

Peter Zumthor

Um estado de graça entre a tectónica e a poesia

Faculdade de Ciências e Tecnologias da UC
Departamento de Arquitectura

Prova Final de Licenciatura em Arquitectura
Orientada pelo Arquitecto Vítor Manuel Bairrada Murtinho

José Manuel Campos Macedo Gonçalves
Fevereiro 2009

“Quando eu tento identificar as intenções estéticas que me motivaram no processo de projectar edifícios, eu chego à conclusão que os meus temas variam entre o lugar, o material, a energia, a presença, as recordações, as memórias, as imagens, a densidade, a atmosfera, a permanência e a concentração. Durante o curso do meu trabalho, eu tento dar a estes termos abstractos, conteúdos concretos relevantes à cessação afectiva, mantendo na minha cabeça que estou a construir algo que irá fazer parte de um lugar, parte de um circundante, que irá ser usado e amado, descoberto e legado, abandonado, e porém até detestado – em suma, que irá ser vivido, no sentido mais amplo.”

ZUMTHOR, Peter; *Peter Zumthor Works : Buildings and Projects, 1979-1997*, Hardcover, 1997, Lightness and Pain



Sumário

Introdução	7
Capítulo I : Pensar a Arquitectura : Uma intuição das coisas	
1 À procura da arquitectura perdida	12
Resistência	
Para além dos sinais	
2 Núcleo duro da beleza	24
Do material que é feito	
Paisagens completadas	
A beleza tem forma?	
Para o silêncio do sono	
3 Raciocínio prático	50
Com a marca do desejo	
O trabalho nas coisas	
Capítulo II : Atmosferas : a magia do real	
1 A consonância dos materiais	68
Tradição	
Perenidade	
2 O corpo da arquitectura	89
O som do espaço	
A temperatura do espaço	
A luz sobre as coisas	
3 Degraus de intimidade	112
4 Entre a serenidade e a sedução	123
5 Escrito no espaço	129
Conclusão : Ensinar Arquitectura, Aprender Arquitectura	140
Bibliografia	143

Introdução:

Na minha prova final pretendi expor, de forma clara e precisa, o que considero ser um tema importante na arquitectura actual. Na verdade, ao navegar em inúmeros textos que focavam o tema sobre o qual me propus debruçar, deparei-me com a necessidade urgente de mudança de rumo do processo criativo que é exigido pela arquitectura. O legado que pretendo deixar é nem sempre simples, mas fulcral. Este é o tempo de gritar: um edifício não pode ser “só mais um edifício”. No apelo que faço à arquitectura actual, agrego-me à teoria e à prática do arquitecto suíço Peter Zumthor, exímio exemplar do estudo em questão.

Tendo sempre presente o destino final da arquitectura, na elaboração da prova final, comecei por ler os críticos da arquitectura e tentei compreender o que de facto se tem passado com esta arte nos últimos tempos. Deparei-me então com uma realidade incerta em tempos de mudança, e com arquitectos que ao chegarem a esta era com a ideia de que a mudança parece imprescindível, desconhecem qual o caminho correcto a tomar. Devido ao avanço da tecnologia do “atribulado” século XX, elementos básicos da arquitectura estão a perder-se neste mundo cada vez mais obcecado pelo comércio rápido e instantâneo. Foi isso que me motivou cada vez mais a procurar novas respostas para a constante questão em que me vivi envolto “Estaremos condenados a uma arquitectura em massa e desprovida de sentimentos?” No último século, já se questionava sobre tarefas básicas da arquitectura e sobre a perda da sensibilidade de vários arquitectos da era moderna, que colocavam de parte a sensibilidade para com o ser humano e o espaço. Esta preocupação da relação humana com o espaço, que já é discutida desde há muitos séculos, foi bastante criticada e falada durante o último. A verdade é que esta relação abarca muitos factores, desde os sentidos do ser humano, ao lugar, à materialidade, isto é, envolve uma forte sensibilidade do arquitecto perante o projecto de arquitectura.

Foi então, que entrei no mundo da filosofia, da psicologia, nos estudos da relação homem-espaço. Li textos de filósofos e críticos de arquitectura, desde Edmund Husserl, passando por Martin Heidegger, Gaston Bachelard e Christian Norbert-Schulz, ao mesmo tempo que lia os grandes mestres da arquitectura, e tentava entender o que de facto se desejava fazer e atingir nos últimos anos. Apercebo-me, então, que com o grande fenómeno da evolução tecnológica no mundo de hoje, onde tudo é acelerado e imediato, há cada vez menos uma preocupação com alguns dos princípios básicos da arquitectura. Felizmente, mestres como Louis Kahn, passando por Frank Lloyd Wright, e Alvar Aalto, sem esquecer a última etapa de Le Corbusier, não deixaram adormecer esta preocupação pela disciplina e sensibilidade por estas tarefas arquitectónicas. Por esta altura entendi, que estilos como o Orgânico ou o Humanista se aproximaram bastante do tema que procurava na

elaboração da minha prova final. Da mesma forma, o meu interesse não era fazer uma espécie de “compilação” de algum momento ou arquitecto do passado, mas sim agarrar-me a esse passado de forma a criticar o presente, para assim poder compreender de que modo, e de que maneira se pode melhorar o futuro.

A minha escolha recaiu sobre o arquitecto suíço Peter Zumthor, pois, para além de ser um arquitecto que está a viver esta fase actual e importante da arquitectura, ancora a sua arquitectura em princípios de sustentabilidade, integração harmoniosa no meio e sensibilidade no tratamento dos materiais, explorando as suas qualidades tácteis, plásticas e reactivas. É um apologista de uma arquitectura feita para ser vivida e sentida, feita pela experiência. Um arquitecto que é contra a publicação dos seus edifícios em revistas ou nos livros, porque quer que as pessoas os experienciem, ao invés de os ver em fotografias. Por isto mesmo, não se pode classificar Peter Zumthor dentro de um estilo específico, porque cada obra sua é única e diferente. O que é importante referir é que, como já aconteceu noutras eras da arquitectura, este arquitecto está a tentar trazer de volta à arquitectura aquilo que ela simplesmente é. É obcecado pela sensação no seu próprio direito, e abandona rapidamente qualquer regra ou dogma para chegar a um determinado sentimento. É esta vontade de querer atingir uma atmosfera específica, num lugar e momento específico, a característica que mais me fascina neste arquitecto, que contrasta com grande parte dos arquitectos actuais que cada vez mais se deixam levar pela sociedade apática actual.

Naturalmente, não quis fazer uma espécie de monografia sobre este arquitecto suíço, mas considero de extrema relevância perceber os métodos, as teorias, a sua maneira de ser, e relacioná-lo com o seu passado e com um presente da arquitectura, compreendendo, assim, a importância que este assume, com a sua postura perante a actual arquitectura. A obra de Peter Zumthor não é muito extensa, poderemos dizer que é diminuta, mas muito diversa. De facto, é um arquitecto que tem pouquíssimo material publicado, mas o contacto com as suas escassas publicações e curtas entrevistas, e também o contacto directo que tive oportunidade de ter durante uma conferência e uma exposição¹ acerca dos seus trabalhos em Lisboa, em Setembro de 2008 fizeram-me perceber, que “vale a pena” ir ao seu encontro.

Peter Zumthor é professor na Universidade de Arquitectura em Mendrisio, na Suíça, e é constante a sua preocupação com o futuro da arquitectura e consequentemente, com os jovens arquitectos, pois são eles que tomarão conta do futuro. Considera, no entanto, que estes se estão “a

¹ Peter Zumthor, Brochure, falando da secção dos filmes presentes na Exposição It's About Time – que decorreu em Lisboa, na LC Factory entre 6 de Setembro e 28 de Novembro de 2008, “O visitante no espaço da exposição pode visitar seis locais de filmagem autênticos e pode percorrer passo a passo as relações espaciais exactas entre os diferentes pontos. Ao vermos os seis filmes em simultâneo e ao experimentá-los conjuntamente sob diferentes ângulos, de uma maneira que seria impossível na vida real, as impressões visuais e acústicas começam a sobrepor-se e a consolidar-se. Isto cria uma atmosfera que por um momento nos permite esquecer a ausência do objecto real no museu. A instalação transmite uma sensação de presença dos edifícios nas suas envolventes e na vida quotidiana, a sensação da vida que se desenrolará neles e à sua volta. E isso é bastante.”

transformar numa espécie de artistas, uma espécie de decoradores, demasiado preocupados com a publicidade e o marketing, perdendo assim o verdadeiro corpo da arquitectura.”²

A sua teimosia e o seu carácter de anti-estrelam tornaram-no um modelo para um tipo de arquitecto contemporâneo, intransigente, rigoroso e sobranceiro.³ Quando confrontado com o porquê de admirarem o seu trabalho, Zumthor responde: “Por aquilo que ouço dos jovens arquitectos, tem algo a ver com a maneira como eu trabalho. Eu tento fazer as coisas bem-feitas, pensadas. E por isso é que há esse interesse em mim. Eu represente alguma coisa.”⁴ É, por isso, que Peter Davey o define como “um xamã para a actualidade, um arquitecto que cria magia e poesia para o nosso quotidiano”⁵.

Dividi esta minha prova final em dois capítulos, com títulos retirados das publicações de Zumthor. Nela inclui uma primeira parte que diz respeito à forma de pensar a arquitectura, reservando para a parte final as considerações sobre os edifícios, fruto da técnica aplicada. No entanto, como dizia Leon Battista Alberti, já no início do Renascimento: “Nada mais há a ser dito do que já não tenha sido”⁶ e “só nos resta recombina aquilo que já foi dito, proceder à incessante rescrita de tudo, mesclando e inserindo tudo dentro de novas “constelações” em que tudo se reordena incessantemente”⁷. Assim aconteceu com Peter Eisenman que releu os elementos de arquitectura e composição de Le Corbusier, tal como Robert Venturi e Aldo Rossi procuraram salvar os vestígios e as ruínas encontrados na história da arquitectura e nos “bombásticos” ornamentos da cidade, tal como Tschumi recombina os procedimentos modernistas na concepção de La Villette, inspirei-me em Peter Zumthor e na cristalinidade dos seus projectos. Apesar de ser contraditório com o que Peter Zumthor defende, começo esta prova teórica com uma das frases de Steen Eiler Rasmussen: “de um modo geral, a arte não deve ser explicada, deve ser sentida. Mas por meio de palavras é possível ajudar os outros a senti-la, e é isso que tentarei fazer aqui.”⁸

² Frase de Peter Zumthor na revista Architectural Review, de Setembro de 2000 feita por Peter Davey, intitulada “Moral Maze”, p25

³ MILHEIRO, Ana Vaz, no Jornal o Público de 6.11.2008, P2, p7 referindo-se a Peter Zumthor

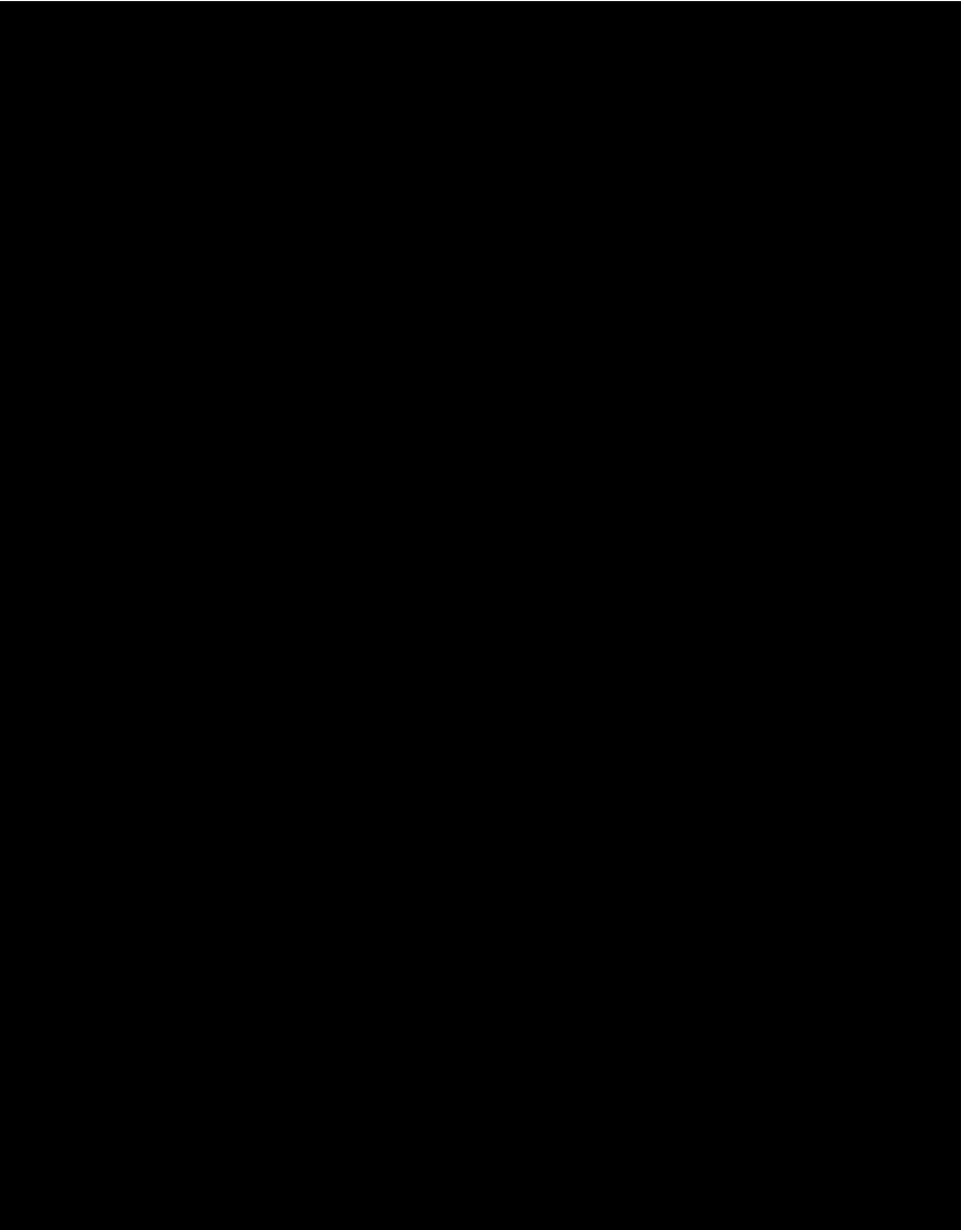
⁴ Retirado da entrevista feita pela revista Detail 1/2001, por Wessely, Heide a Peter Zumthor, na entrevista que se intitula Construyo desde la experiencia del mundo.p20

⁵ Frase citada por Peter Davey aquando de Peter Zumthor ter ganho o premio 1998 Carlsberg Prize for Architecture, retirada do site <http://www.calimero.se/zumeng.html>, ultima visita em 28.11. tradução da frase “, 'Peter Zumthor is a shaman for our times, an architect who creates magic and poetry for the everyday'”

⁶ BRANDAO, Carlos O território da Arquitectura e os limites da alegoria, ALBERTI, Leon Battista, Profugiorum ab erumna libri, p50

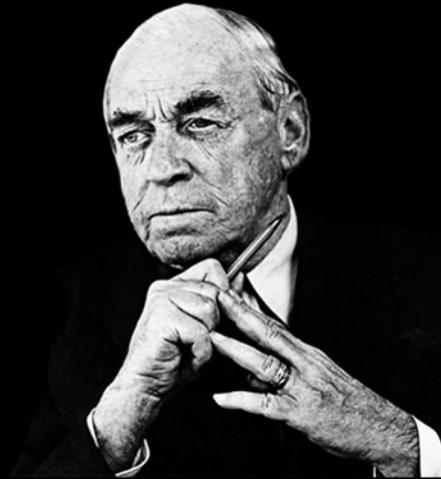
⁷ BRANDAO, Carlos O território da Arquitectura e os limites da alegoria, BENJAMIN, Walter, em A origem do drama barroco alemão, São Paulo, Brasiliense, p56,

⁸ RASMUSSEN, Stein Eiler; Arqitetura Vivenciada, Editora Mil Fontes, 2º edição, São Paulo, 1998, p8

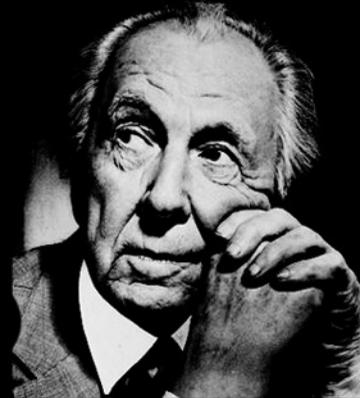


Capítulo I

Pensar a arquitectura : Uma intuição das coisas



À procura da arquitectura perdida



“Declaro que chegou a hora para a arquitectura reconhecer a sua natureza, compreender que deriva da vida e tem como objectivo a vida como hoje a vivemos, de ser, portanto uma coisa inteiramente humana. Se vivermos com personalidade e beleza, a arquitectura torna-se a necessária interpretação da nossa vida...Sim, a interpretação da vida: esta é a verdadeira tarefa da arquitectura, pois os edifícios são feitos para se viver neles, para se viver neles com felicidade, são construídos para acrescentar o prazer de viver.”

ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Lisboa, Arcádia, 1978 - frase citada por Frank Lloyd Wright, p426,

O título deste primeiro subcapítulo refere-se, como a própria expressão designa, a uma busca por uma arquitectura que se tende a desvanecer. Não querendo deturpar as palavras do arquitecto Peter Zumthor, autor desta expressão, entendo que este título se encaixa no que realmente quero discutir ao longo desta primeira parte da minha prova final. Valores importantes da disciplina da arquitectura têm-se vindo a desfalecer com a arquitectura actual, uma arquitectura que por vezes é chamada de contemporânea, mas que efectivamente não tem ainda um nome, pois presentemente existe uma multiplicidade de arquitecturas e cada uma delas se enquadra na sua forma à actualidade.

