

A arquitetura de resistência de Peter Zumthor: fenomenologia, lugar e experiência

Clara Chanin Werneck de Oliveira

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik (FAU-USP).

Pesquisa: Iniciação Científica, bolsa PIBIC CNPq, FAU-USP, 2016-17.

A pesquisa na qual este artigo se fundamenta teve por objetivo investigar a relação da produção arquitetônica contemporânea e suas possibilidades de constituição simbólica, histórica e cultural. A partir do estudo de caso de obras do arquiteto suíço Peter Zumthor, buscou-se identificar estratégias utilizadas em seus projetos bem como seus efeitos, identificando em sua prática uma abordagem muito particular. A análise teve por base dois recortes principais: o lugar como contexto histórico e sociocultural; e a experiência a partir da fenomenologia e sua expressão na arquitetura. Foram analisadas seis obras,

utilizando bibliografia teórica, iconográfica e material de elaboração própria. A materialidade ocupa um papel central nas obras de Zumthor, que promovem experiências corporificadas aos visitantes. O papel do corpo nos espaços e a percepção sensorial são mobilizados de maneira poética e sensível. Sua abordagem tem por ponto de partida a tradição construtiva local, elaborando dialeticamente dicotomias entre rural e urbano, local e global, autonomia e contextualismo, tradição e contemporaneidade. Suas obras conformam um processo de resistência a soluções universais genéricas e procuram resgatar a centralidade da experiência e da tectônica.

Palavras-chave: arquitetura; Peter Zumthor; fenomenologia.

The architecture of resistance of Peter Zumthor: phenomenology, place and experience

This article is based on a research that investigates the correlation between contemporary architecture production and the possibilities of symbolic, historic and cultural significance. We analyze Peter Zumthor's works, for which we tried to identify strategies and their effects, noticing in his practice an unusual approach, still poorly studied. The analysis was divided into two main themes: place as historic and sociocultural context; and the concept of experience from phenomenology and its expression in architecture. Six works are analyzed based on theoretical and iconographical biography, as well as original material. Materials and their strong consideration are decisive in his projects, allowing their visitors to have embodied experiences. The role of the body and of sensorial perception is carried sensibly and poetically. The approach of the constructive tradition allows a dialectical elaboration between rural and urban, local and global, architectural autonomy and regionalism, tradition and contemporaneity. His works are statements of resistance against universal generic solutions that aim to recover the central role of experience and tectonics.

Keywords: architecture; Peter Zumthor; phenomenology.

La arquitectura de resistencia de Peter Zumthor: fenomenología, lugar y experiencia

La investigación en la cual se fundamenta este artículo tuvo como objetivo examinar la relación entre la producción arquitectónica contemporánea y sus posibilidades de constitución simbólica, histórica y cultural. Partiendo del estudio de caso de obras del arquitecto suizo Peter Zumthor, se buscó identificar las estrategias utilizadas en sus proyectos, así como sus efectos, reconociendo en su práctica un abordaje muy particular. El análisis ha tenido como base dos enfoques principales: el lugar como contexto histórico y sociocultural, y la experiencia a partir de la fenomenología y su expresión en la arquitectura. Han sido analizadas seis obras, utilizando bibliografía teórica e iconográfica, además de material de elaboración propia. La materialidad ocupa un papel central en las obras de Zumthor al promover experiencias corporeizadas a los visitantes. El papel del cuerpo en los espacios y la percepción sensorial son movilizados de una manera poética y sensible. Su abordaje tiene como punto de partida la tradición constructiva local, elaborando dialécticamente dicotomías entre rural y urbano, local y global, autonomía y contextualismo, tradición y contemporaneidad. Sus obras conforman un proceso de resistencia a las soluciones universales genéricas y buscan rescatar la centralidad de la experiencia y de la tectónica. Palabras clave: arquitectura; Peter Zumthor; fenomenología.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo é produto de uma pesquisa de iniciação científica que almejou investigar a relação entre a produção arquitetônica contemporânea e suas possibilidades de constituição simbólica, histórica e cultural. A exploração destas relações se fez a partir do estudo de caso de seis obras do arquiteto suíço Peter Zumthor, com o objetivo de mapear as estratégias envolvidas em seus projetos bem como seus respectivos resultados e contrapartidas, identificando em sua prática uma abordagem não usual, pouco estudada no meio acadêmico brasileiro, mas de grande importância no contexto contemporâneo internacional.

Tem-se como ponto de partida a compreensão de que a arquitetura do chamado *star-system* por vezes pouco se relaciona ao sítio onde se implanta, no que diz respeito a suas tradições histórico-construtivas. Pode-se dizer que estas edificações se qualificam como metáforas do capitalismo tardio ao criarem espaços homoganeamente controlados e genéricos, atuando de maneira até destrutiva em relação às culturas locais. De acordo com Fredric Jameson, em seu livro "Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio", o atual "apetite pela arquitetura" espelha na verdade um real "apetite pela fotografia", expressando o fato de que a arquitetura se tornou um produto de consumo enquanto imagem, percebida cada vez menos em seu "valor real" (JAMESON, 1997, p.121).

No contexto recente, agravado pela crise financeira de 2008, o sentimento generalizado de onipotência em relação à suposta infinidade de recursos materiais empregados em obras de arquitetura passaram a ser revistos, fazendo com que novas abordagens sejam investigadas. É nesse contexto que Zumthor é laureado com o Prêmio Pritzker, em 2009, sinalizando o reconhecimento de suas obras como resistência expressiva a tal processo. É igualmente atípica sua figura pessoal — reclusa e monástica, ao conduzir um escritório com poucos arquitetos, que realiza uma quantidade restrita de projetos e que leva muito tempo para executá-los. A pesquisa de iniciação científica pretendeu aprofundar-se em compreender a pertinência desse tipo de relação,

assim como em desmistificar a figura do arquiteto como pretensamente avesso ao *star-system*, visão demasiadamente idealizada de sua obra.

A partir do estudo de seis obras selecionadas do arquiteto, o trabalho debruçou-se sobre os projetos e seu modo de fazer, com foco na experiência vivida nos espaços por meio de visitas de campo a três destas obras e na leitura crítica de fontes bibliográficas diversas. Empreendeu-se um esforço de sistematização, buscando publicações, teses, livros, documentários e os próprios relatos de viagem e fotografias elaborados na ocasião das visitas que realizei. Além disso, realizaram-se duas entrevistas: uma com a estudante de arquitetura Marcela Lino, que durante o ano de 2016 trabalhava no atelier de Zumthor; e outra com a arquiteta paraguaia Gloria Cabral, que colaborou no atelier durante o ano de 2015. Cabral foi selecionada pelo programa *Rolex Protégé* para a experiência na Suíça, e sua perspectiva como colaboradora latino-americana permitiu estabelecer uma reflexão em relação à realidade brasileira e às possíveis ressonâncias no nosso contexto.

Uma consideração deve ser feita a respeito da bibliografia disponível sobre as obras de Zumthor. São escassas as monografias sobre sua produção, e estas são no geral escritas, editadas ou organizadas pelo próprio atelier. Acredita-se que isso corrobora com a fusão entre obra e autor, dificultando uma análise mais crítica e objetiva. Muitas vezes percebe-se que a imagem midiática de Zumthor é a de um profissional isolado, como um ermitão em um culto monástico. Os escritos do próprio arquiteto em certa medida colaboram com essa visão e, portanto, foram utilizados de maneira ponderada na pesquisa. Tentou-se abordar primordialmente as obras com o objetivo de afastar uma interpretação demasiadamente personalista. A ausência bibliográfica constitui um caráter relevante a respeito deste estudo, já que, como mencionado, foram enfrentadas muitas dificuldades em encontrar fontes precisas. Além disso, houve um grande entrave em obter acesso a estes livros, por vezes esgotados e indisponíveis em bibliotecas.

