito. A um sujeito “lançado no mundo”, “sobre a terra”, “sob o céu”, “diante dos deuses” e “entre os mortais”, cujo pensar teria se distanciado do reconhecimento da simplicidade dessa condição e do reconhecimento das coisas simplesmente como se mostram.

Dessa forma, tanto em *Atmosferas* (2006) como em *Pensar a arquitetura* (2009), Zumthor relata uma busca na construção de suas obras em visão da arquitetura enquanto portadora de uma dimensão artística que teria lugar na expressão da “verdade” das “coisas simples”. Ademais, inclusive, fazendo uso de termos carregados de significação heideggeriana, como *matéria* e *substância*, *essência*, *coisa* ou ainda a afirmação de que “a verdade se encontra nas próprias coisas”. (ZUMTHOR, 2009. p.32)

Não só em seus textos escritos como também em sua fala em vídeos e entrevistas, Peter Zumthor, com frequência, faz referências a ideias e conceitos que teriam como base teórica e filosófica o pensamento de Martin Heidegger. Em seu discurso, tal base se faria presentes de forma bastante evidente, mas sem a preocupação por parte do arquiteto em explicitá-la, inclusive em seus textos publicados, caracterizados por uma fala espontânea e

direta. Como coloca: “não sou um arquiteto que parte de uma teoria, que projeta a partir de uma posição teoricamente definida para dentro da história da arquitetura” (ZUMTHOR, 2009. p. 39).

Apesar de não pretender enfatizar suas bases teóricas, entendemos que estão presentes em seu trabalho e em sua fala. Tal fato nos leva a iniciar nosso trabalho buscando identificar aproximações possíveis entre a obra de Peter Zumthor e proposições heideggerianas. Assim, no capítulo inicial buscamos construir uma reflexão a partir da visão de Zumthor acerca da arquitetura enquanto arte, construindo correlações entre os conceitos de “silêncio”, “verdade” e “poesia” presentes na fala do arquiteto, a luz das ideias do filósofo.

O silêncio, nos termos de Zumthor, enquanto qualidade da obra, seria partícipe da capacidade desta em evocar a possibilidade de um olhar renovado, que potencializaria o descortinar em uma obra que contém significação em si mesma. Sua poesia consistiria em deixar ver uma realidade própria às coisas mesmas, ao seu modo de ser no mundo, esquecido, encoberto pelo habitual, pelo cotidiano.

Logo, foram importantes os trabalhos de Gilvan Fogel, Hans Ruin e Marcia Schuback (1996), Ligia Saramago (2005) e Marco Antonio Casanova (2010), que abordam o pensamento de Martin Heidegger, além dos textos do filósofo em: *Ensaio e Conferências* (1954) e *A origem da obra de arte* (1936).

Este embasamento teórico inicial nos possibilitou construir interpretações acerca do posicionamento de Zumthor em sua fala e em seus escritos. Nesta etapa, partimos do estudo de *Atmosferas* (2006) e *Pensar a arquitetura* (2009) de Peter Zumthor, escritos nos quais o arquiteto registra questões que direcionam seu trabalho e que nos permitem construir relações com o pensamento de Martin Heidegger.

Em seguida, no segundo capítulo, buscamos discutir sobre as principais questões apontadas na fala de Zumthor que seriam consideradas em seu processo de trabalho. Nesta etapa, além dos textos e entrevistas do arquiteto, buscamos como principais referenciais teóricos: Kenneth Frampton (1990), Christian Norberg-Schulz (1974) e Marco Frascari (1984), pelas aproximações construídas entre o pensamento fenomenológico e a teoria da arquitetura, além de Martin Heidegger em *Serenidade* (1959).

Focamos nesta etapa em três principais questões relacionadas à busca pela construção de sentido em seu trabalho: a identificação da busca por *uma linguagem que seja própria da arquitetura*; a preocupação em alcançar uma *unidade com o programa e o entorno*, como parte de uma intenção que se aproximaria do *habitar poético*; e os limites entre a possibilidade da coexistência de duas posturas, a princípio antagônicas, no *projetar* como atividade do arquiteto e no *deixar ser* da obra, em correspondência a defesa heideggeriana como postura do artista no fazer da obra.

Essa divisão temática foi necessária para a elaboração deste estudo, contudo, destaca-se que os temas se complementam e se inter-relacionam. Não existem de forma isolada, sendo igualmente necessários para o alcance da significação nas obras de Zumthor, onde cada um depende dos demais para que ocorra.

Em seguida, no terceiro capítulo, fomos ao contato com uma de suas obras, *Termas de Vals* (1996), partindo do relato de tê-la experienciado fenomenologicamente. Esse contato com a obra nos proporcionou uma leitura dos meios usados pelo arquiteto para atingir o resultado de seu objeto construído, além dos contextos em que se insere, nos permitindo uma aproximação das reflexões teóricas construídas na primeira parte do trabalho, confirmando a complexa articulação de influências presentes além da aparente simplicidade de suas obras.

I – Silêncio, verdade e poesia

Na minha juventude, pensava em poesia como um tipo de nuvem colorida, criada por metáforas e alusões mais ou menos difusas que, embora pudessem ser agradáveis, eram difíceis de associar com uma visão de mundo segura. Como arquiteto, aprendi que o contrário desta definição juvenil de poesia está, provavelmente, mais próximo da verdade. (ZUMTHOR, 2009. p. 19, tradução nossa)²

Assim se inicia, sob o título “verdades inesperadas”, uma fala onde Zumthor expõe sua visão de poesia, que se desdobra a seguir:

Se uma obra de arquitetura consiste em formas e conteúdos, que se combinam para criar um forte estado de espírito fundamental, poderoso o suficiente para nos tocar, ela possui as qualidades de uma obra de arte. Esta arte, no entanto, nada tem a ver com configurações interessantes ou originalidade. Trata-se de insight e entendimento, e, acima de tudo, de verdade. Talvez a poesia seja a verdade inesperada. Ela ganha vida no silêncio. A tarefa artística da arquitetura é dar forma a essa expectativa silenciosa. O edifício em si, nunca é poético. No máximo, pode possuir qualidades sutis, que, em determinados momentos, nos permitem perceber algo que nunca antes tínhamos percebido. (ZUMTHOR, 2009. p. 19, tradução nossa)³

Nessa passagem, o arquiteto coloca, de forma bastante evidente, as bases do que considera como “qualidades de uma obra de arte” para a arquitetura: sua visão de poesia como “verdade inesperada” e a qualidade de silêncio enquanto indispensável para que haja tal verdade na obra. Essa relação apontada em seu discurso entre *silêncio*, *verdade* e *poesia*, como formadores de uma visão da arquitetura enquanto arte, é o que abordaremos neste capítulo, buscando refletir sobre as possíveis significações desses termos a partir de sua visão.

² *In my youth I imagined poetry as a kind of colored cloud made up of more or less diffuse metaphors and allusions, which, although they might be enjoyable, were difficult to associate with a reliable view of the world. As an architect, I have learned to understand that the opposite of this youthful definition of poetry is probably closer to the truth.* (ZUMTHOR, 2009. p. 19)

³ *If a work of architecture consists of forms and contents that combine to create a strong fundamental mood powerful enough to affect us, it may possess the qualities of a work of art. This art has, however, nothing to do with interesting configurations or originality. It is concerned with insights and understanding, and above all with truth. Perhaps poetry is unexpected truth. It lives in stillness. Architecture's artistic task is to give this still expectancy a form. The building itself is never poetic. At most, it may possess subtle qualities, which, at certain moments, permit us to understand something that we were never able to understand in quite this way before.* (ZUMTHOR, 2009. p. 19)



Fig. 1 - Casa em Vals. Foto da autora, out. 2016.

1.1 – Em busca de uma verdade poética

Peter Zumthor, que, em muitos momentos, faz referência direta em seus textos ao pensamento de Martin Heidegger, demonstrando afinidade ao mesmo, nos leva a interpretar sua noção de “verdade”, enquanto qualidade poética, como uma correspondência à definição da obra de arte trabalhada pelo filósofo.

Em *A origem da obra de arte* (1936), Heidegger constrói uma argumentação em busca de sua “proveniência essencial”, do que, de fato, faz com que uma obra seja uma obra de arte. Defende uma revisão da associação da arte ao conceito de belo, introduzindo uma noção de “verdade” como intrínseca à obra.

A visão do filósofo sobre a obra de arte nesse ensaio é tratada por Ligia Saramago, em sua tese *A “topologia do ser”: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Em uma das passagens em que é tomado como exemplo o quadro de Van Gogh, *O par de sapatos* (1886), a autora coloca como Heidegger desenvolve seu pensamento acerca do caráter artístico da obra, em comparação com o que seria o caráter utilitário, de “apetrecho”, de um par de sapatos:

Heidegger dispensou, para sua descrição do “*apetrecho conhecido, um par de sapatos de camponês*”, a presença diante de si de um destes, escolhendo, antes, “*uma conhecida pintura de Van Gogh*”, onde tal par de sapatos é apresentado. A mera observação superficial do quadro – um par de sapatos contra um fundo neutro – a princípio apenas mostraria o que já se sabe sobre este apetrecho. E se, por um lado, a *experiência de sua serventia*, seu “*caráter instrumental*”, de fato, não “*vem ao nosso encontro*” quando estamos diante da pintura de Van Gogh, um evento de outra ordem tem lugar na obra. O que não se deixa ver no mero lidar desatento com os sapatos em seu uso cotidiano, que não demanda qualquer atenção especial, se mostra, porém, na obra de arte. (SARAMAGO, 2005. p. 166)

O que “se mostra”, na obra de Van Gogh, é a “complexa poesia da existência da camponesa”, como aponta Saramago. Na fala de Heidegger:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar, impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por esse apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia

do nascimento iminente e o temor ante a ameaça da morte. (HEIDEGGER apud SARAMAGO, 2005. p. 167)

Nessa visão, coloca-se que a pintura não é capaz de proporcionar uma experiência da realidade utilitária dos sapatos retratados. Afinal não possibilita seu uso, mas, em um primeiro contato, suscita julgamentos relativos ao reconhecimento dessa realidade utilitária, que já experimentamos de antemão. Contudo, em uma aproximação mais atenta, a tela apresenta um modo de vê-los que possibilita o desvelar de outra realidade, esquecida, despercebida, no uso cotidiano dos sapatos representados.

Ao retratar o apetrecho, a obra, enquanto representação pictórica, o resgata da banalidade do uso, da pura serventia. Possibilita o despertar de um olhar renovado sobre o objeto retratado, pois o mostra “pleno” em sua “essência”: permite-nos vê-lo enquanto pertencente a um contexto, o “mundo” da camponesa, onde se encontra “abrigado”, “assentado” em seu fundamento, no que tem de mais próprio. Assim, “a obra de arte fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é.” (HEIDEGGER, 1936. p. 27)

A obra de arte possibilitaria o desvelar de uma verdade que jamais seria vista senão através dela. Ela atuaria, então, como uma mediadora da verdade. Tal verdade assim se mostra como uma “verdade inesperada”, nas palavras de Peter Zumthor. É a essa qualidade que Zumthor nos remete ao definir poesia como “verdade inesperada” e a obra enquanto possuidora de qualidades que “nos deixam perceber o que antes nunca tínhamos percebido”.

Na arquitetura, em sua fala já citada, Zumthor coloca que seria possível despertar este outro olhar “quando suas diversas formas e conteúdos se fundem num ambiente de base forte, que nos consegue tocar”. Esse “ambiente de base forte” teria, então, a capacidade de nos tocar a partir de uma abertura no mundo instaurado pela obra, o que permitiria o desvelar de uma verdade originária.

Em *Pensar a arquitetura* (2009), o texto é introduzido com o relato de memórias de infância sobre o contato de Peter Zumthor com a arquitetura e as sensações percebidas de forma espontânea a partir desse contato. Sensações acompanhadas de uma descrição do lugar através de detalhes evocativos de significado, que o arquiteto associa a um sentido fundamental do ambiente, uma cozinha, evocado em conjunto com sua experiência.

Associada a essa descrição dos lugares, centrada na apreensão de sentido, está presente na fala de Zumthor a ideia de “atmosfera”. Ele emprega o termo como uma qualidade presente em certas obras, em cujo contato suscitariam um conjunto de sensações carregadas de significado e de estímulos a evocação de memórias.

O título **Atmosferas** tem origem no seguinte: interesse-me desde há muito, como é natural, sobre: o que é no fundo a qualidade arquitetônica? (...) Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque me tocam estas obras? E como posso projetar tal coisa? (...) Como se podem projetar coisas assim, que tem uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo. Uma denominação para isto é a atmosfera. (...) Entro em um edifício, vejo um espaço, e, em uma fração de segundo, tenho uma sensação do que é. (ZUMTHOR, 2006. p. 11)

A partir da associação feita por Zumthor entre a “atmosfera” e a capacidade de tocar o espectador, podemos entendê-la em, seu discurso, como a presentificação da clareira na obra, como o lugar onde se torna possível o desvelar do sentido, o “pôr-se-em-obra da verdade” da obra.

Mais uma vez, retornamos ao exemplo usado por Heidegger, o quadro de Van Gogh, a partir do qual ele define o “pôr-se-em-obra da verdade”:

A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos da camponesa, na verdade é. Este ente emerge no desvelamento de seu ser. Ao desvelamento do ente chamavam os gregos ἀλήθεια. Nós dizemos verdade e pensamos bastante pouco com esta palavra. Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra uma acontecer da verdade. Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente. <<Pôr>> significa aqui erigir. Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira de seu ser. O ser do ente acede à permanência de seu brilho. A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente. (HEIDEGGER, 1936. p. 27)

Heidegger aponta a obra como uma mediadora, através da qual, o apetrecho sapato, se mostra naquilo em que “na verdade é”. O que não quer dizer que o objeto está representado com fidelidade a sua aparência, mas que o ente ao se manifestar como o “ser-apetrecho” dos sapatos, em sua totalidade, alcança a desocultação. Assim, nos faz ver sua *verdade*. Esta, é o que o artista deixa acontecer em seu gesto criador, em busca de uma poética que, quando ocorre na obra, se traduz no “pôr-se-em-obra da verdade”.

Em estudo sobre o tema, Marco Antonio Casanova (2010) chama a atenção para a leitura do “pôr-se-em-obra da verdade” em Heidegger, onde indica que não é a arte que erige a verdade na obra, mas, sim, a verdade é que se põe em obra na arte. Ou seja, a obra torna a

verdade presente, é vista como ela mesma. Ademais, para que esse “desvelamento da verdade” aconteça, é necessária a participação do espectador:

O pôr-se-em-obra da verdade retira da obra de arte todo elemento subjetivista. A obra não é apenas trabalho do artista, mas é muito mais horizonte de realização da verdade. No campo de jogo fenomenológico da arte, dá-se o acontecimento apropriativo. Esse acontecimento requisita o ser-aí humano, pois sem ele não há a voz do acontecimento. (CASANOVA, 2010. p. 176)

A verdade da obra só se desvela na relação com o sujeito, apenas e somente, quando ele está disposto ao estabelecimento dessa relação. Da mesma forma, Zumthor ressalta a necessidade de envolvimento do sujeito para que ocorra o sentido da obra. Para ele, existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas, através do qual a “atmosfera” “comunica com nossa percepção” (ZUMTHOR, 2006. p.17).

Esse envolvimento, quando acontece entre obra e sujeito, enquanto “acontecimento poético da verdade”, Zumthor descreve como “a magia do real”: “(...) surge de repente aquele encanto que se instalou, como um crescer devagar da alma de que primeiro não me apercebo” (ZUMTHOR, 2009. p.83). “A magia do real é para mim esta ‘alquimia’ da transformação de substancias reais em sensações, este momento especial da apropriação ou assimilação emocional (*emotionally*) da matéria, da substancia e da forma no espaço arquitetônico.” (ZUMTHOR, 2009. p.85)

Para que ocorra esta “magia do real” é necessária uma atitude do sujeito. Ele precisa estar disposto, aberto, mergulhado no sentir, em um mergulho que teria o *silêncio* como meio. Ele precisa estar aberto para a escuta da obra e, então, poder ser tocado por ela, para que haja apreensão de sentido. O silêncio envolveria a condição de suspensão dos juízos, necessária para uma percepção autêntica da obra. Nesse momento, a arquitetura já não se apresenta apenas como objeto, mas como “coisa”, não somente rica em possibilidades de experiência, mas plena de sentido.

A arquitetura, enquanto coisa, não se constituiria apenas como a “unidade de uma multiplicidade de sensações”, um “suporte de características” possíveis de serem descritas a seu respeito ou como matéria limitada por uma forma. A coisa não nos viria ao encontro simplesmente a partir das sensações evocadas ou das ideias elaboradas a partir de seu contato. “Muito mais próximo do que todas as sensações estão, para nós, as próprias coisas” (HEIDEGGER, 1936. p. 19).

As sensações suscitadas pelo contato com a coisa não nos viriam de forma isolada, estariam sempre acompanhadas de um entendimento do que a coisa é e de como ela é, que não passa pelos julgamentos habituais feitos a partir de seu contato, mas está além deles, em um entendimento de sua “essência”.

Essa ideia de “coisa” enquanto dotada de um caráter essencial de ser, cujo contato envolveria, em conjunto à apreensão de sensações por nossos sentidos, o seu reconhecimento em essência, é parte do discurso de Zumthor, como pode ser exemplificado pelo relato de sua apreensão da “atmosfera” da cozinha da casa de sua tia. O arquiteto parte da descrição da vivência que tem em sua memória sobre o ambiente – a dureza do piso, o cheiro da tinta dos armários – que não são evocados de maneira isolada, mas se relacionam a uma “imagem”, a qual carregaria um sentido essencial, de cozinha:

Tudo nesta cozinha era como nas cozinhas tradicionais costumava ser. Não havia nada de especial nela. Mas talvez esteja tão presente na minha memória como síntese de uma cozinha, precisamente, por ser, de uma forma quase natural, apenas cozinha. A atmosfera desta sala associou-se para sempre à minha imagem de cozinha. (ZUMTHOR, 2009. p. 7)

Como parte integrante de seu processo de trabalho, Zumthor se refere à “atmosfera” como algo que busca considerar, de forma consciente, como a base de sua intenção em cada projeto:

Quando estou a projetar, encontro-me frequentemente imerso em memórias antigas e meio esquecidas, e questiono-me: qual foi precisamente a natureza desta situação arquitetônica, o que significava na altura para mim e ao que é que poderei recorrer para ressuscitar esta atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem seu lugar e toma sua forma certa? (ZUMTHOR, 2009. p.8)

Esse processo de perseguição da “atmosfera”, na construção de um campo perceptivo que tenha correspondência com a “imagem” arquitetônica do ambiente que Zumthor pretende criar, passa pela busca do reconhecimento de sua *essência*, do “que uma coisa é como é” (HEIDEGGER, 1936. p.11).



Fig. 2 - *Broad Street Station, Richmond, VA.* John Russell Pope, 1919. (ZUMTHOR, 2007 p.10)

Ao descrever o início de seu processo de criação, Zumthor (2006) relata formar uma “imagem forte” em sua mente, que contém sua intenção para a obra e que será perseguida durante as etapas posteriores. Essa formação de “imagens” estaria presente em sua relação com a arquitetura tanto enquanto sujeito, que a experimenta ainda que de forma descomprometida, sobretudo na infância, como enquanto profissional, que possui um repertório de referências arquitetônicas, construído ao longo da vida⁴:

Quando penso na arquitetura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquiteto. Contém o conhecimento profissional da arquitetura que pude ganhar no decorrer do tempo. Outras imagens têm a ver com minha infância. Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitetura sem pensar sobre isso. (ZUMTHOR, 2009. p. 7)

Em *Pensar a arquitetura*, ele fala do papel dessas lembranças sobre seu contato com a arquitetura e como elas atuam como parte de seu processo de trabalho:

As memórias desse tipo contêm as vivências arquitetônicas mais profundas que conheço. Constituem a base de ambientes e imagens arquitetônicas que tento explorar no meu trabalho como arquiteto. Quando estou a projetar, encontro-me frequentemente imerso em memórias antigas e meio esquecidas, e questiono-me: qual foi precisamente a natureza desta situação arquitetônica, o que significava na altura para mim e ao que é que poderei recorrer para ressuscitar esta atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem o seu lugar e toma a sua forma certa? E nem era preciso detectar formas especiais. Mas sentia-se este ar de abundância e de riqueza que faz pensar: já vi isto, enquanto sei, ao mesmo tempo, que tudo é novo e diferente e que nenhuma citação direta de uma arquitetura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias. (ZUMTHOR, 2009. p.8)

Zumthor busca em sua memória as circunstâncias que elucidariam a “natureza” da “situação arquitetônica” imaginada, no intuito de imprimir o mesmo vigor em seu trabalho. Essa situação imaginada, enquanto evocação, seria fruto de seu contato com as coisas mesmas, – seja com sítio, ou com os desenhos e modelos em elaboração no seu processo – com o sentido por elas evocado, que encontra em sua memória equivalentes de experiência.

Sua ideia de “imagem”, contudo, não se refere exatamente a formas concretas e objetivas, pois “nem era preciso detectar formas especiais”. Estaria mais conectada com a ideia de “atmosfera”, já atribuída de algum caráter espacial. Seria a “imagem” de uma atmosfera carregada de sentido que ele trabalha ao longo de seu processo de concepção.

⁴ A figura 2 (p. 24), apresentada por Zumthor em *Atmosferas* como um de seus exemplos mais significativos de referência arquitetônica, aponta para sua ideia de “imagem” arquitetônica carregada de sentido, de um vigor muito particular, que ele busca remeter em seu próprio trabalho.

Seu processo pode ainda ser exemplificado pelo relato a seguir:

Quando me concentro num determinado lugar para o qual devo elaborar um projeto, tento explorá-lo, perceber sua figura, a sua história e as suas qualidades sensoriais. É então, neste processo do olhar preciso, que começam lentamente a penetrar imagens de outros lugares. Imagens de lugares que conheço e que em tempos me impressionaram. Imagens de lugares vulgares e especiais, cuja figura interiorizo como um arquétipo de determinados ambientes e qualidades. Imagens de lugares ou situações arquitetônicas oriundas do mundo das artes plásticas, do cinema, da literatura, do teatro.

Surgem-me estas outras imagens de lugares, que num primeiro olhar parecem impróprias e estranhas, das mais variadas origens. Ou forço-as a vir ter comigo. Necessito delas. Apenas quando, em mim, deixo entrar no lugar concreto o que é semelhante a este, aparentado ou ainda estranho, surge esta imagem diversa e minuciosa do local que mostra referências, que torna visível linhas de força e constrói tensões; é então que se forma o plano de fundo do projeto, mostrando a rede dos diferentes caminhos de aproximação a um lugar, o que me permite tomar as decisões inerentes ao projeto. Deste modo mergulho no lugar do projeto, sinto-o e, ao mesmo tempo, olho para fora, para o mundo dos outros lugares. (ZUMTHOR, 2009. p.41)

Zumthor descreve sua atitude como um “mergulho no lugar do projeto”, pois, “mergulha” no sentir, empreende uma escuta, uma percepção atenta ao lugar enquanto fenômeno. Tal atitude é o que vai proporcionar o surgimento dessa “imagem diversa e minuciosa do local”, que envolveria um estado de sintonia do arquiteto com a própria coisa. Essa imagem, enquanto resultado de um mergulho, de uma aproximação intencional ao lugar, seria uma aproximação de sua “essência”, do que ele tem de mais próprio e expressaria o caráter fenomenológico de seu trabalho.