Na verdade, estamos a atravessar, uma vez mais, um período marcante na história da arquitectura: estamos a viver uma época de extrema aceleração e fragmentação, em que as tradições se vão dissolvendo, onde não há culturas fechadas, e ambas se tendem a perder; simultaneamente assistimos a um avanço tecnológico bastante rápido, onde ninguém parece realmente compreender e controlar a dinâmica desenvolvida pela política e pela economia, isto é, onde é difícil acompanhar o que quer que seja. Este avanço repentino, está a ter o seu impacto no mundo da arquitectura, assistindo-se cada vez mais ao desinteresse por parte dos arquitectos actuais nos valores importantes desta disciplina. Estamos, neste século XXI, perante uma sociedade que pode ser considerada como desprovida de sentimentos, em que os arquitectos trabalham de uma forma tão rápida devido ao avanço tecnológico, mas também à impaciência por parte dos clientes e do mercado, que exige cada vez mais obras, num curto período de tempo. Ao mesmo tempo, estamos constantemente a ser esmagados por imagens, que transformam a comunicação social numa viagem visual contribuindo para uma valorização do aspecto em prol da existência.

De facto, este avanço da tecnologia, dos computadores que provém já do século passado, tornou o acto de projectar de rápida e fácil execução. Alguns arquitectos tendem a arriscar, e a projectar o desconhecido e o inatingível, e supõem, por via de representações gráficas, ou seja, a duas dimensões, como será a relação da obra com o ser humano e o lugar no futuro. Uma postura um pouco parecida com alguns artistas da Era Barroca que pretendiam atingir através do desenho, a representação de uma realidade que desconhecia o impacto do espaço sobre as pessoas.

“Grande parte do movimento moderno desenhou o intelecto e o olhar, mas deixou de parte o corpo humano e as suas sensações – tirando uma contra-corrente como por exemplo, a arquitectura táctil e do músculo de Alvar Aalto ou a arquitectura da textura e cinestésica de Frank Lloyd Wright - como também deixou as memórias e os sonhos desalojados.”⁹

⁹ PALLSMAA, Juhani; *Polemics – The eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Academy Editions, London, 1996, p10

Também no século passado, apesar de ter sido uma época bastante produtiva, o homem moderno perdeu o seu rumo num mundo em constante mudança pelos inúmeros estilos arquitectónica onde sobressaíram obras e arquitectos de grande valor, mas no entanto, era de grandes experiências, muitas delas insensíveis para com o ser humano. Uma corrente da arquitectura moderna tiveram, restringiu o espaço como um objecto imaterial delineado por superfícies materiais, quando o espaço deve entender-se pela sua dinâmica interactiva com o ser humano. Foram inúmeras as teorias em busca da resposta mais coerente, mas, na realidade chegamos a este novo século envolvidos numa indefinição por parte de arquitectos que não sabem qual o caminho nesta rápida e avançada sociedade.

Face esta situação, é discutível, de certa forma, que a arquitectura nos últimos anos, tenha perdido parte do seu carácter de experiência vivida pelo espaço, e será mais consensual afirmar que há um crescente desejo de persuasão instantânea de quem percorre os espaços, funcionando assim algumas obras, como produtos consumíveis de imagem comercializável. As instituições culturais e as grandes metrópoles concorrem para a atenção do mundo e solicitam aos arquitectos-estrela actuais e aos seus grandes escritórios o desenho de edifícios em grande quantidade mas com pouca qualidade. Deste modo, grande parte das vezes, o sentido do tacto é cancelado ou abandonado com estes métodos industriais comerciais, perdendo-se, no fundo a essência do material. Os produtos definem-se em duas palavras: “fáceis” e “identificáveis”, e da mesma forma, na arquitectura os edifícios tornam-se estandardizados e não rejeitam a repetição. Alguns autores defendem que estamos a viver um crescimento tão rápido do mundo da tecnologia, que o único sentido capaz de acompanhar essa evolução é a visão, daí que, seja por vezes, difícil para alguns arquitectos da actualidade conseguirem imprimir um equilíbrio às suas obras e fazer com que estas invoquem um impacto pessoal, estimulando todos os nossos sentidos simultaneamente.

Estamos perante uma época bastante determinada onde a arquitectura comercial e insensível comanda o mercado e ganha cada vez mais adeptos, e isto, só nos permite ter a perspectiva de que a arquitectura não segue a melhor direcção. A qualidade arquitectónica insere-se e enfraquece neste processo cíclico, onde tantas vezes a assinatura de arquitectos reconhecidos é ultrapassada e desvalorizada por esse movimento de marketing e superficialidade. É esta revolução tecnológica denominada de fantástica a responsável por este aparente bem-estar actual, que instaura, em simultâneo, o desconforto do projecto de criação. Com efeito, com as novas tecnologias existem arquitectos que se agregam às facilidades dos arranjos materiais a vários níveis, manipulando para tal objectos naturais que provocam aos utentes determinadas sensações. O controlo dos ambientes passa pela utilização de ar-condicionados que alteram a temperatura, tectos e paredes absorventes e flexíveis para alterar a acústica, e até materiais naturais sintéticos que manipulam a textura natural

das mesmas. A verdade é que os custos das obras encarecem, a sustentabilidade é menor e perde-se a cultura de um local que pode ter bastante para dar.

Desta forma, a grande questão que se coloca é, como resistir a esta vertente? A arquitectura nunca poderá fugir aos grandes desafios da mediatização e retirar-se do mundo, que efectivamente estão connosco. Há de facto, arquitectos e culturas para trabalhar com esta aceleração e avanço tecnológico, contudo, ao enfrentá-los não podem deixar-se levar por um mundo cheio de sinais que ninguém percebe inteiramente. A arquitectura diante desta situação, necessita de resistir e reflectir sobre as suas possibilidades e limitações, pois a arquitectura não é, nunca foi e nem poderá vir a ser um veículo, ou um símbolo para as coisas que não pertencem à sua essência. Aconteça o que acontecer, teremos sempre que nos moldar ao que é actual, porque esta é uma força de que ninguém se pode distanciar, e as grandes transformações sejam elas tecnológicas ou de outras ciências, atravessarão sempre os nossos caminhos, e assim, na sociedade actual que é a nossa, onde tudo se move a uma velocidade enorme, a arquitectura é obrigada a acompanhar o mesmo ritmo.

Resistência

“A arquitectura tem corpo, não é algo virtual, é concreta e pode-se experimentar com os sentidos, isto foi e sempre será assim, como transmitiram arquitectos como: Siza, Lewerentz, Kahn, Le Corbusier, Alvar Aalto, Dollgast, Rudolf Schwarz ou Barragan. Supostamente, é uma sensibilidade para o corpo da arquitectura, que se compõem por peças, se cria com materiais, se constrói... A mais nobre tarefa da arquitectura consiste em imaginar a sua presença física, para depois lhe dar forma.”¹⁰

Numa sociedade que celebra o insignificante, a arquitectura pode opor resistência, contrariar o desgaste de formas e significados e falar a sua própria linguagem. Sempre existe a sensação de viver no período mais importante da história, e, dessa forma existem várias direcções nesta corrente tão determinada. Os arquitectos que transitam para este novo século, terão que resistir e combater esta arquitectura que está a ser feita para ser vista e vivida a duas dimensões, no papel e nas imagens impressas em que se fixa o olhar. Os arquitectos mesmo tendo uma atitude crítica nunca podem centrar as suas obras em “sinais” que não estão dentro da essência da disciplina da arquitectura, como por exemplo, em discursos de vanguarda arquitectónica ou então classificando uma obra de arquitectura, minimizando-a a um excerto de revista. Com a desvalorização do corpo depreciamos também a arquitectura enquanto sua razão de ser.

¹⁰ Retirado da entrevista feita pela revista Detail 1/2001, por heide Wessley a Peter Zumthor, na entrevista que se intitula Construyo desde la experiencia del mundo.p20

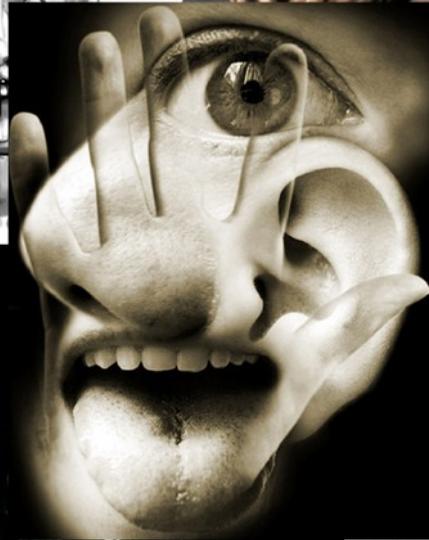
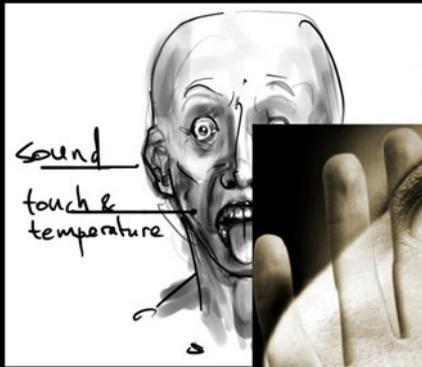


“Se você não usar todos os seus cinco sentidos, alguns deles irão atrofiar, enquanto que os outros sendo enfatizados e muito utilizados, irão evoluir em novas formas. No actual estado da civilização humana, a maioria da nossa energia perceptual é absorvida pelo impacto visual dos média. Os sinais visuais e acústicos parecem depender menos nas estruturas dos edifícios do que o cheiro, o gosto ou o toque. Noutras palavras, a nossa cultura pende mais para valores imateriais do que nos períodos anteriores (...) A globalização dos mercados, os média, a biotecnologia e a engenharia genética têm tido, e continuarão a ter uma influência sobre a nossa condição humana. Um exemplo é - como já disse antes - o impacto sobre os nossos cinco sentidos e, por conseguinte, a nossa percepção do mundo.”¹¹

Verifica-se, então, a existência de um novo conceito de espaço que difere do tradicional pela sua imaterialidade. E essa crise da materialidade, ligada à arquitectura e também ao homem enquanto ser perceptivo, deve-se ao aumento da presença de novas tecnologias na nossa vida. Assiste-se a uma exclusividade por parte do novo mundo virtual de estimular os sentidos da visão e audição. Não podemos voltar ao Renascimento e defender que a visão é o sentido mais importante numa escala hierarquizada, ou metaforicamente ouvir os grandes filósofos da antiga Grécia como Platão ou Heraclitus que defendiam a visão como o maior dom da humanidade, porque essa importância dada à visão ou a um sentido apenas, limita de facto a experiência espacial do ser humano. Aos nossos olhos não existem objectos puros, apenas imagens parciais, pois os olhos não conseguem ter uma percepção verdadeira de que algo realmente o é, e quanto menos se tocam paredes, quanto menos sentimos e vivemos a materialidade, mais plana e virtual se torna a arquitectura. A arquitectura não se pode basear na virtualidade da bidimensionalidade e voltar a cometer os erros do passado.

Uma vez que o mundo se torna cada dia mais computadorizado, a componente física da vida vai-se alterando e é tarefa do arquitecto procurar refúgios que favoreçam a consolidação do sentido do corpo, em oposição à crescente informatização e à progressiva falta de possibilidade de experimentar fisicamente o espaço. O sentido do ser declina com a ausência das relações físicas, e deve ser objectivo do projecto permitir às pessoas apreciar a sua própria corporalidade e criar espaços apropriados ao desenrolar desta experiência. Assim pode a arquitectura ter uma postura crítica, um desejo de mudança face a este panorama. Pode, dentro dos limites de influência que a disciplina tem sobre as pessoas e a sociedade em geral, propor uma outra maneira de nos relacionarmos com o mundo, criando momentos de encontro com uma realidade mais rica e completa, da qual participam todos os nossos sentidos.

¹¹ TORI, Tokisho, *Immaterial ultramaterial architecture, design and materials, Discussion with Jaques Herzog*, frase citada por Jaques Herzog, p45



Drama

sonosoma

Modern Picture System
in another world

- 3-D
- MEG VISION
- METION
- 40/70
- STEREO-SCANS
- AFFINAS
- VIDEO
- VIBRATIONS

SONOSOMA, INC., 822 GALLOWAY DR., FORTIC PALMS, CALIF. 92721
TEL: 714/464-2100

“Só a arquitectura tem a capacidade de oferecer uma experiência completa com o corpo. Fotografia, pintura, e outras artes a duas dimensões só conseguem oferecer uma experiência limitada em comparação com a arquitectura.”¹²

A arquitectura é, e sempre foi, uma arte confrontada com questões da existência humana no espaço e no tempo e suas frequentes experiências; a arquitectura é a arte de reconciliação entre nós mesmos e o mundo, na qual essa mediação tem lugar através dos nossos sentidos. A obra de arquitectura, enquanto algo físico, que nos rodeia e envolve, surge como uma entidade capaz de nos devolver o sentido do corpo. É inconcebível discernir a arquitectura da materialidade, uma vez que a obra de arquitectura é a materialização de um projecto através de entidades físicas. Como defende Maurice Merleau-Ponty, a nossa percepção não é a soma do que a visão, o tacto e audição me dão... eu capto algo de alguma coisa, numa única maneira de estar, que se dirige a todos os meus sentidos de uma só vez.¹³Fazer a apologia do corpo é fazer a apologia da arquitectura; a arquitectura e o corpo são inseparáveis. O arquitecto necessita de inventar e também descobrir, sempre com a necessidade de criar uma dimensão de abrigar o ser humano na totalidade dos seus sentidos. É neste contexto que surge o nome de Peter Zumthor, para quem a arquitectura deve partir de uma cultura sensível, que vai atrás do essencial, do particular e do belo; que deve ser feita para ser experimentada pelas pessoas, para se relacionar com as vidas das mesmas, presa à realidade, àquilo que elas sentem, compreendem, que exclui o superficial e o virtual. Este arquitecto possui uma grande preocupação na escolha dos materiais e da sua relação da obra com o lugar, o que leva o seu tempo nesta acelerada sociedade. Atingir as tarefas importantes da arquitectura que têm vindo a ser deixadas de parte como a preocupação como as impressões espaciais que os edifícios poderão emanar, com o estudo dos materiais, a percepção da luz e do espaço e a relação da obra para com o circundante, de modo a que os edifícios não se transformem em construções vulgares ou produtos consumíveis, é o que deseja.

¹² HOLL, Steven . A conversation with Steven Holl por Alejandro Zaera na revista el croquis nº78 Steven Holl.,p55

¹³ PALLASMAA, Juhani; Polemics – The eyes of the Skin – Architecture and the Senses, Academy Editions, London, 1996, p27, frase de Maurice Merleau-Ponty do livro *A fenomenologia da Percepção*.

Para além dos sinais

“Quando a arquitectura nos toca, quando ela nos permite alongar a imaginação e aproveitar o lugar como mortais num mundo natural e cultural, é porque não nos impôs nenhum significado, presenteia-nos simplesmente com a “experiência”. Aliás, a grande tarefa da arquitectura e da arte é a de nos enraizar neste terreno de experiência existencial e fazer abrir um horizonte de emancipação e imaginação.”¹⁴

A arquitectura tem o potencial de conectar com qualquer pessoa, e se um edifício é forte, as pessoas irão responder a vários níveis; não só os atentos a esta realidade mas também as crianças que tão só tocam a parede. Atrás das implicações arquitectónicas do projecto existem outras formas de entender a arquitectura e talvez, a mais frequente ocorra, através de uma experiência especial, que pode ser sentido por qualquer pessoa. A arquitectura oferece a esperança de voltar a viver todas aquelas qualidades experienciais: luz, material, cheiro, textura, que foram privados pelo ambiente cada vez mais sintético de imagens em telas de vídeo. A arquitectura é um antídoto para uma existência sintetizada num espaço de TV e vividas em prédios de reboco com pouco espaço e alcatifas sintéticas. O desafio é elevar a arquitectura a um papel que já assumiu no enquadramento com a nossa vida diária. Esta humanização na arquitectura será sempre uma ferramenta importante pois não querendo somente impressionar os olhos do homem, mas também exprimir a própria acção da vida. E será importante não deixar que a arquitectura se dissolva neste tempo em que a cultura de criação e sensibilidade se encontra um pouco estagnada, e ir em busca da suprema felicidade das pessoas que habitam e usufruem os edifícios, mesmo sabendo que essa felicidade suprema é difícil de alcançar com esta inquietação da nossa sociedade. Quando observamos objectos ou obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se de uma maneira, especial calma e obtusa. O objecto, com que nos deparamos, não nos impõe nenhuma mensagem e a nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva, encontrando-se além dos sinais.

“Pode-se construir muitos edifícios, mas o fundamental, é que o projecto tenha sentido, sentido no ponto de vista humano, pois acredito nos valores humanistas. Se as obras servirem os humanos e a cidade então é bonito construir. Se, se desenrolar para fundos comerciais já não me interessa.”¹⁵

¹⁴ Referência a duas conferencias inseridas no A+P (Architectre+Phenomology) que decorreram entre 13 e 17 de Maio de 2007 em Faculty of Architecture and Town Planning, Technion, Israel Institute of Technology, Haifa. <http://arcphen.technion.ac.il/>

¹⁵ Retirado da entrevista feita pela revista Detail 1/2001, por Heide Wessley a Peter Zumthor, na entrevista que se intitula Construyo desde la experiencia del mundo.p20



O adoçante calor do Centro de Yalle para Arte Britânica (1969) e o ambiente sombrio de da Assembleia Nacional de Dacca(1974) – Louis Kahn



As grandes variações feitas por Alvar Aalto na Villa Mairea (1939) desde o ambiente suave e cosmopolita ao camponês e rústico



Le Corbusier criou o poder de submundo na capela de Ronchamp (1955) e na cripta de La Tourette (1960)

Existem arquitectos que têm o privilégio de responder que não se conseguem relacionar com a ideia de ir fazer arranha-céus para o Dubai, porque são arquitectos apaixonados e não simples construtores. Naturalmente isto poderá ser demais para os jovens arquitectos, porque estamos a falar de situações privilegiadas, de arquitectos reconhecidos mundialmente e que têm a possibilidade de escolher o que querem projectar. Mas hoje em dia, é possível isolarmo-nos do mundo e saber o que determinados arquitectos estão a fazer do outro lado do mundo. Por isso, há que tirar proveito das novas tecnologias, e não as deixar direccionar a arquitectura no sentido errado, mas agarrando-as, para que assim nos ajudem a melhorar e a inovar esta nossa disciplina para melhores e rápidas soluções. Da mesma forma coloca-se a questão: será possível ser paciente neste mundo da publicidade e do marketing, onde se exige cada vez mais, em menos tempo? Além de grandes mestres do século passado, existem arquitectos neste século XXI, que contrabalançam com esta vertente rápida e insensível actual, e preocupando-se com uma atmosfera.