2. A FENOMENOLOGIA DA ARQUITETURA: HISTORIOGRAFIA EM DEBATE

A primeira aproximação teórica empreendida procurou abordar uma tendência que teve sua expressão inicial na década em 1960, ao relacionar a fenomenologia, advinda da filosofia e da psicologia, à arquitetura. No contexto do pós-guerra, arquitetos como Christian Norberg-Schulz e Jean Labatute Kenneth Frampton, cada um à sua maneira, defendiam a arquitetura como o campo que contribuiria na libertação da experiência humana do *status quo* (OTERO-PAILOS, 2012, p.vi). Eles associaram o movimento moderno a uma visão de mundo autoritária, que por meio da premissa da industrialização e seriação como fatores democratizantes acabou por tornar-se opressora e criar espaços e estética generalizantes, incapazes de resgatar algo de experiência individual e da possibilidade de constituição de significado pessoal, psicológico e cultural. A fenomenologia foi uma das bases teóricas que questionou a potência emancipatória da racionalidade técnico-científica, buscando no retorno à experiência humana em suas origens ontológicas uma possível saída. A principal fonte de pesquisa utilizada foi o livro *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern* do crítico Jorge Otero-Pailos.

A fenomenologia nunca se constituiu na arquitetura como movimento autodeclarado, sendo associada ao pós-modernismo em sua vasta diversidade, não apenas por negar o movimento moderno, mas por debruçar-se sobre o mundo real, o existente, considerando a história e a tradição como substratos para uma arquitetura significativa. Essa associação, no entanto, pretende ser diferente dos historicismos nostálgicos tipicamente pós-modernos, que consideram de maneira anacrônica e literal o vernáculo na arquitetura de forma *kitsch* e muitas vezes superficial. Segundo Otero-Pailos, a contribuição dos fenomenólogos da arquitetura no campo disciplinar foi de enorme importância, sendo decisiva no processo de intelectualização da arquitetura tal qual conhecemos hoje.

Uma questão que ganha importância com esse discurso, e que serviu de norte para a presente pesquisa, foi a

compreensão de que a experiência física, matériaca, corpórea dos espaços é central para a sua apreensão. A consideração destes arquitetos nega a abstração, característica do movimento moderno, e coloca o sujeito no centro da compreensão. Essa recuperação empreendida pelos arquitetos fenomenólogos do corpo e dos sentidos tem por base a chamada experiência corporificada, conceito do filósofo Merleau-Ponty. A informação sensorial, antes considerada como fonte de imprecisão e erro, é considerada a ponte através da qual se compreende o mundo (HALE, 2016, p.13). O sujeito que vive nos espaços os percebe de maneira primeiramente corporal, que para Merleau-Ponty não é um simples estar do corpo, mas sim algo que engloba também a memória, a cognição motora, o lugar social e o tempo histórico: "uma vez sendo verdadeiro que sou consciente do meu corpo através do mundo e se meu corpo é o termo despercebido no centro do mundo em direção ao qual todo objeto se volta, então é também verdadeiro pelo mesmo motivo que meu corpo é o pivô do mundo" (MERLEAU-PONTY apud HALE, 2016, p.25). Para seus autores, a experiência sensorial é o princípio ordenador por trás dos domínios estético e intelectual da arquitetura. Segundo Otero-Pailos:

[...] o advento da fenomenologia, com sua crítica ao dualismo sujeito-objeto a sua concepção radical de conhecimento corporificado, foi para os arquitetos uma câmara de ressonância na qual reconheceram características intelectuais da prática arquitetônica, ampliada com o amparo legitimador da filosofia. (OTERO-PAILOS, 2012, p.13).

Para a pesquisa, foram selecionados dois autores para uma leitura aprofundada, considerados de maior expressividade, e cujos escritos apresentam as maiores contribuições no estudo de caso: Christian Norberg-Schulz e Kenneth Frampton. As abordagens dos dois autores, apesar de bastante diversas, orbitam em torno de conceituações filosóficas advindas de Martin Heidegger, Edmund Husserl, Hannah Arendt e Maurice Merleau-Ponty, de forma considerada por muitos críticos como erroneamente literal ou instrumentalizada.

2.1. UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA: O CORPO E OS ESPAÇOS

A consideração da experiência como central à compreensão de espaços arquitetônicos nos levou a pesquisar autores como Juhani Pallasmaa, Steven Holl, Gernot Böhme e Christian Borch, partindo do conceito de "atmosfera", que intitula um dos livros do próprio Zumthor. A investigação partiu de uma inquietação inicial, motivada pela percepção de que a ideia de atmosfera é frequentemente colocada de forma leviana quanto a sua definição ou seu significado, embora amplamente utilizada pela crítica de arquitetura, principalmente ao se tratar das obras de Zumthor. Traçou-se uma recuperação histórica do conceito de atmosfera e sua aplicação, utilizada para descrever a ambiência, ou o sentimento gerado nos usuários e frequentadores de ambientes arquitetônicos dotados de características hápticas e fenomenológicas.

De maneira resumida, o conceito de atmosfera é complexo, amplo e impreciso; diz respeito ao caráter de determinado espaço (arquitetônico, urbano ou natural) ou situação social no qual uma vasta gama de características pode ser projetada (conscientemente ou não), de maneira a causar sensações naqueles que por estes transitam. Sua dimensão subjetiva se dá na medida em que o sentimento produzido se relaciona ao sujeito, suas memórias, seu estado de espírito, sua sensibilidade. Contudo, há algo nessas atmosferas que atua de maneira coletiva, contrapondo a subjetividade individual a uma espécie de denominador comum, ressoando e tendo respaldo em diferentes sujeitos, cada qual com suas particularidades, apesar da individualidade inerente à experiência. A dimensão experiencial tem grande relevância, associada aos domínios do inconsciente e do irracional: "esse acesso complexo configura um processo temporal, na medida em que funde percepção, memória e imaginação" (PALLASMAA apud BORCH, 2014, p.19). A atmosfera não é nem o sentimento ou sensação, nem o objeto que as produziu, e sim algo que reside de maneira intermediária entre sujeito e objeto, de caráter nem material nem imaterial. Do ponto de vista daquele que produz determinada atmosfera a partir dos espaços, como o arquiteto, a manipulação

de características como luz, material, textura, temperatura, odor, ruído, permite que se confira determinado caráter a um local, não de maneira determinista, mas rica, sugestiva e fértil. Em que medida as experiências podem ser consideradas genuínas, uma vez que foram condicionadas por quem as projetou para transmitir um determinado sentimento? Permanece o questionamento.

De todo modo, o sujeito é convidado a criar seus próprios significados e vivências a partir dos estímulos incitados pelos espaços, em consonância com as múltiplas questões experienciais pessoais. Acredita-se que no contexto contemporâneo a arquitetura produzida frequentemente negligencia, ou até renega, a questão das atmosferas ao projetar. Essa negação, entretanto, não faz com que as atmosferas não existam, mas sim que descuidadamente se reproduzam ambientes muitas vezes hostis, assépticos, indiferentes ou agressivos à experiência humana.

A consideração zelosa pelas atmosferas é vista no conjunto das obras de Zumthor como elemento central para a constituição de uma prática de resistência. A análise das obras pretende iluminar em cada um dos projetos, a partir de seu programa, sua materialidade, suas qualidades espaciais, as potenciais experiências corporificadas ricas e férteis criadas. Esta resistência se relaciona ao caráter de oposição às tendências globais de superficialidade e homogeneidade. Acredita-se que a ideia de resistência reflete também na prática atípica do arquiteto ao tomar muito tempo para a realização de seus projetos, usando grandes modelos físicos, mantendo um atelier enxuto, que aceita poucos projetos. A investigação de sua forma de projetar demonstrou, no decorrer da pesquisa, estar intimamente relacionada aos resultados obtidos nos projetos.