Seu relato demonstra que essa “essência” não é algo que já está dado, ela não se mostra por si só. Para alcançá-la é necessário que haja uma intenção, de voltar-se à própria coisa manifesta enquanto fenômeno, sem julgamentos provenientes de ideias pré-concebidas. A experiência fundamental da coisa, da obra, da arquitetura, residiria em “voltarmos para o ente, pensá-lo em si mesmo, no seu ser, mas, ao mesmo tempo, deixa-lo repousar em si mesmo, na sua essência” (HEIDEGGER, 1936. p. 23).

Essa intenção se empreenderia no *silêncio*, na escuta atenta da coisa, representada aqui pela obra ou ambiente em questão. Como coloca Gilvan Fogel, em *Por uma fenomenologia do silêncio* (1996):

“Escutar” quer dizer: ser e estar disposto, segundo o modo de ser da própria coisa – afinado, afeiçoado com ela. Ainda: ser e estar numa disposição de acolhimento do ritmo, do pulso, da cadência, das modulações e reverberações da ‘coisa’. (FOGEL, 1996. p.43)

Fogel (1996) parte de uma citação de Paul Klee sobre o seu fazer artístico para defender a tese da caracterização do artista enquanto um homem “de silêncio e de solidão”. Tais características seriam necessárias para que haja a escuta. Pois o silêncio no fazer da obra seria esta escuta, “abandono atento”, “entrega cuidadosa” a uma ação que tem a própria coisa como caminho.

A partir dessas características, o sujeito se faria artista na ação, no exercício da possibilidade de atuar como tal. Ele viria a ser artista a partir do fazer da obra. O fazer da obra, então, seria a “liberação de uma identidade – melhor, de um próprio. E isto é o fazer-se, a poética, que é a escuta, de um grande silêncio.” (FOGEL, 1996. p.42)

O *silêncio* aqui, enquanto meio para o fazer da obra, é o que possibilitaria o encontro com a *essência*. Nessa visão, em que o artista é o sujeito que se faz na ação, ele é também o que se “abandona” à ação, que se deixa ser usado, que, como testemunha do real, deixa “acontecer a verdade” para que a obra se faça. Ele deixa acontecer a verdade como alcance da qualidade poética da obra, que se assentaria no “*pôr-se-em-obra da verdade*”.

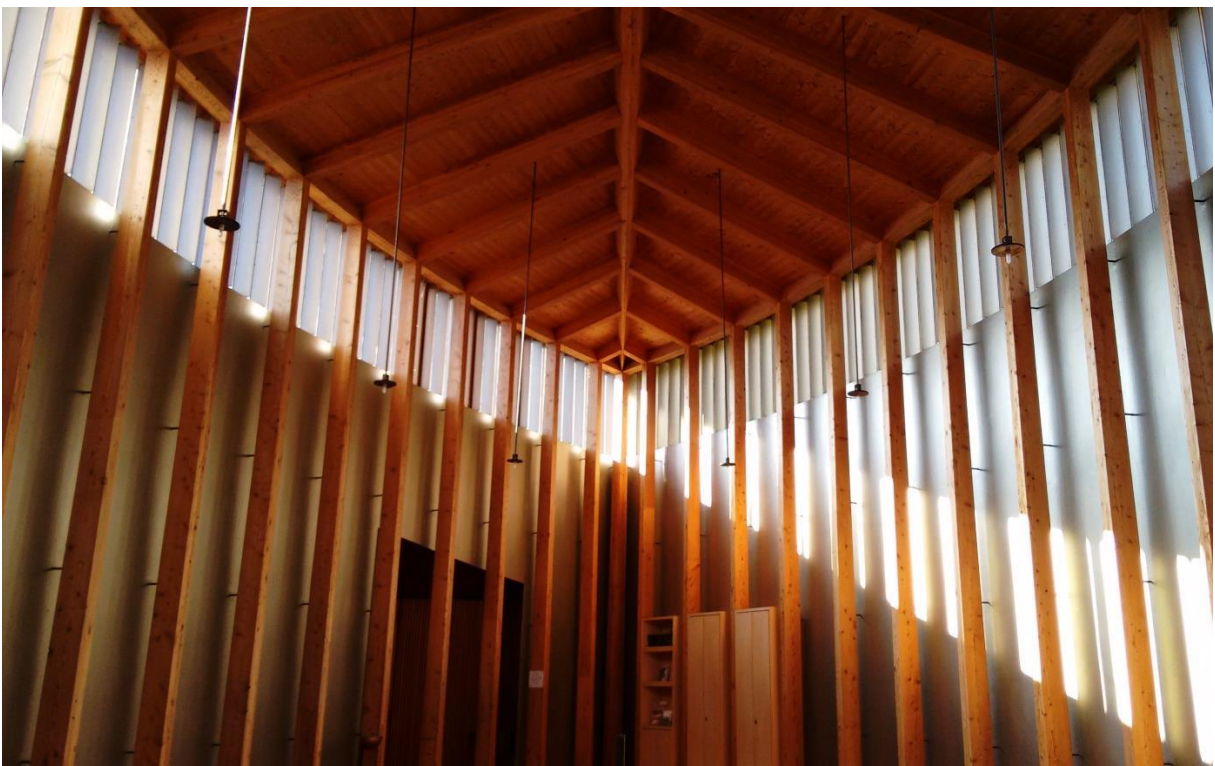


Fig. 3 - Capela *Saint Benedict*. Sumvitg, Suíça, 1988. Foto da autora, out. 2016.

1.2 – O silêncio na obra

Em conferência realizada no ano de 1990, na Universidade do Porto, Zumthor faz algumas considerações sobre sua intenção em construir um relato de sua experiência de trabalho com arquitetura:

(...) Tentei descobrir o que é isso, o que me fez realmente trabalhar por trás (*behind*) do objeto singular ou do conceito. Descobri que estava fascinado, em grande parte das vezes, pelo vazio (*void, emptiness*). Um objeto arquitetônico, livre de qualquer significado (*meaning*). Uma casa que é apenas uma casa. Não uma casa que simboliza alguma coisa, que te conta uma história. Não gosto disto. Para mim, a ideia de vazio (*void, emptiness*), pode soar estranho, mas acho que é a coisa mais impressionante (*striking*). Eu sei que trabalho, como qualquer pessoa, projetando com símbolos, analogias. Temos milhões de ideias pré-concebidas. Mas se eu faço bem o objeto, acho que, no fim, todos esses símbolos e imagens usados devem se dissolver. Não devemos vê-los mais, ou, pelos menos, eles não devem mais ser importantes. Uma casa deve ser apenas uma casa. (ZUMTHOR, 1990, tradução nossa)

Zumthor fala ainda desse “vazio” como necessário para alcançar uma sensação de “presentidade silenciosa” (*silent presentness*) na obra. Em uma obra onde o tempo presente se desdobra em um contínuo, em uma distensão mental da noção de tempo, que permitiria uma sensação de plenitude de presença, a qual só seria possível a partir do *deixar ser* da obra, simplesmente como ela mesma.

Tal simplicidade de uma obra que repousa em si mesma encontraria seu efeito “impressionante” na medida em que: “quanto mais simples e essencial o calçado, quanto mais sóbria e puramente a fonte se erguem na sua essência, tanto mais imediata e manifestadamente todo o ente se torna mais ente conjuntamente com eles. Dessa forma, o ser que se oculta clareia-se” (HEIDEGGER, 1936. p.44). O simples e o sóbrio se constituiriam como um convite evidente, favoreceriam a desocultação da verdade do ser.

Em correspondência a essa visão acerca da simplicidade e sobriedade, o arquiteto relaciona um caráter de silêncio ao que ele considera como “coisas verdadeiras”, que conteriam significação nelas mesmas, em sua *essência*:

Para mim, os edifícios podem ter um belo silêncio que associo com atributos como serenidade, auto evidência, durabilidade, presença e integridade, mas também com

calor e sensualidade; um edifício que é a si próprio, que é um edifício, não representando nada, apenas sendo. (ZUMTHOR, 2009. p.34, tradução nossa)⁵

Zumthor caracteriza o “silêncio” na obra como algo que se deixa perceber a partir da ausência de “símbolos” e “imagens”, os quais, por sua natureza representativa, provocariam significância externa à própria obra.

Sobre a vida “pós-moderna”, coloca:

O mundo está cheio de sinais e informações que representam coisas que ninguém percebe inteiramente, porque também estas, por seu lado, se revelam afinal como sinais para outras coisas. O que é verdadeiro continua escondido. Ninguém jamais o verá. (ZUMTHOR, 2009. p.16)

No entanto, acrescenta que ainda existem coisas verdadeiras, “a terra e a água, a luz do Sol, a paisagem e a vegetação” e objetos feitos pelo homem que “são o que são, que não carregam nenhuma mensagem artificial consigo, cuja presença é natural.”

Quando observamos objetos ou obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se, de uma maneira especial, calma e obtusa. O objeto, com que nos deparamos, não nos impõe nenhuma mensagem, simplesmente está lá. A nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e símbolos. Está aberta e vazia. É como se visse alguma coisa que não se deixa atrair para o centro da consciência. Agora, neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador que parece ter origem na profundidade do tempo. Ver o objeto significa agora também adivinhar o mundo na sua totalidade, uma vez que não há nada que não se possa perceber. (ZUMTHOR, 2009. p.16)

Zumthor sugere que a qualidade de “silêncio” das coisas que contém significação nelas mesmas convidaria o espectador a uma escuta atenta, “silenciosa, imparcial e não possessiva”. Tal qualidade aproximaria o sujeito, pois não há a apreensão do sentido *essencial* da obra de forma direta e instantânea sem que haja nele a intenção necessária para empreender-se nessa escuta. Ao passo que, se houvessem imagens carregadas de significação, estas transmitiriam uma mensagem “imposta”, a qual deslocaria nossa atenção do que a coisa realmente é.

A partir da visão de Zumthor, o silêncio na obra, como algo associado ao “vazio”, seria o fundo que permitiria o *deixar ser* da obra como ela mesma. O vazio que é parte constituinte da obra como negativo, como não-obra, como o que não se constitui como

⁵ *To me, buildings can have a beautiful silence that I associate with attributes such as composure, self-evidence, durability, presence, and integrity, and with warmth and sensuousness as well; a building that is being itself, being a building, not representing anything, just being.* (ZUMTHOR, 2009. p.34)

matéria, mas como o que é abarcado por ela, é onde plenamente ela é. Na arquitetura, o vazio é o que permite o abrigar, o receber, o acolher, o deixar a vida acontecer na relação com os homens e com o meio ao qual pertence.

Tal silêncio como a ausência de comunicação por símbolos ou imagens seria o fundo que dá voz a obra a partir desse vazio, que é parte da essência da arquitetura enquanto coisa e enquanto obra de arte. É o que permite que, na simplicidade do deixar ser, a obra assuma seu próprio discurso.

A significação das coisas em si mesmas residiria na obra a partir da “reprodução da essência geral das coisas” (HEIDEGGER, 1936. p. 28), de seu modo de ser no mundo, que teria um fundo comum a todas as coisas, ao qual Peter Zumthor se referiria quando trata do “adivinhar o mundo em sua totalidade, uma vez que não há nada que não se possa perceber”.

Esse modo de ser da obra “contida em si mesma” como objetivo central do arquiteto, nos faria ver o modo próprio de ser das coisas para além das concepções corriqueiras, do habitual. Ela nos convidaria a uma suspensão dos juízos prévios, apontada por Zumthor como “percepção calma e obtusa”, “silenciosa”, “imparcial”. Tal obra “não se deixaria atrair para o centro da consciência”, mas teria seu sentido apreendido de maneira sutil, capaz de ecoar em evocações na memória do sujeito.

Tal descortinar do modo de ser da coisa para além do habitual, como o “desvelar da verdade” aconteceria no poético da arte. Martin Heidegger define poesia: “toda arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência poesia. (...) A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual” (HEIDEGGER, 1936. p. 58). A poesia é o “projeto clarificante”, é o operar do aberto que a obra faz acontecer.

A *atmosfera*, então, em uma arquitetura encarada como obra de arte, ganharia voz através desse “silêncio” como um velar, manifesto em um “vazio” pleno em sentido. Em termos heideggerianos presentifica a clareira, que se opera na desocultação do ente. Constitui-se na qualidade poética da obra, seu “projeto clarificante”, que faz acontecer o aberto e traz o ente à luz, deixa acontecer sua verdade. Assim, a atmosfera seria a *poesia*, o próprio operar do desvelamento de uma “verdade inesperada”.

II – Construindo sentido

(...) gosto da ideia de projetar e construir casas das quais me retiro como projetista no fim do processo de construção e onde deixo uma obra que é ela própria, que serve para a habitação como parte do mundo das coisas, que se sai bem sem a minha retórica pessoal. (ZUMTHOR, 2009. p.30)

O como o arquiteto alcançaria tal resultado, como ele permitiria que a obra se faça plena em sentido, em um sentido próprio a ela mesma, seria parte de uma postura diante do fazer arquitetônico, a qual incluiria algumas questões levantadas em seu discurso, que discutiremos a seguir.

A ideia de vazio, de silêncio como o plano de fundo para que a verdade aconteça em sua plenitude, perpassaria uma obra elaborada no trabalho a partir de materiais, construção e das relações com os homens e o meio. Em Zumthor, envolveria um processo que buscaria uma aproximação à entrega do artista, ao “deixar ser” da coisa enquanto ela mesma, ao mesmo tempo em que incluiria uma atitude projetiva por parte do arquiteto.

A busca pelo sentido no trabalho de Zumthor se daria em um processo que nos suscita uma discussão acerca dos limites entre a possibilidade de coexistência dessas duas posturas, no *projetar* como atividade do arquiteto, que, simultaneamente, buscaria uma aproximação ao *deixar ser* da obra, em correspondência a defesa heideggeriana como postura do artista no fazer da obra de arte.

Dentro desta visão de obra de arte, a arquitetura teria uma linguagem própria, em busca da qual Peter Zumthor empreenderia o seu fazer artístico. Tal linguagem ganharia voz, através do trabalho com os materiais e sistemas construtivos em cada detalhe, que incluiria a preocupação pelo alcance de uma unidade com o programa e o entorno, como parte de uma intenção que se aproximaria da justa medida da coisa em si mesma, e assim, do *habitar poético*.



Fig. 4 – *Sound Box*, Pavilhão da Suíça na Expo 2000 em Hanover. (ZUMTHOR, 2006 p.34)

2.1 – Sobre construção, estrutura e materiais

Como vimos no capítulo anterior, Peter Zumthor demonstra se aproximar de uma visão da obra de arte enquanto possuidora de uma capacidade de conter significação em si mesma, onde não há a apreensão de sentido de modo direto por “símbolos” ou “imagens” e, por isso, de uma maneira velada, silenciosa. Dentro desta visão de obra de arte, a arquitetura teria uma linguagem própria, seus meios mais próprios, através dos quais ela atingiria a plenitude de sua essência.

Kenneth Frampton (2013), em seu ensaio sobre a tectônica, critica uma tendência em se encarar a arquitetura a partir de um ponto de vista “cenográfico”, “representacional”, como representação figurativa de algo externo a mesma:

(...) a essência da edificação continua a ter um caráter mais *tectônico* do que cenográfico e pode-se inclusive argumentar que se trata, sobretudo, de um ato de construção em vez de um discurso que pressupõe a superfície, a planta e o volume, para citar os “três lembretes da arquitetura”, de Le Corbusier. Isso nos permite asseverar que o ato de construir é mais *ontológico* do que *representacional* e que a forma construída é antes uma presença do que a representação de uma ausência. Na terminologia de Martin Heidegger, poderíamos pensá-la como “coisa” mais do que como “signo”. (FRAMPTON, 2013. p.560)

A defesa de uma visão a partir da tectônica na forma de encarar a arquitetura se assentaria em uma busca a uma correspondência a uma linguagem que seja própria da arquitetura. Onde o arquiteto construtor atuaria de forma correspondente a essa linguagem, em sua própria medida. Frampton defende a *tectônica* como o caráter mais essencial da arquitetura. Em sua definição, inclui tanto a integridade material, como a integridade estrutural da obra, associadas por “uma poética do construir subjacente à prática da arquitetura e das artes afins” (FRAMPTON, 2013. p.560).

Zumthor (1990), em conferência, vai ao encontro da defesa de Frampton em favor da tectônica. O arquiteto afirma que não trabalha com a perseguição de um objeto singular ou de um conceito em suas obras, pois defende que a arquitetura é sobre *construção, estrutura e materiais*, aspectos pelos quais ela se expressa. E conclui: “Então podemos ver que eu, certamente, não estou interessado em criar arquitetura nova. Estou interessado em conectar o que faço com a antiga e silenciosa arquitetura tradicional vernacular.” (ZUMTHOR, 1990, tradução nossa)

No entanto, Zumthor não se apropria dos materiais como simples meios de expressão. Ele busca, em seu discurso, encará-los a partir de uma escuta e pertença, de um entrar em sintonia com eles para permitir que ganhem voz, em uma correspondência a linguagem que lhes é própria, como na desprestenciosa arquitetura vernacular, que não pretende ser nada além dela mesma.

Ao comparar suas obras com a arquitetura vernacular, Zumthor quer, justamente, passar a mensagem de que, assim como naquela, não tem pretensão alguma em extrapolar os meios que seriam “próprios da arquitetura”. Tal discurso participa da ideia de que seu trabalho estaria mais concentrado no cuidado com a escolha e composição dos materiais, do que na preocupação com uma expressão formal, o que será discutido adiante.

Ao trabalhar a materialidade na obra, como parte de sua intenção de fazê-lo a partir de uma sintonia com a linguagem que seria própria de cada um deles, Peter Zumthor busca referência não só no fazer tradicional do vernáculo, onde essa atitude ocorre naturalmente, mas também busca referência na problematização do tema levantada no campo das artes em Joseph Beuys e em artistas do grupo da *Arte Povera*, pelo seu “emprego preciso e sensível do material. Este parece estar enraizado em um saber antigo e elementar do uso dos materiais pelo homem, que revela, em simultâneo, a sua verdadeira essência para além do culturalmente transmitido.” (ZUMTHOR, 2009. p.08, tradução nossa) ⁶.

O arquiteto buscaria no trabalho de tais artistas um fazer ver as propriedades dos materiais enquanto as características que lhes são mais próprias, que eles tirariam partido na construção de suas poéticas particulares. Poéticas construídas, entre outras questões, a partir do que há de mais próprio nos materiais empregados, não apenas usando-os como meios de expressão, mas sendo eles próprios a própria linguagem, a própria expressão.

Zumthor acrescenta que, em seu trabalho, procura empregar os materiais de maneira semelhante, pois, para ele, no contexto do objeto arquitetônico, os materiais podem assumir *qualidades poéticas*. Contudo, “para tal efeito é necessário criar no próprio objeto uma

⁶ *What impresses me is the precise and sensuous way they use materials. It seems anchored in an ancient, elemental knowledge about man's use of materials, and at the same time to expose the very essence of these materials, which is beyond all culturally conveyed meaning.* (ZUMTHOR, 2009. p.08)

coerência de forma e sentido: uma vez que os materiais em si não são poéticos.” (ZUMTHOR, 2009. p.09)

A necessidade de construção de uma coerência formal, de se trabalhar também na forma para a produção de sentido, então assumida, é negada em outro momento: “Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia etc. (...) Trabalhamos com todas estas coisas, olhando ao mesmo tempo para o lugar e para a utilização.” (ZUMTHOR, 2006. p.71).

Apesar de haver, aparentemente, uma oposição de visões nas duas falas em relação à *forma*, esta pode ser esclarecida ao tratarmos de seu papel enquanto aliada no trabalho cuidadoso com os detalhes e materiais, característico em Zumthor. Dessa maneira, Zumthor diz que “não trabalha na forma” objetivando enfatizar que não é, fundamentalmente, através da expressão formal que seus edifícios falam. Porém, ela tampouco é negligenciada. Ela participa da criação de sentido como parte do conjunto da obra:

Penso que cada objeto bem feito tem uma estrutura de ordem adequada que determina a sua forma e faz parte da sua natureza. É esta essência que quero descobrir, mantendo-me assim, ao projetar, muito perto da própria coisa. (...) O que é que esta casa quer ser (?) (ZUMTHOR, 2009. p.78)

Zumthor discorre, ainda, sobre o papel da materialidade enquanto expressiva na criação de sentido na obra:

O sentido que se deve criar no contexto dos materiais, encontra-se para além de regras de composição; e também a sensibilidade, o cheiro e a expressão acústica dos materiais são apenas elementos da linguagem que temos de utilizar. O sentido nasce quando se consegue criar no objeto arquitetônico significados específicos de certos materiais que só neste singular objeto se podem sentir desta maneira. Quando trabalhamos com este objetivo, temos sempre que voltar a perguntar, o que é que um determinado material pode significar num determinado contexto arquitetônico. (...) Se o conseguirmos, os materiais na arquitetura poderão transmitir som e brilho. (ZUMTHOR, 2009. p.10)

Tal relato demonstra com Peter Zumthor busca trabalhar a partir de uma linguagem própria da arquitetura. Tratando cheiro, som, luz e cor não como simples meios expressivos, mas como elementos de tal linguagem. A sensorialidade estaria a serviço dessa linguagem, não como um fim em si mesma.

Ele não manipularia tais elementos em busca de construir uma expressão, mas procuraria, articulando-os, permitir que a linguagem da arquitetura fale por si só. Assim,

trabalha os volumes a partir do vazio que geram, bem como os efeitos de iluminação encarando os edifícios como grandes massas de sombra.

Como ponto de evidência deste caráter em seu trabalho há também a repetição de elementos formando um padrão, um conjunto expressivo, recurso empregado tanto em elementos estruturais como no projeto *Sound Box* (fig. 4, p. 32), formado por peças de madeira empilhadas com função, simultaneamente, estrutural e de fechamento; ou que compõem apenas fechamentos como no caso do *Abrigo para Ruínas Romanas* (fig. 5); ou simplesmente como revestimento como na *Capela Saint Benedict* (fig.6, p. 37).

Com essas repetições, em delicada união, ele trabalha a expressão dos materiais, criando padrões, quase como estampas, que dão vida e camadas de significação a formas volumétricas simples, que fazem um jogo com a percepção do usuário em relação ao contraste de escalas: de um todo maior, formado pela composição de partes menores em escala.

Muitos de seus projetos são compostos por essa repetição de elementos, que já aparecem indicadas em documentos de processo com grande importância expressiva. Como podemos observar em um desenho para o projeto *Luzi House* (fig. 7, p.38), onde está presente a indicação das peças de madeira horizontais que formam os fechamentos do edifício, acrescidas da presença de parte do mobiliário, da cor em aquarela, e de pequenos detalhes, buscando ilustrar o clima dos ambientes.



Fig. 5 - Abrigo para Ruínas Romanas. Chur, Suíça, 1986. Foto da autora, out. 2016.