“Eu sou fenomenologista, estou preocupado com a maneira como as coisas são, sentem, tocam, cheiram, soam, isto é o que eu penso quando estou a projectar. É um sentimento, não está na minha cabeça.”¹⁶

Peter Zumthor é um desses casos actuais que têm como interesse principal uma busca de como experimentamos os espaços, e como percebemos a realidade material. Possuindo uma forma racional de pensar, vai ao encontro de uma arquitectura da razão prática que parte daquilo que ainda conhecemos, compreendemos e sentimos, sendo assim um arquitecto que nos surpreende, com o seu esforço criativo e racional feito através de valores que fazem parte da nossa vida passada. Ao mesmo tempo, Zumthor tende a criar uma arquitectura que tem a capacidade de oferecer uma experiência interactiva entre todos os sentidos em simultâneo, bem como entre a imaginação e a memória. A luz, o cheiro, o toque, o som, são elementos chave em todo o seu trabalho e são conseguidos através de uma imaginação extraordinária conjugada com inovação técnica.

Peter Zumthor viaja até às raízes do Movimento Moderno e não termina com uma postura histórica ou com noções estilísticas, como a arquitectura do século XX irremediavelmente adoptou, mas traz consigo uma nova maneira de olhar e confrontar as coisas com os problemas fundamentais da arquitectura, encarando-os de uma forma optimista. Como refere Mikko Heikkinen, Peter Zumthor não pertence a esta “multidão” dos grandes mercados. No seu atelier, ainda localizado na aldeia suíça de Haldenstein, são projectados por ano, edifícios escassos para preencher um livro de uma mesa-de-café. Peter Zumthor, sendo um caso autêntico da actualidade, possui a “velha” e original

¹⁶ Frase citada por Peter Davey quando de perguntar a Peter Zumthor qual o seu método de trabalho, depois de ter ganho o premio 1998 Carlsberg Prize for Architecture, retirada do site <http://www.calimero.se/zumeng.html> , ultima visita em 28.11. 08

ideia de fazer arquitectura neste mundo artificial de sinais. Tal como referiu Guta Moura Guedes, aquando da passagem deste arquitecto por Lisboa inserida na ExperimentaDesign2008, o que subscrevo por completo:

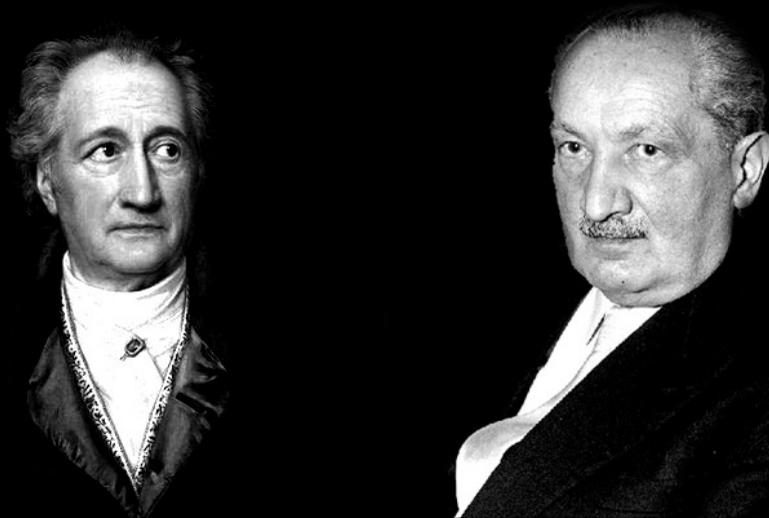
“É bom mostrar este tipo de abordagem perante esta sociedade, que é a de alguém que se preocupa...que não está interessada em fazer dinheiro, em fazer superfície, e que mostrar este tipo de arquitectura clássica, que se preocupa com o espaço e as pessoas ainda existe.”¹⁷

Peter Zumthor é um arquitecto que necessita de tempo para projectar as suas obras, e acredita que todos os arquitectos sabem que esse tempo é necessário para ter cuidado com o meticuloso trabalho para o arquitecto, mesmo sofrendo as pressões dos clientes mais ansiosos. Peter Zumthor refere que é difícil ser-se cliente dele próprio e que tem a reputação de ser teimoso e de não ser motivado pelo dinheiro. Mas o espírito do tempo favorece a quantidade de mega-experiências muitas vezes de qualidades desconsideráveis. Zumthor sente essa obsessão porque sabe que os detalhes são muito importantes, caso contrário, não atingirá o seu objectivo, a sua atmosfera. Por isso, quando Peter Zumthor implora uma procura pela arquitectura perdida, por mais ameaçada que se encontre a definição de “arquitectura”, Zumthor vai em busca de uma arquitectura concreta, de atmosferas que já apresentamos, das nossas memórias, do passado, isto é, daquela arquitectura que se encontra intimidada com a arquitectura actual. A sua personalidade é idiossincrática – avessa à exposição mediática num mundo que privilegia as imagens: uma apetência visceral pela ruralidade, num tempo denominadamente urbano.

¹⁷ MILHEIRO, Ana Vaz, no Jornal o Público de 6.11.2008, P2, p7 referindo-se a Peter Zumthor



O núcleo duro da beleza



“Algo me faz falta; uma empatia que instantaneamente me afecta, quando experimento a beleza. Antes de conhecê-la, não advertia ou já não sabia o que me faltava, mas a renovação desse conhecimento me evidencia que sempre me fará falta. A beleza existe, ainda que suas aparições são relativamente pouco frequentes e, normalmente, se produz em lugares inesperados.”

Frase retirada do texto de Fredy Massad e Alicia Guerrero, intitulado Via de perfeição no site <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenhas171.asp>, com tradução de Ivana B. Garcia. Última visita a 28.11.2008

Como sabemos, o próprio termo beleza, diz respeito à qualidade do que é belo, agradável, e do que desperta a atenção¹⁹, isto é, diz respeito a algo particular, ao que cada um de nós considera harmonioso, ilustre ou distinto. Os arquitectos procuram obter a beleza nas suas obras, mas ao mesmo tempo, têm a noção de que o belo é abstracto, e que cada um tem a sua perspectiva das coisas. Estamos assim perante uma qualidade subjectiva, que contraria o mundo material e concreto que é a disciplina de arquitectura. Porém, a arquitectura e a beleza são atingidos mutuamente, não só através do convite ao trabalho árduo, dos pormenores, da precisão, mas também com a diversidade e riqueza que as próprias coisas reflectem, sejam elas objectos, espaços ou materiais. Os arquitectos têm de as identificar e fazer-lhes justiça.

Existem arquitectos que procuram a beleza da forma mais natural possível, a partir da verdadeira essência das coisas. Com as suas obras possibilitam às pessoas emoções e sentimentos em harmonia com os elementos que formam o edifício na sua forma mais primitiva, tal como eles são, para que assim as pessoas se interessem pelos mesmos e os admirem. Esta definição contraria alguns arquitectos actuais, que cada vez menos prestam atenção às questões da beleza e que tentam provocar, como referi anteriormente emoções às pessoas através de elementos artificiais.

“Uma flor, uma planta, uma montanha existem num determinado ambiente. Se eles atraem atenção com a sua toda-poderosa atitude que inspira confiança, é porque esta evidente atitude evoca esta radiação específica, uma ressonância. Feito sensível com tantas ligações naturais e deslocamentos, paramos para assistir ao espaço que é organizado com um magnífico movimento; nós, depois, avaliamos a interacção do que estamos a ver.”²⁰

Estas palavras de Le Corbusier demonstram o seu fascínio pela beleza que nasce da irradiação das coisas, à semelhança do termo *Wirklichkeit*²¹ utilizado por Peter Zumthor. Fala de uma irradiação dos elementos vulgares, com os quais nos deparamos todos os dias, que estão efectivamente enraizados no nosso quotidiano. Acredita que ao tomarmos consciência dos mesmos, poderemos trabalhá-los de forma a criar um ambiente de harmonia entre eles. Como refere Steen Eiler Rasmussen, um ambiente construído pode não ser bonito esteticamente à primeira vista, mas tornar-se belo apenas com as coisas que contém e que o rodeiam – “Dois apartamentos, um acima do

¹⁹ Dicionário prático ilustrado português, Lello editores Março 2004

²⁰ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004- Le Corbusier, L'espace indicible, "L'architecture d'aujourd'hui", 1946, p426

²¹ *Wirklichkeit* - termo utilizado por Peter Zumthor na entrevista com Martin Steinman que define: a noção do real, a realidade; importância, a realidade que produz o efeito de existência.

outro, com salas e quartos exactamente das mesmas dimensões e com as mesmas aberturas, podem ser inteiramente diferentes, apenas por causa das cortinas, papéis de parede e imobiliário.”²²

Pode considerar-se a forma de trabalhar e pensar de Peter Zumthor como clássica, aliás, nomes é o que se dá e sempre deu. Mas, Zumthor acredita que algo poderá ser bonito se houver sorte e muito talento por detrás da elaboração de um projecto. Nas suas obras, este arquitecto suíço tenta impregnar os seus edifícios de beleza para dotá-los de alma, e fazer com que essa mesma beleza seja transmitida aos utentes de uma forma natural como nos filmes de Aki Kaurismaki.²³

“Uma obra pode dispor de qualidades estéticas, quando as suas diversas formas e conteúdos se fundem num ambiente base forte que nos consegue tocar. Esta arte tem a ver com configurações interessantes ou com a originalidade.”²⁴

Neste âmbito, surge a cultura germânica e a sua tradição artística. Nesta cultura, que inclui a Áustria, a Alemanha e parte da região da Suíça, a habilidade artesanal, a beleza simples e a sensibilidade ambiental sempre foram valores apreciados. Bruno Reichlin, acredita que esta região tem o seu segredo para reagir desta forma perante “as coisas”, pois “em vez de uma gramática de símbolos (...) uma gramática de estrutura tem sido gradualmente estabelecida.”²⁵ Um desses casos é o do escritor Peter Handke, que nas suas leituras se debruça frequentemente sobre o lugar, e tenta fazer com que o leitor entre num mundo espacial, onde as descrições das coisas as passam de superficiais a naturais e quotidianas e integrando-as num espaço envolvente consolidado. Este é o grande objectivo que Peter Handke quer que retirem das suas leituras, pretende que haja uma compreensão das particularidades que se unam e criem algo harmonioso e objectivo umas com as outras. Do mesmo modo, esse objectivo de criar algo integral e harmonioso pode relacionar-se com a arquitectura: Diener & Diener, Annette Gigon/Mike Guyer, Marianne Burkhalter/Christian Sumi, Peter Zumthor ou Herzog e De Meuron – buscam desvelar novas formas baseadas na simplicidade e no uso estrito e repetitivo dos materiais. Estes arquitectos procuram uma aproximação sensual ou intelectual aos materiais e procuram desde os mais primitivos, como o betão, a madeira, a pedra, aos mais complexos como vidros ou o betão tratado.

²² RASMUSSEN, Stein Eller; *Arquitetura Vivenciada*, Editora Mil Fontes, 2ª edição, São Paulo, 1998, p32

²³ Zumthor faz referência aos filmes de Ari Kaurismaki e como estes mostram o efeito de poesia desolada, uma grande compaixão, e um grande laconismo de Ari Kaurismaki num excerto da Revista *Arquitetura Viva* nº69, na qual se intitula *Madre Materia – Peter zumthor, susurro y espetáculo*.

²⁴ ZUMTHOR, Peter; *Verdades Inesperadas*, Pensar a Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p18

²⁵ Revista *Domus* 760, maggio/may 1994 – Entrevista entre Peter Zumthor e Martin Steinman, referindo a Bruno Reichlin (arquitecto suíço (1941-), que descreve a mudança na forma em que dá a origem a esta arquitectura da região germânica.

“Uma vez que eles já não vêm de um camaradagem artesanal como fizeram até meados do século XIX, a única abordagem aos materiais é o caminho puramente intelectual. Para o artesão, a estrutura é uma entidade única, composta de materiais de trabalho e formulários. O arquitecto, pelo contrário tem que aproveitar esta entidade única como excepção, a fim de tornar as peças individuais num novo todo.”²⁶

Contrariamente a esta visão dada por Jacques Herzog, Peter Zumthor considera que é possível abordar os materiais de uma forma natural, ao invés de o fazer intelectualmente. Neste contexto, pode depreender-se a influência que o passado de artesanato de Zumthor pode ter tido, nesta visão de integridade e unidade do objecto. Esta sensibilidade de Peter Zumthor para com os materiais e os pormenores pode advir da sua criação no seio de uma família de carpinteiros, tal como Mies Van Der Rohe filho de um pedreiro, ambos possuem uma obra que revelou um cunho da precisão, solidez e acabamento. Esse contacto inicial com artesãos e carpinteiros, deu-lhe essa percepção material de objecto completo que aplica nas suas obras. Desta forma, há quem defina a arquitectura de Peter Zumthor como representativa do movimento minimalista a par de outros arquitectos. Isto só só poderá compreender-se se a sua arquitectura se rege, de facto, pela simplicidade, pelo essencial, e nesse sentido poderão rotulá-lo de minimalista, dado que este arquitecto não possui um estilo próprio. Assim inserindo-o nesta categoria estão a elogiar a sua capacidade de simplificar e unificar as obras e de transmitir às pessoas.

“Para alcançar a simplicidade, paradoxalmente requer-se um enorme esforço. Para criar simplicidade, para reduzir um artefacto, uma obra de arte, ou um quarto ao mínimo essencial, necessita-se de paciência, esforço e gosto.”²⁷

A arquitectura implica um todo, pleno de detalhes, funções, formas, materiais e dimensões. Estes detalhes determinam as transições sensitivas, o ritmo formal, a ideia fundamental do desenho, a escala finamente fraccionada do edifício. Deste modo, o arquitecto acredita que se deve olhar para as construções racionais e formais em todos os pontos nos quais as superfícies se intersectam e os diferentes materiais se juntam. E a sensibilidade de Zumthor reduz o objecto arquitectónico a uma só unidade, não deixando espaço ao secundarismo de alguns elementos arquitectónicos, nem há sobreposição gratuita de materiais. Aliás, este arquitecto não faz arquitectura por partes ou por layers

²⁶ Revista Domus 760 – Entrevista com Martin Steinman - palavras de Jacques Herzog a uma Televisão Suíça

²⁷ PAWSON, John, em *Minimum*, Phaidon Press 1996, p19, edição inglesa - Para Pawson, a arquitectura que emprega a repetição, o equilíbrio, a ordem, com um jogo reduzido de figuras geométricas, materiais e cores aproxima-se da simplicidade tão difícil de conseguir e legendariamente perseguida. Ao mesmo tempo refere que o espaço vazio, oferece espaço tanto a nível físico, como psicológico, espaço para a contemplação, inspirando calma, sem as distrações das posses.



Dominus Winery(1998) – Herzog & DeMeuron

Novartis Campus (2005) – Diener & Diener

– “existe um objecto único com diversos elementos de igual importância e relevância, elementos cujo conjunto formam um todo: “Isso é algo normal para mim e eu não acho que sou excepcional. Talvez eu tenha mais confiança em mim mesmo, e paciência no olhar, sem pensar.”²⁸ Esta aproximação e esta boa velha disciplina de redução das coisas à sua própria essência de uma forma natural, torna Zumthor num ícone dentro da arquitectura actual, pois não vê esta forma de trabalhar como um facto, mas como um objectivo extremamente difícil e indispensável ao seu trabalho. A partir do momento em que Zumthor afirma que não gosta de teorias como instrumento de validação dos edifícios, que não lhe interessam as imagens como elementos independentes sem significado, que não está interessado em representar algo com a sua arquitectura, o material adquire uma especial importância na maneira como se funde e se expresse num todo, como se relaciona com o contexto, como se converte na realidade mais imediata e tangível dos seus edifícios, provocando sensações.

Os materiais são elementos indissociáveis da arte e da técnica na arquitectura. Constituem-se como respostas a questões do lugar, da contemporaneidade, do programa. São manipulados para se constituírem como elemento que se relacionam com os sentidos humanos. As suas referências, em especial, as artísticas, têm por vezes, uma decisiva importância, por vezes, nestes processos. Tal como na música é possível detectar detalhes da melodia e elementos harmónicos e rítmicos sem perder o sentido da composição como um todo, a arquitectura baseia-se em estruturas claras e simples, e os pormenores não devem distrair a percepção do conjunto. Nesse sentido, Zumthor inspira-se em artistas e na forma como eles compõem as suas obras. Nas obras dos artistas plásticos de Richard Serra, Joseph Beuys ou Mário Merz, a percepção do todo não é distraída por detalhes não essenciais: cada junta existe para reforçar a ideia da silenciosa presença da obra; a homogeneidade e integridade desses objectos. Da mesma forma, Mark Gilbert relaciona as obras do escultor Ulrich Rückriem com a arquitectura de Peter Zumthor: “É esta experiência sensorial (de um “todo” presente nas suas obras) que encontramos nas suas obras, que é particularmente verdade no caso nos edifícios do arquitecto suíço Peter Zumthor, de que forma enfrenta trabalho devido à sua criação...”²⁹

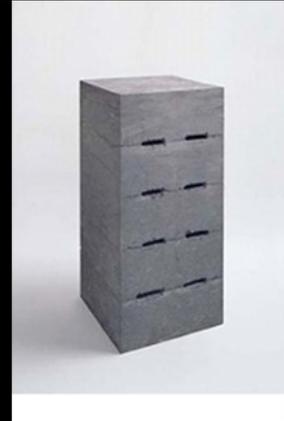
Ao contrário dos artistas plásticos, a arquitectura tem que começar com as necessidades funcionais e técnicas que constituem a sua tarefa fundamental, coisa com que o escultor não tem de se preocupar. Todas as imagens interiores que surgem, jogam com a realidade material do edifício: edifícios encerrados ou abertos com aberturas de formas diversas; espaços de diferentes formas,

²⁸ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

²⁹ GILBERT, Mark, and KEVIN, Alter - Construction Intention Detail: Five Projects from Five Swiss Architects., Zurich: Artemis, 1994, p16 – referindo-se à criação de Ulrich Rückriem como pedreiro e à de Peter Zumthor com a carpintaria.