3. PETER ZUMTHOR: CONTEXTUALIZAÇÃO E BIOGRAFIA, MÉTODOS E PRÁTICA

A primeira aproximação ao estudo de caso se deu através da contextualização da produção de Zumthor em âmbito nacional, na escola suíça. Percebeu-se, por meio do livro *Forms of Practice: German-Swiss*

Architecture 1980-2000 de autoria da arquiteta Irina Davidovici (2012), que as questões relativas ao contexto histórico particular suíço, a formação de sua identidade nacional e cultural apresentam ressonâncias importantes com as obras de Zumthor. A produção suíça desde a década de 1960 foi muito centrada no papel de uma de suas principais escolas de arquitetura, a ETH (Eidgenössische Technische Hochschule) de Zurique, considerando também sua relevância no contexto da formação nacional da Suíça, passando por questões políticas, econômicas e da problemática identidade nacional.

Além deste panorama, buscou-se uma aproximação crítica com a biografia do arquiteto. Dois fatos biográficos sobre Zumthor são frequentemente mobilizados como determinantes da sua prática: sua herança familiar, como filho e aprendiz de marceneiro; e seu trabalho no órgão de preservação de Chur. Esses dados são apresentados no sentido de criar uma referência que justifique sua consideração zelosa pela dimensão construtiva e sua atenção aos materiais, além de dar suporte à relação do arquiteto com formas de construção tradicionais e a preservação. Pretendeu-se investigar a prática de Zumthor para além da correlação direta entre prática e biografia, cuja influência é inegável, tendo de fato importância seminal em sua carreira. No entanto, considera-se que essa perspectiva colabora para uma visão unívoca de sua obra, criando a imagem e fama de "arquiteto-artesão" (FRAMPTON, 2002, p.326) como defendido por Frampton em seu ensaio *Minimal Moralia*. Tal alcunha explora apenas uma faceta da produção do arquiteto, da relação com a matéria e a tradição, podendo levar à compreensão simplista de uma arquitetura tradicionalista, vernácula, nostálgica e anticontemporânea. Na realidade, o que se observou a partir do estudo de caso é que os projetos apresentam uma grande diversidade formal, material e estilística, evitando a repetição de soluções anteriores. Sobre este tema, afirma Friedrich Achleitner:

Ambos fatores biográficos podem levar a conclusões errôneas e antecipadas. A mais simples seria a consideração de que a noção de artesanaria é o cerne

do pensamento arquitetônico de Zumthor. [...] embora possua um rico conhecimento (técnico) artesanal, [ele] não se permite seduzir pelo desenvolvimento de suas ideias primariamente sujeitas à produção de um *objeto*. Seu trabalho na área da preservação provavelmente o permitiu profundos conhecimentos sobre as interações culturais. Mas também Zumthor não toma uma postura cultural. Sua arquitetura não busca nenhuma tradição estilística [...]. Ela desenvolve seus pensamentos e experiências conforme os problemas são postos, quaisquer que sejam estes. (ACHLEITNER, 1998, p.206, grifo do autor)

Procurou-se reconhecer outras facetas centrais à sua prática, como a investigação de soluções técnicas, buscando a engenhosidade na estrutura e no emprego dos materiais, tanto na construção quanto na operação dos edifícios. O emprego inteligente desses materiais é o meio através do qual as chamadas atmosferas são concretizadas. A complexidade técnica envolvida em suas obras apenas se revelou após o esforço de estudo mais profundo e na análise de material gráfico, especialmente de detalhes construtivos e outros desenhos em escala ampliada. Essa compreensão também foi reforçada a partir das entrevistas realizadas no âmbito da pesquisa. A conversa com ambas colaboradoras permitiu uma aproximação com o processo de projeto e, com isso, também a desmistificação da visão romântica do arquiteto como um "gênio dos espaços". O método de projeto do atelier é demorado e meticuloso. Os modelos físicos são a primeira materialização do projeto e, portanto, são neles que as decisões principais são tomadas. Realizados em grandes escalas, com os materiais reais que procuram assemelhar-se às condições de texturas e luz dos espaços construídos, os modelos são colocados em suportes à altura do olhar para permitir sua observação, como em uma miniatura (FIG. 1). Sobre este método, afirmam Berteloot e Patteeuw:

os modelos são um convite para levar seu próprio tempo. O tempo é um elemento essencial para Zumthor, e ele o toma como for necessário. Há tempo



FIG. 1:

Modelo físico no atêlie de Zumthor.
Fonte: foto cedida por Marcela Lino.



FIG. 2:

Abrigo para as escavações romanas em Chur.
Fonte: foto cedida por Ciro Miguel.

para observar, para esquecer, para voltar atrás, para contemplar e para rejeitar, tudo isso em diferentes momentos do dia, sob luz em constante mudança. (BERTELOOT; PATTEEUW, 2013, p.87).

As obras escolhidas para o estudo de caso foram construídas entre 1986 e 2007, portanto anteriores a sua condecoração com o Pritzker em 2009. São elas: o abrigo para escavações arqueológicas romanas (Suíça, 1986), a capela São Benedito (Suíça, 1988), as termas de Vals (Suíça, 1996), a Kunsthaus (Áustria, 1997), o restauro do Museu Kolumba (Alemanha, 2007) e a capela Irmão Klaus (Alemanha, 2007). Utilizou-se como critério de seleção a inclusão das obras já visitadas pela pesquisadora em uma viagem realizada em janeiro de 2016, além de todas as obras selecionadas serem abertas para visitação pública.

4. DESCRIÇÕES E ANÁLISES

4.1. OS ABRIGOS

O abrigo para as escavações romanas em Chur e o restauro do Museu Kolumba

em Colônia são obras de dimensões e materialidades diversas. No entanto, os dois edifícios têm um objetivo semelhante, isto é, de abrigar e permitir a visitação a sítios arqueológicos. Essa preexistência dá condição de articulação entre o antigo e a criação inexorável de novas camadas temporais. O aspecto central que os une é o procedimento de colagem, que pode ser definida como justaposição e sobreposição de imagens dissociadas, fragmentadas, pertencentes a diferentes tempos e lugares e, através de sua união, colocadas em uma relação antes inexistente.

No caso do abrigo em Chur, as ruínas romanas são envolvidas e abraçadas como que em um invólucro de delicadas ripas de madeira, parte da tradição construtiva rural de armazéns e celeiros alpinos. O acesso é realizado por uma escada metálica que não toca o solo e continua em uma passarela metálica que perfura os três blocos do conjunto longitudinalmente. As leves paredes ripadas são sustentadas por uma estrutura recuada de madeira laminada colada contraventada em aço. Além de sustentar o invólucro, a estrutura suporta



FIG. 3:
Restauro do Museu Kolumba, em Chur.
Fonte: foto cedida por Silvia Garcia.

as pesadas claraboias metálicas negras, que paradoxalmente parecem flutuar.

No caso do restauro do Museu Kolumba, o procedimento é mais complexo, englobando já de partida diversas camadas temporais: ruínas do século II, as paredes da antiga catedral gótica bombardeada e a capela construída nos anos 1950 para abrigar a estátua que sobreviveu à guerra. Zumthor decide por apoiar-se nas paredes existentes, recriando o perímetro da igreja medieval, enquanto abriga as ruínas e engloba a capela em seu interior. O partido do restauro é o contato (físico, inclusive) entre os estratos temporais. O acesso, como em Chur, é realizado através de uma passarela. A proteção se dá pelos muros cerâmicos que permitem a iluminação difusa por meio dos vãos deixados entre os blocos em uma espécie de gelosia. Além do térreo, onde se localiza o sítio arqueológico, o arquiteto expande o complexo em mais dois níveis de exibição e acervo, posicionando aberturas precisas, criando um pátio interno e jogando com diferenças de materiais e proporções.