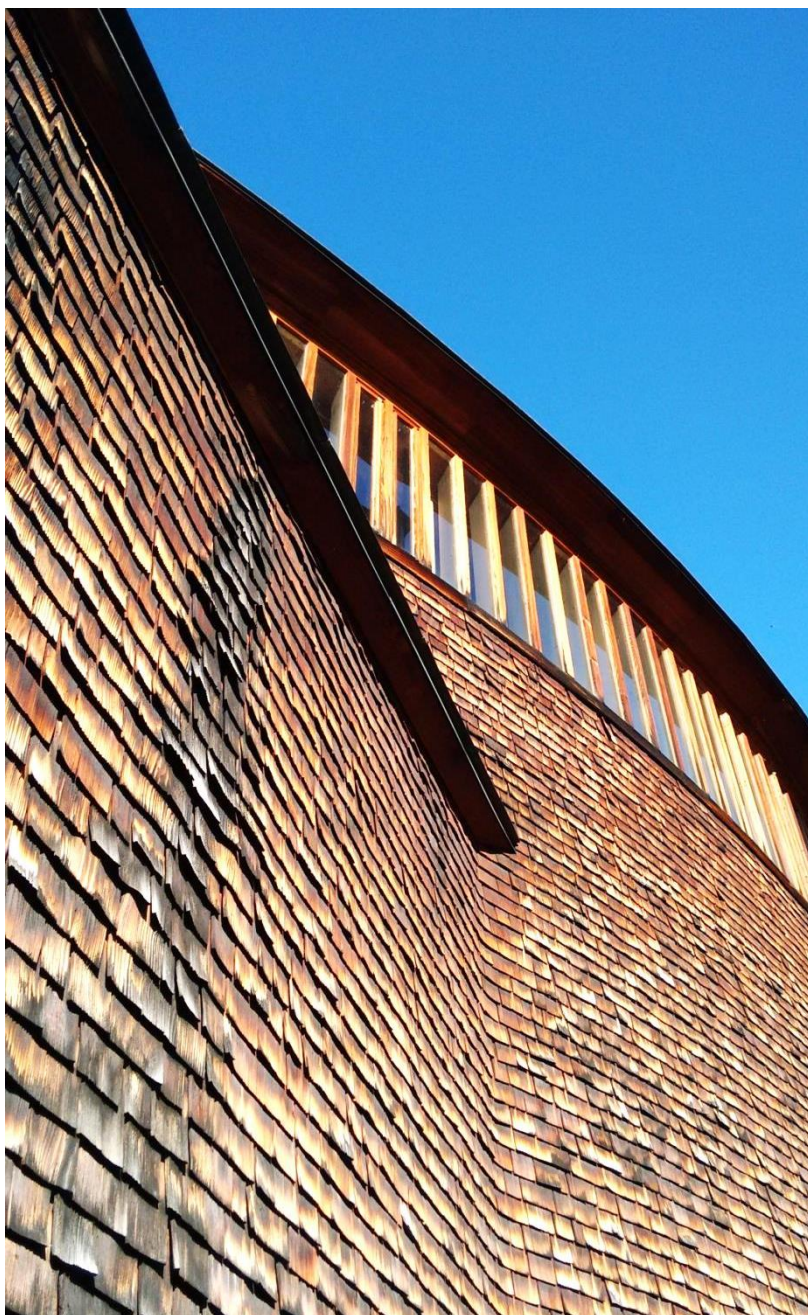


Fig. 6 - Capela *Saint Benedict*. Sumvitg, Suíça, 1988. Foto da autora, out. 2016.

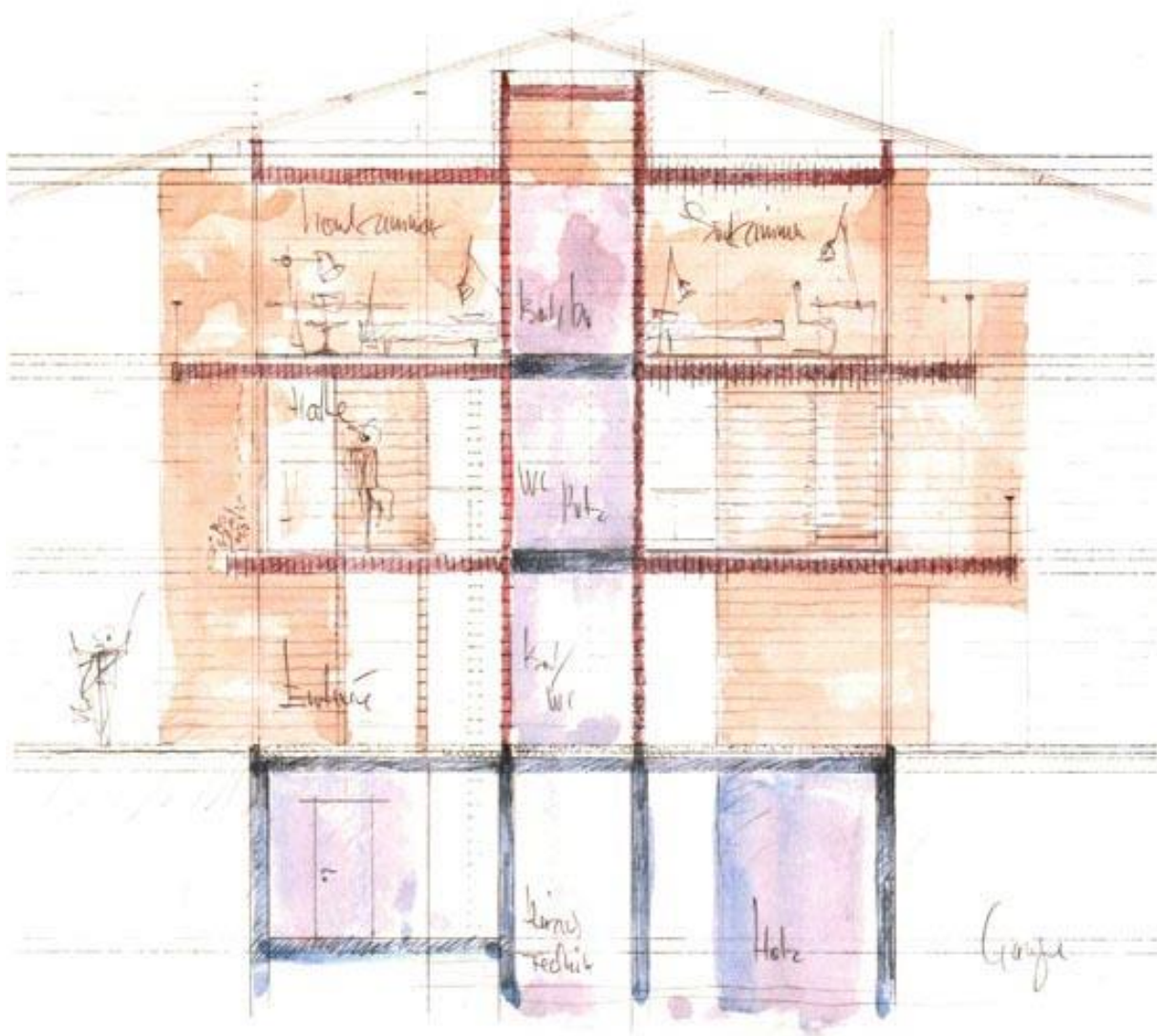


Fig. 7 - Luzi House. Jenaz, Suíça, 2002. (ZUMTHOR, 2014, p. 132)

Reconhecendo a materialidade como elemento da linguagem da arquitetura, Zumthor a trata como intimamente relacionada ao conjunto da obra, para a produção de sentido. Com isso, ao trabalhar com os materiais, há também uma grande preocupação em se alcançar a “totalidade” da obra na união de cada uma de suas partes, que devem formar um todo completo, inteiro, para que ela adquira voz própria.

Para compreender melhor essa ideia, vamos à definição de arquitetura abordada por Marco Frascari:

Recorrendo a uma analogia conceitual, pode-se definir a arquitetura como um sistema em que existe uma “arquitetura total”, o enredo, e uma arquitetura dos detalhes, a narrativa. (...) Vista por esse ângulo, a arquitetura é a arte da escolha apropriada dos detalhes para imaginar a história. Um enredo com detalhes apropriados desenvolve-se numa boa “narrativa.” (FRASCARI, 1984, p. 543)

Frascari (2013), em *O detalhe narrativo (1984)*, trata do papel do *detalhe* na criação de sentido na arquitetura: “(...) o detalhe é uma expressão do processo de significação, isto é, a vinculação de significados a objetos feitos pelo homem. Assim, os detalhes são os *loci* de uma ordem do saber em que a mente descobre sua própria inteligibilidade, isto é, seu *logos*”. Dessa forma, busca apresentar os detalhes com o papel de “geradores”, a partir dos quais nasceria de fato o edifício e não da planta.

O “detalhe”, em Frascari, se define no ato de juntar, de união das partes, e teria o poder de impor uma ordem à totalidade da obra, ou seja, são determinantes na expressão formal final. Ao mesmo tempo, o detalhe está intimamente relacionado com a construção do sentido na arquitetura, como “unidades mínimas no processo de significação”, ele promoveria tanto a construção física, como a construção do significado.

A busca pela “totalidade” da obra, em Zumthor, tem um objetivo específico: “penso que nos processos artísticos, que ambicionam a totalidade das suas criações, há sempre uma tendência para lhes conceder uma presença tal como é própria das coisas da natureza ou de um espaço envolvente consolidado”. Tal busca, então, coincidiria com a busca pela “presença da verdade” que “se encontra nas próprias coisas” (ZUMTHOR, 2009, p.32-33).

A “presença natural das coisas”, como alcance da essência enquanto significação, aconteceria através dessa “totalidade”, graças ao trabalho cuidadoso e minucioso com os materiais e com os detalhes. Para o arquiteto, os edifícios “são configurações artificiais.

Consistem em pormenores que tem de estar ligados entre si. A qualidade destas ligações determina fortemente a qualidade do objeto final.” (ZUMTHOR, 2009. p.13)

Aí, então, criam-se, no cuidado com a escolha, o trabalho e a integração dos materiais, possibilidades potenciais para a produção de sentido:

Colocamos as coisas de forma concreta, primeiro mentalmente, depois na realidade. E vemos como reagem umas com as outras! Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. (...) Ao conciliar materiais numa obra existe um ponto em que estão demasiado afastados, e outro em que estão demasiado próximos, e outro ainda em que estão mortos. Ou seja, esta união de materiais na obra tem muito a ver com... (a atmosfera) (ZUMTHOR, 2006. p.29)

O trabalho com os detalhes na “união de materiais” enquanto essencial para que ocorra a significação na obra é aqui associado à ideia de “atmosfera”. A atmosfera se estabeleceria como o discurso da obra articulado pela sobreposição de detalhes significantes, tendo o vazio como plano de fundo, através do qual sua linguagem ganharia voz. O silêncio, de uma obra silenciada pela ausência de signos e símbolos, permitiria que sua própria linguagem se expresse por si só.

Tal linguagem seria a responsável pelo alcance do caráter de obra que contém significação em si mesma, apontado por Zumthor como traço das construções vernáculas. A associação feita pelo arquiteto ao seu trabalho como referência a arquitetura vernácula nos remete, mais uma vez a aspectos do conceito de verdade posto-em-obra na obra nas formulações de Martin Heidegger. A “presença natural” da arquitetura vernácula resultaria de uma evocação quase arquetípica de casa, ou igreja, por exemplo. Uma casa que é apenas uma casa e que se mantém assim, carregada desta significação apesar do decorrer do tempo.

Na busca pela reprodução desse tipo de significação em suas obras, Zumthor almejaria a “reprodução da essência geral das coisas” (HEIDEGGER, 1936. p.28), traço definidor da obra de arte para o filósofo. Sendo obra, em sua arquitetura estaria em obra a “abertura do ente em seu ser: o acontecimento da verdade”, da verdade do ser da casa enquanto casa que se mantém acessível como significação ao longo do tempo.



Fig. 8 – Capela *Saint Benedict*. Sumvitg, Suíça, 1988. Foto da autora, out. 2016.

2.2 – Sobre o *habitar poético*

Norberg-Schulz (2013), em seu ensaio *O pensamento de Heidegger sobre a arquitetura* (1974), trata da questão do *lugar* na fenomenologia, onde considera a arquitetura como “produção de lugares”. Dentro dessa visão, o autor argumenta que o objetivo primordial da arquitetura seria tornar um mundo visível. Os aspectos desse mundo seriam abrangidos pelo conceito de espacialidade, o “que designa um domínio (*Gegend*) de coisas constitutivas de uma paisagem habitada.” (NORBERG-SCHULZ, 1974. p. 471)

Esse “mundo” que a arquitetura torna visível seria formado pelo conjunto de coisas que fazem parte da paisagem habitada, que é onde acontece a vida humana. Ao reunir tais coisas e mostrar esse mundo, a arquitetura cria lugar e permite o habitar.

(...) Os edifícios são coisas construídas que reúnem um mundo e permitem habitar. No ensaio sobre Hebel, Heidegger afirma:

“As construções colocam a terra, ou seja, a paisagem habitada, perto do homem e ao mesmo tempo colocam sob a vastidão do céu a dimensão de vizinhança.”

Essa frase nos fornece uma chave para o problema de como a arquitetura “reúne”. O que é “reunido”, diz Heidegger, é a paisagem habitada. Uma paisagem habitada é evidentemente uma paisagem *conhecida*, isto é, uma coisa *Gewohnt*. Essa paisagem é trazida para perto de nós pelas construções, ou, em outras palavras, a paisagem é revelada no que ela é de verdade. (NORBERG-SCHULZ, 2013. p. 468)

Norberg-Schulz aborda nessa passagem as relações que as construções estabelecem tanto com o homem como com a paisagem: ao aproximar a paisagem dos homens e ao criar a “dimensão de vizinhança” em uma relação com um todo maior, “sob a vastidão do céu”. Como colocado por Heidegger em *Construir, habitar, pensar*, as relações, entre espaço/paisagem e lugar/construção, e entre esta e o homem, “residem na essência dessas coisas assumidas como lugares.” (HEIDEGGER, 1954. p. 6)

Ao permitir essas relações, tem-se que “uma obra de arquitetura não é uma organização abstrata do espaço”, pois “reúne” a paisagem habitada, que é onde a vida tem *lugar*. Vista dessa forma, a construção, assim como os lugares criados por ela e a partir dela, “permite-lhe (ao homem) habitar poeticamente, que é o objetivo último da arquitetura” (NORBERG-SCHULZ, 1974. p. 471). Temos, então, que os edifícios permitiriam o *habitar de forma poética*, quando conectados com essas relações enquanto essência.

Saramago (2005), aborda o tema do habitar poético, tratado por Heidegger em seu ensaio “...poeticamente o homem habita...”, de 1951. Neste ensaio, o filósofo propõe que a existência humana “acontece como o habitar *entre* a terra e o céu, ou habitar o “*entre*”, onde os mortais têm sua morada.” (SARAMAGO, 2005. p. 262)

Sendo esse habitar, como um habitar “entre”, o seu caráter poético:

(...) ainda que *fundamento* do habitar, segundo Heidegger, não antecede nem sucede este último, mas é seu acontecer mesmo: é um “*deixar-habitar*” em seu sentido mais autêntico (*Dichten ist das eigentliche Wohnenlassen*) e, como tal, é também um construir. (SARAMAGO, 2005. p. 262)

Como colocado por Saramago, Heidegger trata da “essência da poesia enquanto *deixar-habitar*” e do habitar enquanto “o habitar *entre* a terra e o céu”, constituindo a existência humana. Este habitar o espaço “entre” terra e céu, é caracterizado por sua “justa medida”: “Medindo-se com a divindade, com os imortais, ele (o homem) obtém o parâmetro que confere a medida de sua permanência finita sobre a terra, o parâmetro de seu habitar” (SARAMAGO, 2005. p. 262).

Compreende-se então que, a “justa medida” não se define arbitrariamente pelo homem, ela seria determinada a partir de sua relação com “a divindade”, com a quadratura⁷, e com a paisagem. Ademais, essa “tomada de medida em sentido próprio” é o que constitui a poesia, “o poético do habitar”. Se “poetar é medir” (SARAMAGO, 2005. p. 265), o habitar poeticamente é o habitar na justa medida. A poesia encontra-se, então, nesse medir, incluindo as relações que o homem estabelece com a paisagem e as coisas que a constituem.

A poesia enquanto “deixar-habitar”, incluiria um cuidado em relação ao previamente existente, a “justa medida” do sítio e da paisagem, o respeito a sua essência. Ideia esta que pode ser ilustrada com o exemplo abordado por Heidegger da casa camponesa, em *Construir, habitar, pensar* (1954):

A essência do construir é deixar-habitar. A plenitude de essência é o edificar lugares mediante a articulação de seus espaços. *Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir*. Pensemos, por um momento, numa casa camponesa típica da Floresta Negra, que um habitar camponês ainda sabia construir há duzentos anos

⁷ A ideia de quadratura em Heidegger aparece na definição do modo de ser do homem no mundo, entre as quatro faces:

“Sobre essa terra” já diz, no entanto, “sob o céu”. Ambos supõem *conjuntamente* “permanecer diante dos deuses” e isso “em pertencendo a comunidade dos homens”. Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade *originária*. (HEIDEGGER, 1954. p. 3)

atrás. O que edificou essa casa foi a insistência da capacidade de deixar terra e céu, divinos e mortais serem, *com simplicidade*, nas coisas. Essa capacidade situou a casa camponesa na encosta da montanha, protegida contra os ventos e contra o sol do meio-dia, entre as esteiras dos prados, na proximidade da fonte. Essa capacidade concedeu-lhe o telhado de madeira, o amplo vão, a inclinação íngreme das asas do telhado a fim de suportar o peso da neve e de proteger suficientemente os cômodos contra as longas tormentas das noites de inverno. Essa capacidade não esqueceu o oratório atrás da mesa comensal. Deu espaço aos lugares sagrados que são berço da criança e a “árvore dos mortos”, expressão usada ali para designar o caixão do morto. Deu espaço aos vários quartos, prefigurando, assim, sob um mesmo teto, as várias idades de uma vida, no curso do tempo. Quem construiu a casa camponesa foi um trabalho das mãos surgido ele mesmo de um habitar que ainda faz uso de suas ferramentas e instrumentos como coisas. (HEIDEGGER, 1954. p. 9)

Heidegger se refere ao exemplo da casa camponesa como um “já *ter-sido* um habitar, como o *habitar* foi capaz de construir.” Ou seja, como o homem movido por um construir e um pensar pertencentes a um habitar, a um “modo de ser no mundo”, foi capaz de edificar, produzir edificações, de maneira a “salvar a terra, acolher o céu, aguardar os divinos, (e) acompanhar os mortais”, como a “essência simples do habitar.” (HEIDEGGER, 1954. p. 9)

Partindo da leitura do trecho, observa-se que Heidegger faz uma descrição de como a casa típica da Floresta Negra se relaciona com a paisagem do entorno, com as características do terreno e com as condições climáticas, bem como descreve sua relação com os espaços internos, ao dar “espaço aos lugares sagrados” e “aos vários quartos”, “as várias idades de uma vida, no curso do tempo.” Pensar o habitar, então, envolveria levar em conta as “circunstâncias” próprias do contexto da obra a ser edificada tanto no âmbito das relações humanas, como no âmbito das características físicas, naturais, de sua implantação.

Em relatos de seu processo de concepção da obra Peter Zumthor frequentemente descreve o destaque que confere a essas relações possíveis de serem estabelecidas com os edifícios como fundamentais em suas decisões de projeto. Em etapas iniciais, Zumthor relata como explora o sítio, ao buscar “perceber a sua figura, a sua história e as suas qualidades sensoriais.” Durante essa análise, ele diz sofrer a influência de imagens de outros lugares, presentes em sua memória, “cuja figura interiorizo como um arquétipo de determinados ambientes e qualidades” (ZUMTHOR, 2009. p.41).

Em sua análise do sítio, Zumthor empreenderia um afundar-se no sentir. O mesmo processo de escuta atenta que descrevemos para o fazer artístico e para a interação com a obra pelo sujeito se faz necessário aqui, no reconhecimento do entorno, em uma busca pelo encontro com seu sentido mais essencial. Assim, as atmosferas que seriam evocadas em sua

memória, a partir desse gesto de escuta, representariam “arquétipos” de “determinados ambientes e qualidades” que estabeleceriam diálogo com o sítio. Este processo permitiria ao arquiteto traçar relações entre as lembranças evocadas e as características do lugar real, ao longo de seu processo.

Zumthor ressalta que, assim, busca uma ligação simultânea do novo projeto tanto com “o que o lugar lhe oferece”, criando o que chama de “ancoragem sensorial da obra no seu lugar” como com a manutenção de um diálogo com o mundo contemporâneo. O arquiteto buscava recriar nas obras novas, a qualidade que ele observa presente naquelas que atuam como parte integrante da paisagem do entorno, que “parecem firmemente ancoradas ao chão”, em uma relação de “pertencimento ao lugar” (ZUMTHOR, 2009. p.41).

Sobre essa ligação entre referências locais e externas, Zumthor defende, ainda, que os edifícios devem poder atrair de diversas formas nossa “emoção e raciocínio”, ao passo que devem “respeitar” a memória, pois nosso sentimento e compreensão estariam “enraizados no passado”.

Cada nova obra de arquitetura intervém numa situação histórica específica. Para a qualidade desta intervenção, é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de diálogo significativo com o existente. Para que a intervenção encontre seu lugar, deve fazer-nos ver o que já existe sob uma nova luz. (ZUMTHOR, 2009. p.17, tradução nossa) ⁸

O arquiteto defende uma busca de significação no diálogo entre o novo e o existente. Tal processo de busca teria lugar na “escuta atenta” do sítio, no reconhecimento das “circunstâncias” da paisagem, sem perder de vista o “mundo contemporâneo”. Ele trabalharia as relações entre a obra e a paisagem e a obra e o homem contemporâneo na construção dessa significação, que reside na “justa medida” do habitar, para a constituição do *habitar poético*.

Assim, a arquitetura plena de sentido de Peter Zumthor, assentada em sua justa medida, aconteceria na obra construída, mas também em seus documentos de processo. Seus desenhos e maquetes seriam o testemunho de como a busca pela essência tem protagonismo

⁸ Every new work of architecture intervenes in a specific historical situation. It is essential to the quality of the intervention that the new building should embrace qualities that can enter into a meaningful dialogue with the existing situation. For if the intervention is to find its place, it must make us see what already exists in a new light. (ZUMTHOR, 2009. p.17)

também em suas etapas de criação. Os processos imaginativos envolvidos em sua produção tem tais documentos como objetos artísticos e meios de materialização de ideias.

No processo de Zumthor, uma característica marcante desses documentos, é o fato de buscarem uma expressão própria ao meio utilizado. Em suas maquetes e desenhos, por exemplo, as formas e materiais utilizados não correspondem, necessariamente, de maneira verossimilhante aos elementos do futuro edifício, com uma intenção representacional. Em sua elaboração, o objetivo do arquiteto, a partir de recursos próprios à linguagem utilizada, como cores, formas e texturas, é permitir que a própria linguagem do material empregado fale por si só, tenha voz própria.