Wall Relief - Ulrich Rückriem - 1995



Dolomit, gespalten - Ulrich Rückriem - 1969



Joe - Richard Serra - 2000



Fulcrum - Richard Serra - 1987



Lingotto - Mario Merz - 1984



Pianissimo - Mario Merz - 1984

que se tornam verdadeiramente em ambientes quando a luz, o ar, o odor, a vazios, o som, os materiais, são parte da sua concepção. Cada um destes elementos é criteriosamente pensado por Zumthor, uns mais presentes do que outros, dependendo do espaço, sendo necessário para os desenhos um processo de concepção que para além de contar com os sistemas de ordem e intuição, conta com referências de experiência subjectiva. Como dizia William Carlos Williams: “A máquina é um objecto que não tem peças desnecessárias”³⁰, e relacionando-o com a arquitectura, de uma forma metafórica, o edifício além de ser inventado com a adequada precisão para o lugar e a função, deve desenvolver a sua própria força sem necessitar de nenhum acessório artístico, isto é, deve aquela envolver plenamente o corpo e a mente no seu todo, tal como Peter Zumthor o transmite nas suas obras de uma forma natural.

Do material que é feito

“Quando digo que tenho aprendido com pessoas como Beuys e outros artistas, quero dizer que dois ou três materiais podem cobrar uns dos outros e ser mais do que si sós. Isto é o que sempre faço nos meus prédios, você geralmente encontra um trio de materiais, uma tríade. Às vezes é como a música, que é diferente quando você tem três notas, três tons sonantes, em vez de um ou dois. E não importa, então, não é uma questão de ter de decidir, não importa se há realmente dois tons dominantes e mais subtis, que enriquecem o conjunto e criam “um todo”.³¹

A Natureza poderá ser entendida como muitas coisas: o Universo, a Terra e tudo o que ela contém. Seria de pensar que a natureza é parte das nossas vidas e que é inevitável interagir com ela no nosso dia-a-dia. A matéria faz parte do mundo real e a Natureza é a fonte dos materiais que usamos para construir. Mas, ao longo do tempo os seres humanos têm dado cada vez menos importância, incluindo a arquitectura, aos materiais naturais. Cada vez mais, os produtos criados pela humanidade têm atingido um desenvolvimento tal, e uma produção em massa que os seres humanos já não estão relacionados com o mundo natural. Hoje em dia, as cidades e as grandes metrópoles, que têm uma vida mais rotineira, são os lugares onde essa separação da vida diária humana e o mundo natural se faz sentir mais. A natureza é a fonte de imagens e de estímulos sensoriais, onde o contacto directo entre a pessoa e o cenário natural se torna muito importante provocando uma reacção na pessoa sentindo-se esta num ambiente que admira.

³⁰ ZUMTHOR, Peter; O núcleo duro da beleza, Pensar a Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p25, referindo-se a palavras do poeta norte-americano William Carlos Williams, que ouviu numa estação de rádio

³¹ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

Peter Zumthor é contra a separação entre a materialidade e a realidade humana. Segundo este a produção em massa e os avanços científico-tecnológicos têm contribuído para que os materiais se descaracterizem do seu estado natural. Quanto mais longe do seu estado natural, um material se encontra, de menos agrado é para nós. Exemplo disso, são os materiais sintéticos, que não estão conectados com a realidade natural. Eles são fruto de um ano de avanços técnicos e têm contribuído para uma menor expressão do natural nas construções. Cada vez menos interagimos com a natureza, e com essa construção “sintética” temos manipulado e mudado ainda mais o material natural. Está-se cada vez mais a produzir e a construir com produtos que já não dizem respeito à Terra, ao nosso mundo real.

“A monotonia do padrão da arquitectura actual é reforçada por um sentimento enfraquecido da materialidade. Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – permitem que a nossa visão entre as suas superfícies e torna-nos convencidos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam a sua idade e história, como também a história da sua origem e o do uso humano. Toda a matéria existe num continuum do tempo; a patina do desgaste acrescenta a experiência enriquecedora do tempo para os materiais da construção. A arquitectura permite-nos compreender a dialéctica da permanência e mudança, para nos posicionar no mundo, e para nos localizar na continuação da cultura.”³²

Outro fenómeno da relação do edifício com o tempo é o seu envelhecimento, o processo químico natural que a acção do tempo provoca sobre os materiais. Esse fenómeno pode ser utilizado como uma qualidade arquitectónica do próprio edifício, assumindo-se as diversas metamorfoses que um edifício sofre ao longo do tempo. Estas metamorfoses consistem num conjunto de transformações que diversos agentes exercem sobre os materiais, estes vão desde os agentes meteorológicos até à inerente utilização do próprio edifício. Estas transformações constituem traços autobiográficos do edifício. A sua história, o seu envelhecimento natural constrói o seu significado aos nossos olhos, deixando-nos imagens de memórias que humanizam a sua presença.

O uso e o envelhecimento dos materiais expressa a sua história e duração, mas no entanto, a arquitectura contemporânea aponta para uma visão utópica sobre a impossibilidade de conseguir uma perfeição intemporal com os materiais. Um dos seus objectivos é o de eliminar o aspecto do tempo no espaço. Os materiais sintéticos são aplicados, os materiais naturais são revestidos para resistirem ao uso. Vidro é várias vezes utilizado, juntamente com outros materiais sintéticos transmitindo na sua maioria, o envelhecimento e a passagem do tempo. Os materiais naturais estão

³² PALLASMAA, Juhani; *Polemics – The eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Academy Editions, London, 1996, p21



Casa em Bruxelas - Mário Garzaniti - 2003

“O ferro pode ser significativamente transformado por um tufão de areia, curvar-se e oxidação, para criar uma rica materialidade de superfície e cor. Integral aos materiais e à sua deterioração e à sua mudança com o tempo, a beleza das várias cores e texturas da oxidação também dá aos detalhes uma dimensão pictórica.”



O Bosque da Vida. Campus de Leioa, Vizcaya - Zade & Vila. - 2003



Faculdade Direito em Cambridge – Norman Foster - 1995

Kunsthaus Bregenz – Peter Zumthor - 1997

a perder a sua essência e a sua verdadeira textura, e, por consequência, está a perder-se a sensação do tacto. Os arquitectos tendem a não se preocupar com o ambiente, pois quando se faz edifícios que têm de estar com boa aparência e vão ser vendidos dentro de 2 ou 3 anos, ninguém se preocupa com o seu envelhecimento dos mesmos, porque é certo que serão vendidos. Esta situação ignora o ambiente, mas quem quer ganhar dinheiro fácil com edifícios, tem de ser bom no seu trabalho.

Por causa do tempo, as memórias acumulam-se no espaço, e para ignorar essa passagem do tempo na arquitectura não se tem em conta essa mesma acumulação. Este tipo de espaços, cria uma infinidade de interacções, entre a percepção, a memórias, a fantasia, e os arquitectos devem ter em conta esta sensibilidade quando projectam um espaço. Os edifícios devem ser construídos para serem intemporais, e devem preocupar-se com o ambiente. Tem que haver sensibilidade para querer saber como vai ficar o edifício consoante o tempo, e isso trabalha-se com os materiais. Nos edifícios de Zumthor, esta qualidade é inúmeras vezes utilizada, procurando-se conjugá-la com a ideia de intemporalidade. Peter Zumthor refere que a arquitectura, ocupando-se com as leis inerentes das coisas concretas da vida, como as montanhas, rochas e a água em conexão com o edifício, oferece uma chance de apreensão que parte das coisas e volta para as coisas.

Dentro do discurso da materialidade, assunto inevitável para a investigação, devemos atentar na maneira como são percebidas as características dos materiais através dos sentidos humanos. Num mundo de realidade virtual e de simulações, a dessensibilização é privar-nos da riqueza de informações, que se situa além da superfície visual e do conhecimento verbal. Temos a previsão de que o desenvolvimento de materiais inovadores deve ocorrer em paralelo com as novas abordagens para envolver os sentidos humanos. Ter como objectivo recursos ao tacto, audição, olfacto, assim como à visão, irão proporcionar uma maior sensibilização das mensagens subtis que nos rodeiam. Isto é, importante quando o arquitecto tem a noção da existência de vários tipos de materiais, desde uma simples material natural ao material mais sintético e avançado, e que a partir daí, pode conjugá-los da melhor maneira.

Quando refiro que Peter Zumthor é um grande apreciador da arquitectura que parte das coisas concretas da vida, não quer dizer que esteja desatento às novas evoluções do mercado. É até curiosa a relação estabelecida de Peter Zumthor com Norman Foster, num artigo publicado com que deparei na revista *Passage* de Maio de 1999. A propósito, e quase simultaneamente após Norman Foster ter ganho o prémio Pritzker e de Zumthor o prémio Mies Van Der Rohe com o Museu de Bregenz, contrapôs-se ambas as arquitecturas e em comum encontrou-se uma obsessiva precisão pelo detalhe construtivo aliado ao mesmo desejo de introduzir as novas tecnologias na concepção da arquitectura. Algo que o próprio Peter Zumthor já referiu: eu trabalho com muito cuidado, no entanto, estou atento às técnicas mais avançadas. “As fachadas “high-tech” não me interessam. O

progresso não se anuncia aos gritos, só com o tempo.”³³ Esta relação entre diferente arquitectura transmite-nos uma noção global da arquitectura de hoje, que em muito pode ser diferenciada pelos seus meios técnicos. O mesmo será dizer que as diferentes arquitecturas de hoje, respondem a diferentes, muitas vezes contrastantes modelos de modernidade; as chamadas “nações industrialmente avançadas” e as “nações em desenvolvimento”.³⁴

Isto é, o contraste entre elementos naturais e elementos superficiais concretiza a relação simultânea que Peter Zumthor procura nos seus edifícios – uma identidade forte com o local, que torna o edifício numa espécie de preexistência do lugar, e uma clara relação com os meios e tecnologias actuais, que faz com que o edifício vibre contemporaneamente.

Paisagens Completadas

“Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa, primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontra o seu lugar. Mas o lago já não é mesmo.”³⁵

Todas as obras intervêm numa certa situação histórica e criam, dessa forma, uma tensão entre o velho e novo. Para atingir a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. É importante que o edifício questione a relação com o entorno circundante, para dotá-lo de uma identidade e para que estimule as pessoas, a ver o existente de uma nova maneira. Isto é possível se o arquitecto apreender o edifício e o conseguir ver sob diferentes pontos de vista simultaneamente, ou seja, historicamente, esteticamente, funcionalmente, pessoalmente e passionalmente, com o objectivo de conseguir projectar edifícios que, no decorrer do tempo, se unem de uma forma natural com a figura e história no lugar.

Actualmente, cada vez se sente menos esta preocupação com o lugar e o edifício. Não basta a um edifício contemporâneo fazer parte da essência do lugar, ser um todo coerente desde os mais pequenos detalhes até à sua forma, para ser parte de um mundo em constante mutação. Os edifícios são aceites pouco a pouco pelo seu espaço envolvente e têm a capacidade de atrair as pessoas de

³³ Peter Zumthor, Entrevistado por Rodriguez Marcos, in “vanguardia”, Madrid Novembro 1998. www.terrclub.com

³⁴ Informação retiradas pela revista Passage, artigo original pertencente ao Arq. Carlos Marques, antigo estudante FAUP.

³⁵ ZUMTHOR, Peter; Paisagens Completadas, Pensar a Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p9

diversas formas, emoções e raciocínios. O nosso sentimento e compreensão estão, no entanto, enraizados no passado, e, dessa forma, os significados que se criam com o edifício devem respeitar a memória e o ser humano. Como refere Norbert-Schulz, “o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano.”³⁶ O lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano. Perante esta definição, as ideias de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty ou as acções corporais de Joseph Beuys – como Coyote. I like América and América like me constituem referências básicas do lugar concebido como experiência corporal.



Eu Amo a América e a América me Ama (EUA, 1974) - performance em que o artista ficou envolvido em feltro em uma sala com um coitote durante cinco dias;

Mas, um projecto, não se pode tratar da tradição, não pode apenas contar com o mundano e o visionário. O projecto oscila entre ele próprio e o lugar concreto, no qual deve explorar, perceber a sua imagem, a sua história e as suas qualidades sensoriais. É necessário lidar com o que já existe no lugar e procurar renovar com algo contemporâneo que fará do edifício uma construção nova mas bem integrada.

“Quando construo num lugar determinado, procuro olhar para o resto do mundo. Isto é importante, porque cada edifício deverá dizer algo sobre a sua localização, mas também algo sobre o mundo inteiro, com isto procuro dizer o que o seu autor conhece sobre o mundo. Se desenvolver um edifício só a partir da sua localização, ele nunca vibrará com o mundo, permanecerá estranhamente obsoleto e sem vida. Um edifício necessita sempre algo que irradie de fora para dentro e vice-versa. Se construíres de uma forma mundana, o edifício não criará raízes e não irá

³⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Intenciones en Arquitectura*, GG Reprints, Barcelona, 3º edição, 2001.



Museu de Mina de Zinco Almannajuvet, Sauda, Noruega, - Peter Zumthor - 2003 –



Restaurante de verão, Ilha de Ufnau, Lago de Zurique, Peter Zumthor - 2003 –

Peter Zumthor, actualmente trabalha sob dois projectos que interferem de uma forma exemplar na ligação edifício\lugar. Na montanha. do Museu de Sauda, entre 1880 e 1920 explorou-se zinco. Em 2003 pediram a Peter Zumthor para desenhar um conjunto de edifícios que deveria contemplar um memorial, um museu e um espaço para eventos sociais locais. Nota-se na forma como Zumthor trabalhou o edifício com a história do trajecto usado pelos mineiros e dessa forma reagir com o lugar para projectar.

No caso do restaurante, o edifício surge da ilha, na qual é muito polida. No lugar se depara com uma camada soft de luz horizontal. Depois vem a rocha polida e, conseqüentemente, uma pequena camada de terra. O edifício reage com isto. Tem muito a ver com a silhueta suave, quase erótica da luz das antigas igrejas e edifício barrocos. Zumthor trabalha o edifício a partir da topografia.

Em ambos casos Zumthor trabalhar com materiais locais para a construção e ao mesmo tempo com elementos de alta tecnologia, como o detalhe construtivo dos vidros do restaurante de verão que protegem as pessoas do frio e da chuva.

extrair nada do lugar. É importante sentir-se o diálogo, entra localização específica e o resto do mundo.”³⁷

Para Zumthor um dos grandes objectivos nas suas obras, é a importância do enraizamento dos edifícios que cria num determinado lugar. Para ele, um dos maiores elogios que lhe podem fazer é dizer, acerca de um projecto novo, que parece que já faz parte do lugar. Durante esse processo, entram-lhe imagens de outros lugares, que já conhece e que em tempos o impressionaram, lugares vulgares, especiais, cuja figura interioriza como um arquétipo de determinados ambientes e qualidades, e fá-los vir ter com ele, para criar tensões, redes de aproximação ao lugar, e assim vai tomando decisões sobre o projecto de fundo que entretanto vai surgindo. Se um projecto se nutre somente do existente e da tradição, se repete apenas o que o lugar lhe oferece, falta-lhe o debate com o mundo, falta-lhe a irradiação do contemporâneo. O contacto com o lugar da obra vale mais que qualquer teoria sobre a região que se tenha em estudo, e, desta forma a sua arquitectura rompe com duzentos anos de discussões sobre a forma e o estilo. Quando a questão da separação da forma do conteúdo quer seja construído ou inventado a sua preocupação fala por si.

Quando se fala em Paisagens Completadas, debruça-se sobre uma sensibilidade para com o lugar, as pessoas, o edifício a construir, e este não deve olhar para o mundo de novas realidades, deve sim desprender-se desse mundo, porque trabalhar num lugar é trabalhar com o passado. O grande objectivo é de criar obras que consigam no final ancorar-se no chão e que funcionem como parte integrante do seu espaço envolvente. Parecem dizer “eu sou tal como tu me vês e daqui faço parte”.

A beleza tem forma?

“Como não existe imutabilidade ou elasticidade na língua, tampouco existe nos estilos, e eis porque, como já foi assimilado pela nossa cultura, fazer história dos estilos nada significa, uma vez que todas as pessoas e particularmente todos os artistas, utilizam a língua para expressões e significados individuais, isto é, criam a sua linguagem. Mas como é verdade que fazer arquitectura moderna, ou seja, adoptar a língua contemporânea, não quer dizer, necessariamente, fazer arte, também não há dúvida de que adoptar uma língua estranha académica, significa impedir qualquer possibilidade de falar espontaneamente, e por isso de poetizar.”³⁸

³⁷ Extracto da entrevista “i build on my experience of the world...”