Ambas obras estabelecem uma relação delicada com as ruínas e o tempo que representam. O que se visa proteger não é apenas a ruína em sua fisicalidade, mas o próprio passado do qual são metáfora e testemunha. O fragmento arruinado tem uma qualidade própria de demonstrar a ação do tempo sobre a matéria, por vezes sua deterioração e esquecimento. Por um lado, transmite a ideia de fragilidade, de algo que deve ser abrigado e protegido, e simultaneamente carrega em si a força de ter permanecido, ainda que arruinado, através dos séculos. O sentimento provocado por fragmentos e vestígios é de fascínio, instigando questões como a própria fragilidade humana e a finitude. As ruínas desvelam essas questões existenciais, ontológicas, evocadas de maneira poética pelo arquiteto, que parte da compreensão dos princípios geradores e ordenadores do espaço arruinado e, a partir destes, insere elementos novos em tensão com os antigos. O ponto de partida é proveniente do existente, através de sua elaboração. Em ambos os casos, o elemento de inserção é a passarela, que ora direciona ora serpenteia, convidando o visitante a aventurar-se no espaço emulando uma experiência piranesiana em seus *Carceri*

D'Invenzione. A potência fenomenológica da passarela enquanto símbolo de união e transposição é também operada pelo arquiteto ao criar um espaço que se dá na fruição do interstício, entre os dois pontos que coliga, abrindo novas possibilidades experienciais e visuais, como explora Simmel em seu ensaio "A Ponte e a Porta" (1909).

4.2. OS INVÓLUCROS

A ideia do invólucro é utilizada por Zumthor na Kunsthaus em Bregenz, na Áustria. Ao aproximar-se do museu de arte, o visitante vislumbra o cubo vítreo opaco que envolve a estrutura como uma pele de escamas em cristal. Paradoxalmente, o espaço com o qual se depara ao entrar nas salas expositivas é contido em todas suas laterais por muros de concreto e iluminado de maneira zenital por um plano do mesmo vidro opaco. A inversão entre interior e exterior é um mecanismo recorrente da obra do arquiteto, conferindo aos vedos e fechamentos um caráter de campo limítrofe denso de significado e presença, subvertendo a expectativa do usuário e tensionando essa relação.

Em Bregenz a iluminação natural penetra pela fachada envidraçada e é de certa forma aprisionada no interstício criado entre as placas de vidro e as paredes de concreto. Essa luz recai sobre os salões expositivos transpondo novamente o plano envidraçado do teto, fazendo com que esta seja sempre difusa e homogênea. Ao atravessar um campo matérico opaco e translúcido a luz adquire massa e volume. O processo que ocorre em Bregenz é de materialização da luz, transformada em uma densa névoa que paira sobre os visitantes. As espessas paredes de concreto que estruturam o edifício colaboram para essa relação, na medida em que são rompidas pelo plano do chão e pelo plano do teto vítreo homogêneo, criando a ilusão de flutuarem entre os pisos, sendo comprimidas pela nuvem de vidro. O uso de um material considerado próprio à arquitetura global é proposital e o esforço empreendido pelo arquiteto é de conferir ao vidro, caracteristicamente imaterial, qualidades tectônicas. A resposta ao desafio do material se dá primeiramente pela escolha de não o perfurar e não utilizar nenhum

tipo de esquadria, mas sustentar as placas opacas por meio de braçadeiras metálicas, expondo sempre seu topo, revelando sua espessura. O arquiteto renega também a característica principal da transparência e reflexividade do vidro, utilizando-o de maneira radical, rememorando o uso da madeira em lascas na fachada da pequena capela São Benedito. Segundo a indagação de Juan Trias de Bes:

[...] Como um carpinteiro usaria o vidro? Na fachada de Bregenz, Zumthor apenas substitui os pregos das tradicionais lâminas de madeira por sofisticadas fixações em aço inoxidável que suportam as grandes placas de vidro. Mas não devemos pensar que Zumthor despreza o vidro. [...] [ele] estava obcecado com a espessura das placas. Seu empenho era que o canto esverdeado do vidro laminado fosse claramente perceptível do exterior. A materialidade do vidro só se percebe em sua seção; pois nela há ausência de reflexos exteriores, e é de onde se aprecia as propriedades da placa; seu peso específico, a laminação, a textura, sua cor. (TRIAS DE BES, 2013, p.283).

Nesta obra a ruptura entre interior e exterior se dá de forma quase teatral, impossibilitando sua compreensão racional e o entendimento da lógica espacial e construtiva empregada. A experiência da visita resguarda um aspecto de mistério e ocultação que poderia flertar com um ideal notoriamente pós-moderno de arquitetura cenográfica, artificial, mas o faz em detrimento da criação de espaços, que podem ser entendidos, de certa forma, como instalações imersivas experienciais que produzem significados outros, que não se limitam à sua primeira compreensão. Uma dimensão imaginativa é acionada, permitindo ricas repercussões e desdobramentos.

Talvez a obra na qual este procedimento se dá de maneira mais potente e exacerbada é o complexo das Termas de Vals, na Suíça. O edifício das termas emerge como um maciço de pedra, em continuidade com o relevo do declive. O diálogo travado com o entorno é respeitoso, mesclando-se à paisagem em suas cores e sua materialidade, parecendo fazer parte do que já havia lá antes de sua construção.

O acesso às termas deve ser feito por meio de um túnel de concreto com pequenos canos de latão incrustados, dos quais escorre a famosa água termal de Vals. O som delicado da água, seu odor metálico e a luz sutil apontam o início da experiência do banho nas termas.

Os teatrais vestiários de madeira escura e as pesadas cortinas convidam os visitantes a se despir de seus trajes diários e passar ao interior, transformados agora em banhistas. O percurso em Vals é conduzido até este ponto, a partir do qual seu interior se desvela: ao acessar o coração das termas, o visitante pode explorar inúmeros, cada bloco do conjunto resguardando em seu interior piscinas, salas de descanso, saunas e chuveiros.

Os grandes monolitos de rocha abrigam estas estruturas que devem ser descobertas pelos visitantes ao percorrem caminhos serpenteantes pelo labirinto entre os blocos de rocha cinza-chumbo. Cada um desses prismas sustenta um trecho de cobertura, justapostas umas às outras, deixando uma fresta linear de luz que lava delicadamente as paredes de pedra e demarca os limites entre um bloco e o seguinte. As piscinas foram projetadas cada qual para incitar uma certa experiência sensorial, de grande calor, extremo frio, aroma, paladar ou som. A pluralidade dos estímulos cria uma experiência fenomenológica complexa e variada. Além da exploração de seu interior, existe uma piscina que se estende ao ambiente externo, permitindo que se veja a vista do vale emoldurada pelo vão deixado entre prismas herméticos. O percurso pelas piscinas, salas e saunas não tem indicações ou uma ordem determinada, a não ser os rastros escuros deixados pelas pegadas dos visitantes na pedra porosa do piso ao criarem uma espécie de mapa errante e efêmero.

A luz filtrada pela água em movimento ou pela névoa de vapor colabora com a experiência multissensorial, uma perfeita ilustração da "polifonia dos sentidos" (BACHELARD, 2005, p.6). O aspecto interessante revelado a partir do estudo da obra relaciona-se ao fato de que todas essas características fenomenológicas são garantidas por uma estrutura construtiva extremamente racional e rigorosa, criando uma contraposição entre a dureza das



FIG. 4:

Termas de Vals.

Fonte: foto cedida por Ciro Miguel.

formas regulares e seu exterior, e a suavidade e multiplicidade das vivências que são proporcionadas em seu interior, operadas pelo arquiteto com maestria.