Para atingir tal objetivo, Zumthor busca adequar suas necessidades à forma de uso dos meios tradicionais de construção da arquitetura enquanto processo. Documentos como plantas, croquis e maquetes, sobretudo nas etapas iniciais, atuam de forma a fazer vir a luz o mundo ao qual pertence a obra, no que operam o seu aparecer, ainda que em uma obra em processo. Para isso, usa como meio o emprego das cores em suas aquarelas e de materiais singulares em seus modelos.

Através desse alcance de seus documentos de processo, seu trabalho de concepção teria abordagem fenomenológica e, seria justamente esse caráter, o responsável pelo efeito final alcançado em suas obras. Os modelos elaborados para o *Nomads of Atacama Hotel*, no Chile, ilustram com clareza essa ideia. Zumthor escolhe de forma cuidadosa os materiais a serem usados.

Em um deles, usa base em argila com galhos secos, buscando presentificar as características do entorno, onde inclui apenas o térreo, com a setorização do programa que acontece sob a estrutura principal. Estão presentes a posição da piscina, do pátio interno, as passarelas que conectam esses ambientes ao restante do edifício, e o mobiliário, que aparece em escala reduzida, marcando pequenos grupos de usos dos espaços gerados sob a estrutura e as relações de proporção entre o edifício e os futuros usuários (fig. 9, p.48).

Em outro modelo (fig. 9, p.48), a base aparece pigmentada com tinta no espaço correspondente ao jardim no pátio central do edifício, que floresce quando chove. Aqui, o edifício é representado seccionado ao meio, deixando ver em uma das partes as passarelas que representam a ligação entre interior e exterior. O pátio central é representado como um

“oásis” no deserto, com a presença da vegetação (manchas pigmentadas), em contraste com a aridez do entorno, e a presença dos canais por onde chega a água (vincos marcando a base),⁹ com os quais as passarelas dialogam com sua forma orgânica.

Nesses modelos, a principal linguagem explorada, além da cor, é a expressão da materialidade, que faz vir a luz, faz ver o contexto ao qual a obra pertence. Zumthor busca, aqui, uma aproximação com o lugar de implantação da obra. É possível reconhecer nas maquetes as características que ele destaca em relação ao sítio:

A escala da paisagem me cativou. Tudo é grande e parece grande; tudo é longe e de longo alcance. O vulcão Licancabur, extinto, domina a silhueta da cordilheira dos Andes ao fundo. A vegetação esparsa, com árvores raquíticas e tufo isolados de grama, dificilmente incentivaria os viajantes a ficar/ demorar (*to linger*): pode-se ver que o deserto está à mercê do vento, dirigindo a areia antes dele. (ZUMTHOR, 2014. p. 10, tradução nossa)¹⁰

O arquiteto busca, em seus modelos, o clima de aridez e imensidão do deserto, através da base seca, de cor pastel, e da representação da vegetação esparsa, com galhos retorcidos. Esses recursos criam uma ambiência que o ajuda a se aproximar ao que haveria de mais próprio ao sítio, com mais veracidade do que um simples desenho de implantação. A maquete como parte de seu campo de operações, de investigação, é entendida aqui como um recurso de mediação que o auxiliaria a uma aproximação ao processo de mergulho e escuta da própria obra em seu contexto, nas etapas de trabalho em escritório.

⁹ *The center of the hotel is an oasis, created with the water that flows into our tract of land every twenty-five days. We use this water to create the special vegetation of an oasis and we store it in basins under the great shell roofs of the hotel, where it provides natural cooling through evaporation.* (ZUMTHOR, 2014. p. 10)

¹⁰ *The scale of the landscape captivated me. Everything is big and looks big; everything is far-reaching and far way. The extinct Licancabur volcano dominates the silhouette of the Andes mountain range in the background. The sparse vegetation, scrubby trees, and isolated tufts of grass hardly encourage travelers to linger: one can see that the desert is at the mercy of the wind, driving the sand before it.* (ZUMTHOR, 2014. p. 10)



Fig. 9 - *Nomads of Atacama Hotel*. San Pedro de Atacama, Chile, projeto 2008-2010.
(ZUMTHOR, 2014, p. 13-14)

Em sua intenção de aproximação do habitar poético, o arquiteto consideraria não apenas as relações do edifício com o meio no qual se insere. Zumthor projeta a vida dos espaços, deixando transparecer em seus desenhos e maquetes processuais a forma como considera também as relações com os homens em seu fazer artístico. Sua preocupação com os detalhes, e com a criação de atmosferas e ambiências, presente em seu discurso, aparece em maquetes onde, ao trabalhar a escala humana, busca representar os usos dos ambientes nos modelos através da inclusão de mobiliário (fig. 10, p.50).

Contudo, o mobiliário está presente em maquetes que, simultaneamente, representam o edifício como um todo, mesmo sendo ambas as escalas tão distantes. Tal associação de escalas o ajudaria a se imaginar nos espaços, ensaiar como seria a vida acontecendo nesses lugares, em cada parte menor sem se alienar da totalidade do conjunto.

Nas figuras 10 e 11, que aparecem como vistas da maquete trabalhadas com a representação do entorno ao fundo, o edifício está representado em sua volumetria, porém, o modelo não inclui fechamentos. Estão presentes apenas a massa e as escalas humanas com o mobiliário. Assim, configura-se como um estudo de cheios, vazios e expressão da materialidade, articulados com a escala do usuário. O mobiliário auxiliaria na simulação de como a expressão volumétrica e a linguagem do material dialogam com as espacialidades que se pretende criar.

Esta mesma estratégia de representação também ocorre em outros projetos como nos modelos elaborados para *Chivelstone House*, onde o mobiliário da mesma forma já está presente em etapa de estudos volumétricos (fig. 12 e 13, p.51). Em ambos os casos o mobiliário se inclui em maquetes ainda esquemáticas, em estudos preliminares. Tal atitude se justificaria pela defesa de Zumthor da criação de ambiências, atmosferas, a partir do que considera como próprio da arquitetura: materiais, estrutura e construção, tendo como balizador a justa medida do habitar.



Fig. 10 - *Nomads of Atacama Hotel*. San Pedro de Atacama, Chile, projeto 2008-2010.
(ZUMTHOR, 2014, p. 21)

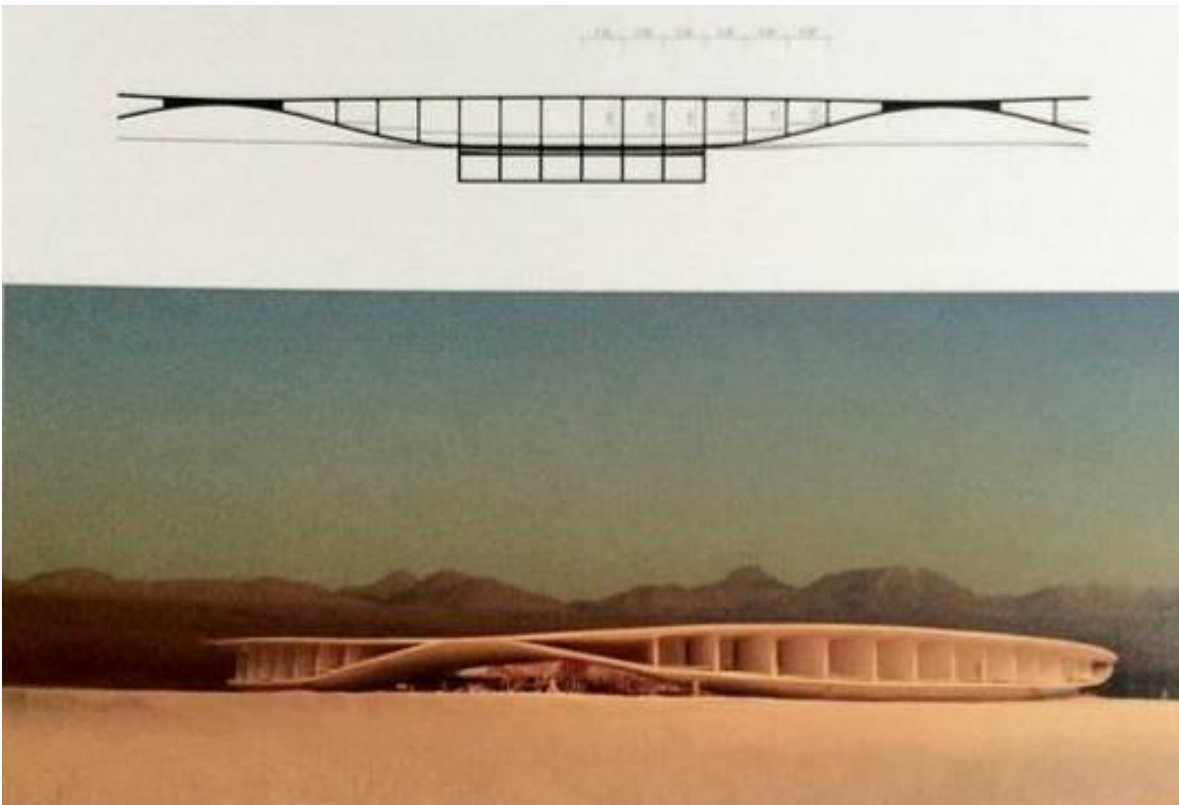


Fig. 11 - *Nomads of Atacama Hotel*. San Pedro de Atacama, Chile, projeto 2008-2010.
(ZUMTHOR, 2014, p. 17)



Fig. 12 e 13 - *Chivelstone House*. Devon, Inglaterra, 2008. Disponível em: <<http://www.living-architecture.co.uk/the-houses/a-secular-retreat/tariff/>> Acesso: 21/04/2016

2.3 – O projetar e o *deixar ser* da obra

O processo de projetar é baseado em uma cooperação contínua entre sentimento e razão. Os sentimentos, preferências, anseios e desejos que surgem e exigem que se lhes dê uma forma devem ser controlados pela razão crítica. Contudo, são nossos sentimentos que nos dizem se os pensamentos abstratos alcançam a verdade.

Em grande medida, projetar baseia-se em compreender e ordenar. No entanto, creio que a substância essencial da arquitetura que buscamos procede do sentimento e da inspiração. Momentos preciosos de intuição resultam de um trabalho paciente. Com o surgimento repentino de uma imagem interior, uma nova linha em um desenho, todo o projeto muda e é completamente reformulado em uma fração de segundo. (ZUMTHOR, 2009. p. 20, tradução nossa)¹¹

Ao descrever sua maneira de projetar, Zumthor relata uma “cooperação contínua” entre “sentimento” e “razão”, como um processo em que ele percebe/ sente e elabora em seguida, para então “sentir” novamente. Com esta colocação, o arquiteto, na verdade, trataria de uma reflexão fundamentada no perceber e no sentir que se associariam a sua compreensão, em um processo onde toda a elaboração partiria do percebido, seria construída partindo da própria obra. A maneira como ela toma forma ao longo do processo, seu caminho, seria percorrido junto e a partir da coisa, sem o comprometimento com fórmulas ou métodos pré-estabelecidos, contudo por meio de estratégias próprias ao autor, que buscamos conhecer a partir de uma aproximação fenomenológica.

Zumthor aponta características de um pensamento analítico em seu processo quando afirma que em grande parte projetar é também “compreender e ordenar”. Contudo, atribui um grande peso ao que chama de “sentimento” e “inspiração” como responsáveis pela origem da “substância essencial da arquitetura”, que exigiriam um “trabalho paciente”, e que provocam “alegria e paixão” quando momentos de inspiração acontecem nessa busca pela “essência”.

Heidegger (1959) define o que seriam dois tipos de pensamento, “sendo ambos à sua maneira, respectivamente legítimos e necessários: o pensamento que calcula e a reflexão (*nachdenken*) que medita” (HEIDEGGER, 1959. p. 13). Ao tratar do “pensamento que

¹¹ *The design process is based on a constant interplay of feeling and reason. The feelings, preferences, longings, and desires that emerge and demand to be given a form must be controlled by critical powers of reasoning, but is our feelings that tell us whether abstract considerations really ring true.*

To a large degree, designing is based on understanding and establishing systems of order. Yet I believe that the essential substance of the architecture we seek procedes from feeling and insight. Precious moments of intuition result from patient work. With the sudden emergence of an inner image, a new line in a drawing, the whole design changes and is newly formulated within a fraction of a second. (ZUMTHOR, 2009. p. 20)

calcula”, Heidegger se refere a toda tradição metodológica de construção do pensamento, inaugurada em Descartes. Um pensar que implicaria em contar com condições prévias a serem consideradas “em função do objetivo que pretendemos atingir”, além de contar de forma antecipada com determinados resultados. Dessa forma, “faz cálculos com possibilidades”, “calcula”, ainda que não trate de dados matemáticos. “Este cálculo caracteriza todo o pensamento planificador e investigador” (HEIDEGGER, 1959. p. 13).

No entanto, “o pensamento que calcula nunca para, nunca chega a meditar. (...) não é um pensamento que reflete (*nachdenkt*) sobre o sentido que reina em tudo que existe” (HEIDEGGER, 1959. p. 13). Assim, se opõe ao “pensamento que medita”, que não se molda por um método pré-estabelecido, mas que, ao refletir sobre o “sentido que reina” nas coisas, ouve e segue a própria coisa, a tem como caminho.

Para que ocorra, o “pensamento que medita” exige um abandonar-se a própria coisa, adequar-se a ela, esperar seu tempo. Necessita entrega e persistência, “um grande esforço”, que é o esforço de pôr-se a escuta, de ajustar-se. Dessa forma, implica em escuta e espera. É o afundar-se no sentir, para o qual, é necessária uma sensibilidade, uma escuta apurada.

Em seu trabalho como arquiteto, Zumthor insinua como importantes e necessários para o fazer da obra tanto uma reflexão “paciente”, como a “razão”, o pensamento analítico, que exerceria controle sobre o processo. Nesse ponto, demonstraria uma preocupação com a busca de uma coexistência entre as duas formas de pensar, onde o “esforço” reflexivo é importante e necessário para o alcance de sua obra. O “pensamento que medita” estaria presente nas etapas de seu processo, desde os estudos espaciais e as cuidadosas construções de desenhos e maquetes aos processos de análise desse material gerado.

Em seu processo, essa relação de uma reflexão enquanto entrega e escuta coexistindo com a necessidade de planejamento, ordenação e análise, é marcada por uma aparente oposição entre rigor e expressão livre em seus desenhos e maquetes. Logo em um primeiro contato com os documentos de processo do arquiteto, nos chama a atenção sua aparente liberdade de manipulação dos materiais alcançando uma forte expressividade.

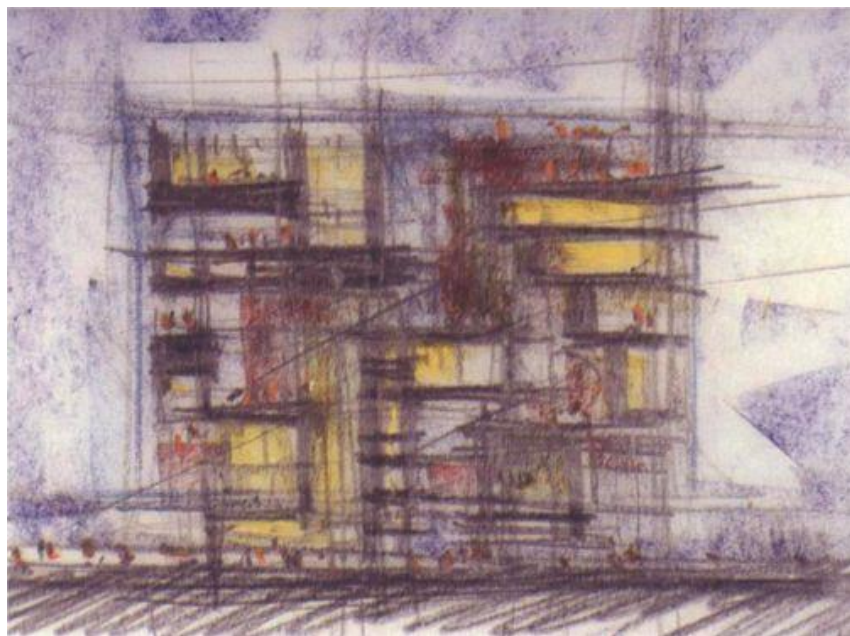


Fig. 15 e 15 - *Laban Centre for Movement and Dance*. Londres, Inglaterra, projeto 1997. (ZUMTHOR, 2014, p. 99)

Seu caráter aparente de experimentação dos materiais em uma liberdade expressiva se faz presente em modelos conceituais tanto de maquetes, como de desenhos, e expressariam uma ideia ainda pouco definida, tornada clara (fig. 14 e 15). É o caso do uso de materiais que permitiriam uma fluidez na expressão, que acolheriam diversas possibilidades de exploração plástica, em consonância com o caráter de pouca definição e nitidez das ideias nessas etapas.

Contudo sua expressividade e livre manipulação de materiais parecem contrapor a outra característica marcante em seu trabalho: seu grande rigor, destacado em entrevista por Glória Cabral, que trabalhou por um ano com o arquiteto: "do detalhamento ao tempo dedicado às diferentes partes do desenvolvimento do projeto e à clareza do conceito, (...) há uma precisão em como as coisas são feitas".¹²

Dessa forma, se trataria de um processo rigoroso, apesar de seu caráter experimental. Ou seja, a liberdade criativa que insinuaria uma atitude de escuta da obra pelo arquiteto teria, na verdade, condicionantes muito bem definidos. Porém, tais condicionantes não seriam pré-estabelecidos de forma externa ao contexto de cada obra, mas a partir dela mesma.

O rigor pode ser notado em sua busca por um máximo controle do resultado final da obra nas etapas mais adiantadas do processo, tanto quanto possível, que aparece no cuidado em suas experimentações, as quais permitem uma grande aproximação ao construído. É o caso das maquetes onde Zumthor ensaia efeitos de luz e sombra que chegam muito próximos do resultado final do edifício, o que pode ser exemplificado pelo modelo elaborado para o projeto da Capela *Bruder Klaus Field* (fig. 16 e 17).

Zumthor busca, ainda, exercer um grande controle, em uma antecipação minuciosa do objeto final, também no cuidado com a expressão e experimentação dos detalhes e de seus efeitos de iluminação, cor e textura, no que fariam vir à luz o sentido que o arquiteto busca alcançar. O que pode ser exemplificado pelos tijolos desenvolvidos para o projeto do museu *Kolumba*, que foram o resultado de etapas de experimentação processual, em modelos de ensaio de diferentes padronagens (fig. 18). Ou ainda, na maquete construída em escala, que

¹²Gloria Cabral foi selecionada por Zumthor para ser sua "*protégée*" durante o ciclo 2014-2015 da iniciativa Rolex Mentors & Protégés. Fonte: <<http://www.archdaily.com.br/br/778386/como-peter-zumthor-e-sua-protégée-gloria-cabral-construiram-uma-conexão-alem-dos-limites-do-idioma>> Acesso: 05/05/2016.

permitiria ensaiar os efeitos de luz e sombra criados através dos tijolos vazados, em uma simulação do que seria o ambiente interno do museu (fig. 19).



Fig. 17 - Modelo para Capela *Bruder Klaus Field*. Mechernich, Alemanha, 2007. (ZUMTHOR, 2014, p. 115)



Fig. 16 - Capela *Bruder Klaus Field*. Disponível em: <https://es.wikiarquitectura.com/index.php/Archivo:Bruder_Klaus_34.jpg> Acesso: 21/04/2016

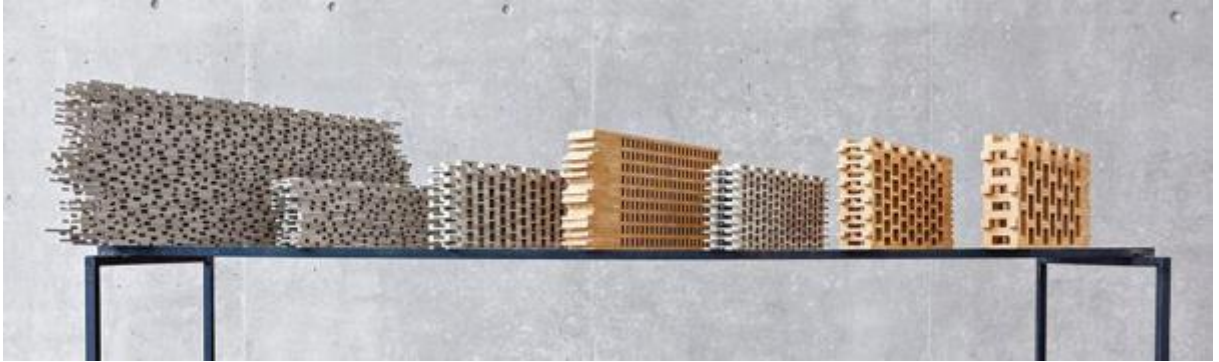


Fig. 18 - Estudos para os tijolos do Museu *Kolumba*. Colônia, Alemanha, 2007. (ZUMTHOR, 2014, p. 173)



Fig. 19 - Maquete, Museu *Kolumba*. Disponível em: <http://www.kunsthausebregenz.at/ehtml/presse_zumthor.htm> Acesso: 21/04/2016

Tal rigor em seu trabalho se associaria a um marcante esforço reflexivo em seu processo. Esse esforço envolveria, simultaneamente, a percepção do mundo vivido, do já posto, ou do parcialmente construído, a evocação de memórias, implicada na percepção, e a elaboração projetiva, no sentido de fazer projeções a partir desses dados, tendo a imaginação como meio.

A relação entre percepção, imaginação e formação de pensamento é tratada por Kearney (1998) em seu estudo sobre a “imaginação ontológica” em Martin Heidegger. É central no texto a ideia de que Heidegger deve ao que Kant chamou “imaginação transcendental” uma “antecipação da análise da existência (*Dasein*) traçada em *Ser e Tempo* como uma projeção temporal de possibilidades.” (KEARNEY, 1998. p.49, tradução nossa)

Kearney destaca que, a relação entre tempo e imaginação aparece em Kant com a descrição da imaginação sendo: uma faculdade que forma imagens no presente; uma faculdade que recorda imagens do passado; e uma faculdade que antecipa imagens do futuro.

Seria derivado daí o entendimento para Heidegger de que a imaginação é essencial para que ocorra a percepção de tempo e de espaço. Ela teria caráter “originário”, sendo anterior à formação, além de partícipe e necessária na construção, tanto da intuição e da sensação (*intuition/ sensation*) como do pensamento e do entendimento (*thinking/ understanding*). Nesse sentido, a imaginação atuaria também em conjunto com a evocação de memórias.

Outra questão importante, destacada por Kearney, é que, ao configurar-se como horizonte de possibilidades, a imaginação “é uma poética do possível. É a própria origem da criatividade do ser” (KEARNEY, 1998. p.54, tradução nossa).

A imaginação seria o “campo fértil” onde ocorreria a formação do pensamento e dos processos mentais que gerarão os documentos de registro do processo criativo: seus desenhos e modelos. No processo que envolve a concepção de um desenho ou maquete, por exemplo, ocorreria um misto de pensamento e percepção, pois, na medida em que o objeto é construído, há uma troca entre o real e o imaginado, o que o coloca no papel de experimentação de ideias.