³⁸ ZEVI, Bruno; Saber ver a Arquitectura, Editora Arcádia, Lisboa, 1977, p174

Este modo de ver e debruçar sobre um projecto vai contra estilos e formas preconcebidas dentro da arquitectura. Esta frase de Bruno Zevi refere-se ao núcleo de arquitectos que estão entregues à arquitectura do fazer, da construção, ao objecto criado, que não se relacionam com ideias preconcebidas e defendem que cada edifício é construído com um determinado objectivo, num determinado lugar e para uma determinada sociedade. Por outro lado, com o avanço das novas tecnologias, é certo que a execução se tornou mais rápida e mais fácil, seja a fazer cálculos de estruturas, seja a experimentar formas nunca antes experimentadas. Por isso, hoje existem obras nas quais se identifica, à primeira vista, quem foi o autor do projecto, estejamos onde estivermos. Obras construídas num lugar apenas pelo bom resultado nas suas representações bidimensionais. Sempre houve estas tendências, estilos e paixões cegas na arquitectura. O computador torna possível desenhar formas que seriam impensáveis há uns anos, e “alguns arquitectos, sempre um pouco ingénuos, já começaram a usá-las, criando as “bolhas” ou “cascas” que estão tão na moda hoje em dia...na verdade aguardo com curiosidade o dia em que chegarão esse tipo de edifícios construídos. Esta tendência depende dos arquitectos, e não dos engenheiros. Arquitectos estão mais dispostos a perseguir modas e estilos. Os engenheiros devem segui-las.

Tomando o exemplo do arquitecto-engenheiro Santiago Calatrava vemos que as suas obras são compostas por fórmulas que combinam uma presença visual marcante, e que por detrás dessa obra existe um enorme conhecimento tecnológico sobre materiais e estruturas. Pode-se afirmar que este arquitecto-engenheiro é considerado um dos arquitectos impulsionadores da arquitectura de estruturas, geralmente metálicas, devido às formas que dão às suas obras tantas vezes inspiradas em seres da natureza. Normalmente trabalha com obras públicas, o que faz com que não haja um cliente específico, mas sim um conjunto de pessoas, e tenha assim uma maior facilidade e liberdade de aceitação por parte das mesmas, pelos vários tipos de resposta que obtém. No caso dos arquitectos como Calatrava que se inspiram em formas no início do acto de projectar existem alguns problemas com os quais terão que se confrontar, sejam eles funcionais, ou de espaços interiores, devido à sua persistência na forma inicial. O papel do arquitecto não é ter uma postura “arrogante” ao ponto de querer impor a sua imagem em algum lugar do globo e dizer “estive aqui!”. Isto é, a sabedoria manual e o desenho não são tudo na arquitectura, e é preciso ser-se sensível para com as pessoas, pois, por vezes obras acabam por não resultar para as mesmas, e a arquitectura é e sempre foi, feita para elas.



Hemisférico – Valência, Espanha - Calatrava - 1998



Estação Oriente – Lisboa, Portugal – Calatrava - 1998



Fundação Serralves, Porto, Portugal – Siza vieira - 1999



Bonjour Tristesse – Berlim, Alemanha – Siza Vieira - 1984

“Pessoalmente gosto da ideia de projectar e construir casas, das quais me retiro como projectista 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.”³⁹

Desta frase de Peter Zumthor ressalta à primeira vista a sensibilidade e generosidade deste arquitecto. No caso, por exemplo de Siza Vieira, quando se viaja por Portugal e se depara com alguma obra deste arquitecto português, podemos vir a considerar o mesmo, pois é um arquitecto português que conhece a tradição do nosso país, incluindo a das pessoas. Quando, no entanto, viajamos por outros países e encontramos obras deste mesmo arquitecto, deparamo-nos com um “outro” Siza, um arquitecto que se moldou e estudou o lugar no decorrer do seu projecto a vários níveis: materiais, formas, e muito senso comum. Ignási Sola Morales num dos seus livros, também classifica as obras Tadao Ando, como um feito autónomo, nas quais não obedecem a nenhum contexto, não imitam a tradição, mas também não ignoram a cultura local.⁴⁰ Zumthor afirma também que a forma do edifício surge no final de todo o processo. O papel do arquitecto é o de inovar e inventar, e não o de ignorar a cultura local e a tradição. Tal como John Cage, na música que dava primazia à execução de conceitos e estruturas, e só depois, descobria as boas qualidades do resultado final, ao invés de “ouvir” primeiro as músicas mentalmente para depois as anotar.

“A arquitectura depende, para a sua percepção e criação da experiência do passado, da associação emotiva. Assim os elementos simbólicos e representativos entram em contradição com a forma, a estrutura e programa no mesmo edifício.”⁴¹

Agregando-se às palavras atrás proferidas por Robert Venturi, Zumthor é um arquitecto que não imagina no início do projecto, como irá ser a forma final do edifício. Desde o início, tenta responder a questões fundamentais dos materiais locais, da história do lugar, aos tais “elementos simbólicos e representativos” que Venturi fala. Zumthor deixar que a forma se crie a partir das funções, da construção e que o resultado final surja naturalmente com as coisas: no som, nos ruídos, nos materiais, isto porque no seu atelier não existem cartões modelo, trabalha-se sempre com objectos concretos, a três dimensões e a escalas específicas consoante o projecto que esta a decorrer. Só posteriormente, vêm as outras questões de moldar espaços e estruturas, o que faz com que vá além do arranjo estilisticamente prefabricado. A sua postura lembra-nos Le Corbusier por estar sistematicamente a duvidar de verdades genericamente formadas e por abordar cada desafio de

³⁹ ZUMTHOR, Peter; O núcleo duro da beleza, Pensar a Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p30

⁴⁰ SOLA-MORALES, Ignasi de; Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p105

⁴¹ VENTURI, Robert. Aprendiendo de Las Vegas, Barcelona, Gustavo Gil, 2004, p50

uma nova maneira, usando a sua própria experiência como fundamento. Por outro lado, também nos faz lembrar Adolf Loos na sua postura humilde, de não querer inventar uma expressão arquitectónica na nossa era e acima de tudo, quer que as suas obras contenham beleza, pois essa nunca será ultrapassada.

“Vivendo uma situação através deste tipo de arquitectura, nós reconhecemos alguma coisa absolutamente familiar, mesmo que a experiência seja nova, nós somos transformados através de uma imagem poética. Nunca é meramente uma questão de forma ou estilo. Pense-se no caso de La Tourette de Le Corbusier, numa máscara de John Hejduk, na Villa Mairea de Alvar Aalto, na Casa Barragan na Cidade do México, nas Termas de Vals de Peter Zumthor, no museu de Berlim de Liesbkind, ou a capela de Santo Inácio em Seattle de Steven Holl.”⁴²

A conclusão a que se chega neste ponto é que o arquitecto não pode ser comodista consigo próprio se, de repente, surge uma imagem interior ou traço no desenho que modifique por completo o projecto para melhor; nessa fracção de segundo não pode ignorá-la. O arquitecto deve ser paciente, entender o porquê da aparição das mesmas e continuar essa ideia, mesmo que altere o projecto inicial. A forma é uma evolução do processo de desenho, é a testemunha de todo o trabalho. A forma, seja bonita ou feia, é um assunto totalmente diferente. O objectivo é que um edifício possa ter o mesmo ambiente que uma árvore, ninguém questiona se é bonita ou feia e como é ela moldada formalmente. Tal como a árvore, o edifício deve ser e deve bastar-se com a sua própria organização. Peter Zumthor é então, um arquitecto que engloba estas características, e que acredita mais no conteúdo do que na forma, porque o conteúdo se aproveita da forma, e só será benéfico desta forma, não ao contrário. Quando se compara, por exemplo, o lar de terceira idade em Chur, a Capela Sign Benedict, as Termas em Vals, o Kunsthaus de Bregenz - cada um é diferente do outro. Zumthor é considerado um dos poucos arquitectos contemporâneos que persiste em manter a arquitectura como um ofício construtivo artesanal onde, no final o que realmente lhe interessa é a beleza do edifício, que tenha valor humanista, social e artístico.

⁴² PEREZ-GOMEZ, Alberto. Texto retirado das conferências do evento (A + P) que se intitulava : Vision and Depth in Architecture: A Phenomenological Approach.

Para o silêncio do sono

“A realidade que me interessa e sobre a qual tenciono directo minha imaginação não é a realidade das teorias incoerente de coisas, mas a realidade da construção preenchidas pelo conceito, tendo em vista o habitar. É a realidade dos materiais – pedra, tecido, aço, cabedal, ... - e a realidade das construções que utilizo para edificar, em cujas características tento penetrar com a minha imaginação, empenhado em encontrar sentido e sensualidade, para que possa, talvez, acender a faísca de uma obra bem sucedida, capaz de dar habitação aos homens.”⁴³

A arquitectura não é apenas arte, nem só imagem da vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida. A arquitectura e o homem são indissociáveis e a beleza arquitectónica encontra-se também nos lugares que hospedam o homem, que o deixam presenciar e viver a sua vida naturalmente. Aliás, uma das grandes tarefas do arquitecto e da arte em geral é a de reconstruir a experiência de um indiferenciável mundo interior, no qual, não somos somente espectadores, mas a que inseparavelmente pertencemos. Como dizia Martin Heidegger: “a relação do homem para com os lugares e através dos lugares para com os espaços baseia-se no habitar.”⁴⁴ Este seguidor da fenomenologia também proveniente da cultura alemã, tenta nas suas leituras centrar-se no essencial e não no superficial, e metaforicamente o arquitecto, quando está perante um projecto, pensa no essencial e procura solucionar os mais óbvios problemas para os tornar belos. A arquitectura antes de ter forma, deve ter sensibilidade para com o ser humano, o material, o lugar para que se tente chegar a uma atmosfera precisa, real, capaz de cuidar bem do homem, que o deixe viver bem, o apoie discretamente, que seja objectiva, única e integral.

Esta ideia de viver e pensar nos lugares, e dentro dos espaços, deve estar sempre presente no pensamento do arquitecto. As nossas sensações de conforto e protecção estão enraizadas nas experiências primordiais de inúmeras gerações e muitas dessas sensações são vividas em “abrigos” que as pessoas criam em lugares específicos dos edifícios ou ambientes construídos. O arquitecto necessita viver e sentir esses mesmo “abrigos” com intensidade para os saber entender e acima de tudo criá-los de modo a combater os silêncios perturbadores ou espaços “desabrigados” que muitas vezes se vive dentro de edifícios, como retratam alguns quadros do pintor realista Edward Hopper.

⁴³ STURICH, Mathew Alexander, *The poetic Image: An exploration of memory and making Architecture and Film*, 2004 – Kansas University

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, Pensar* – “Construir, habitar e pensar são actividades que se inter-complementam e na qual os homens as usam para aprender e estar perante o mundo. Martin Heidegger refere que o nosso pensamento, na sua forma mais abstracta, esta bastante conectado com a nossa experiência com o espaço. Isto tem a ver com o facto de que o homem existe no espaço, que é a partir dos espaços eu ele forma as suas relações com o mundo – ou simplesmente, que ele vive no mundo.”

O papel do arquitecto, apesar de trabalhar com materiais reais e concretos, tem que ter sempre presente os estudos de Martin Heidegger em que o fim para habitar é morar e o processo de construir é levantar uma habitação. Essa habitação é um lugar no qual, a vida se desenrola através das coisas, e onde habitar constitui um germe espiritual e moral.⁴⁵ Como recorda Bachelard, “as lembranças representam a possibilidade exclusiva, só nossa, de reviver no presente um momento especial do nosso passado. A arquitectura pode, através da estimulação dos nossos sentidos, proporcionar estes momentos de aparente solidão, mas que são na realidade um encontro connosco mesmos.”⁴⁶ Estas oscilações de tempo confluentes que, como que por magia, proporcionam o encontro entre os nossos “eus” do presente e do passado, podem ser despertadas do seu sono prolongado por uma imagem, mas também por sons, cheiros, sensações tácteis, (e até sabores) que nos transportam para os lugares que foram palco dos acontecimentos que recordamos. Daí, que os sentidos também desempenhem um papel muito relevante nesta relação secreta que temos com os espaços em que vivemos. Estas questões não são discutidas com muita frequência nas escolas de arquitectura, mas estas imagens intensificam-se de uma forma em que Aldo Rossi descreve como “recherche du temps perdu”. Da mesma forma, o espaço tem que ser criado não para intimidar as pessoas, mas sim para as fazer sentir maiores e respirarem mais desafrontadamente. É neste contexto que surge a escala humana, que tem a ver com o nosso tamanho, com a amplitude, proximidade e distancia entre as pessoas e as obras. Quando se projecta um edifício, seja ele grande ou pequeno, o importante é que as pessoas se sintam parte integrante do espaço e se sintam até melhores com o envolvente.

“O que simplesmente tenho tentado fazer são espaços no qual as pessoas se sentem realmente bonitas, pessoas que são pálidas e enrugadas se sintam bonitas lá também. É fácil fazer uma piscina na qual a Cláudia Schiffer parece bonita. Havia uma velha mulher que me disse nas termas de Vals: eu sei exactamente o porque de você estar a fazer isto que fez aqui; Pessoas comuns entram, as mais velhas vêm e dizem que é bom, que elas podem chegar aqui, e não é esta atmosfera “cool” onde se gostaria de vestir um robe antes de ir para a água. Nas termas, há um pouco de lugar mitológico, o bebedouro onde a água sai. A sensualidade é a qualidade mais importante, evidentemente, que esta arquitectura tenha essas qualidades sensuais.”⁴⁷

⁴⁵ SOLA-MORALES, Ignasi de; Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p50

⁴⁶ BACHELARD, Gaston – A poética do espaço : no cofre estão as coisas inesquecíveis(...) O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial. Se aproveitarmos as imagens para fazer psicologia, reconheceremos que cada lembrança (...) está engastada no seu cofrezinho. A lembrança pura, imagem que é exclusivamente nossa, não queremos comunicá-la (...)cada segredo tem o seu cofrezinho.

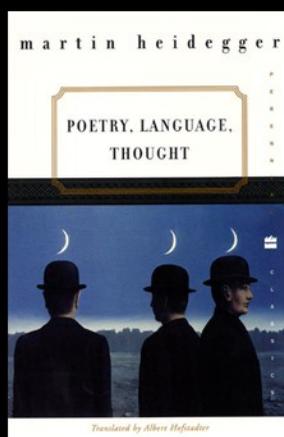
⁴⁷ ZUMTHOR, Peter numa entrevista à revista ARQ – Volume 5, number 2001, Place, authorship and the concrete, the conversations with Peter Zumthor by Steven Spier, p30.- referindo-se à construção das Termas em Vals, que foi construído além de outras obras deste autor, com esse propósito.



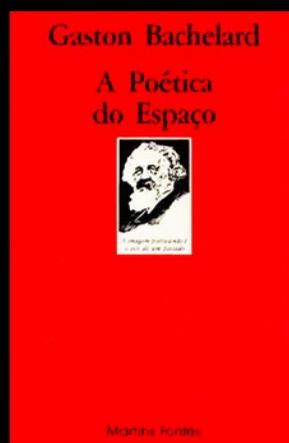
New York Movie – Edward Hopper - 1939



De moines Art Center Iowa –Edward Hopper - 1927



Poetry, Language, Thought – Martin Heidegger -



A poética dos espaço – Martin Heidegger -

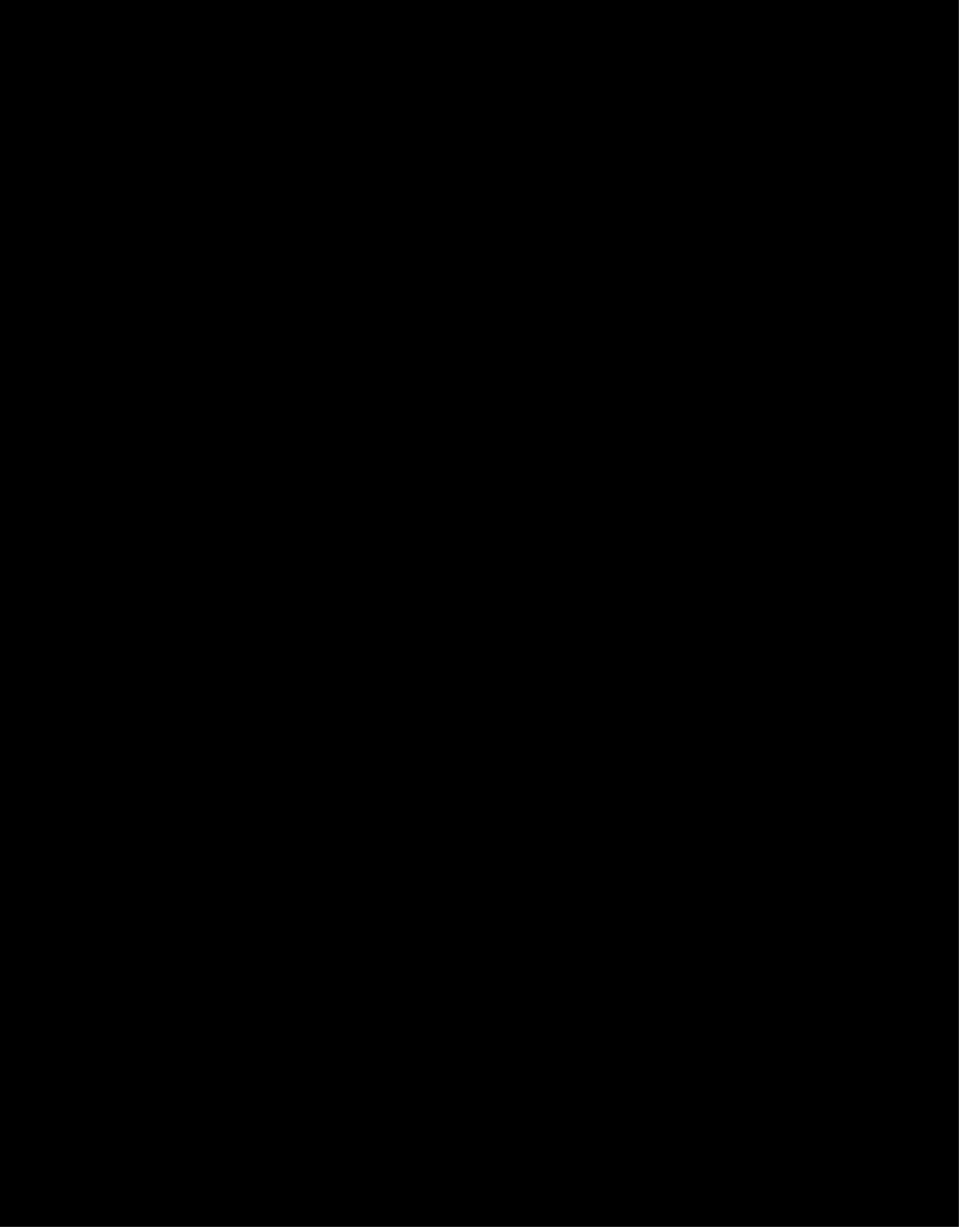
Agregando-se às teorias dos fenomenólogos, Peter Zumthor trabalha sob a essência do termo “habitar”. A este arquitecto agrada pensar que a sua arquitectura é cenário perfeito para vidas dedicadas à contemplação, capaz de providenciar aos indivíduos condições espaciais naturais para as suas rotinas diárias. É um arquitecto que se identifica com o efeito de reciprocidade que se sente em edifícios, entre as pessoas e as coisas. As bases do nosso entendimento da arquitectura encontram-se na nossa infância, na nossa juventude, na nossa capacidade de interpretação das experiências pessoais e biográficas da arquitectura, na memória construída. E é com base nas questões que colocamos a nós próprios e na descoberta das nossas respostas que reside a descoberta das soluções. Com este efeito, Peter Zumthor é importante nesse aspecto, pois projecta, inova, mas compõe de um modo sensível porque sabe previamente que as pessoas podem sentir algo de positivo com as suas obras. Zumthor quando projecta leva consigo todos os momentos e experiências onde habitou, pois a partir desses momentos começa a entender o porquê. O como e para que propósito algumas coisas são criadas. O objectivo final deste arquitecto é de que a casa que constrói contribua para uma densidade atmosférica do espaço, espaço esse que faz recordar com prazer aqueles que ali vivem e por ele passam.