A escolha da pedra *Vals Gneiss* se deu por sua abundância na área e também por apresentar propriedades físicas vantajosas, sendo utilizada nas construções tradicionais em placas para telhas ou pisos. Zumthor emprega o material de uma maneira que difere da tradição, cortada em finas e compridas ripas. A aparente aleatoriedade na paginação na verdade é proveniente de uma precisa variação modular entre três espessuras determinadas de pedra que juntas somam 15 cm, a dimensão de um degrau. Esse módulo inicial determina todos os outros elementos, trazendo uma percepção de "massividade" e homogeneidade. O impressionante domínio técnico e a precisão são características recorrentes da obra de Zumthor, que se comprovam mais uma vez nesse edifício. A dimensão construtiva do projeto é o ponto de partida e o elemento ordenador de todas suas características espaciais, tendo como ponto de partida a tectônica.

Como em Bregenz, ou ainda na capela Irmão Klaus, Zumthor opera de maneira radical em Vals a contraposição entre exterior e interior. O exterior solene de uma fortaleza de pedra austera protege um interior recortado, labiríntico, onde o visitante nunca tem uma percepção de seus limites e não se sente oprimido pela dimensão, mas protegido por pequenas espacialidades controladas. Ocorre um tipo de colisão sensorial entre o percurso de entrada e o primeiro vislumbre que se tem do ambiente. O deslocamento do sujeito aqui é essencial, tanto para reforçar o caráter ritualístico dos banhos como purificação, quanto para tornar o visitante desnudo mais propenso a experienciar o espaço de maneira desprendida. Essa vulnerabilização é resguardada pelo caráter seguro, protetor do espaço, em uma atmosfera extremamente carregada sensorialmente. O comportamento das pessoas acaba por ser influenciado pelo espaço, tornando-se lento e contemplativo, em movimentos vagarosos, procurando não provocar grandes distúrbios ou ruídos. O que se percebe ao fim, é uma obra que conscientemente opera com camadas



FIG. 5:

Capela São Benedito.

Fonte: foto da autora, jan. 2016.

eminentemente ligadas ao caráter matérico e fenomenológico, passando pela percepção sensorial, pela pertinência em relação ao lugar, pelo caráter tectônico, pela potência onírica, simbólica e imaginativa.

4.3. AS CAPELAS

O diálogo com questões filosóficas existenciais é também presente nas outras duas obras analisadas, que constituem um mesmo programa: as capelas. De épocas distintas da carreira do arquiteto, a capela São Benedito, na Suíça, e a capela Irmão Klaus, na Alemanha, guardam semelhanças que vão além de seu uso. Apesar de se localizarem em condições topográficas e paisagísticas distintas, as igrejas estão em locais razoavelmente isolados. Além da distância, há uma dificuldade na transposição de um território árduo até que se atinja a construção: a primeira, em uma tortuosa estrada de montanha; a segunda, em um vasto campo que deve ser percorrido a pé. O isolamento temporal e histórico dos vilarejos rurais em que se localizam é de certa forma análogo ao próprio programa de edificação religiosa, resgatado pelas

comunidades locais, neste caso, em um sentimento de retiro e solidão.

Os materiais e as técnicas construtivas empregadas em ambas as capelas se relacionam com seu contexto, configurando talvez, nos termos de Frampton (1980), obras criticamente regionais. No caso da capela São Benedito, o material principal é a madeira laminada colada de maneira primorosa para a realização da estrutura, bem como lascas de madeira que compõem sua envoltória. Estes usos denotam um forte domínio sobre as técnicas construtivas locais, no entanto sem deixar de tensioná-las ao subverter a relação programa-matéria e construir um edifício sagrado em madeira em detrimento de um material mais nobre, como a pedra. A forma de lágrima ou gota d'água de sua planta estabelece uma diferenciação imediata das construções locais, assim como a fundação em concreto e a protuberância da porta de entrada. É importante ressaltar que o arquiteto não pretendeu, por meio do emprego da matéria caracteristicamente local, simular um vernáculo ou criar a ilusão de que a edificação pertencesse a um tempo passado.



FIG. 6:

Capela Irmão Klaus.

Fonte: foto cedida por Pedro Ribeiro.

No caso da capela Irmão Klaus, a relação com a matéria é mais abstrata e revela seu processo construtivo. Foi edificada uma espécie de cabana com troncos de árvores de um bosque próximo, dispostos em uma forma orgânica. Ao redor desta cabana foi concretado em camadas sucessivas um prisma pentagonal irregular, no qual foi deixado um óculo incompleto no topo. Após a secagem dos troncos, a estrutura foi colocada à chama e queimada durante vários dias, permitindo assim a retirada de sua fôrma interna pela abertura zenital e pela porta. O resultado incorporou a marca da textura das toras de madeira deixada no concreto, como um "bosque negativo e carbonizado" (WISNIK, 2010, p.3). A relação com a tradição material é, neste caso, mobilizada através da memória simbólica da floresta, com sua rusticidade impressa na textura interna do concreto, através do processo contraditório de construir com fogo e seu odor e coloração que lá permanecem.

Ambas as capelas têm como elementos marcantes suas portas. Signo de grande potência fenomenológica, a porta constitui a dramática separação entre dentro e fora, o elemento de união entre a dialética

do interior e exterior, como diz Bachelard: "o cosmos do Entreaberto [...] a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir e ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes [...]" (2005, p.225-226). A porta simboliza o primeiro contato que se tem; o primeiro toque ao chocar a mão quente com a gelada maçaneta metálica; o sentir o peso do plano que se entreabre e permite o primeiro vislumbre de seu interior. Na capela São Benedito, a homogeneidade da envoltória de lascas de madeira é rompida com um volume que se projeta para fora, uma espécie de boca que mantém a unidade formal da planta da capela intacta. No caso da capela Irmão Klaus, a grande porta triangular já revela o tipo de espacialidade que será encontrada lá dentro, estabelecendo uma continuação geométrica com o túnel. Em ambos os casos, a porta é enigmática, insólita e desperta um imaginário próprio ao reforçara abertura dramática entre dois mundos.

Outra característica bastante intrigante é comum às capelas: um grande volume "perdido" é incorporado à construção. Em ambos os casos, existe uma parcela

significativa do volume que não é acessível. Na capela suíça, este é gerado pelo relevo no qual ela foi implantada, produzindo um grande vestíbulo inacessível no declive. No caso da capela alemã, a relação é inversa: o volume que se perde não é vazio, mas sim inteiramente preenchido de concreto. Esta massa é criada para que externamente a capela seja um prisma regular monolítico, sendo responsável pelo efeito de subversão da expectativa ao se deparar com um espaço baixo, estreito e horizontal, contrário ao que a forma externa indica. Em São Benedito, a capela flutua no relevo, enquanto em Irmão Klaus está comprimida por uma pesada massa de concreto, como em uma gruta.

A motivação que percorre os elementos das obras e as une é a tradução espacial de um sentimento de retiro, solidão ritual e transcendência. A materialidade das capelas é em ambos os casos manipulada de forma a reforçar a visão que se tem dos espaços sacros: o que se busca não são ambientes onde a espiritualidade é hierarquizada e distante, mas como um refúgio protetor que permite a meditação e o silêncio. É possível interpretar que há uma analogia espacial do processo subjetivo pelo qual os visitantes passam: inicia-se pela transposição de uma distância árdua e silenciosa, seguida pela passagem por um túnel ou umbral alargado que marca a transição e, por fim, atinge o abrigo em seu interior curvo, materno e protetor. Ambas as obras são bastante enxutas em termos de espacialidade interna, materialidade e dimensão, criando ambientes internos frugais. Em ambas as capelas não há excessos, tudo que está no projeto age a favor do "partido", ou seja, do sentimento de transcendência, podendo, portanto, se configurar como obras-manifesto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das obras de Zumthor permite o reconhecimento de dicotomias, com as quais sua produção se relaciona: tradição e modernidade; autonomia arquitetônica e heteronomia (ou ainda, contexto); teoria e prática; local e global; rural e urbano; artesanato e indústria. Considerando a produção da escola suíça como o pano de fundo que percorre a prática do arquiteto,

é possível notar que o aspecto material da arquitetura atua como uma espécie de coluna vertebral que a estrutura e direciona, colocando a qualidade tectônica descrita por Frampton em destaque. A importante tradição vernacular suíça, que enfrenta o clima e o relevo para se estabelecer, e a potência simbólica da industrialização do século XIX como força de congregação do território nacional são importantes para tal contextualização. O domínio do aço para as ferrovias e do concreto para as barragens e túneis permitiu que áreas antes isoladas do país fossem conectadas, fatos que fortalecem o ideal de que a racionalidade e a tecnologia são capazes de vencer as limitações impostas pelo território. A importância da engenharia civil e a forte presença da escola politécnica reforçam o papel social dos arquitetos e engenheiros na criação de uma identidade nacional que se baseia na tecnologia da indústria, no capital, e tem raízes na tradição calvinista do país.