(...) quando nós, como arquitetos refletimos sobre o espaço, é apenas com uma pequena parte desta infinidade que rodeia a terra que nos ocupamos. Mas cada obra estabelece um lugar nesta infinidade.

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 um recipiente aberto.

Edifícios que nos impressionam transmitem-nos sempre uma sensação forte de seu espaço. Circundam de uma maneira especial este vazio misterioso a que chamamos espaço e fazem-no oscilar. (ZUMTHOR, 2009. p. 22)

Seu processo de criação ocorreria sem que o arquiteto perdesse de vista o que seria sua intenção fundamental, a qual estaria sempre presente em seu trabalho: o alcance da significação a partir da essência da obra enquanto ela mesma, entendida a partir de suas diversas relações entre partes constituintes e também como lugar do habitar poético, na relação com os contextos aos quais pertence.

A busca pelo sentido no trabalho do arquiteto se evidenciaria no contato com seus documentos de processo. O uso de cores, texturas e materiais sempre a serviço do propósito relacionado a um sentido essencial que nos fariam ver, o qual se fundamentaria na tectônica, nas relações possíveis entre o edifício e o meio ao qual se insere e nas relações com os homens.

Seus desenhos e modelos transpareceriam a relevância de tais relações em seu trabalho enquanto processo. Processo que, apesar de uma busca pela aproximação da defesa heideggeriana de total entrega do artista e escuta dessas relações muito próprias a coisa por uma justa medida da arquitetura a partir delas, todavia se converte em projeção mental do arquiteto.

Como marcas gerais de seu processo de criação, Peter Zumthor trata em seu discurso dos temas da imaginação, do pensamento, da percepção e da memória com a particularidade da defesa de algumas atitudes recorrentes: do trabalho com grande rigor e precisão, de longos processos reflexivos, e de permitir que os materiais se expressem a partir de sua linguagem própria. Tais atitudes recorrentes seriam os meios através dos quais Zumthor atenderia às motivações de seu trabalho discutidas no capítulo anterior. Elas seriam manifestações de seu comprometimento com a busca de uma *linguagem própria da arquitetura* na construção do *habitar poético*.

III – A verdade *em obra*: Termas de Vals

Elegemos o projeto das Termas de Vals para um aprofundamento de nossas reflexões. Seu amplo reconhecimento como uma das mais significativas obras de Peter Zumthor e, ademais, talvez justamente por isso, o fato de ser uma de suas obras mais documentadas, justificam nossa escolha em meio a uma proposital escassez de divulgação, publicação e documentação de seus projetos.

O arquiteto justifica sua postura de se abster da divulgação de imagens de seus trabalhos, além de nem mesmo possuir site oficial de seu atelier, pela impossibilidade de substituir-se o contato com as obras. Contudo, principalmente para as Termas de Vals, apesar de não transmitirem toda a complexidade do instaurar de um mundo que a obra de fato nos faz ver, tampouco as imagens selecionadas a traem comunicando algo equivocado, mas se configuram como pequenas amostras visuais.¹³

Seguindo o proposto por Zumthor, fomos ao encontro da obra em sua manifestação direta enquanto fenômeno, sem intermédios, para que pudéssemos conhecê-la em sua completude. Partindo do relato dessa experiência e de informações adicionais sobre o histórico do projeto e do entorno, procuramos entender como suas condicionantes foram articuladas pelo arquiteto e traduzidas na atmosfera criada.

Buscamos uma aproximação à obra a partir das referências de banhos termais usadas pelo arquiteto, da paisagem de Vals, do sistema construtivo e materiais usados, além da geometria, das articulações formais, em paralelo a relatos da experiência de seu contato, refletindo sobre o que através dela se tornaria manifesto.

Com população em torno de mil habitantes, Vals recebe visitantes tanto no verão, como no inverno, para as atrações naturais da região. A partir de sua construção, o edifício das termas passa a fortalecer seu caráter turístico, além de valorizar a vila também através do uso das pedras locais, que passaram a ser demandadas para exportação, como aponta Sigrid Hauser, em publicação em conjunto com Peter Zumthor, *Therme Vals* (2011).

¹³ Como não é permitido fotografar os ambientes internos das termas, as imagens selecionadas buscam apenas uma pequena aproximação às descrições e relatos do trabalho.

Outra fonte de movimentação da economia local é a exploração de suas fontes de água mineral para envase e comércio com a marca *Valser*, cujo marketing busca construir uma identidade local: “Feita pelas montanhas”, “*Silence*: calma e suave”. Somado ao reconhecimento das propriedades de suas fontes de água mineral comercializadas na Suíça e fora do país, também a fonte termal de Vals foi considerada benéfica para banho e consumo.¹⁴

A nova edificação, encomendada a Zumthor, substituiria o antigo banho termal do hotel existente na vila, construído nos anos 1960, visando atrair novos visitantes. Os antigos donos, endividados, perderam o hotel, que foi assumido pela comunidade de Vals, por um grupo de moradores da vila que tinha investimentos no local.

Em 1986 o atelier de Peter Zumthor vence o concurso de projetos em Vals. O projeto vencedor foi elaborado com o objetivo de cumprir a demanda solicitada, que consistia em uma expansão do hotel existente, com a integração de banhos termais e instalações terapêuticas. No final dos anos de 1980, contudo, essa proposta inicial precisou ser reformulada devido à previsão de um alto custo de execução, que a tornaria inviável.

Em 1990, a comunidade de Vals representada pelo *Hotel und Thermalbad AG* encomendou o projeto com a configuração atual: uma edificação independente, com um centro de bem-estar, construído no declive do terreno, na frente do hotel e “vagamente conectado a ele”. Ao contrário do projeto antigo que demandava investimento externo, esse seria menor, apenas a construção dos banhos termais. Um projeto para a comunidade local, como importante contribuição a infraestrutura de turismo, como relata Zumthor (2011).

Hoje, o *Hotel 7132* adota um conceito de serviço de luxo, se afirmando como *design hotel*. Com sua entrada do acesso principal reformulada por Thom Mayne – finalizada em junho de 2016 –, o hotel tira partido do design assinado por Zumthor para as termas, além de convidar outros arquitetos renomados para o projeto de suítes especiais, que incluem Tadao Ando, Kengo Kuma, além de Thom Mayne e do próprio Peter Zumthor, explorando a imagem dos arquitetos e a vocação do lugar para o turismo arquitetônico, inaugurada com a construção das termas.

¹⁴ Em 1976, quando um banco suíço tomou o controle do SPA endividado, as autoridades encarregadas de determinar as propriedades medicinais da água examinaram o sulfato de cálcio, a água de hidrogênio carbonato, e publicaram uma lista com suas indicações que incluem reumatismo, inflamação nos sistemas ósseo e muscular, (...) entre outros. (HAUSER, 2011. p.73, tradução nossa)



Fig. 20 – Vals. Disponível em: <www.vals.ch> Acesso:03/2017

3.1 – Uma inquietante presença na paisagem

A chegada em Vals é marcada pelo forte contato com a paisagem, em estradas tortuosas de subidas íngremes pelas montanhas até a vila. Montanhas de predominância rochosa, que se distinguem das vistas nas redondezas, com campos de pastagem e florestas de pinus, também presentes aqui, mas entre as pedras, em uma natureza que se impõe com forte expressão, com certa austeridade, severidade.

O aspecto mais marcante no contato com essa paisagem, onde os *deuses* da *quadratura* se fazem presentes, é de um imperativo: ela nos impõe a consciência de nosso devido lugar enquanto *mortais*, *diante dos deuses*, *sobre a terra*, *sob o céu* e *entre as coisas do mundo*, não soberanos a elas.¹⁵ Nesse ambiente, onde imperam as forças da natureza é preciso planejamento durante o ano para enfrentar o inverno das montanhas. É questão de sobrevivência o trabalho, a execução de atividades com cuidado, precisão e detalhe para que resistam à severidade do clima.

Desde tempos antigos, as construções, pontes e estradas precisavam suportar o inverno, e os estoques de alimentos para pessoas e animais precisavam ser suficientes para seus longos meses. Talvez por isso as vacas, como uma das principais fontes de alimento local, são celebradas em todo encerramento de ciclo, no outono, quando descem dos pastos das terras mais altas, que logo estarão cobertas de neve. Festejos onde são enfeitadas com arranjos de flores nas cabeças e sinos festivos, que seguem sendo usados, mantendo a tradição.

Da mesma forma, as obras de manutenção das estradas fazem parte da dinâmica do lugar. Estradas que, em certos trechos, requerem grandes obras de engenharia como proteção contra desmoronamentos e avalanches no inverno: túneis e galerias estruturais construídos dentro das montanhas, que podem esconder ambientes surpreendentes, foram apontados como fonte de referência por Peter Zumthor, em relação com seu conceito de banhos enterrados para o projeto das termas.

Além das marcas do clima, a vila tem uma estreita relação com as montanhas de pedra, onde sua presença a faz se destacar dos povoados ao redor. Ademais do uso da

¹⁵ Ver nota ao conceito de quadratura na página 44.

madeira, também comum nas edificações de outras vilas próximas, a pedra é o material de construção tradicional de Vals. Seu uso marca sua arquitetura em estrutura, fechamento e nos telhados, inclusive de edificações novas. Seguindo métodos locais de execução, são telhados característicos de Vals.



Fig. 21 - Vals. Foto da autora, out. 2016.

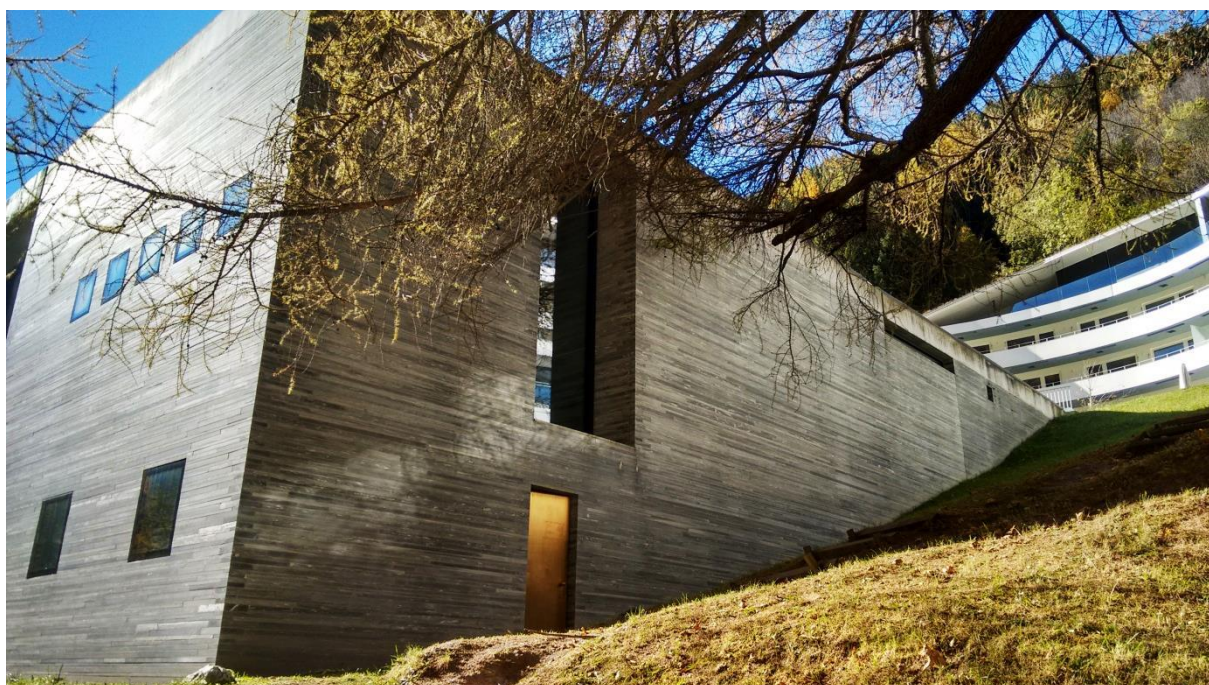


Fig. 22 - Termas de Vals. Foto da autora, out. 2016.

Construído como parte de um complexo hoteleiro que já havia em Vals, o edifício das termas se encontra rodeado por outros pré-existentes. A partir da vista da rua não se percebe sua presença na paisagem: edificações pertencentes ao hotel e à vizinhança, que ocupam as áreas mais próximas à calçada, ocultam as termas, preenchendo todo o nosso ângulo de visão.

O terreno continua em aclive em relação ao nível da rua, em direção aos fundos do hotel. Parte de sua lateral é ocupada por altos pinheiros que tampouco permitem uma visão do espaço além deles. Em meio à vegetação, distribuída em camadas em direção ao interior do terreno, há a possibilidade de um acesso de pedestres: um caminho pavimentado em filetes de pedra – os mesmos usados nas termas – que vence a inclinação do terreno por meio de escadas e rampas. À medida que nos aproximamos, o edifício se faz ver entre as árvores.

A partir desse acesso é possível observá-lo pelo exterior, em sua relação com o relevo do terreno, onde se impõe como um grande bloco parcialmente enterrado. A obra dialoga com a paisagem com a pedra ao fundo: parece construída com a mesma paleta de cores no cinza da pedra, no preto das discretas esquadrias e na porta e guarda-corpos em bronze, quase invisíveis por seu desenho delicado.

O caminho de pedestres, em meio à vegetação de pinheiros, é o único acesso que permite ver o edifício por fora, já que ele não é visto da rua. Ele nos conduz a uma posição em que é apenas possível observá-lo parcialmente: não há distância em perspectiva suficiente para apreendê-lo visualmente em sua totalidade na relação com o entorno, tampouco permite uma aproximação maior, por não possuir fachada com acesso.

Sóbrio e fechado em um ar de mistério, seu exterior não dá pistas do que há dentro, não permite um vislumbre do que se oculta em seu interior. Provoca-nos um grande incômodo, um inquietante misto de repulsa e admiração, que nos aguça a curiosidade, em meio a um sentimento de relutância. O estranho e o mistério presentes no contato com a obra seriam parte da instauração de um mundo na arte, que nos convidaria a estar dispostos, a nos abrir para além do habitual, do confortável, do corriqueiro.

A obra se insere na paisagem com imponência, à semelhança das montanhas rochosas de Vals, ao presentificar, fazer ver a força expressiva da paisagem natural. Apresenta-se como parte do meio que a rodeia, em uma relação de pertencimento, maior do que entre edifícios vizinhos que ali já estavam. Em meio às impressões evocadas, apesar do design claramente contemporâneo, parece dissolver momentaneamente a noção de que é um edifício atual.

Em seguida, após uma breve aproximação pelo exterior da obra, chegamos à entrada do hotel, recentemente reformulada por Thom Mayne, marcada por uma grande estrutura em balanço em forma plasticamente expressiva, em um branco uniforme. A sensação mais instantânea foi de completa desconexão, pelo contraste tanto com a obra de Zumthor, – que já não pode mais ser vista a partir desse ponto, mas permanece como uma forte impressão em nossa mente –, como com a paisagem natural e os edifícios do entorno, da década de 1960. A marquise de Mayne, apesar de sua intenção de alusão à arquitetura local, apresenta-se como um intruso na paisagem.¹⁶



Fig. 23 - Termas de Vals, Vals, Suíça, 1996. Planta de situação.

¹⁶ Descrição do conceito do projeto disponível no site do grupo *Morphosis*, fundado por Mayne: “Uma nova cobertura de entrada para o Hotel 7132 existente em Vals, Suíça, esclarece a chegada e fornece uma área formal de entrada e saída para os hóspedes. A varredura da marquise reinterpreta o vernáculo local – o simples modernismo suíço de estuque branco dos anos 50 – com formas contemporâneas. Um *oculus* no centro ilumina a área de saída e emoldura a vista para os picos acima”. (Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.morphosis.com/architecture/260/>> Acesso: 03/2017)



Fig. 24 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.160)

3.2 – O banhar-se como ritual

O programa especificado inicialmente, na ocasião da contratação do projeto, foi ressignificado e revisado durante o processo. Posto em discussão com o grupo de representantes da comunidade da vila, em busca de tentar encontrar algo especial para os banhos de Vals. Assim, a partir dessa decisão conjunta, o programa do edifício, segundo relatos do arquiteto, foi considerado em etapas iniciais de seu processo de trabalho com os recursos e equipamentos experimentalmente incluídos na paisagem de blocos sólidos que formava seu conceito inicial: “desde o início, nossa filosofia de design foi também uma filosofia do banhar-se” (ZUMTHOR, 2011. p.88).

Zumthor complementa que “estudar a arte do banhar-se influenciou nossa arquitetura” (ZUMTHOR, 2011. p.90). O banho como ritual, segundo o arquiteto, foi pensado em todo o processo: a arquitetura desenvolvida passo a passo inspirou a ver a experiência do banho sob uma nova luz: a encontrar novas escolhas e formas, excluir elementos, redescobrir formas originais. Apenas se conservou do programa inicial a ideia de uma piscina interna e outra externa, todo o resto foi aberto à discussão.

O arquiteto se colocou reticente em relação à busca de referência de edifícios de banhos termais e spas em meio a exemplos de arquitetura “moderna” e “pós-moderna”. Zumthor (1996), em conferência sobre o projeto para as Termas de Vals, coloca que, ao pensar em banhos públicos, “este tipo de imagem vem a sua cabeça” (fig. 25). Então, apresenta a imagem de um banho público em Budapeste, como o que para ele seria um exemplo típico, destacando os efeitos do domo e de luz e sombra sobre o clima do ambiente, que o influenciaram na concepção de seu projeto.

Em uma intenção de encontro originário ao banhar-se, o arquiteto, então, busca referência aos banhos da antiguidade grega e romana, que, de certa forma, também possuem relação com a história da região dos Grisões. Ocupada na antiguidade pelo Império Romano, suas marcas sobrevivem não apenas em sítios arqueológicos, mas também, ainda hoje, na língua local o *romansh*.

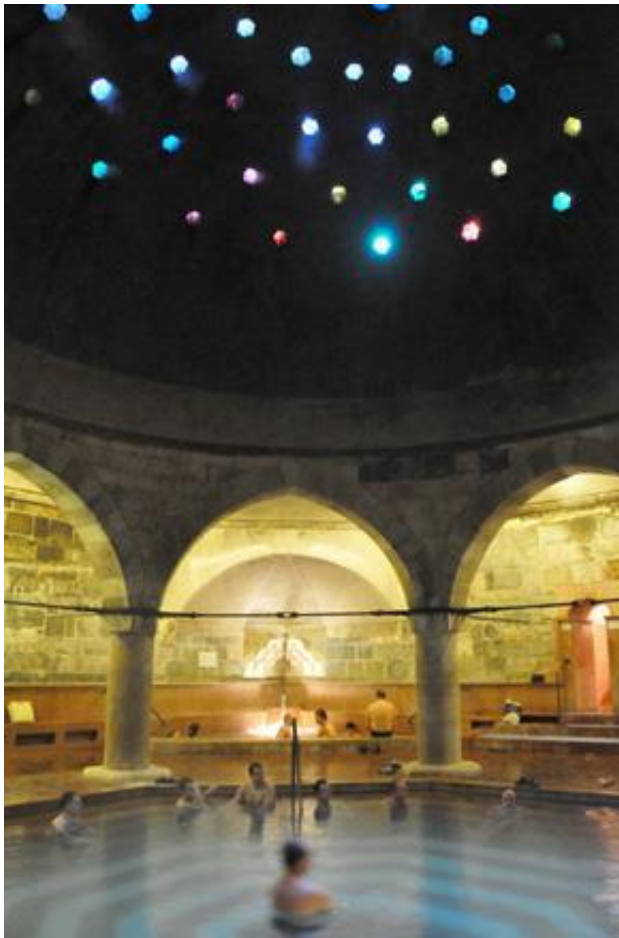


Fig. 25 - *Rudas Thermal Bath*, Budapeste.

Disponível em: <http://www.greekarchitects.gr/>
Acesso: 23/01/2017.

Fig. 26 - *Termas de Vals*. Hélène Binet, 2005/2006.
(ZUMTHOR, 2011 p.118)



Em tempos mitológicos, o banhar-se era tido como um ritual religioso reservado a ninfas e deidades cultuadas. Com a expansão e domínio do cristianismo, seu culto foi banido pela Europa e seus locais sagrados incorporados. Na Suíça, há relatos históricos sobre locais de rituais, originalmente devotados a *Diana*, sendo dedicados à Virgem Maria, como expõe Sigrid Hauser (2011), que traz mais detalhes sobre os banhos gregos e romanos.

Ainda como parte do relato de Hauser, na Grécia antiga as casas de banho eram locais de banho e de culto onde o *balneologista* e *balneoterapeuta* era, simultaneamente, médico e sacerdote, enquanto os banhos públicos romanos chegavam a integrar consultórios médicos e salas de operação.

Em Roma, direcionados ao culto de *Aesculapius*, – como era venerado o deus grego *Asklepius* –, foram construídos mais de trezentos templos com fontes terapêuticas, nos quais a cura era alcançada através de rituais de lavagem nas fontes, do consumo de água e do *dormir*: chamado *incubatio*, tinha lugar em um ambiente fechado, o *abaton*, onde visões durante o sono eram interpretadas pelo sacerdote e convertidas em medidas terapêuticas.

Os banhos eram um dos equipamentos públicos mais importantes do Império Romano. Ainda na antiguidade eram chamados *thermae*, do grego *thermós*, quente, espaços de lazer que diferem do conceito atual de estâncias termais. Seu programa incluía ambientes como o *apodyterium*, onde os visitantes se trocavam e depositavam seus pertences, o *frigidarium*, banho frio, o *tepidarium*, banho tépido, morno, o *caldarium*, banho quente e o *laconicum*, semelhante a uma sauna seca.

À semelhança dos equipamentos romanos, Zumthor inclui nas Termas de Vals salas de banhos com diferentes temperaturas e estímulos. Além de duas grandes piscinas principais, os blocos internos escondem piscinas menores, cada uma com um foco de interesse ou efeito terapêutico diferente. Piscinas com aroma e pétalas de flores, com efeitos sonoros, com águas a 14, 35, 42 graus, em ambientes estreitos, que acolhem poucos visitantes por vez, sempre marcados por acessos que se afunilam e se abrem. Outros blocos escondem diferentes funções: fonte de água terapêutica para consumo, salas de apoio para funcionários e duchas.

Há ainda três salas extremamente relaxantes, que, a exemplo do *abaton*, são um convite, quase um imperativo, ao dormir. Como quartos escuros, aquecidos e ambientados em pintura preta, do piso ao teto, essas salas proporcionam uma enorme sensação de acolhimento

e conforto, como evocação do útero materno, da caverna, de um sentido mais elementar de abrigo.

Ainda nesse ambiente, posicionadas exatamente em frente a cada uma das confortáveis espreguiçadeiras, na altura de nosso ângulo de visão quando deitados, pequenas aberturas quadradas se apresentam como olhos do edifício. Olhos que, a partir do interior de um ambiente intimista, permitem um contato com o mundo exterior, manifestando, dessa forma, também nas janelas, seu sentido mais essencial.

Ademais, há uma pequena sala dividida em dois ambientes individuais, como cabines, onde as paredes são inteiras forradas por um grande tecido preto, que esconde caixas de som. Um apoio acolchoado se posiciona integrado às paredes, como um convite para deitar-se ao som de um áudio composto por diferentes badalos de sinos, extremamente relaxante.