Os lugares – as arquitecturas – que contêm as nossas lembranças – partes da nossa vida, que por vezes gostamos de recordar, revelam de facto uma força primitiva que liga o habitante aos espaços e que emana dos diferentes estímulos sensoriais. Peter Zumthor descreve detalhadamente as memórias de infância como uma intensa experiência sensitiva, desde o som da gralhinha por baixo dos sapatos do jardim da tia, ao corredor sombrio na casa da mesma. Este é um arquitecto que gosta de captar ambiente, de se movimentar em situações espaciais. Fica feliz, quando lhe resta um bom sentimento, uma impressão, de onde pode mais tarde, retirar particularidades, como numa observação intensiva de um quadro, responder quando lhe pergunta o que lhe provocou um sentimento de calor, de segurança, de leveza ou de amplitude que ficou na sua memória. A memória desempenha um papel muito importante: relacionar os estímulos presentes produzidos pelo ambiente para uma experiência do passado para que um sentimento ou um pensamento seja produzido na mente da pessoa. Peter Zumthor, tenta relacionar a pessoa com experiências alegres do seu passado, até mesmo, com experiências arcaicas quando usa arquétipos. Pelo desencadeamento da memória da pessoa. Zumthor garante que a experiência real do edifício irá também estar relacionada com o sentimento de alegria e de estar vivo.

Estas palavras de Peter Zumthor são de certo modo irónicas, face ao que considerava Le Corbusier no século passado declamando a casa como “uma máquina para viver” dando grande valor à funcionalidade em prol da experiência sensorial do corpo em alguns dos seus primeiros trabalhos como arquitecto. Posteriormente, no entanto, acabou por valorizar o sentido humanista nas suas obras. Fazer arquitectura e criar edifícios belos, não é só desenhar e pensar funcionalmente nas

coisas de uma maneira rectilínea e correcta. É preciso ter uma mente aberta, viver situações, experimentar as mesmas. A arquitectura é indissociável do corpo humano, de como ele se irá sentir dentro de um espaço, e assim, é essencial ouvir os clientes, pois um dos grandes objectivos finais é o de haver este jogo recíproco, de dar e receber. A verdadeira “máquina de viver”, ao contrário do que Le Corbusier falava, deve complementar o corpo humano, forçar uma reacção que parta dela e em alguns casos reaja com ela, de modo a que “a arquitectura se torne cenário da vida, um recipiente sensível para os ritmos dos passos do chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono”.⁴⁸

⁴⁸ ZUMTHOR, Peter; Para o silêncio do sono, Pensar a Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p12





Raciocínio prático



“Não é suficiente ver arquitectura; devemos vivenciá-la. Devemos observar como foi projectada para um fim especial e como se sintoniza com o conceito e o ritmo de uma época específica. Devemos residir nos aposentos, sentir como nos circundam, Devemos estar conscientes dos efeitos texturais, descobrir porque certas cores foram usadas e não outras, como escolha dependeu da orientação dos cômodos em relação às janelas e ao sol.”¹

Houve sempre uma tensão entre a massa populacional e os artistas, pois estes fazem coisas que, por vezes, as pessoas não entendem. Os artistas reclamam os gostos das pessoas porque querem fazer algo completamente novo. Comparando com a arte contemporânea, a arquitectura tem um “potencial anfitrião” muito maior com as pessoas comuns, simplesmente funciona bem, é prática e bonita. O arquitecto deverá ter a consciência de que não pode simplesmente superar a era moderna e deixá-la para trás, não perdendo igualmente de vista, a noção de que existem actualmente poucos problemas arquitectónicos para os quais ainda não foram descobertas soluções válidas. Desta forma, o arquitecto tem que ter sempre em mente o passado e os erros que se cometeram, de modo a aprender com os mesmos e a fazer uma nova e melhor arquitectura.

Como refere Peter Zumthor, qualidade arquitectónica não significa aparecer em guias arquitectónicos ou na história mundial, mas quando somos “tocados por uma obra”. Isto é, no sentido de a viver naturalmente e de experimentá-la sem superficialidade. Quando Rasmussen refere que devemos estar conscientes dos efeitos que uma determinada obra nos impõe, alega que, quando os arquitectos observam o mundo devem tentar recolher da mesma o que lhes parece valioso, corrigir o que os incomoda e recriar o que nos faz falta.

“Eu não gosto de dizer uma lista de nomes de quem me pode ter inspirado. Eu prefiro falar sobre espaços que experimentei e que possuem alma. É sobre a intenção de edifícios reais projectados por mestres antigos como Wright, Aalto e Jacobsen. Alguns edifícios têm alma, e é sobre isso.”⁴⁹

Quando os arquitectos se pronunciam sobre as obras, fazem-no segundo um trabalho que depende de critérios racionais e objectivos, esquecendo a paixão secreta que os motivou. No entanto, Zumthor julga que o processo de projecto se fundamenta num misto de sentimento e razão, e conseqüentemente, os sentidos dizem se as considerações abstractas são verdadeiras. Para inventar arquitectura, o arquitecto necessita de aprender a tratá-la conscientemente, isto através de investigação, de trabalho de memória. A memória é uma admirável capacidade do ser humano, é uma inteligência que nos ajuda a estar perante o mundo, que nos permite organizar as nossas ideias, a reagirmos e, principalmente, é uma ajuda preciosa para entendermos se devemos ou não fazer algo, porque inconscientemente sabemos como será. A grande questão que se coloca é, “como trabalhar com a memória na arquitectura?”

Existem arquitectos que realçam a memória como imagens poéticas e usam-nas constantemente no acto de projectar. Defendem que trabalhando com essas imagens “coloridas e sensuais” que viveram do passado, os pode ajudar a encontrar novas e melhores soluções no acto

⁴⁹ Palavras de Peter Zumthor retiradas do site <http://www.calimero.se/zumeng.html> de uma entrevista feita por Leo Gullbring para a revista Frame, última visita a 21.01.2008

de projectar. Zumthor é um desses casos, que observa a realidade, e nos tenta surpreender com o seu esforço criativo e racional do que faz através de valores que fazem parte da nossa cultura actual, procurada na razão prática daquilo que se conhece, compreende, se sente de uma forma prática e racional. Naturalmente, somente estas imagens não criam um projecto, mas o importante a abstrair desta conspécção, é que o arquitecto pode, por exemplo, aprender técnicas de construção, ou formas de encarar um problema, e quando se consegue sobrepor todas estas características e ligá-las de forma coerente, o objecto a criar ganha mais corpo e profundidade.

“Quero ter a liberdade de viver e trabalhar em relação com tudo o que já foi feito na história do mundo, e que eu possa conhecer. Quero poder trabalhar com tudo aquilo que já foi experimentado e alcançado e que está ao meu dispor. E quero fazê-lo com paixão. A paixão produz qualidade. Temos de usar a nossa cabeça e a nossa alma para trabalhar, para fazer as coisas...A paixão é uma qualidade humana, e é também uma qualidade humana reagir com intensidade perante algo. É também uma qualidade humana a, de ficar excitado perante algo novo...O processo de criação deve conter estas qualidades.”⁵⁰

No entanto, ser arquitecto não é só desenhar e pensar funcionalmente nas coisas, de uma maneira rectilínea e correcta. A arquitectura é uma disciplina que está em constante contacto com o que se passa actualmente, e quando um arquitecto se depara com uma obra arquitectónica, por vezes tem dificuldade em ultrapassar problemas que se encontram por desvendar. A sabedoria histórica e manual da arquitectura, onde se inserem os tratados de arquitectura e também as noções filosóficas do que certos espaços representam, são fundamentais para os alunos de arquitectura e arquitectos, pois ajudam-nos no acto de criação, revelando-se, ainda assim, algumas vezes insuficientes. Por vezes, o arquitecto deve libertar-se dessa teoria arquitectónica e procurar inspiração noutras áreas como a literatura, as peças musicais, em simples conversas, isto é, nas coisas do dia-a-dia.

Por exemplo, as artes plásticas são uma constante na inspiração de muitos arquitectos. Frank Gehry diz que se tenta livrar da carga da cultura e procura uma nova forma de focar as suas obras em obras de artistas. Também Erich Mendelsohn dizia que costumava ouvir discos de Bach quando tinha um novo projecto, porque estes o punham num estado especial, que parecia libertar a sua imaginação criativa.⁵¹ Ao estar ligado ao mundo da filosofia, da psicologia e da fenomenologia, Peter Zumthor define-se como grande apreciador de leitura, de bons pensadores. Este arquitecto prefere ler a poesia de Handke, de Giacomo Leopardi, ler os comentários de Goethe, a restringir-se à teoria

⁵⁰ JA229, TEMPO, Jornal Arquitectos, Outubro – Dezembro 2007, p42, Peter Zumthor, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 22 outubro de 2007, p34

⁵¹ MACRAE-GIBSON, Gavin - *La vida secreta de los edificios*, Madrid, Nerea, 1991, , p27



Rua San Miguel de Allende na cidade do México



Foto interior do Shopping de Minnessota, Estados Unidos

“A intensa luz do sol mexicano nas ruas de San Miguel de Allende na cidade do México e a poeira omnipresente são contra-balançados através do uso local de amarelos, laranjas, vermelhos e azuis brilhantes nas fachadas de gesso das casas. Estas cores saturadas ganham potência através dos pigmentos e um autentico material e das texturas das superfícies pintadas à mão. A intensa luz mexicana provoca um efeito de amortecimento, e transforma os vermelhos e azuis saturados numa relação natural com os materiais de má qualidade. A superfície azul de cobalto mexicano torna-se de uma forma distinta, por exemplo, com a mesma saturação de cor numa superfície plástica num shopping de Minnesota.”

arquitectónica, dado que as questões filosóficas⁵² que estes escritores colocam tocam na essência das coisas em que está interessado. Está também presente em Zumthor uma busca permanente de referências físicas com sensações evocadas em função dos próprios materiais, ou referências a um mundo humano que grita e que lhe toca, desde a força integral das esculturas de Richard Serra aos momentos do quotidiano intensamente retratados por Edward Hopper, passando ainda pela música:

“De facto pareceu-me ser algo de muito especial, a ligação que Zumthor possuía com a música, que terá igualmente influenciado um dos seus filhos, Peter Conradin, que actualmente estuda música: “Eu adoro música. Desde os movimentos lentos dos concertos de piano de Mozart, passando pelos improvisos de John Coltrane, até ao som da voz humana em determinadas canções, todos eles me comovem”⁵³ refere Zumthor num dos seus escritos. Será nessa música, que move Peter nos seus desenhos, ou serão os pequenos objectos que insiste teimosamente em guardar na sua secretária. (como a fascinante pequena torre de Tschlin).”⁵⁴

Em suma, compreende-se que a boa arquitectura não nasça de análises preliminares formais, mas que surja, sim, de um estado de graça, fruto de contacto com obras, com as experiências por estas proporcionadas e do contributo de artistas plásticos. Só assim, dando permissão aos sentidos para nos servirem de guia, poderemos encontrar a arquitectura pretendida, algures entre a tectónica e a poesia.

Com a marca do desejo

“A arquitectura, na minha opinião, como uma noção do corpo de que falámos, não está ali para nos ensinar algo, para contar uma história, mas sim para ser vivida. Para ser vivida, e não para simular a vida...o lugar é muito importante, sempre diferente, a única coisa que precisa de ser entendida. Eu acho que sou muito, realmente muito melhor do que mesmo o melhor computador.”⁵⁵

⁵² Goethe – “como é que você constroi uma ideia que não é estandardizada e desenvolve as coisas de tal forma a fazer com que cada uma delas encontre a sua origem?”

⁵³ ZUMTHOR, Peter; Architecture and Urbanism February 1998 Extra Edition Peter Zumthor. Tokyo, Japan: A+U, p10

⁵⁴ Informações recolhidas através do arquitecto Ricardo Prata, ex-estudante da FAUP e que estagiou no atelier de Zumthor em 2001.

⁵⁵ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004 – referindo-se escritórios que usam bastante os computadores hoje em dia como Peter Eisenman, Bahram Shirdel - arquitectos utilizam métodos de computador para preparar os dados, sobre o lugar, de geologia, clima, através da história, o número de aviões que passam diariamente em determinado local. Usam os diagramas de René Thom e Jacques Lacan, p55

Num processo de produção, o arquitecto precisa sempre de conhecer as melhores máquinas actuais, as melhores ferramentas para processar materiais; tudo isso “entra” no processo de desenho em conjunto. Nos países com economias avançadas a possibilidade de utilizar trabalho manual passou a ser um privilégio. Grande parte dos arquitectos trabalha em escritórios com uma mesa e um telefone. A arquitectura normalmente inicia-se com simples esboços provenientes de imagens interiores, apesar de alguns arquitectos apenas o projectarem mentalmente. O desenho, procurando por este meio exprimir a aura do edifício no seu lugar, tentar dar voz e significado ao edifício a projectar. Promete algo, desperta curiosidade acerca da realidade que promete, e se este tiver impacto, afecta. Desenhar consiste em compreender e estabelecer sistemas de relações, de ordem, permitindo voltar atrás, compreender o seu trabalho, o seu percurso, procurando a verdade, entender o que ainda não veio a ser, mas está prestes a emergir. No entanto, cada arquitecto possui o seu método de trabalho.

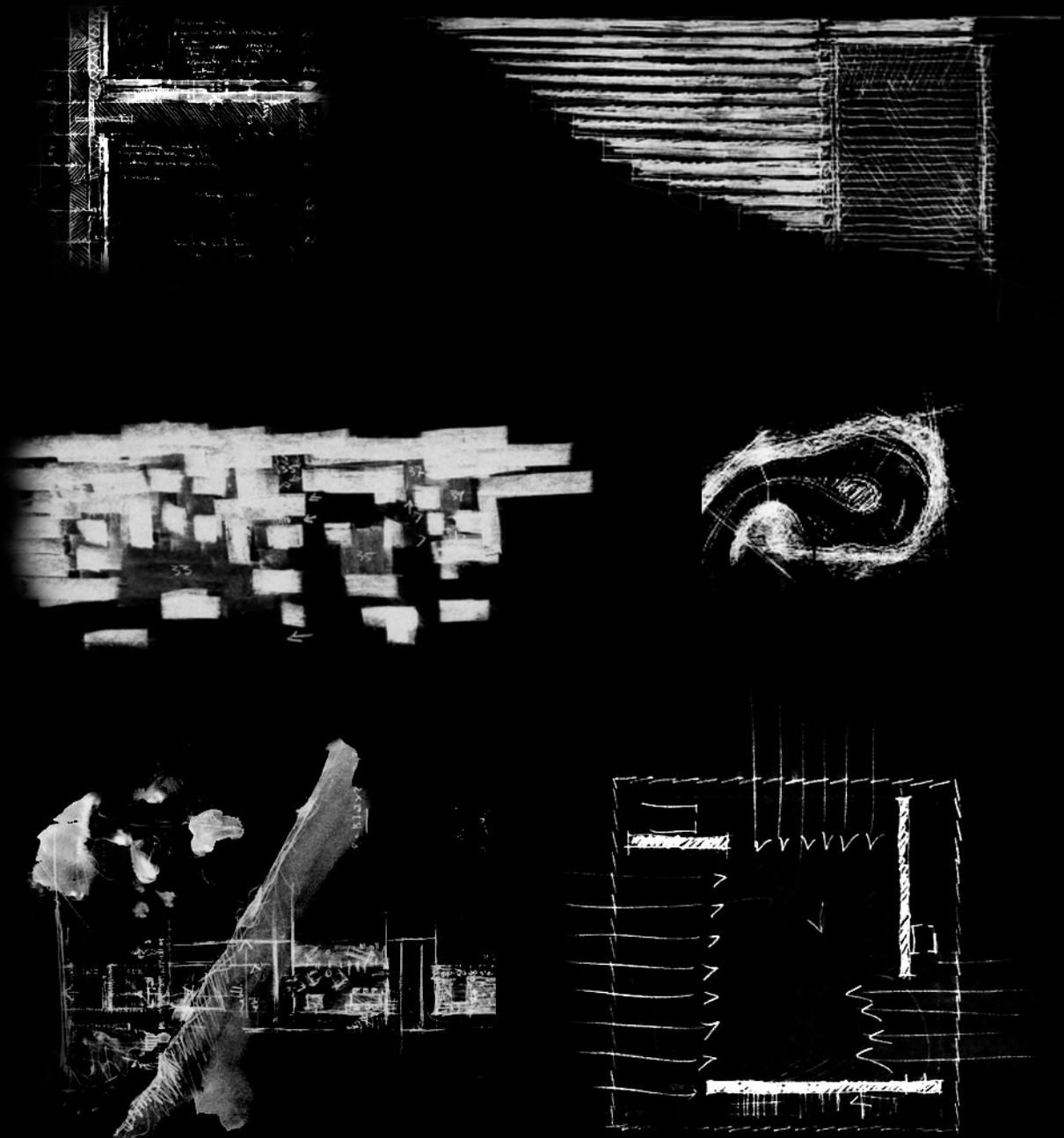
Sendo um coleccionador de lembranças de atmosferas, reais e inventadas, povoadas de sensações subtis e elegantes, Zumthor aproxima-se de um simulador da realidade que, consequentemente, concebe uma visão idealizada da arquitectura por extensão da própria essência da vida. Nos seus escritos, Peter Zumthor refere-se constantemente a uma imagem da arquitectura. Uma imagem que parece seduzi-lo, abrindo o desejo de um objecto, de um espaço, de um corpo arquitectónico. Mas a maneira como esta produção interna de reflexão afecta Zumthor está relacionada com as suas experiências anteriores que afectam os seus desenhos. Zumthor desenvolve os seus desenhos numa perspectiva de esboçar “uma realidade que ainda está no futuro”, o que considera fundamental no seu trabalho. Esses desenhos, no seu ponto de vista “deve adoptar as qualidades do objecto procurado”, isto é, desenhos que partem de um conceito, de uma ideia base, e não de uma concepção.