A atenção dada à construção remete à tectônica aclamada por Frampton. É possível enxergar esse caráter nas obras de Zumthor através da materialidade: a atenção ao detalhe e as respectivas sensações ambientais, espaciais e emocionais que estes causam no visitante através da experiência física, corpórea. A associação com o caráter tectônico remete a obras densas, com um aspecto de peso, gravidade, como que arraigadas ao solo como metáfora de sua expressão criticamente regional. Mesmo na obra potencialmente menos tectônica de Zumthor, a *Kunsthaus Bregenz*, o arquiteto empreende todos os esforços em utilizar o vidro como um material dotado de densidade e não como mera superfície planar.

A consideração da dimensão construtiva demonstra o engajamento dos arquitetos da escola suíça com a realidade concreta. A ideia da construção primorosa, com precisão e elegância características, existe como um dos mitos nacionais que definem a Suíça. Segundo Davidovici, a qualidade é algo que faz parte da tradição material suíça, uma possível herança da *Werkbund* alemã no início do século XX (2012, p.202). Segundo Martin Steinmann, a elegância sem ostentação é também uma característica da cultura protestante (DAVIDOVICI, 2012). Nesse caso, é possível estender o raciocínio considerando não apenas a qualidade do que se produz como

um valor, mas também o próprio mérito do trabalho. No caso de Zumthor, a decisão de manter um atelier pequeno e realizar poucos projetos se reflete no *modus operandi* do arquiteto, permitindo um controle grande sobre o que é produzido, baseado no contato direto com todos seus colaboradores e sua presença firme em todos os momentos do projeto.

Segundo Davidovici, a característica predominantemente local das obras e sua pequena escala parecem não se inserir na lógica global da construção civil, voltada ao lucro das construtoras, que restringe a liberdade do campo de atuação dos arquitetos. Conforme as condições práticas, tornam-se menos locais e mais globais. Há uma tendência em priorizar o lucro do empreendimento em detrimento de sua qualidade, processo que impacta muito a profissão. O recorte temporal que a autora aborda, dos anos 1980 aos 2000, corresponde ao momento em que esta relação aparece de maneira tensa. A consideração da qualidade da construção, nesse cenário, é algo que está na contramão do processo econômico global, sendo ela própria uma forma de resistência:

[...] as obras procuravam demonstrar a força esclarecedora, unificadora e estabilizadora da arquitetura (e do arquiteto) no processo da construção. O rigor não é, portanto, simplesmente culturalmente condicionado; é uma afirmação de autoria, um tipo de mecanismo de defesa. A precisão construtiva articula uma resistência às mutantes condições globais. A arquitetura suíça no fim do século vinte não é uma continuação ininterrupta de tradições construtivas e culturais, mas sim representa uma resposta dos arquitetos à uma ameaça mundial dessas tradições. (DAVIDOVICI, 2012, p.194).

É isso que, na opinião da autora, causa a surpreendente transformação de um cantão majoritariamente rural e conservador em palco para obras radicais de arquitetura contemporânea. Em Zumthor, ao mesmo tempo que seus projetos se apoiam e nascem do contexto local, também visam estabelecer um diálogo relevante com um contexto profissional mais amplo. A utilização de

"novas formas que carregam antigos significados" (DAVIDOVICI, 2012, p.214) está presente, por exemplo, no atelier de Zumthor em Haldenstein, com a fachada de ripas de madeira verticais como em um estábulo alpino ou no abrigo para as escavações romanas em Chur. Debruçar-se sobre o existente e reinterpretar suas formas criando algo novo é um movimento que foi empreendido pela arquitetura pós-moderna, tendo inegáveis influências de Aldo Rossi, ganhando expressividade no contexto suíço com sua passagem pela ETH nos anos 1970. A oscilação entre mesclar-se ao entorno e destacar-se dele consiste em um equilíbrio sutil, característico às obras de Zumthor. Essa questão está presente nas investigações de outros arquitetos da Suíça germânica como a dupla Herzog & De Meuron, Anette Gigon e Mike Guyer, Roger Diener, Valerio Olgiati, Gion Caminada, entre outros.

É possível afirmar também que essa abordagem, que opera na dialética entre o rural e o urbano, ou entre o tradicional e o global, reflete a própria constituição nacional suíça, como um país formado por cantões autônomos em sua diversidade linguística, cultural e religiosa. Ou seja, um país cuja identidade é baseada na coexistência de diferenças, por um lado, e na forte inserção no mercado capitalista global, por outro. O entendimento que se tem a partir dessas questões parece assemelhar-se ao Regionalismo Crítico de Frampton. Davidovici questiona o fato de a cultura arquitetônica alpina, tão ligada à tensão entre contexto local e temas globais, ter demonstrado pouco interesse pelo Regionalismo Crítico. A autora identifica como principal razão a inserção de uma perspectiva crítica ao regionalismo, defendida por Alan Colquhoun. Para o teórico, o Regionalismo de Frampton oculta o conflito existente entre asserções universais e diferenças culturais ao buscar um ideal de coexistência, que nega o diálogo e o conflito domesticando-o, fugindo do embate e enfrentamento característicos a uma visão dialética, achatando-o em formulações românticas e, ao fim, resultando em uma impossibilidade conceitual. A integridade buscada pelo Regionalismo Crítico é dissolvida na medida em que se baseia em uma imagem abstrata e simplificada do local

ou do "autêntico". Segundo a autora, esse procedimento permite que a arquitetura suíça seja "exportável" ou "consumível" no contexto global: "a base conceitual dos projetos transforma-os em pacotes exportáveis capazes de estabelecer apenas relações superficiais com o 'contexto', enquanto preservam sua autonomia independentemente de sua situação real." (COLQUHOUN apud DAVIDOVICI, 2012, p.248).

Outro par dicotômico recorrente nas obras é a oposição entre a arquitetura enquanto realização autônoma e enquanto dependente do contexto mais amplo, notoriamente da história e do lugar. Talvez essa dicotomia seja a maior diferença conceitual entre as produções de Zumthor e da dupla Herzog & de Meuron, na medida em que estes consideram a arquitetura em uma chave que se assemelha à obra de arte, respondendo a dinâmicas próprias e apresentando características de autonomia. A característica autônoma da arquitetura, presente no período moderno, de certa forma reforçou ainda mais a posição elitista, e por vezes demiúrgica, dos arquitetos, acentuando a distância entre sua prática profissional e problemas sociais mais amplos, desconsiderando as particularidades envolvidas em cada caso. A volta ao reconhecimento da arquitetura em relação ao contexto social, reforçando relações com o mundo real, é contraposta à criação de teorias que se dão de forma destacada dos problemas encarados cotidianamente, qualquer que seja essa aproximação.