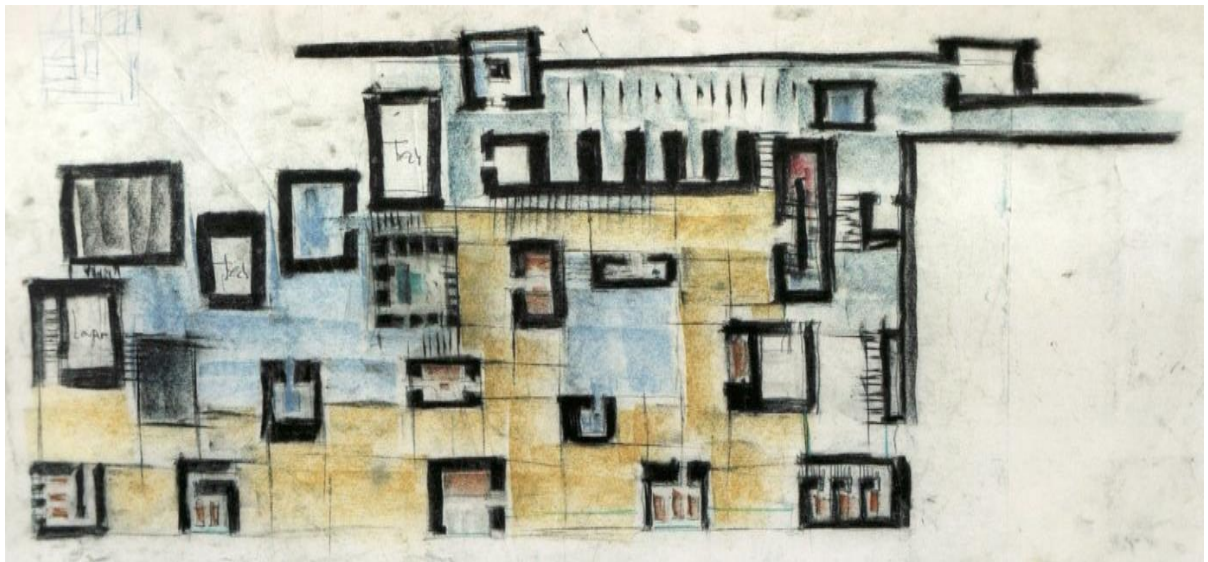


Fig. 27 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.88)

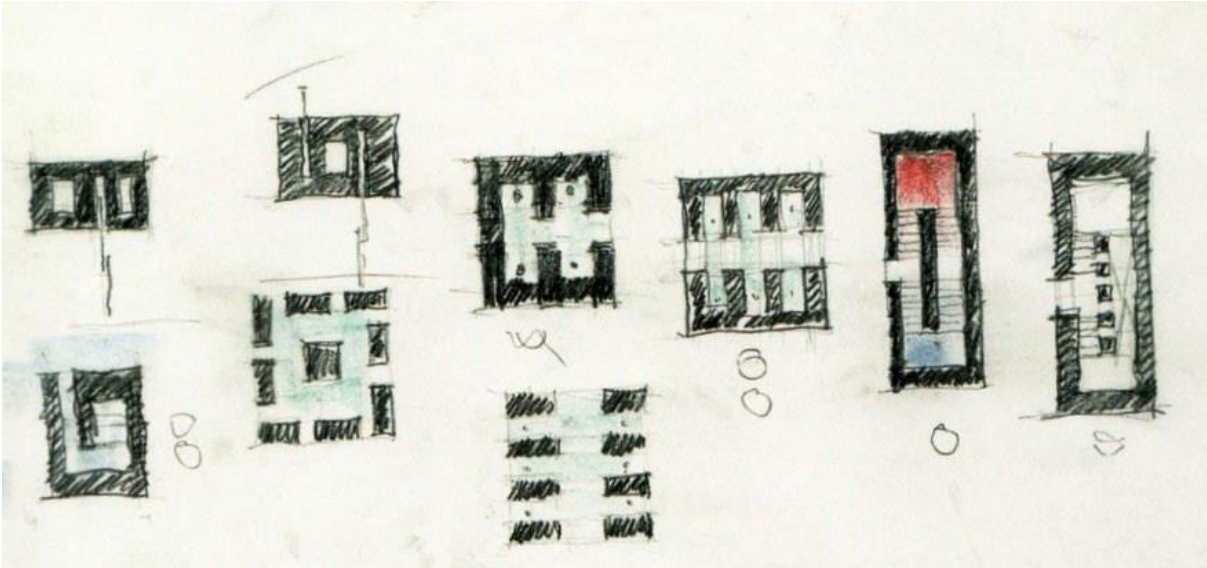


Fig. 28 - Terme di Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.88)

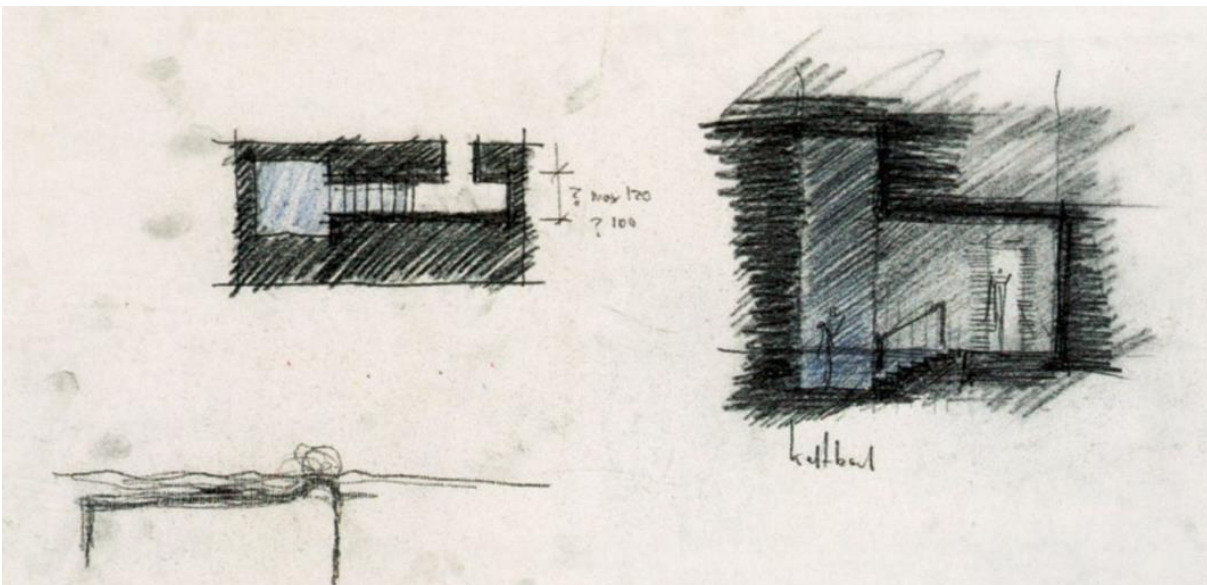


Fig. 29 - Terme di Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.89)

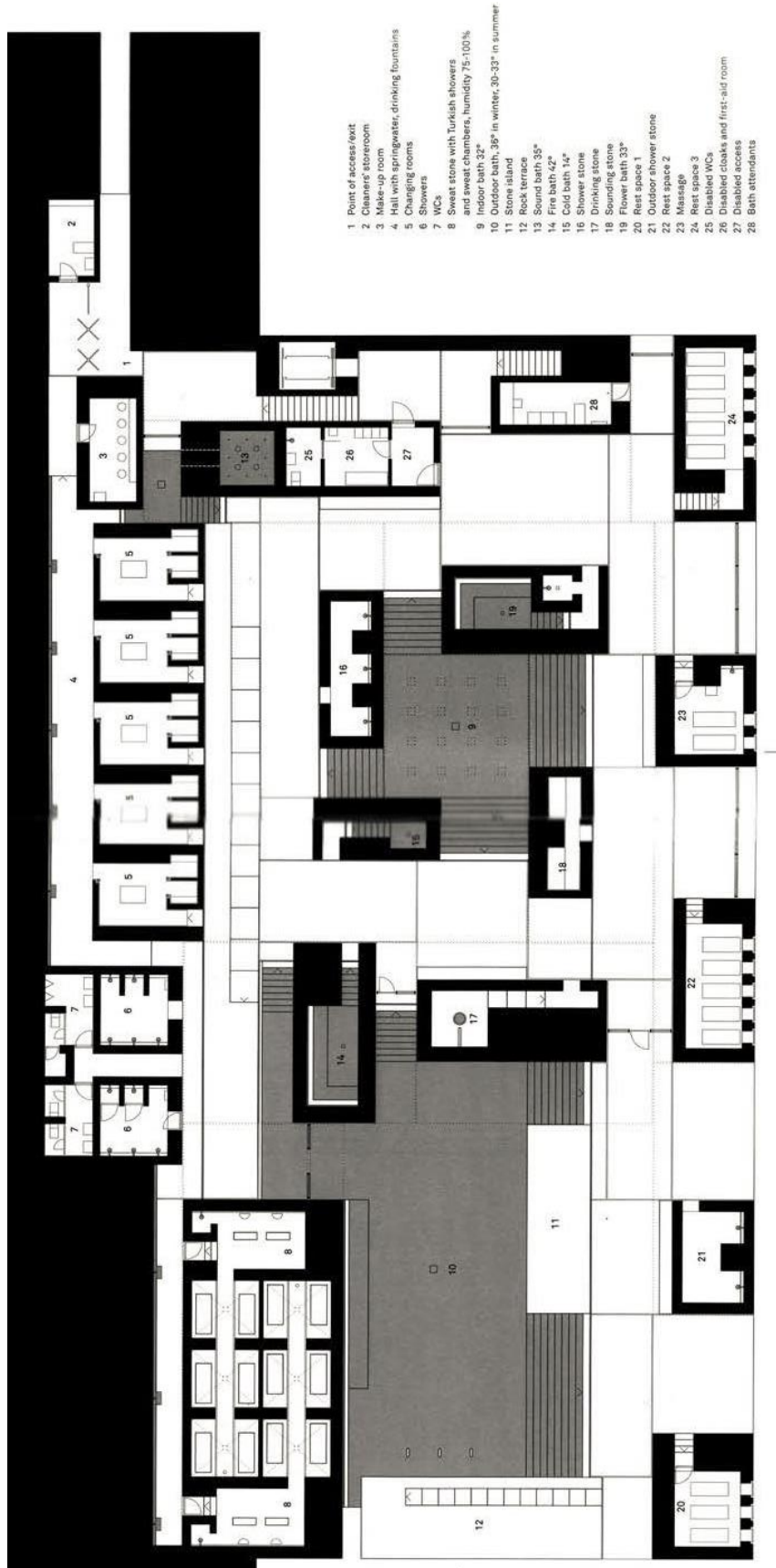


Fig. 30 - Terme di Vals, Planta baixa. (ZUMTHOR, 2011. p.98)

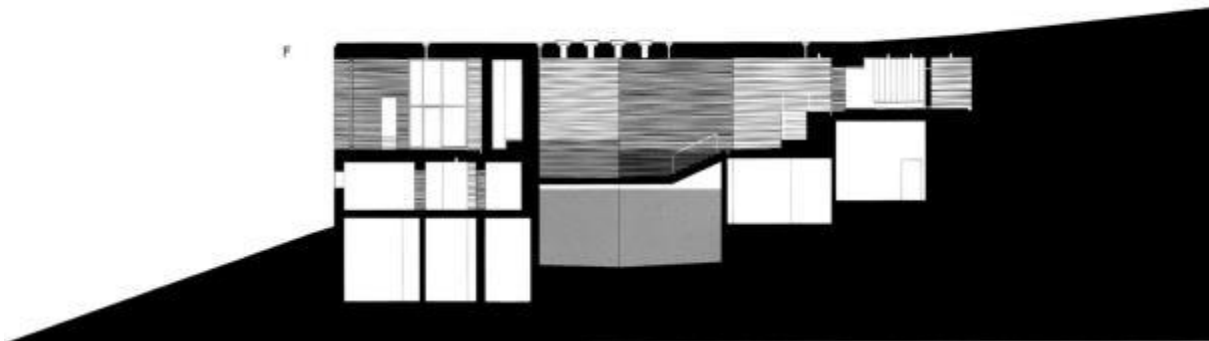


Fig. 31 - Termas de Vals, Corte transversal. (ZUMTHOR, 2011. p.105)

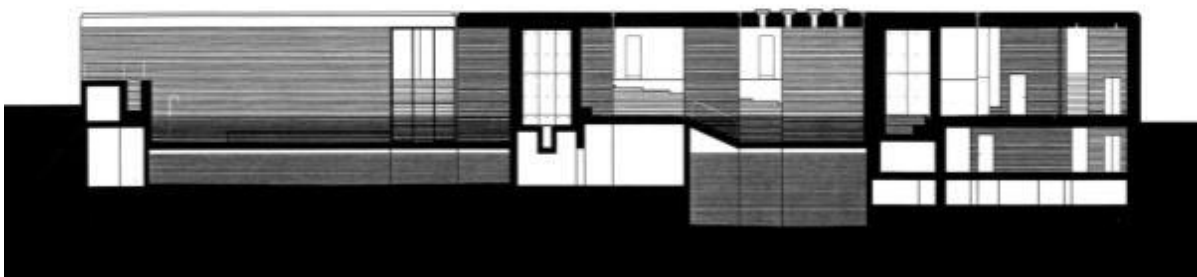


Fig. 32 - Termas de Vals, Corte longitudinal. (ZUMTHOR, 2011. p.105)



Fig. 33 – Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011. p. 53)

3.3 – Pedra, água e luz: a elaboração dos detalhes

Como lembrança do contato inicial com a paisagem da vila de Vals, Zumthor relata:

Observamos o lugar, seus arredores, ficamos interessados nos telhados de pedra, em sua estrutura remanescente de reflexos sobre a água. Por toda parte na vila havia pedregulhos, grandes e pequenas paredes, placas ásperas empilhadas frouxamente. (...) Pedreiras de diferentes tamanhos, encostas cortadas e formações rochosas. O gnaiss em Vals parecia cada vez mais interessante. Experimentamos em diversos tratamentos e descobrimos a estrutura do mineral, as camadas, os luminosos tons de cinza. (ZUMTHOR, 2011. p.24)

Classificada como um tipo de gnaiss, composta por feldspato, quartizo e mica, a pedra de Vals se faz presente, sobretudo, nos telhados da vila. Telhados a prova do tempo e do fogo, com cem anos de garantia pelo extrator local: indestrutíveis, impermeáveis à geada e absolutamente estanques. Presentes em todos os tipos de edificações da vila, seu uso deu origem a profissões específicas como o fabricante de placas ou o telhadista de pedra, quando a extração ainda era feita de forma artesanal, como relata Sigrid Hauser (2011).

O projeto para as termas, em uma das ideias iniciais, se constituiria de enormes blocos de gnaiss de Vals escavados por dentro, exatamente como são extraídos da pedreira. Ideia abandonada pela inviabilidade de transporte dos blocos, mas o efeito monolítico se manteve em intenção, através do empilhamento de placas finas na composição de suas paredes.

Como forma de registro e trabalho com as primeiras impressões de ideias pretendidas, Zumthor (1996) fala, em relação a seus desenhos para o projeto das Termas de Vals, sobre seu conceito inicial: “blocos distribuídos pelo espaço sob uma massa de água”. Na figura 34, podemos observar blocos insinuados, que se destacam como manchas negras: sólidos, compactos, encerrados; e a insinuação da água, em azul, que perpassa os blocos, formando um conjunto expressivo, de forma ainda pouco definida, mas com “uma força originária que vai para além do arranjo de formas estilisticamente preconcebidas” (ZUMTHOR, 2009. p.31).

Neste projeto, Zumthor parte dos primeiros desenhos para um estudo de volumes em maquete, que ainda apresentam blocos soltos dispostos sobre uma superfície (fig. 35). Esse modelo volumétrico inicial foi elaborado para o trabalho com efeitos de luz e sombra e de fluidez dos espaços, informações que serão levadas de volta à representação bidimensional, causando modificações em planta.



Fig. 34 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011, p. 42)

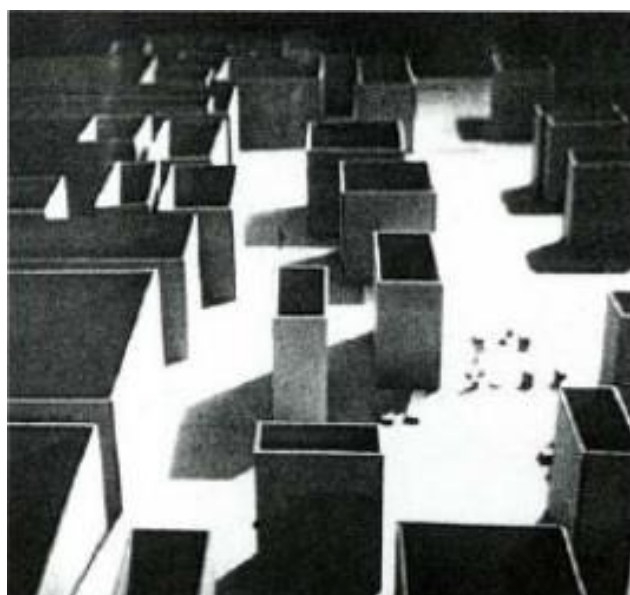


Fig. 35 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011, p. 39)

Ainda segundo o arquiteto, seria uma edificação em relação com a topografia e a geologia do local, que reage, é sensível às massas de rochas do vale de Vals: “prensada, falhada, guardada e, algumas vezes, quebrada em milhares de placas.” Uma estrutura definida no declive do terreno com uma atitude arquitetônica, uma “aura”, mais antiga do que as edificações do entorno, “criando um edifício que poderia, de certo modo, sempre haver estado ali” (ZUMTHOR, 2011. p.23).

Em sua concepção para o projeto das Termas de Vals, Zumthor (1996) parte do problema da solicitação de um edifício que fosse “belo”, nas palavras dos contratantes, mas que “não poderia ser visto”, não poderia obstruir a vista dos edifícios pré-existentes, do complexo hoteleiro da região. Apesar dessa aparente limitação, como relata o arquiteto, aos poucos, se fez clara a ideia de que:

(...) se refletirmos sobre o feito de banhar-se, e se considerarmos o manancial de águas quentes, é possível construir um edifício que está mais em relação com a topografia e a geologia do lugar, do que com o aspecto imediato do entorno. Surge a ideia de que é um banho nascido da montanha. (ZUMTHOR, 2013, tradução nossa)

Em *Pensar a arquitetura*, o arquiteto descreve com mais detalhes o surgimento desta ideia:

Sem recorrer primeiro a imagens predefinidas, adaptando-as posteriormente ao programa, procuramos antes responder a questões fundamentais relacionadas com o lugar, com a tarefa arquitetônica e com os materiais – montanha, pedra, água – que, à partida, não tinham a qualidade de imagens. Só após termos conseguido responder, passo a passo, às perguntas relativas ao lugar, ao material e à tarefa, se desenvolveram gradualmente estruturas e espaços que nos surpreenderam e dos quais acredito que contém o potencial de uma força originária que vai para além do arranjo de formas estilisticamente preconcebidas. Ocupar-se com as leis próprias das coisas concretas como montanha, pedra, água, na perspectiva de uma tarefa arquitetônica, engloba a possibilidade de captar algo da natureza originária e “civilizacionalmente ingênua” desses elementos, de exprimir e desenvolver uma arquitetura que parte das coisas e volta para as coisas. Neste caso, exemplos e ideias de formas estilisticamente preconcebidas só podem impedir o acesso. (ZUMTHOR, 2009. p. 31)

Foi essa progressão de etapas que teria permitido o surgimento do conceito de um edifício “escavado da montanha”, “como se sempre já estivesse estado ali”, onde “a ideia está sempre acompanhada de uma imagem clara ou da visualização de um acontecimento corpóreo ou físico” (ZUMTHOR, 2013, tradução nossa).

O arquiteto parte de sua escuta do sítio, das possibilidades de inserção do edifício no lugar, como costuma afirmar, sem trabalhar com formas ou “imagens predefinidas”. Então, a

forma, aos poucos, se configura como parte integrante da paisagem, em sua busca por fazer com que tal “imagem se converta em arquitetura.” Assim, consolidou-se como uma intervenção na montanha, que manifestasse a pedreira, a criação de algo como uma pedreira, onde ficaram blocos enquanto outros foram escavados de cima para baixo, ou nas laterais, como descreve o arquiteto.

Sua descrição demonstra a busca por um alcance que se aproxime da essência do ser pedra. Efeito buscado, entre outros recursos, pelo empilhamento de placas finas de dimensões variadas compondo as faces internas e externas da obra. Em meio às impressões gerais da obra, a percepção de filetes de pedra empilhados se dissolve, dando lugar a uma expressão de grande solidez dos blocos interiores, a semelhança de grandes blocos de rochas inteiras, traduzindo através de uma composição de padrões, um sentido de solidez e uniformidade.

As placas de pedra, com dimensões variadas, aparentemente posicionadas de forma aleatória, são cuidadosamente organizadas em padrões que se repetem e, ao mesmo tempo, se dissolvem nas superfícies interiores e exteriores. Aproximam as altas paredes ao toque da escala humana, proporcionando um tipo de conforto, de sensação de proximidade ao edifício, minimizando o efeito de monumentalidade e imponência.

O assentamento das placas de pedra como parte da alvenaria é um exemplo explícito do grande rigor no trabalho do arquiteto. Esse rigor aparece em diferentes fases de seu processo, mas, sobretudo, no trabalho com os detalhes. Um exemplo ilustrativo do rigor com os detalhes é o minucioso planejamento do padrão de posicionamento das finas placas de pedra empilhadas que compõem as paredes das Termas de Vals, que, a partir de combinações muito bem definidas e orientadas, chegam a um efeito que parece aleatório e ocasional, à primeira vista. Cada placa foi tratada e fracionada em dimensões variadas, porém pré-estabelecidas, e posicionadas segundo um rígido esquema de encaixes tanto em seu empilhamento ordenado, como na composição das quinas entre paredes.

	IN	OUT	IN	OUT
1	100	100	100	100
2	100	100	100	100
3	100	100	100	100
4	100	100	100	100
5	100	100	100	100
6	100	100	100	100
7	100	100	100	100
8	100	100	100	100
9	100	100	100	100
10	100	100	100	100
11	100	100	100	100
12	100	100	100	100
13	100	100	100	100
14	100	100	100	100
15	100	100	100	100
16	100	100	100	100
17	100	100	100	100
18	100	100	100	100
19	100	100	100	100
20	100	100	100	100
21	100	100	100	100
22	100	100	100	100
23	100	100	100	100
24	100	100	100	100
25	100	100	100	100
26	100	100	100	100
27	100	100	100	100
28	100	100	100	100
29	100	100	100	100
30	100	100	100	100
31	100	100	100	100
32	100	100	100	100
33	100	100	100	100
34	100	100	100	100
35	100	100	100	100
36	100	100	100	100
37	100	100	100	100
38	100	100	100	100
39	100	100	100	100
40	100	100	100	100
41	100	100	100	100
42	100	100	100	100
43	100	100	100	100
44	100	100	100	100
45	100	100	100	100
46	100	100	100	100
47	100	100	100	100
48	100	100	100	100
49	100	100	100	100
50	100	100	100	100
51	100	100	100	100
52	100	100	100	100
53	100	100	100	100
54	100	100	100	100
55	100	100	100	100
56	100	100	100	100
57	100	100	100	100
58	100	100	100	100
59	100	100	100	100
60	100	100	100	100
61	100	100	100	100
62	100	100	100	100
63	100	100	100	100
64	100	100	100	100
65	100	100	100	100
66	100	100	100	100
67	100	100	100	100
68	100	100	100	100
69	100	100	100	100
70	100	100	100	100
71	100	100	100	100
72	100	100	100	100
73	100	100	100	100
74	100	100	100	100
75	100	100	100	100
76	100	100	100	100
77	100	100	100	100
78	100	100	100	100
79	100	100	100	100
80	100			

[illegible][illegible]

A 3D perspective drawing of a rectangular block. The front horizontal edge is labeled 75. The receding edge on the right is labeled 50. The vertical edge on the left is labeled 25.