Eu não faço grande mito à volta dos meus desenhos. Uma representação do real de alguma coisa pode destruir a mesma. As melhores imagens de alguma coisa ainda não construída, são aquelas que nos dão um amplo e abeto sentimento, como uma promessa... Temos que ter algum entusiasmo pelo projecto antes de ele ser construído.⁵⁶

Os esboços são elementos fundamentais no processo do projecto de Zumthor, imagens abstractas com uma sedução própria que mantêm viva a imagem inicial do objecto, não se deixando confundir em situação alguma com a peça arquitectónica. Na sua maioria, estão cheios de referências escritas e são os documentos mais autênticos do processo de trabalho de Zumthor.

⁵⁶ Entrevista à Royal Academic Arts. retirada do site <http://www.royalacademy.org.uk/architecture/interviews/zumthor,267,AR.html>, visitado pela ultima vez em 28.11.2008, intitulada Zumthor goes to the essence of things

Esquissos de Peter Zumthor



Precisos e rigorosos, cheios de informação, representados com o realismo expressivo do objecto arquitectónico: inacabados, abertos a possíveis mudanças como todos os objectos por acabar. O processo de desenho da arquitectura é baseado num constante intercâmbio de sensibilidade e razão. Na compreensão e no estabelecimento de sistemas de ordem. No entanto, Zumthor acredita que a substância essencial da arquitectura provém da intuição e da sensibilidade. A criação de sistemas de ordem com diferentes sentidos é perceptível, desde as plantas nuas de Bregenz, passando pelo complexo rigor da composição das Termas, ao labirinto ordenado do pavilhão da expo de Hannover 2000, e pela geometria naturalista da Igreja de Saint Benedict. Esses sistemas de ordem, esta geometria, desenham os espaços que são consubstanciados pelos materiais, pelos detalhes, pela luz.

"Tem sempre de haver uma imagem. Inicialmente, não é clara. Eu posso ver algumas coisas, enquanto outras estão um pouco confusas. E isso significa que eu ainda não trabalhei o suficiente. Durante o processo de desenho, essas coisas vão-se tornando claras e mais claras. Também é possível viver nesse espaço que está a ser projectado, e mover-se no mesmo. Estou nos espaços que desenho quando tomo um duche, quando acordo, eu entro na sala que está a ser projectada para ver como é e se eu gosto dele. E só então, vou para o gabinete e verifico os modelos e as plantas, se ele realmente é como eu vejo na minha imaginação."⁵⁷

Peter Zumthor sempre se questiona sobre o objecto a desenhar e de qual será a sua relação com o entorno circundante, para poder dotá-lo de uma identidade e individualidade fundamentada em algumas qualidades sensuais, capazes de afirmar a existência do edifício a partir da percepção da sua dimensão materialmente tangível e da dimensão integrada pelo subjectivo inerente à sua vivência e apreciação. As qualidades físicas da arquitectura de Peter Zumthor são o ponto fulcral da sua pesquisa. A forma como a matéria e o espaço se relacionam, na vivência e no tipo de ambiente que determinam, constituem a essência da sua arquitectura.

As condições perceptivas criadas pela materialidade dos edifícios estão na origem do significado espiritual dos mesmos. Só passando através das condições materiais se podem alcançar as forças que actuam no seu interior e o autêntico campo de actuação que é, sem duvida, o seu significado.⁵⁸

⁵⁷ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

⁵⁸ SOLA-MORALES, Ignási de; Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p50 Palavras de Mies Van der Rohe em 1953

Na arquitectura um ponto essencial é o contacto com a verdadeira matéria-prima da construção, de forma a tornar-se mais fácil desvendar problemas futuros de uma construção. Na arquitectura, a matéria-prima é aquilo que existe antes do significado que lhe imprimem; um enorme paradoxo porque, no fim, nada se dirige ao homem sem ser acompanhado directamente por um significado, o significado que, neste caso, os arquitectos lhe inculcaram. Essa definição é produzida quando somos capazes de obter significados específicos em determinados materiais no objecto arquitectónico. Assim, os arquitectos devem estar preocupados com os significados nos quais as pessoas depositam formas materiais ao longo do tempo, isto é, os materiais por si só não “poéticos” mas podem assumir qualidades poéticas. Para o atingir, os arquitectos questionam-se sobre o que determinado material pode significar num determinado contexto arquitectónico, e para isso necessitam de explorar o que um material pode transmitir: a sensibilidade, o cheiro, e a expressão acústica são apenas alguns elementos dos materiais que temos de explorar.

“Felizmente, quando você trabalha há muito tempo sobre a construção e com o material, eles saem sempre bem. Você tenta trazê-los de alguma forma para o melhor. É amando o material, amando a atmosfera, o brilho que têm, e depois, se você trabalha à muito tempo com esses materiais, um conjunto de materiais, de repente você atinge o que pretende. Eu vou lá e as coisas parecem melhor do que eu pensava que estariam, inclusive. Você tem pequenas surpresas que penso que tem a ver com o material em si mesmo. Material é mais forte que uma ideia, ele é mais forte do que uma imagem, porque está realmente lá, e ela está lá por direito próprio. E, de repente ele está ali, para o público em geral.”⁵⁹

Uma preocupação que os arquitectos sempre tiveram foi a busca dessas formas de materiais que funcionam bem, e a tentativa de compreender as suas características. Mas, hoje em dia, como referi anteriormente, com a rapidez que se faz sentir no mundo existe a necessidade de obras cada vez mais céleres e isso implica o uso de materiais pré-fabricados. No entanto, o sentido material emerge quando se consegue corporalizar os significados específicos de cada material nos edifícios, significados esses que somente podem ser interpretados de uma forma específica. Um desses casos, foi por exemplo o de Frank Lloyd Wright que utilizava a madeira, o tijolo ou a pedra, da maneira que lhe parecia mais adequada à sua natureza, deixando que as massas de pedra se tornassem característica do edifício, ou que os ricos tons terrosos do tijolo, produto do forno, se erguessem em agrupamentos e formas que o glorificavam.

Nos dias de hoje, sente-se na arquitectura essa exploração dos materiais. Os arquitectos Herzog & DeMeuron também conseguiram graças ao vidro, jocos luminosos, fachadas reveladores

⁵⁹ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier



Exploração do tijolo na Home studio e na Robbie house por Frank Lloyd Wright

Exploração da fachada na Casa Tavole e Centre Cultural blois



Cadeira com gordura – Joseph Beuys - 1969



Canto gorduroso – Joseph Beuys - 1973

“A gordura foi uma grande descoberta para mim, como um material que podia apresentar-se muito caótico e indeterminado. Eu podia influenciá-la com o calor ou com o frio e podia transformá-la.”¹



Cobertura para o Restaurante da Ilha Ufnau



Combustão da madeira no interior da capela Bruder Klaus

“...imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades.”²

¹ Revista A+T nº14 Sensitive Materials, Primavera 1999, p7

² ZUMTHOR, Peter; Atmosferas : entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p25

A importância do objecto vem associada a esta visão concreta da arquitectura e ao significado que a representação realista assume no trabalho do atelier de Peter Zumthor. Todos os trabalhos produzidos em maquete têm essa qualidade objectual, que os torna objectos de sedução e de adoração pessoal do próprio Zumthor. O desejo do material e do espaço traduz-se em maquetes de diferentes escalas, desde as maquetes de cidades e de paisagens à escala 1/500 e 1/200, até às maquetes de edifícios ou de elementos particulares às escalas 1/20 e 1/10. As maquetes de estudo ou de apresentação, têm sempre a particularidade de serem executadas com materiais concretos e aproximamos da realidade construída. Só muito raramente se utiliza cartão como material nesta filosofia de trabalho.

“O trabalho no atelier de Peter Zumthor durante o ano de 2001, constituiu uma experiência radicalmente distinta das que já tinha tido enquanto estudante nas escolas do Porto e em Madrid. A proximidade no trabalho com os materiais possibilitou-me um contacto com técnicas e com formas de trabalho diferentes. Deixei de estar sentado atrás do estirador e passei a trabalhar com madeira, o gesso e o vidro. A abstracção mental do projecto de arquitectura foi durante algum tempo substituída pela manualidade e pela técnica de uso dos materiais e na produção de objectos arquitectónicos em escalas reduzidas. Contactei de perto com a suavidade da madeira ou com a porosidade da pedrasabão, senti o gesso secar-me nas mãos... Uma pequena experiência do verdadeiro ofício do artesão.”⁶²

⁶² Informações dadas por Ricardo Prata, um pequeno resumo das mais-valias da experiência de ter trabalho de perto com Peter Zumthor e suas obras.

Maquetes de estudo – Peter Zumthor



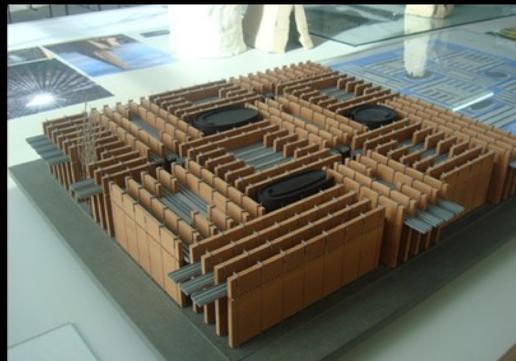
Maquete da Termas de Vals



Maquete da estrutura interior da capela Bruder Klaus



Maquetes para o Museu Kolumba à escala 1\10 do trajecto interior e do edifício em betão



Maquete final do SoundBox, Pavilhão Suíço para a Exposição de Hannover2000 e maquete a 1\10 do sistema construtivo do Kunsthaus Bregenz

O trabalho nas coisas

“Fui educado nos anos 60, e nessa altura Joseph Beuys foi importante para todos nós, penso. Punha em causa o legado do modernismo que foi a base da nossa educação enquanto estudantes de arquitectura. Aldo Rossi também foi muito importante. Lembro-me de ele dizer aos estudantes de Zurique: “Não ponham as minhas janelas quadradas nos vossos projectos! Essas coisas têm, a ver com o meu passado! Eu quero que vocês façam as vossas coisas, que ponham as vossas janelas. Vocês devem preocupar-se com a vossa história. Essas janelas são a minha história, que tem a ver com o meu lugar. Vocês têm de prestar mais atenção às características singulares dos lugares de onde vocês vêm e onde vão projectar.” Depois o livro do Roberto Venturi “complexidade e Contradição” também lançou questões muito importantes e chamou à atenção das enormes e produtivas contradições inerentes à arquitectura. A arte Povera também foi importante na minha formação, porque trabalhava com coisas reais e tinha a energia como tema.”⁶³

Se pensarmos na arquitectura de Zumthor verificamos que este apelo sensitivo é trabalhado essencialmente pela qualidade dos materiais que utiliza e pela consciência tectónica e estereotómica da sua aplicação. A sofisticada técnica e soluções racionais de pormenor, tratados com muita delicadeza numa maneira poética, confirmam um invulgar controlo sobre o processo de concepção e execução de trabalhos do atelier de Zumthor. Na verdade, dedica-se a uma prática na qual permanece intimamente ligado com o projecto em cada etapa do processo, contribuindo para manter o controlo sobre todos os desenhos e detalhes construtivos. Isto remete-se também à sua formação artesanal. Com efeito, foi educado num ambiente onde as pessoas trabalhavam com materiais e o facto de o seu pai ter desenhado algumas estruturas e edifícios suscitou em Zumthor o desejo de experimentar e tenta desenhar edifícios que são fruto deste conhecimento e têm o mérito do desafio que é esta habilidade humana. Confiante das suas capacidades, Zumthor acredita que todos os seus edifícios serão feitos para a vida. “Se faço um cinema quero que seja o melhor cinema de todos, etc.”⁶⁴ São edifícios sempre feitos para o objectivo e para o uso, e nisso terão que ser perfeitos.

Da mesma forma, Zumthor tem a noção de que para se atingir um trabalho de qualidade, o caminho não poder ser percorrido sozinho. Esse contacto que sempre teve com os artesãos, ajudado, de certa forma, a comunicar melhor com os engenheiros e empreiteiros, que gosta que colaborem

⁶³ JA229, TEMPO, Jornal Arquitectos, Outubro – Dezembro 2007, p42, Peter Zumthor, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 22 outubro de 2007, p34 - quando perguntado se existe alguma herança comum legada por alguma personalidade que tenha influenciado os arquitectos suíços.

⁶⁴ Peter Zumthor: em entrevista ao Jornal o Público, de 6.09.2008 intitulada Se só querem o meu nome, estou fora, feita por Alexandra Prado Coelho



Peter Zumthor a trabalhar com engenheiros na elaboração do Museu Kolumba, Colónia, Alemanha

com ele. É um arquitecto que necessita de um pingue-pongue de informações e que, desta forma, ouve com grande atenção e sinceridade os especialistas, empreiteiros, construtores e engenheiros que o ajudam a erguer um edifício e a procurar novas soluções.

“Preciso trabalhar com engenheiros mecânicos e estruturais, que estão abertos a novas ideias. Este é o caso de Jürg Buchli e Jürg Conzett: ambos estão interessados em encontrar novas soluções...Buchli e Conzett compreendem a minha arquitetura e estão interessados na qualidade dos projectos, e não só em resolver problemas comuns. Quando uma coisa no desenho não é possível, eu altero-a. Porque, quando algo é impossível, então é impossível. Quando um especialista explica-me que existe um dispositivo específico que não pode apenas cortar uma curva específica no vidro, eu admito que ele está certo. Mas em muitos casos, eu começo a perguntar-me se esse longo painel de vidro não pode ser posicionado de maneira diferente, ou mudando o disco na máquina...e o meu especialista é infectado por mim com esta luta pela invenção. Mas isso leva tempo e conversa.”⁶⁵

Possuindo um carácter realista sobre o que pode fazer, muitas vezes as propostas iniciais de Zumthor parecem ser impossíveis. Zumthor acredita que os seus colegas de trabalho começam a confiar no seu discurso depois de algum tempo, por se sentirem confiantes nas suas palavras e no seu conhecimento sobre os materiais. O resultado do trabalho dos seus projectos depende muito das pessoas que integram a parte manual nas suas obras. Desde cedo, este arquitecto imprime a paixão do trabalho aos construtores e empreiteiros, de forma a fazê-los sentir que co-criadores do projecto. Reconhece-lhes de tal forma o seu trabalho e o papel indispensável na elaboração do projecto, que acabam por se revelar realmente importantes na obra.

Como metodologia usamos muitas vezes o seguinte processo. No início pomos em cima da mesa duas imagens, ou duas ideias, totalmente diferentes uma da outra. Depois trabalhamos com as duas ao mesmo tempo. Sigo a estratégia A e a estratégia B até ao ponto onde todos podemos visualizar as duas imagens nas nossas cabeças e podemos então experimentá-las e comprá-las. Quando todos têm uma ideia clara e sentem algo pelas duas imagens, então votamos...Se a votação tem um resultado de cinco para três, penso que há algo na ideia que ainda não está suficiente clarificado e continuamos a trabalhar até que a votação alcance a unanimidade.⁶⁶

Em jeito de conclusão, acredito que a qualidade de uma obra de arquitectura surge inicialmente pela educação que se teve, mas também pelo contacto com artesãos que se vão cruzando connosco, pelo espírito de equipa que entretanto se vai estabelecendo e pelo desafio constante das próprias capacidades.

⁶⁵ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

⁶⁶ JA229, TEMPO, Jornal Arquitectos, Outubro – Dezembro 2007, p42, Peter Zumthor, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 22 outubro de 2007, p34

[The text in this section is completely obscured by a large black redaction box.]

Capítulo II

Atmosferas : a magia do real

A consonância dos materiais

“No final de tudo, a arquitectura é um corpo físico. Mas o projecto rigoroso não precisa de ser feito muito cedo. Sentir a atmosfera não é tão fácil assim. Muitas vezes vem com dificuldades. E a construção da atmosfera, aquela que nós queremos, é ainda mais difícil. Acho que essa combinação de ideias, humores e emoções com as propriedades físicas dos materiais, o seu peso, calor, dureza, leveza, humidade, é muito importante. É óbvio que, quando você pega em dois materiais e coloca-os juntos, você cria algo entre eles, alguma energia. Você coloca-os perto um do outro e vê que existe um ponto de aproximação em que eles começam a interagir. Antes, eles são indiferentes, depois eles se conectam, mas surge a tensão entre a indiferença e a conexão. A energia, a tensão e as vibrações, a harmonia entre os materiais - isto é o que arquitectura é para mim.”