A arquitetura é narrada por Zumthor, em seus escritos, em relação às impressões que gera naqueles que por lá passam, e não pelos elementos construtivos por si. Os materiais adquirem suas características de textura, temperatura e peso, conforme são tocados, vistos e sentidos, ou seja, a partir do contato humano, e não de maneira abstrata. Segundo o autor: "a realidade da arquitetura é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo. Não existe nenhuma ideia, exceto nas coisas" (ZUMTHOR, 2006, p.31-32). A negação da autonomia na obra de Zumthor se dá pela potência de sua materialidade, partindo do local e não da sua formulação intelectual prévia, sendo, portanto, inexoravelmente heterônoma. Achleitner afirma: "Zumthor pode ser considerado um funcionalista no sentido de que não aceita a estética como

um fim em si, ou como uma mensagem cultural, mas sim como a confrontação cultural com um problema ou com um tema arquitetônico concreto." (ACHLEITNER, 1998, p.206). Por mais que não seja definido como um arquiteto-artista, tal como Frampton rotula Herzog & de Meuron, suas obras ainda assim enunciam uma individualidade artística estética. Davidovici considera dúbia a relação com a arte estabelecida pelo arquiteto, questionando inclusive a pretensa autonomia da obra de arte, como se sua experiência estética não estivesse também submetida à esfera prática. O contexto no qual os arquitetos da escola suíça obtiveram reconhecimento se reflete no caráter sóbrio e austero das formas buscadas, sendo uma contraposição ao excesso formal e simbólico propagado pelo pós-modernismo, sem, no entanto, apelar para a autorreferência da *Minimal Art*. A relação aqui é também dialética: entre austeridade e simplicidade formal, profundidade semântica e proximidade à tradição. Sobre este aspecto, Davidovici afirma:

Para a arquitetura suíça em torno de 1990, a reação contra o pós-modernismo criou um gesto negativo de intervenção, um retiro ao silêncio contra o pano de fundo da cultura de mercado. A busca por uma presença específica e a aspiração à atemporalidade pode ser lida nestes projetos como forma de resistência. (DAVIDOVICI, 2012, p.224).

A ideia de resistência é colocada por diversos arquitetos nesse contexto, adquirindo diferentes significados. Zumthor afirma que a arquitetura resiste ao impulso da sociedade contemporânea de celebrar o excesso, o não essencial, se contrapondo ao exagero de formas e significados. Entre os anos 1980 e 1990, a resistência se refere à arbitrariedade das formas, ao individualismo, à transformação de tudo em mercadoria e imagem. O que se condena é tanto a abordagem formalista autônoma quanto o pastiche histórico fragmentado.

A saída encontrada pelos arquitetos da escola suíça para desviar dessas tendências foi, através de um raciocínio negativo, realizar uma redução de formas e elementos. A redução procura se defender contra a proliferação sem sentido de formas gratuitas. O resultado

arquitetônico obtido em tal contexto é enxuto: aquilo que não é necessário é excluído, e os elementos restantes têm suas relações evidenciadas e seus efeitos espaciais são controlados e percebidos. A supressão de elementos acessórios faz com que as juntas, os detalhes construtivos, os materiais, suas interfaces e transições ganhem destaque, sendo os protagonistas das obras arquitetônicas.

No entanto, essa visão pode acarretar também uma visão generalizante e até idealista quanto à redução dos elementos. Segundo Pier Vittorio Aureli em seu livro *Less is Enough* (2013), essa característica ganha ainda maior relevância no contexto pós recessão econômica de 2008, tendo na economia formal e materialidade minimalista um argumento economicamente justificado — que sabemos não ser o caso nas obras de Zumthor:

Nos anos recentes, mas especialmente desde a recessão econômica de 2008, a atitude 'menos é mais' tornou-se novamente 'na moda', dessa vez advogada por críticos, arquitetos e designers em um tom por vezes até moralista. Se no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 a arquitetura foi orientada pela exuberância irracional do mercado imobiliário em direção à produção de objetos cada vez mais icônicos e redundantes, com o desencadeamento da recessão a situação começou a mudar. (AURELI, 2013, p.7).

Peter Zumthor de certa forma incorpora essa característica de maneira bastante particular, não se referindo apenas a suas obras construídas, que poderiam ser associadas a produções minimalistas (como algumas de Herzog & de Meuron, ou do inglês John Pawson), mas tendo em sua personalidade, sua prática e em seus escritos o exemplo do arquiteto recluso. Aureli trata especificamente deste tema:

O design minimalista evoluiu precisamente da transformação do imperativo moral de contenção para uma estética facilmente reconhecível. [...] Restrição ascética é facilmente substituível por publicidade, especialmente em tempos de recessão, quando há o ímpeto de

abraçar a retórica anti-consumismo e a volta a valores primordiais. Em uma contraposição ao fenômeno dos '*starchitects*' — os arquitetos que participaram do frenesi do espetáculo arquitetônico dos últimos 20 anos — muitos críticos evocam o arquiteto recluso, que se recusa a participar, que é capaz de se refrear de comissões abertamente direcionadas ao mercado. Nos anos recentes, a personificação desse tipo de arquiteto foi Peter Zumthor, que coincidentemente foi laureado com o Prêmio *Pritzker* apenas alguns meses após o início da recessão. Frequentemente visto como um quase-eremita, Zumthor produz arquitetura com uma aura de abstinência. (AURELI, 2013, p.43-44).

A provocação feita pelo autor é extremamente pertinente, na medida em que a visão midiática que se tem de Zumthor aproveita-se dessa *persona* e justamente transforma em imagem publicitária o que pretendia ser sua própria negação. Davidovici considera que o que torna a arquitetura da escola suíça tão prestigiosa é justamente o que escapa à simples consideração da redução como valor absoluto:

a esfera da prática que suporta a produção arquitetônica sugere uma tensão criativa entre as ambições arquitetônicas de atingirem a forma-tipo e a igualmente ambiciosa preocupação pragmática com a realização. Independentemente da agenda dos arquitetos, as coisas são construídas bem porque construir bem faz parte da cultura local. A necessidade política de aprovação pública, o diálogo com a indústria da construção, com redes profissionais e clientes instruídos são processos que ancoram a arquitetura na prática. E é através das considerações práticas que a arquitetura escapa a autonomia enquanto objeto. (DAVIDOVICI, 2012, p.227).

Acredita-se que esta chave de análise é a que melhor compreende a potência da obra de Peter Zumthor. A redução formal atua como pano de fundo para o aspecto

predominante, que está intimamente ligado à dimensão concreta e material dos espaços criados pelo arquiteto. Ao descrever as obras, abordar sua materialidade é essencial, sendo o fio condutor que articula todos os outros aspectos, servindo de base para as associações com a tradição construtiva e a cultura local e influenciando diretamente no resultado final da obra. A matéria não é apenas um aspecto da obra, mas o cerne a partir do qual se projeta; as obras não existem enquanto espaços abstratos, imateriais. A matéria é o que produz as atmosferas tão aclamadas pelo arquiteto, sendo, portanto, a experiência um aspecto também indispensável. Seguindo a formulação de Merleau-Ponty, o corpo é o pivô do mundo, é através dele que se percebe, fato que se percebe através da experiência corporificada, que permite o acesso à dimensão poética das obras de Zumthor. O artista visual contemporâneo Olafur Eliasson defende uma visão de atmosfera que colabora com esta compreensão: "[...] Todos os materiais têm conteúdo psicossocial, e o material certo pode tornar a atmosfera aparente ao provê-la de uma trajetória, tornando-a quase tangível." (ELIASSON apud BORCH, 2014, p.95).

A realização destas atmosferas no espaço se dá através da experiência, da ação. Sobre este fato, defende Pallasmaa:

Acredito que certas experiências arquitetônicas fundamentais são verbos, e não substantivos. Arquitetura sugere ou convida a atividade. Uma porta não é arquitetura, enquanto passar por uma porta, cruzar o umbral entre dois domínios, é a verdadeira experiência arquitetônica. De maneira semelhante, uma janela em si não é ainda arquitetura; é o ato de olhar através da janela, ou da luz que a entra e a cruza, que a torna em uma experiência arquitetônica significativa. (PALLASMAA, 2014, p.99).