A diagram of a rectangular plate. The width is labeled as 10, the height as 15, and the length as 20.

A diagram of a rectangular plate. The width is labeled as 11, the height as 6.25, and the thickness as 0.5.

Diagram of a rectangular plate with dimensions 10.5 x 12.5 and 0.0025 thickness.

SCHICHT NR. STEINTYPEN (IM ECKVERBAND)

86

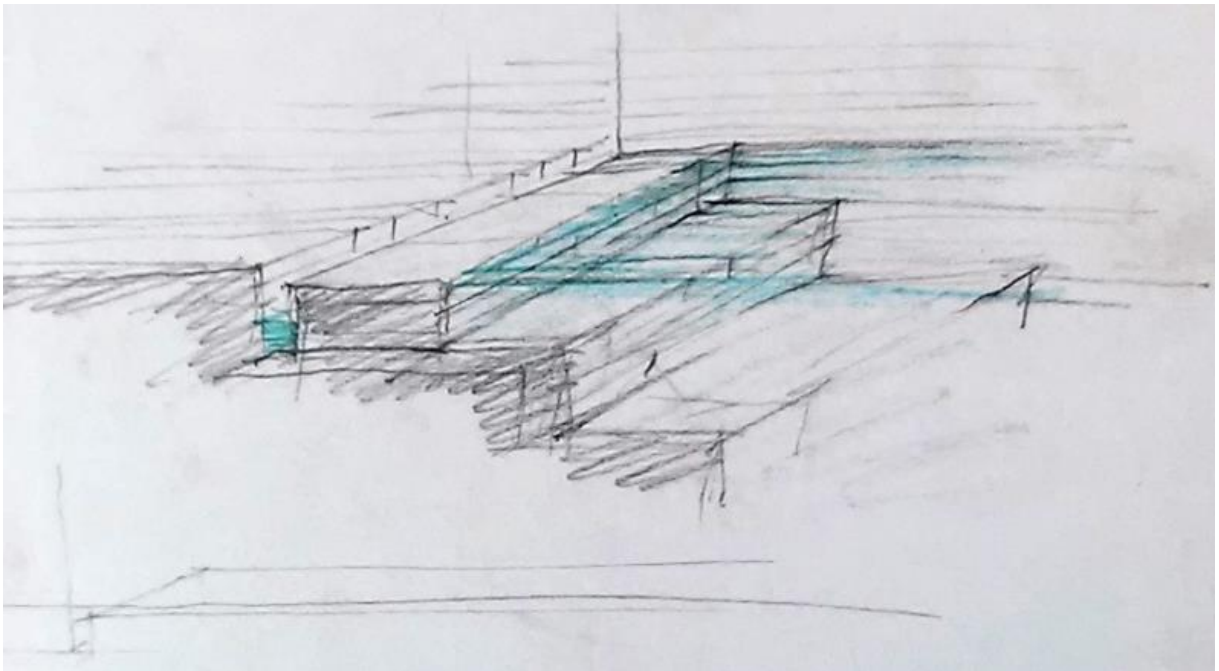


Fig. 37 - Terme di Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.69)

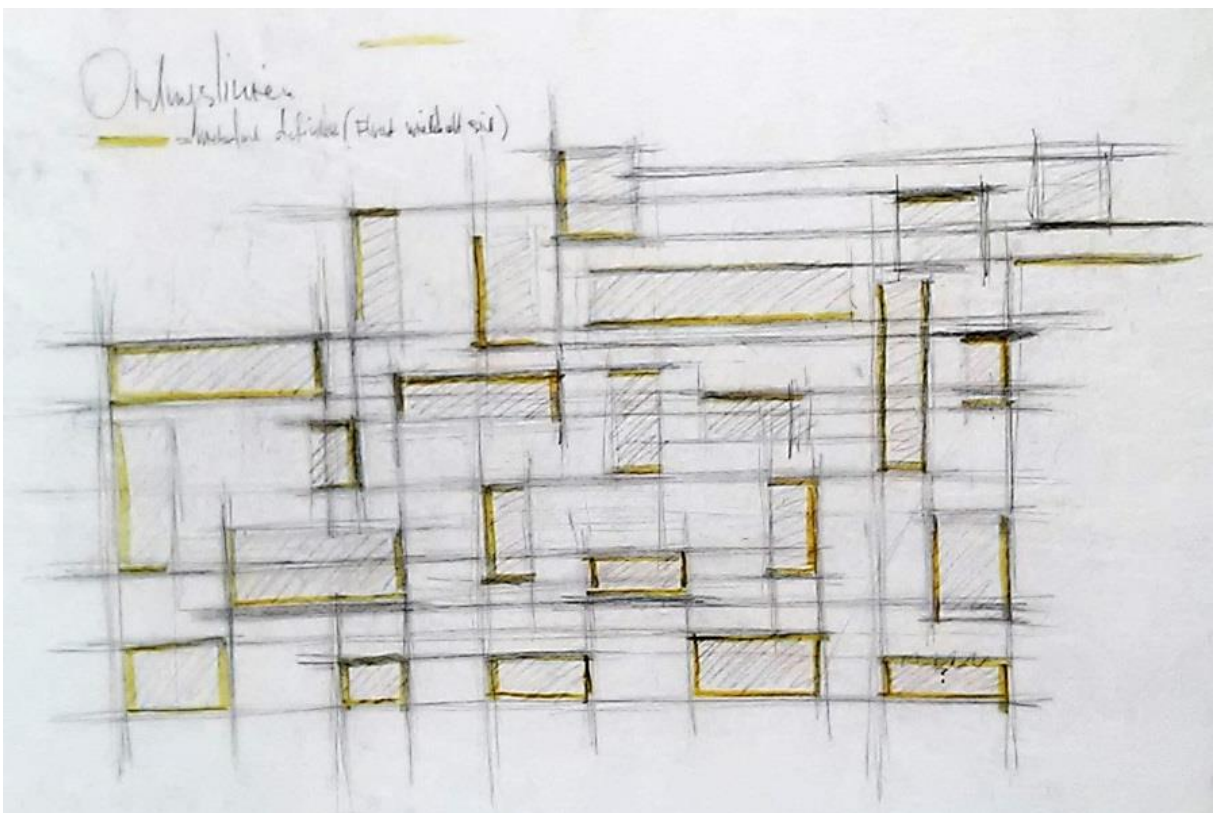


Fig. 38 - Terme di Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.65)

O sistema construtivo desenvolvido para o projeto consiste em uma camada de placas de pedra empilhadas, estruturada por uma camada de concreto por trás, formando um tipo de alvenaria estrutural. Tal sistema faz referência direta a um antigo método construtivo romano, onde duas faces externas de paredes de tijolos ou pedras empilhadas eram preenchidas por uma camada interna de um concreto romano, composto por pedras quebradas e argamassa, formando uma unidade estrutural a partir dessas três seções.

A rocha de Vals está presente ainda nas escadas, nas piscinas e no piso da obra, paginado em grandes placas, que foram posicionadas com juntas discretamente acabadas, criando unidade e continuidade por toda sua superfície. Os pisos escondem ainda juntas de dilatação estrutural que, em alguns momentos se convertem em estreitas calhas condutoras de água.

Os tratamentos das juntas de dilatação no piso, como condutoras de água, e na laje de cobertura, como condutoras de luz, são parte de outra especificidade característica das Termas de Vals: a elaboração de seu projeto estrutural. Formatado como um conjunto de lajes de concreto, que se apoiam na alvenaria estrutural como uma composição de grandes mesas, sua união é feita através de juntas estruturais que também tem a função de permitir a entrada de luz natural.

Assim, a iluminação natural se dá, além das grandes janelas, de forma zenital no encontro das lajes do edifício, lavando as paredes dos blocos e criando um efeito de luz difusa, em um meio predominantemente sombreado. Confere, ainda, um tom de leveza aos grandes blocos, fazendo um contraponto à sua solidez.

Tal efeito marca feixes de luz no encontro entre as lajes, contudo, sua fragmentação não se nota como fragmentação nos espaços, elas apenas marcam fendas por onde entra a luz do sol. A luz que adentra o ambiente através dessas fendas ilumina com suavidade o interior do edifício, criando um clima intimista.

Para alcance dos efeitos presentes na obra acabada, outro exemplo claro do rigor na elaboração do trabalho do arquiteto está no modelo construído para apresentação do projeto das Termas à comunidade de Vals. Zumthor (1996) destaca a presença do cheiro do material real, da pedra local escolhida para o projeto, que estaria presente também na obra. Além do cheiro, da cor e da textura, o uso do material também foi importante para os estudos de luz e sombra.

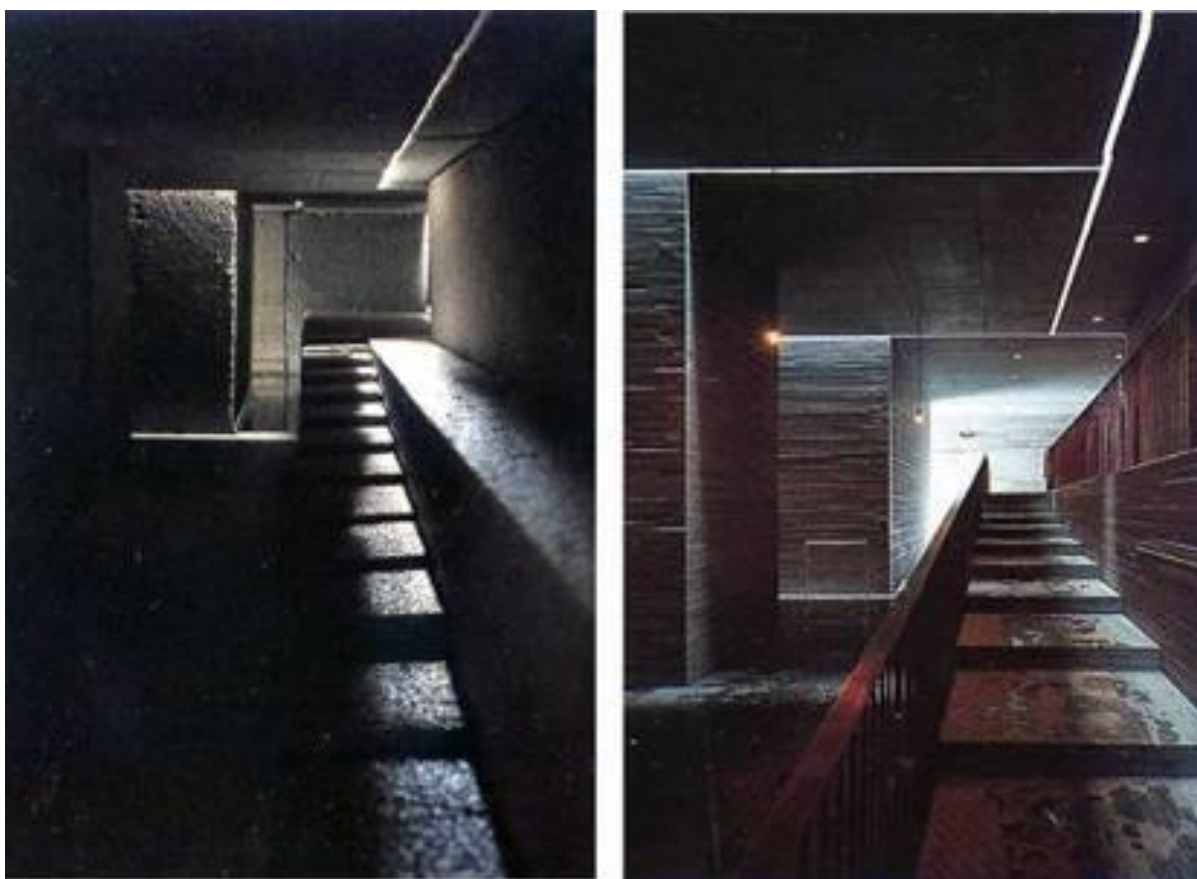


Fig. 39 - Termas de Vals. Modelo à esquerda e construção à direita. Disponível em:
<<https://8late.wordpress.com/2013/02/14/techne-zumthors-thermal-baths/>> Acesso: 21/04/2016

Ao permitir o contraste da luz que penetra na maquete através das fendas entre os blocos, o material simula o efeito pretendido chegando muito próximo ao resultado final, como mostrado na figura 39. Além disso, foi possível adicionar água à maquete, simulando os espaços ocupados pelas piscinas, o que teria causado um efeito surpreendente e inesperado, segundo o arquiteto, com o reflexo da luz nas superfícies de pedra (fig. 40).

Além da pedra e do concreto, outro material tem destaque na obra. O bronze, escolhido como acabamento metálico, se faz presente no mobiliário fixo do edifício: suportes tubulares metálicos, que quase não se percebem quando livres dos roupões e toalhas que neles se apoiam. Com o mesmo material, a sinalização interna é igualmente delicada, discreta e quase imperceptível. Não se destaca no ambiente, à semelhança das placas de sinalização das vilas e dos comércios da região.

O mesmo acabamento em bronze está presente também nos guarda-corpos e nas portas, quando existentes, nas fontes de água corrente na piscina externa, além de relógios discretamente posicionados no topo de hastes cilíndricas fixadas ao piso. Sua cor se apresenta extremamente discreta em meio à paisagem de pedra do interior do edifício em peças de desenho delicado, que quase não se nota.



Fig. 40 – Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2014, p. 41)



Fig. 41 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.163)

3.4 – Vazio interior: o *meandro*

Zumthor descreve o “meandro”, a semelhança dos caminhos tortuosos de um rio, representando o ziguezaguear dos visitantes das Termas de Vals, induzido pela disposição dos ambientes interiores de seu projeto. Segundo a descrição do arquiteto, em uma composição de blocos ocultos, que escondem ambientes intimistas, forma-se um espaço que flui por todo o edifício e interconecta diferentes ambientes menores, seccionados pelas grandes piscinas e pela disposição desses blocos: “O meandro, como nós o chamamos, é o espaço vazio entre a corpulência dos sólidos blocos de pedra; é projetado como um espaço negativo. O trabalho na forma e posicionamento dos blocos significa também trabalhar no curso e na forma do meandro.” (ZUMTHOR, 2011. p. 80)

O arquiteto recorre a formas simples, tirando partido de seus efeitos simbólicos e psicológicos: na solidez de blocos cúbicos; no eventual direcionamento provocado pelo contato com ângulos internos; em contraposições espaciais a partir de diferenças de pé-direito, desníveis de piso e proporcionalidade entre as dimensões de altura, largura e profundidade; no recurso frequente ao contraste entre espaços abertos e fechados, íntimos e públicos, acolhedores e amplos, provocando surpresa pelo contraste.

Ao nos dirigirmos à entrada das termas, após passarmos pela recepção, somos conduzidos ao acesso ao interior do edifício, que leva às salas destinadas aos vestiários. Sua entrada acontece através do hotel, por um acesso elaborado como um túnel escavado no terreno, que não pode ser visto pelo exterior. Um ambiente úmido e aquecido, de onde se ouve o som e percebe-se o frescor de bicas, posicionadas ao longo de uma das paredes laterais, as quais desprendem água que escorre por sua superfície.

Nos faz ver seu caráter de acesso e passagem não apenas pela geometria interior do espaço longo, estreito, com pé-direito baixo. Tal ambiente manifesta ainda o estranho e o mistério, semelhante ao contato com o edifício pelo exterior, criando certa expectativa, um desejo de ir em frente ainda hesitante, ao adentrar um novo mundo que se instaura em processo. Atua como um espaço intermediário também em relação ao que a obra faz ver, onde o acolhimento das termas se faz presente pela proximidade com a escala do corpo, pela presença da água, pelo ar aquecido, a luz difusa e a umidade, mas, ao mesmo tempo, segue

como um espaço encerrado, que, todavia, oculta o interior do edifício. Configura-se como ambiente de transição, quase como um rito de passagem, partícipe do movimento instaurador do mundo das termas.

Esse corredor nos leva, estreito, até o ponto em que se abre, à esquerda, onde o interior do edifício se faz ver. Desse ponto, acessamos um balcão, limitado por guarda-corpo, de onde se tem uma visão panorâmica de seu interior. Aqui, avista-se um amplo espaço vazio, porém fragmentado e obstruído por blocos fechados, que insinuam a existência de ambientações menores que não se percebem completamente deste ponto.

Desde o corredor de acesso, o edifício inteiro é apreendido como um grande espaço fluido, como se os espaços vazios fossem realmente escavados em um grande bloco uniforme. Exatamente como descrito por Zumthor em seu conceito de *meandro*, a sensação que se tem é de um vazio que se molda entre os blocos interiores, que se distribuem sólidos, opacos, porém harmônicos, em meio às massas de água e a paisagem exterior, presentificada por grandes aberturas visuais envidraçadas.

Nessas grandes janelas, a vista das montanhas, da paisagem e da vila ao fundo, parecem adentrar o ambiente interior, são como parte um do outro. Sentimo-nos protegidos, acolhidos das intempéries e do clima externo, mas, ao mesmo tempo, conectados a paisagem como se estivéssemos dentro dela, como parte dela. A obra nos faz ver a paisagem como parte dela própria.

O interior do edifício, como um grande espaço pontuado por blocos interiores, os quais sugerem percursos livres, não nos conduzem nem nos direcionam, se conformando como um labirinto, sem início nem fim. Diversos percursos são possíveis por entre os blocos e através das piscinas que perpassam o grande ambiente. Seu caráter de percursos livres e descobertas de novos lugares a cada instante, sugere ainda outro aspecto próprio de ambientes naturais incorporado em sua arquitetura, como parte de seu mundo interior.

Duas grandes massas de água se formam entre os blocos e se estendem a um ambiente aberto ao exterior. Deste, tem-se um contato ainda mais próximo com a vista e o exterior, onde o edifício e a paisagem são como algo contínuo, pertencentes um ao outro. A vista, evidenciada pela arquitetura, em cada ambiente onde seu contato é possível, sem dúvidas, é um dos elementos terapêuticos do edifício, para além das águas termais e das salas relaxantes.



Fig. 42 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.6)

Disputadas espreguiçadeiras, com desenho extremamente confortável, se posicionam voltadas para a vista da paisagem tanto nos ambientes internos, em espaços formados por dois grandes vãos entre blocos, como na área descoberta, ao longo das laterais do edifício. Em momento algum se voltam para o interior do edifício ou para as piscinas. Além da intenção do contato com a vista, seu posicionamento insinua ainda a orientação intimista de todo o ambiente. Não há estímulo para a interação entre os visitantes e, sim, para uma imersão completa no contato com a obra.

Cada detalhe é parte de algo único, inteiro, completo. Cada aspecto do edifício se relaciona com o todo em seus mínimos detalhes. É preciso um esforço para notá-los em separado, uma vez que a apreensão é de um contínuo, com os blocos, os vazios, as luzes e sombras, os revestimentos e a água sendo todos como partes de uma coisa só. Não há detalhe que se sobreponha ou prevaleça sobre outros, eles se valorizam mutuamente.

O mundo que a obra nos faz ver, do qual fazem parte a pedreira, os antigos banhos termais e a paisagem de Vals, se manifesta em cada detalhe, nas cores, texturas e materiais, na névoa quente e úmida formada por vapores, nas vistas que adentram os blocos sólidos e monolíticos, na solidez dos blocos interiores, no interior sombreado marcado por fendas de luz, nos cheiros e sons da água em contato com a pedra. O ruído de fundo que se percebe pelas vozes das pessoas reverberando junto com o barulho da água, se dissolve entre o percebido. E o que poderia ser um foco de distúrbio, perturbação, já não é mais.

Da mesma forma, quase não se nota ali a passagem do tempo. O ambiente é inteiro tão naturalmente acolhedor e envolvente, que parece suspender a noção das horas. O tempo passa a ser o tempo da paisagem, da posição do Sol no céu. Contudo, até mesmo este se perde no interior de piscinas cobertas e blocos temáticos.

Tal envolvimento da obra, em uma sensação de distensão do tempo, de um instante que dura, se promoveria em sua apreensão a partir do vazio, que é onde, de fato, ela é: onde ela é capaz de acolher, de receber seus usos. Um vazio evocativo do silêncio enquanto qualidade poética da obra, e do silêncio de uma distensão mental em uma “presentidade silenciosa”, capaz de nos capturar e nos ancorar no momento presente, que é onde a fruição da obra acontece.



Fig. 43 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.161)

Em uma atmosfera que te abraça, te acolhe e conforta, as noções de limite se dissolvem no instaurar de um mundo que desvela o nosso próprio ser junto com a obra. O edifício é apreendido como uma extensão de nosso próprio corpo e, ao mesmo tempo, como uma extensão da paisagem. Ela parece entrar no edifício, ou talvez o contrário, o edifício se incorpora a ela, como se estivéssemos entre as montanhas – na verdade, realmente, estamos – em uma de suas pedreiras ou cavernas, abrigados em seu interior, aquecido, úmido e entre sombras.

A experiência, em seu interior, acontece de maneira completamente silenciosa, não há como escapar a esse aspecto. O envolvimento promovido pela obra é tão intenso que te prende, captura, provoca uma distensão mental e a suspensão instantânea de todos os juízos. Preocupações e expectativas se dissolvem e dão lugar a simples percepção de estar ali, no momento presente, absorvido pelo contato com a obra.

Aqui, a intenção do sujeito que precisa estar disposto para o contato com a obra como um “demorar-se”, se faz em um breve processo de entrada em sua sintonia. Acreditamos ser praticamente impossível permanecer nesse ambiente, alheio à obra. Ela nos envolve ainda que não nos demos conta. De maneira quase instantânea, nos arranca do habitual estado mental de constante elaboração de juízos e nos lança ao aberto da obra e ao de nós mesmos. A essência da obra se manifesta como um vislumbre a partir de um conjunto complexo de sobreposições de significâncias, na imposição de uma presentidade, que nos coloca em contato com nosso próprio.



Fig. 44 - Termas de Vals. Hélène Binet, 2005/2006. (ZUMTHOR, 2011 p.186)

IV – Mistério, verdade e poesia

Haveria um profundo sentido de ser comum a todas as coisas. A obra de arte, ainda que através de diversas possibilidades de significação para cada sujeito, nos descortinaria, nos colocaria em contato com esse sentido e, por isso, tocaria o nosso ser mais íntimo. Ela não negaria toda a complexidade de interpretações e correlações possíveis de serem feitas por quem a experiencia, mas para além de todas as infinitas possibilidades, permitiria ver esse fundo comum que há entre todos nós, poria em obra a verdade do ser.