Essa visão parece ser bastante presente nas obras de Zumthor, nas quais o visitante é convidado a subir, descer, mergulhar, percorrer, caminhar, transitar entre os espaços e assim, de certa forma, transformá-los verdadeiramente em arquitetura. Alguns desenhos de Peter Zumthor para suas obras podem

servir de metáfora para a visão que o arquiteto tem dos ambientes que cria. Os desenhos mais livres das Termas de Vals, por exemplo, demonstram o caráter monolítico dos blocos de pedra, enquanto seu negativo conforma as piscinas em labirinto, circundando as grandes massas retangulares. Os croquis que mostram os chuveiros, piscinas e instalações posicionam o visitante no centro das ações, caracterizando os espaços por meio da escala humana. Em plantas ou cortes, por cima dos traços regulares a lápis, o arquiteto aplica sutis camadas de aquarela na cor dos revestimentos e desenha as juntas e texturas dos materiais, trazendo sua expressão tectônica para os croquis.

A importância dada à experiência nos espaços e à materialidade expressiva funcionam na contracorrente de uma sociedade na qual a arquitetura se condiciona à criação de imagens fotográficas, adotando soluções universais e agindo com indiferença, senão violência, em relação às tradições e culturas locais. A consideração sensível do lugar, da memória, sua sensualidade (odores, sons, texturas, luz), se traduzem em formas arquitetônicas que criam empatia com o visitante, na medida em que o consideram um sujeito, dotado de profundidade psicológica e experiencial, que será afetado por esses espaços. Nesse contexto, existem alguns valores que a arquitetura de Zumthor defende que são incomuns à contemporaneidade, como o silêncio, a sombra, a solidão e a temporalidade alongada. O panorama no qual se insere a produção de Zumthor lhe conferiu, na década de 1990, reconhecimento, que continua se ampliando conforme o arquiteto cria novas obras de semelhante qualidade atmosférica e poética. Segundo Guilherme Wisnik, as chamadas teorias do lugar e o Regionalismo Crítico foram trazidos novamente aos holofotes da discussão contemporânea:

Passados trinta anos desde que o manifesto pelo Regionalismo Crítico foi escrito e publicado, é preciso reconhecer que parte do seu atrito histórico se esvaneceu pelo caminho. Com efeito, renovou-se inesperadamente após a crise financeira mundial de 2008, quando uma agenda social coletivista, ecológica

e orientada pela resistência ao consumo desenfreado renasceu com vigor. Não por acaso, o Regionalismo Crítico acabou se tornando uma referência teórica fundamental no campo da arte a partir dos anos 1990[...]. No fundo de tudo está a concepção de conflito própria ao materialismo dialético, que não perdeu em absoluto a sua relevância histórica. Concepção segundo a qual a vontade artística criadora não é capaz de dobrar o mundo a seu bel-prazer, pois o mundo – a matéria, o terreno, a cultura em questão e as relações sociais envolvidas – lhe opõe resistência permanente, fazendo da criação uma perpétua negociação, uma batalha entre forças em disputa. (WISNIK, 2014, p.411).

Os projetos de Zumthor mobilizam a cultura construtiva tradicional, utilizando-se dos materiais e técnicas com coerência e pertinência, gerando espacialidades de grande qualidade experiencial. A vivência corpórea dos espaços é central, sendo na dimensão sensorial que as edificações revelam suas maiores qualidades; é na relação do corpo com o espaço que as características hápticas e fenomenológicas adquirem grande expressão, criando percursos novos e camadas de significação, que se sobrepõem e se renovam a cada experiência. As chamadas atmosferas são fruto de muitos estudos e ensaios empreendidos pelo arquiteto e sua equipe, ao dispor de um longo tempo e muitos recursos na elaboração de projetos. O domínio da técnica é crucial: o rigor e a precisão construtiva são também características históricas da Suíça. O arquiteto tem a excelência construtiva como base para a criação de uma forte poética que advém da tectônica. A abordagem de dicotomias que aparentam contradição é enfrentada, não como impasse paralisante, mas como possível resposta que é na realidade dialética: entre tradição e modernidade, autonomia e contexto, contextos rural e urbano, dimensões local e global. Essas considerações enriquecem os projetos e lhes conferem pertinência e atualidade, sendo seu estudo extremamente engrandecedor. Achleitner afirma que, assim sendo, “a arquitetura de Zumthor é muito otimista, é uma arquitetura que crê que o mundo pode ser melhorado e que

impressionantemente faz justamente isso.” (ACHLEITNER, 1998, p.206).

Zumthor, em seu livro “Pensar a Arquitetura” (1998), defende a seguinte visão sobre a função da arquitetura e as possibilidades potentes que contempla:

Numa sociedade que celebra o insignificante, a arquitetura pode opor resistência, contrariar o desgaste das formas e significados e falar sua própria linguagem. A linguagem da arquitetura não é, ao meu ver, nenhuma questão de estilo arquitetônico. Cada edifício é construído com um determinado objetivo, num determinado lugar e para uma determinada sociedade. Às questões que resultam destes fatos simples tento responder com as minhas obras do modo mais preciso e crítico que consigo. Num tempo em que a cultura da criação se encontra estagnada e a beleza é arbitrária, aposto no efeito elucidativo deste trabalho. (ZUMTHOR, 2006, p.27).

Acredita-se que a prática de Peter Zumthor oferece uma possível expressão dessa resistência.

REFERÊNCIAS

- ACHLEITNER, Friedrich. Questioning the modern movement. *Architecture and Urbanism, Extra Edition*: Peter Zumthor, Tóquio, fev. 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERTELOOT, Mathieu; PATTEEUW, Véronique. Form/Formless: Peter Zumthor's models. In: *OASE #91: Building Atmosphere*. Juhani Pallasmaa & Peter Zumthor. Roterdã: Nai 010 Uitgevers, 2013.
- BORCH, Christian (org.). *Architectural atmospheres: On the experience and politics of architecture*. Basileia: Birkhäuser, 2014.
- DAVIDOVICI, Irina. *Forms of practice: German-Swiss architecture 1980-2000*. Zurique: gtaVerlag, 2012.
- DURISCH, Thomas (ed.); ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013: buildings and projects*. Zurique: Scheidegger&Spiess, 2014.
- FRAMPTON, Kenneth. *Labour, work and architecture*. Londres: Phaidon, 2002.
- _____. Perspectivas para um regionalismo crítico. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- _____. *Studies in tectonic culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- HALE, Jonathan. *Merleau-Ponty for architects*. Nova Iorque: Routledge, 2016.
- HOLL, Steven. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. São Francisco, CA: William StoutPublishers, 2006.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture**. Nova Iorque: Rizzoli, 1979.

_____. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

OTERO-PAILOS, Jorge. **Architecture's historical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

_____. **The eyes of the skin: Architecture and the senses**. Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2012.

SIMMEL, Georg. A Ponte e a Porta. In: **Revista Política e Trabalho**, João Pessoa, n. 12., Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba PPGS-UFPB, 1996. Tradução de Simone Maldonado.

STEINMANN, Martin. *Téchne on the work of Peter Zumthor*. In: **Domus** n° 710, Milão, Editoriale Domus Spa, 1989.

TRIAS DE BES, Juan. **Arquiteturas matéricas**. Tese de doutorado — Universidade Politécnic da Catalunya, Barcelona, 2013.

WISNIK, Guilherme. *Verbetes "Peter Zumthor"*. In: VERANO, Paul (org.). **Livro do Ano 2010**. São Paulo: Balsa Planeta Internacional, 2009.

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

_____. **Peter Zumthor works: Buildings and projects 1979-1997**. Basileia: Birkhäuser, 2000.

_____. **Pensar a arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

_____. *Works*. In: **A+U Extra Edition: Peter Zumthor**, Tóquio, 1998.

SOBRE A AUTORA

Aluna de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

claracwerneck@gmail.com;
clara.chahin.oliveira@usp.br.