A princípio, a possibilidade de aproximação entre o trabalho de Peter Zumthor e as teorias de Martin Heidegger parecia bastante evidente, visto que o próprio arquiteto, apesar de não assumir um comprometimento com essa relação, nos oferece pistas muito claras de seu conhecimento da obra do filósofo em suas falas.

Zumthor parafraseia Heidegger em diversos momentos, ao explicar sua visão de mundo, seu entendimento de arte e suas aspirações em relação à arquitetura. Parece traduzir em suas próprias palavras tais teorias, de uma forma aparentemente descompromissada, mas que, ao longo do trabalho, se revelou cada vez mais profunda, permeada por inúmeras sutilezas. À medida que seguimos nossa análise, essa relação se tornou cada vez mais clara e incontestável, fundamental para a conformação de toda a sua obra.

Apesar da aparente simplicidade de suas obras, Peter Zumthor não faz arquitetura de uma forma simples. Ele potencializa o sentido mais essencial de abrigo, de construção, de articulação material e formal, na medida em que instaura um “abismo intranquilizante”, inquietante, no “combate” com o familiar, em edifícios que desafiam o habitual, nos instigando um novo olhar. A arte como poesia é o que instaura esse movimento. Seu trabalho, em verdadeiras obras de arte, ressignifica a arquitetura, produzindo sua terra, seu fundamento, de modo pertencente ao mundo contemporâneo.

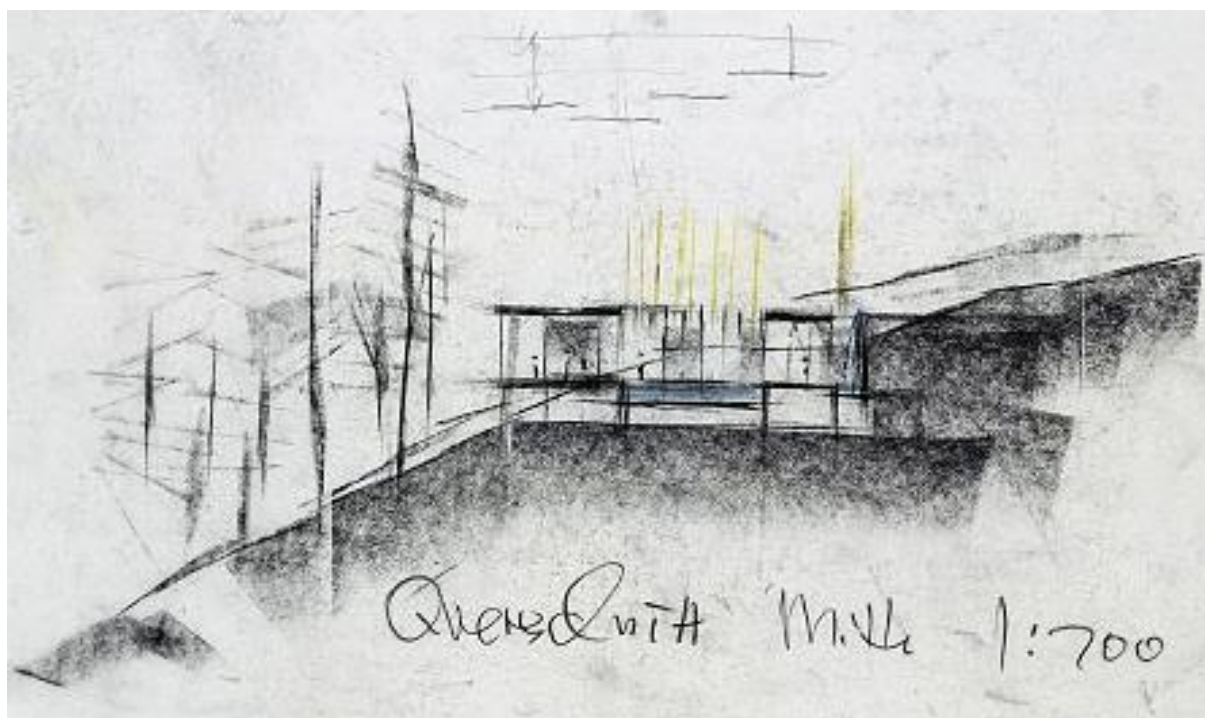


Fig. 45 - Termas de Vals. (ZUMTHOR, 2011. p.66)

Obras com impacto difícil de traduzir em palavras, que nos envolvem muito antes que uma elaboração mental possa entrar em processo. Obras que instigam uma interação mais sutil, que vai além da apreciação da resolução de um desafio estrutural ou de uma originalidade formal com traços pessoais do artista. O que importa aqui, não é se a obra traz ou não a expressão da subjetividade do artista, mas se através dela se desvela a verdade. Aí então, se ela tem essa capacidade, o sujeito artista desaparece por detrás da obra. Resta só essa forte impressão, presença, fenômeno, que nos toca. A pessoa do artista não importa mais nesse momento.

Contudo, as experiências pessoais do arquiteto são partícipes dos processos imaginativos de construção de seu trabalho como modos de aproximação da essência que se faz ver através de sua obra, são parte indissociável de seu processo criativo. O arquiteto artista, bem como suas memórias, seriam o meio para que a obra aconteça, para que ela seja possível. A verdade se faria através dele, e ganharia vida própria no contato com quem se coloca a sua escuta.

O que faria uma grande obra, então, seria essa capacidade de, no combate com o familiar, operar o aparecer de um mundo que está presente, mas jamais seria visto senão através dela. Seria o pôr-se-em-obra de uma verdade que nunca se mostra, a não ser em sua condição de velamento, velada pelo “silêncio” de um eterno mistério. Tal verdade, no contato com a obra, se mostraria em um movimento de velar e desvelar, que estaria implicado em uma “presentidade silenciosa”, nas palavras de Zumthor, em uma distensão mental da noção de tempo, na sensação de imposição do momento presente, momento no qual ocorreria o estabelecimento da relação com o fenômeno, com o que ele provoca ou abre como relação homem-mundo.

A autoria do trabalho de Zumthor, tantas vezes apontada em associações a uma estética “minimalista”, ao trabalho com a madeira, a uma valorização de processos artesanais, entre outras interpretações, a nosso ver, teria uma marca mais fundamental. Seu trabalho, enquanto obra de arte, nos resgata do cotidiano, do habitual, e nos faz ver o mistério de uma verdade oculta. Desenhos, modelos e construções que manifestam uma inquietante, misteriosa ocultação. Tiram-nos de nossa zona de conforto psicológico da segurança do conhecido, do controlável, do dominado, do habitual.

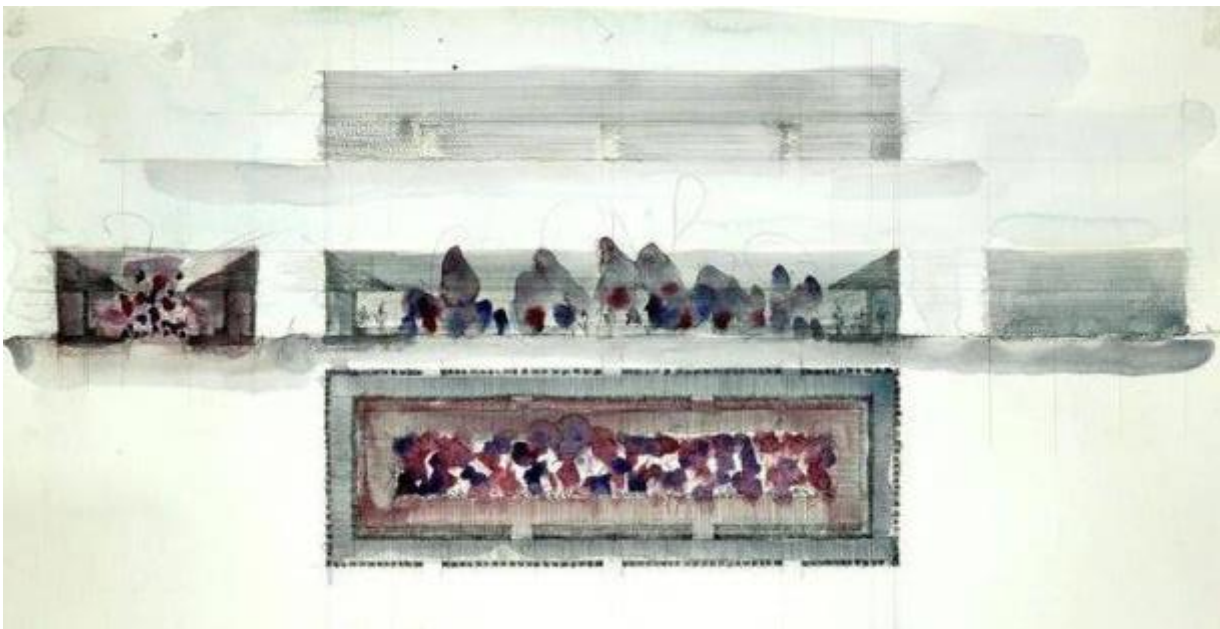


Fig. 46 – Pavilhão de Verão para a *Serpentine Gallery*, 2011. (ZUMTHOR, 2014, p. 124)

Suas obras, frequentemente, se apresentam como manifestação desse mistério. Tanto as obras visitadas, as Termas de Vals, o Abrigo para Ruínas Romanas (pag. 37) e a Capela *Saint Benedict* (pag. 42), quanto outras apenas estudadas por intermédio de documentos, como o Pavilhão de Verão para a *Serpentine Gallery* (pag. 98) e a Capela *Bruder Klaus Field* (pag. 57 e 100), entre outras, apresentam algumas estratégias similares às utilizadas nas obras visitadas, as quais contribuiriam com seu alcance. São edificações que se configuram como grandes invólucros encerrados que, ademais da contextualização e diálogo com a paisagem capazes de fazer vê-la sob aspectos não antes percebidos, provocam uma estranheza inquietante e nos despertam interesse.

Ainda de maneira recorrente, tais obras criam, no acesso de entrada, um ambiente de gradação entre interior e exterior aproximado à escala humana, que, de certa forma, nos acolhe, criando com esse acolhimento uma gradação também ao aspecto de estranheza e hesitação, ainda presentes. Dessa forma, nos chamam, nos seduzem a entrar em meio a impressões aparentemente contraditórias, entre a hesitação e o impulso em seguir em frente.

Então, nesse movimento de adentrar, que nos seduz a nos colocar a sua escuta, a obra se insinua como manifestação de seu próprio mundo, a qual cresce em intensidade e capacidade de envolvimento, na medida em que percorremos o caminho ao seu interior. Aproximamo-nos até que o ambiente se abre e nos captura de maneira arrebatadora, pela manifestação da obra em sua plenitude.

Seu interior se manifestaria como o lugar da possibilidade do desvelamento de um sentido em plenitude, que não seria possível no primeiro contato com o exterior da obra. De um sentido que, para ser apreendido depende de uma demora, de uma intenção ativa de mergulho, escuta e abertura ao mistério. Depende de uma disposição em percorrer o caminho dado pela própria obra. O que seria apenas um movimento na consciência do próprio sujeito, de entrar em sintonia com a obra, se converte em uma experiência arquitetônica, quase literal, da intenção de se ter a própria obra como caminho para o desvelar de seu sentido.

Sua face externa seria apenas uma das camadas de significação da obra, por isso ela atingiria sua plenitude em seu interior. Ela anunciaria um mundo desafiante do habitual pela estranheza. Assim, suas construções possibilitariam o fazer ver um sentido guardado pelo mistério da obra e anunciado desde seu exterior.

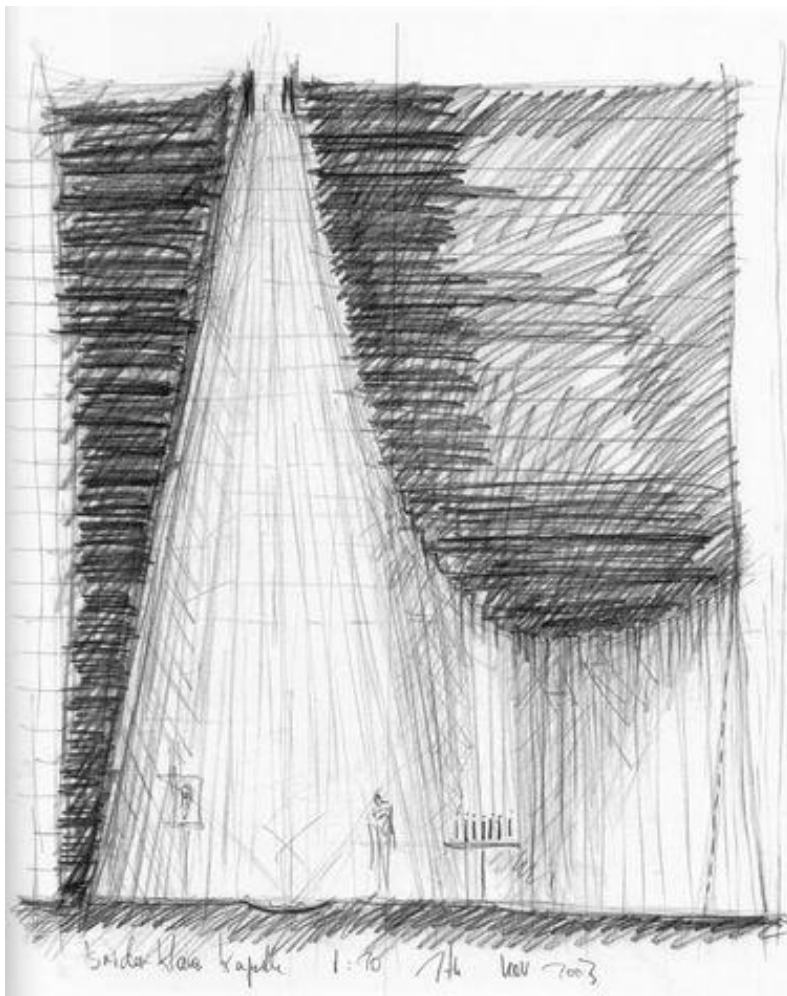


Fig. 47 - Capela *Bruder Klaus Field*. Mechernich, Alemanha, 2007.
(ZUMTHOR, 2014, p. 115)

Em seu interior, se desvelaria de forma plena a essência da obra enquanto arte e arquitetura: o sentido mais elementar de abrigo, a essência dos materiais empregados, dos métodos construtivos, dos usos e da paisagem, através dos quais cada obra instalaria um mundo próprio. Ao mesmo tempo abrigaria a essência geral das coisas, de seu modo de ser no mundo, que nela encontraria salvaguarda para seu desvelar.

Toda essa operação se faria possível, apenas, tendo o *silêncio* como condição de escuta e qualidade poética. O silêncio manifesto em obras repousadas em si mesmas como o próprio velar do mistério, enquanto o fundo que permitiria a eloquência de um discurso muito próprio a cada uma delas. Obras simples em sua essência, que encontrariam nessa simplicidade uma proximidade a sua verdade.

O silêncio do sujeito ao empreender uma intenção que permitiria sua abertura, da qual faz parte a suspensão dos juízos prévios, dos questionamentos e formulações para uma simples entrega. Atitude que, ao ser evocada pela obra como parte de sua linguagem, só poderia ser construída por um artista em sintonia com tal intenção, que empreenderia o mesmo tipo de atitude em seu processo criativo. Seu processo de criação resultaria em uma obra feita através do artista, através de suas referências e memórias, mas por não as ter como fim, ganharia vida própria ao final. Assim, o artista está na criação, está na obra, e, ao mesmo tempo, desaparece no desvelar de um sentido além dele próprio.

As marcas de Zumthor estão ocultas em obras que se expressam por si só. É preciso um cuidado, uma demora, para identificá-las. Como um dos exemplos mais significativos desse caráter, nas Termas de Vals, onde a experiência de fruição da obra é tão intensa e envolvente, o reconhecimento e a identificação de detalhes e das partes que compõem o todo se torna quase um desafio, pois desaparecem nas fortes impressões gerais do ambiente.

Todavia, a nosso ver, o que há de mais marcante em seu trabalho estaria no alcance do jogo entre mistério e sentido, ocultação e desocultação. A manifestação do estranho em suas obras é tão evidente quanto potencialmente incompreendida, porém partícipe do operar da obra no que possibilita o instaurar de um “abismo intranquilizante” no combate com o familiar. Em uma obra operante, capaz de conceder compreensão, rompendo com o habitual e, simultaneamente, construindo uma nova teia de relações como parte do mundo que ela possibilita instaurar.

Referências bibliográficas

BERGSON, H. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Publicação original: *Matière et mémoire*. Presses Universitaires de France, 1939.

BOSI, E. Memória-sonho e memória-trabalho. In: **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, E. "Sobre a memória". In: **O Tempo vivo da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.13-73.

CASANOVA, M. A. *Heidegger e o acontecimento poético da verdade*. In HADDOCK-LOBO, R. (org.) **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p.151 – 180.

DILNOT, Clive. *O texto decisivo: para iniciar a leitura de "Construir, Habitar, Pensar"*. **Risco**, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo EESC-USP. N. 9, 1/ 2009. P. 202-217.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). **Escritos de artistas**: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FOGEL, Gilvan; RUIN, Hans; SÁ CAVALCANTE SCHUBACK, Marcia. **Por uma fenomenologia do silêncio**. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996.

FRAMPTON, K. *Rappel à l'ordre*: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 557-569. (*Rappel à l'ordre. The case for the tectonic*, publicado originalmente em *Architectural Design* 60, n. 3-4, 1990, pp. 19-25)

FRAMPTON, K. Uma leitura de Heidegger. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 474-569. (*On Reading Heidegger*, extraído de *Oppositions* 4, out. 1974, s.p.)

FRASCARI, M. *O detalhe narrativo*. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 539-556. (*The Tell-the-Tale Detail*, publicado originalmente em *VIA 7: The Building of Architecture*, 1984, pp. 23-37)

GOTO, Tommy Akira. **A (Re) constituição da psicologia fenomenológica em Edmund Husserl**. Tese (doutorado). Pós-Graduação em Psicologia. Campinas: PUC – Campinas, 2007.

GOTO, Tommy Akira. **PARTE IV - Introdução à Fenomenologia e a Psicologia Fenomenológica**. Curso ministrado na sede da Fundação de Saúde Integral Humanística – FUNDASINUM. Belo Horizonte, junho de 2013. Publicado em 8 de março de 2015. Acesso: 11/2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sEcvWpZhGUQ>>

HADDOCK-LOBO, R. (org.) **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010. Ano da edição original: 1936.

HEIDEGGER, M. *A coisa*. In: HEIDEGGER, M. **Ensaaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Ano da edição original: 1954.

HEIDEGGER, M. *Construir, habitar, pensar*. In: HEIDEGGER, M. **Ensaaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Ano da edição original: 1954.

HEIDEGGER, M. “...*Poeticamente o homem habita...*”. In: HEIDEGGER, M. **Ensaaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Ano da edição original: 1954.

HEIDEGGER, M. **Ensaaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Ano da edição original: 1954.

HEIDEGGER, M. **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget. Edição original: *Verlag Gunther Neske Pfullingen*, 1959.

IZQUIERDO, I. A.; MYSKIW, J. C.; BENETTI, F.; FURINI, C. R. G. Memória: tipos e mecanismos – achados recentes. **Revista USP**. São Paulo. n. 98, p. 9-16. junho/julho/agosto, 2013.

KEARNEY, R. The ontological imagination (Heidegger). In: **Poetics of Imagining: Modern to Post-Modern**. Perspectives in Continental Philosophy, No. 6. John D. Caputo, Series Editor, 1998.

KAELIN, Eugene F. **Art and existence: A phenomenological aesthetics**. New Jersey: Associated University Presses, 1970.

LIMA, A. B. M. *O que é fenomenologia?* In: **Ensaio sobre fenomenologia:** Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Ilhéus: Editora da UESC, 2014.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno:** Arquitetura da Segunda Metade do Século XX. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011.

MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço.* In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas:** Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 401-420. (*The Present Tense of Space*, publicado originalmente em *Art in America*, 1978)

NESBITT, Kate, (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura:** Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **The concept of dwelling.** New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1985.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *O fenômeno do lugar.* In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura:** Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 443-459. (*The Phenomenon of Place*, extraído de *Architectural Association Quarterly* 8, n. 4, 1976)

NORBERG-SCHULZ, Christian. *O pensamento de Heidegger sobre arquitetura.* In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura:** Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 461-481. (*Heidegger's thinking on Architecture*, extraído de *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20, 1983)

ORLANDI, E. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

PALLASMAA, J. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura:** Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 482-489. (*The Geometry of Feeling: a Look at the Phenomenology of Architecture*, extraído de *Sakala: Nordic Journal of Architecture and Art* 4, jun. 1986, pp. 22-25)

PALLASMAA, J. **Os olhos da pele:** a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SARAMAGO, Ligia. A “**Topologia do ser**”: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Tese (doutorado) – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Filosofia, 2005.

RODRIGUES, Susana Patrícia Ventura. *Como compor a contemplação?* Uma história sobre o pavilhão temporário da serpentine gallery e o processo criativo de Peter Zumthor. **Arte Capital**, 07/09/2011. Disponível em: <http://www.artecapital.net/arq_des-75-como-compor-a-contemplacao-uma-historia-sobre-o-pavilhao-temporario-da-serpentine-gallery-e-o-processo-criativo-de-peter-zumthor> Acesso: 09/03/2016.

RODRIGUES, Susana Patrícia Ventura. **O corpo sem órgãos da arquitetura**. Tese (doutorado) – Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

SALLES, Cecilia Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. **Crítica genética em expansão**. Cienc. Cult. [online]. 2007, vol.59, n.1, pp. 44-47.

SALLES, Cecilia A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011. 5ª edição.

VIDLER, Anthony. *Uma teoria sobre o estranhamente familiar*. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 617-622. (*Theorizing the Unhomely*, extraído de *Newsline* 3, n. 3, 1990)

ZONNO, Fabiola do Valle. **Lugares complexos, poéticas da complexidade**: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

ZUMTHOR, P; HAUSER, S.. **Therme Vals**. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2011.

ZUMTHOR, P. **Atmosferas**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, P. **Pensar a Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ZUMTHOR, P. **Peter Zumthor**: Buildings and Projects 1985-2013. Verlag Scheidegger and Spiess, 2014.

ZUMTHOR, P. **Discursos sobre Arquitectura**: Arquitecto Peter Zumthor - Conferência. Auditório da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Universidade do Porto. Porto, abril de 1990. Acesso: 04/2016. Disponível em: <<http://tv.up.pt/videos/zfrqsooi>>

ZUMTHOR, P. **The thermal bath at Vals**. AA Lectures Online. Architectural Association School of Architecture, fevereiro de 1996. Acesso: 04/2016. Disponível em: <<http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=657>>

ZUMTHOR, P. **Termas de Piedra em Vals**. *Les Thermes de Pierre, Um film de Richard Copans*. Publicado em março de 2013. Acesso: 04/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V1UVmNevN5s>