Tradição

“Os materiais são julgados não só pela sua aparência superficial mas também de acordo com a sua dureza e condutividade térmica. Aqueles que podem ficar muito frios ou muito quentes são igualmente desagradáveis. A madeira é um material atraente porque nunca apresenta uma temperatura muito diferente da nossa.”⁶⁷

A Natureza será sempre natural e nunca poderá ser feia, porque simplesmente é, como ela é. Ninguém de nós está à altura para dizer se a natureza é bonita ou feia, mas estamos à altura para dizer se a arquitectura é de boa ou má qualidade, pois se é bonita, será sempre bonita, faça chuva ou faça sol. Zumthor surpreende-nos com a utilização inteligente dos efeitos que todos nós conhecemos e que são parte da nossa cultura viva. Compartilha com Frank Lloyd Wright o mesmo fascínio pela madeira: “A madeira é uma beleza universal para o homem, que adora estar associado a ela: gosta de a sentir na mão, é-lhe agradável ao tacto e ao olhar”.⁶⁸ As palavras de Wright relativamente à madeira, referem um dos elementos mais importantes no pensamento de Zumthor: as sensações provocadas pelos materiais.

A madeira no entanto, sempre teve um papel central no trabalho de Zumthor. Com apenas quinze anos de idade, este arquitecto, tornou-se um aprendiz de carpintaria e começou a carreira arquitectónica no departamento de conservação do Cantão de Graubünden, onde foi capaz de conhecer técnicas da madeira local. A madeira quando está exposta ao vento e às intempéries, o seu padrão de veio estaca-se mais claramente.

“A medula na madeira desfaz-se de modo a que o padrão fique em relevo. Ao mesmo tempo, a madeira muda de cor. As espécies amarelas, resinosas, tornam-se cinza prateadas. São como pessoas idosas cujo rosto enrugado e curtido pelo tempo tem muito mais expressão do que os rostos dos jovens. Nos países onde existem muitas casas antigas de madeira, a beleza especial da madeira alterada pela exposição ao tempo torna-se muito evidente”.⁶⁹

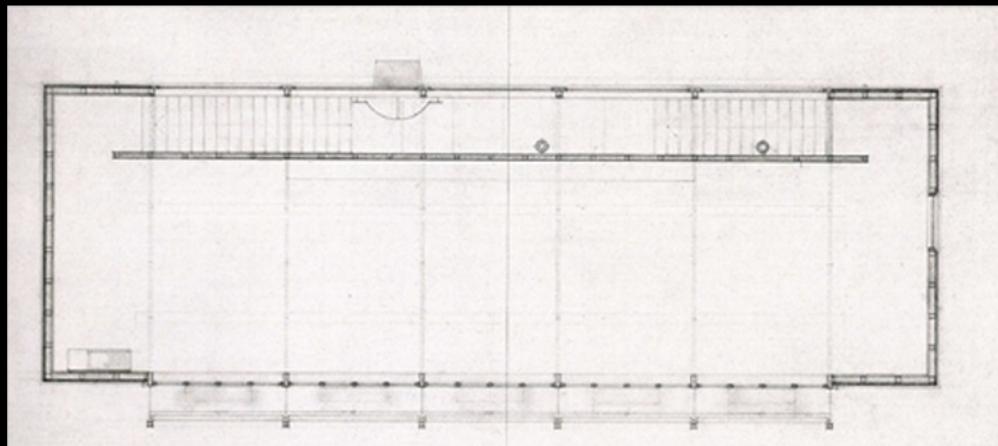
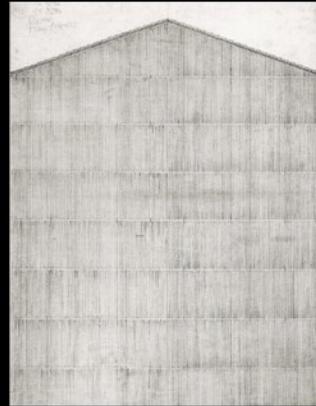
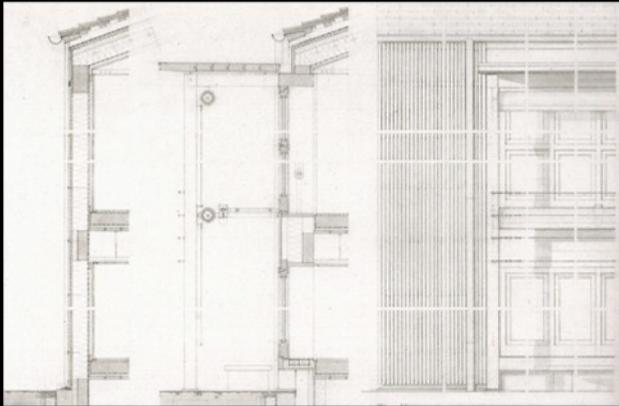
Quando falo na tradição, falo da raiz de Zumthor pela sua “Suíça”, pela tradição que este arquitecto teve no contacto com a madeira desde muito cedo, do grande conhecimento e da utilização e tradição da madeira na Suíça, e na zona onde trabalha em Haldenstein, onde efectivamente construiu vários edifícios grande parte habitações, incluindo a dele próprio.

⁶⁷ RASMUSSEN, Stein Eller; *Arquitetura Vivenciada*, Editora Mil Fontes, 2ª edição, São Paulo, 1998, p189

⁶⁸ WRIGHT, Frank Lloyd, *The vision of Frank Lloyd Wright : a complete guide to the designs of an architectural genius*, Chartwell Books, 2003,

⁶⁹ RASMUSSEN, Stein Eller; *Arquitetura Vivenciada*, Editora Mil Fontes, 2ª edição, São Paulo, 1998, p185

Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden – 1986



O atelier de Zumthor foi uma casa que ele próprio comprou no início dos anos oitenta, mas infelizmente essa casa recebia pouco sol. A casa estava construída no lado sul da propriedade, encostada a uma casa vizinha. Zumthor fez muitos planos de alteração, para trazer de volta o sol à casa mas revelaram-se infrutíferos. Zumthor fez muitos planos de alteração, para trazer de volta o sol à casa mas revelaram-se infrutíferos. Foi então que decidiu demolir a casa antiga e a construir no local um atelier e um jardim que concluiu em 1986. A nova construção foi feita em madeira – uma referência aos celeiros, estábulos e dependências agrícolas da aldeia de Haldenstein, O atelier tem duas salas voltadas para sul, a do primeiro piso para trabalhar, a do piso térreo com lareira, vista para o jardim e uma pequena cozinha para eventos sociais. Esse atelier foi construído de uma forma tradicional da aldeia da mesma forma arquétipo das casa envolventes.

Mas em 2006, Peter Zumthor ganhou o prémio Spirit of Nature Wood Architecture Award, onde destacaram três projectos deste arquitecto suíço. Três habitações que ao contrário do Atelier, foram construídas, também de uma forma tradicional da Suíça, mas desta feita através de madeira maciça.

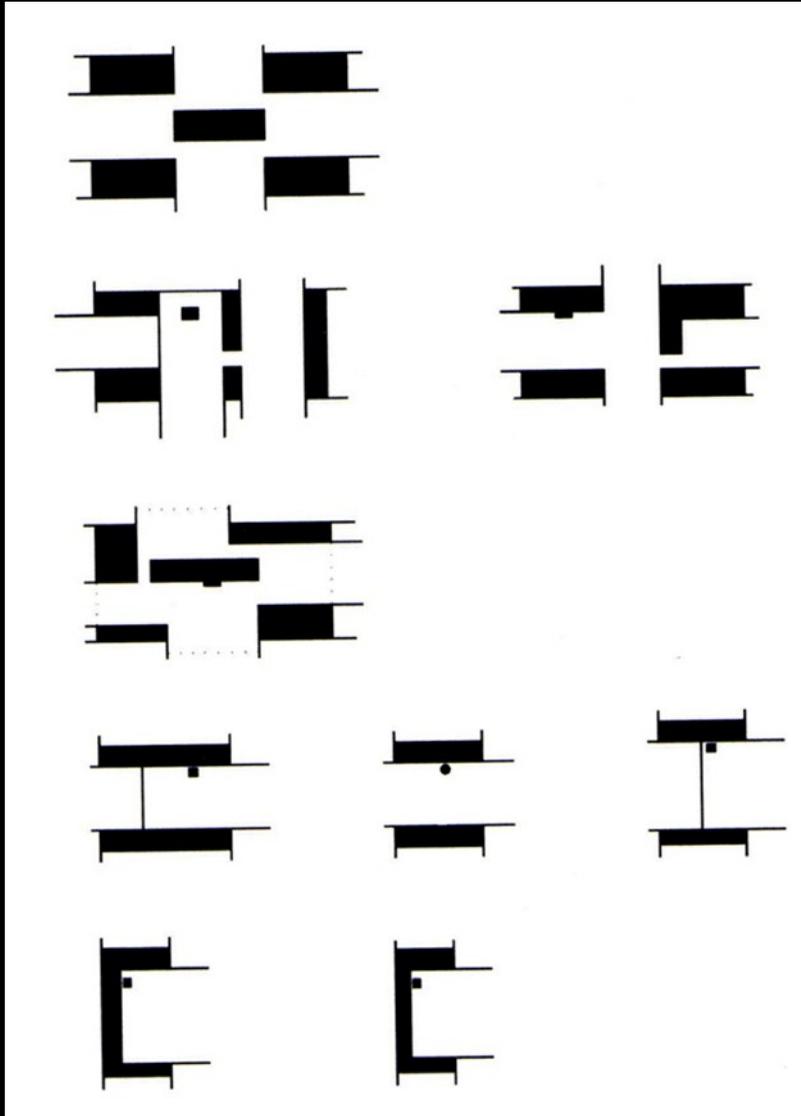
“O *Espírito na Natureza* vive na madeira. Tocá-lo, ver a sua beleza e ouvir os seus sons. Todos eles transmitem o espírito. Colocam-nos em contacto com o nascimento da vida. A madeira traz um toque de requinte e de graça para os espaços em que vivemos e as coisas à nossa volta. A madeira foi habilmente utilizada pelos artesãos no passado, mas é tão relevante para o presente. Através dos séculos as florestas inspiraram artistas de todos os géneros. O património cultural da humanidade está repleta de obras de arte magníficas originárias em florestas. A madeira é um material versátil de construção. É um recurso renovável e a seu uso sustentável é amigo do ambiente. Acima de tudo, é muito apreciado e valorizado por aqueles que a experimentam nas suas proximidades. Os arquitectos mais importante do mundo combinam utilizações inovadoras da madeira juntamente com a tradição de milhares de anos para o nosso consumo e prazer.”⁷⁰

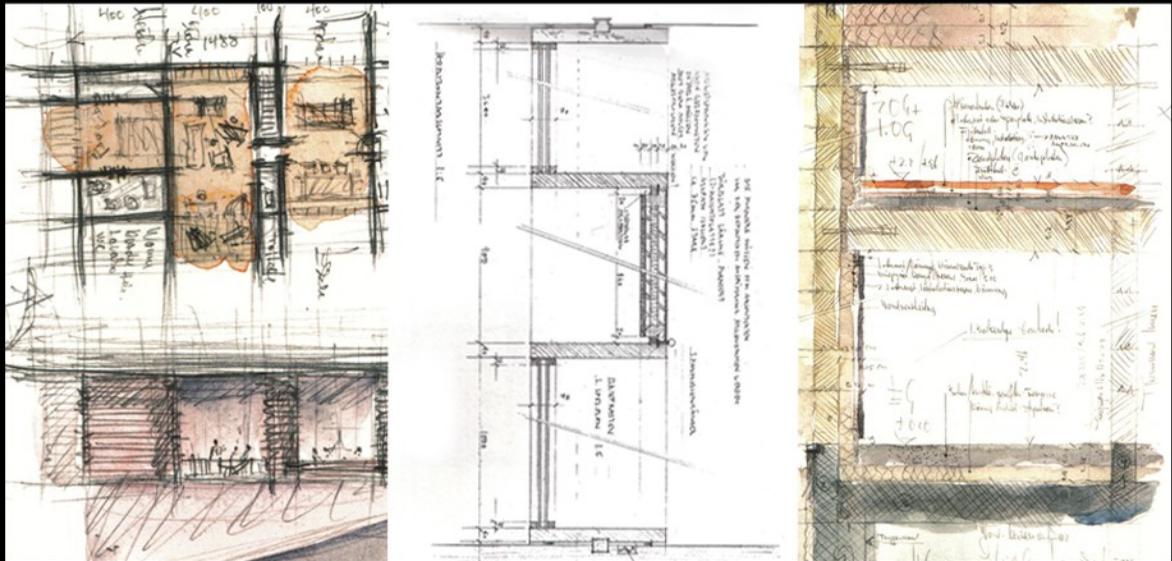
⁷⁰ HEIKKINEN, Mikko; Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2ª edição, 2007, p6

Existe uma sensação especial de viver numa sala de vigas sólidas, uma sala que não é simplesmente “folheada” em madeira, mas feita de madeira maciça. Existe uma sensação especial de estar numa igreja românica feita de pedra calcária, na Le Thoronet Abbey, por exemplo; existe essa sensação de exposição estando dentro de um pavilhão de vidro; e é essa a atmosfera de intimidade e de calor num quarto feito de madeira maciça. O desejo de viver num espaço como esse, o desejo de sentir a proximidade física com a madeira é mostrado nas 3 obras seguintes de Peter Zumthor, concebidas para diferentes usuários e diferentes locais.

Há algo de arcaico no princípio da construção subjacente a uma cabana de madeira tradicional. As vigas secam, elas encolhem-se. Toda a malha do edifício mexe-se, perde peso. O tamanho para as aberturas das portas e janelas é limitado. Se as aberturas são muito grandes, elas dissecam as paredes que juntam com as vigas horizontais, que de seguida começam a desmoronar e a perder o seu significado como elementos básicos da construção do edifício. Elementar e expressivo é o efeito das articulações nos cantos das paredes de madeira, onde as vigas, cada uma das quais são invisivelmente entalhada a meio (articulações de meia-volta, como são chamadas no trabalho de madeira) sobrepostas e intersectadas. Tendo em conta as propriedades e problemas destas estruturas de tempo honrado, Zumthor e o seu gabinete têm trabalhado novas regras para a construção e projecção para a série de construções de madeira sólida apresentados em seguida.

Conceitos dos edifícios



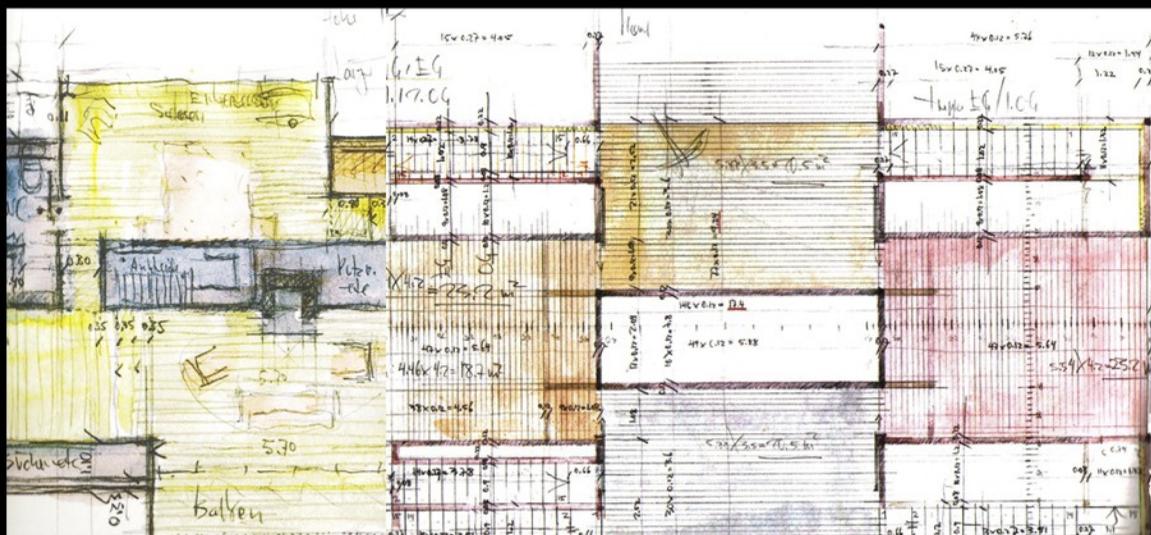


Janelas

Grandes aberturas de parede a parede e do chão ao tecto são criados colocando pequenas torres de madeira, cada uma feita de quatro paredes, com intervalos para que os espaços possam ser envidraçados. Seguindo esta lógica, um mínimo de duas torres de madeira é necessário para gerar um expansivo espaço para envidraçar. A necessidade de grandes janelas abertas produz um princípio construtivo de torres fechadas com espaços abertos no meio. Este princípio tornou-se o princípio composicional espacial das plantas do rés-do-chão. As principais zonas habitacionais localizadas nas entrelinhas dos espaços envidraçados, como banheiros, cozinhas, corredores e escadas estão localizados nas "torres" onde a construção da madeira maciça só pode acomodar pequenas janelas.

As juntas dos cantos

As novas casas fazem uso de dois tipos de juntas: encaixar juntas para o exterior, formadas por um adjacente e uma parede de projecção, dissolve os cantos exteriores dando aos edifícios o seu olhar característico, onde as juntas manuseiam os interiores de forma plana, cantos planos. As antiquadas juntas meia-volta com as vigas a sobrepor nos cantos não são mais usadas.



Ligar as paredes

Para ligar as largas paredes e evitar deslocamentos horizontais de viga para viga, foram inseridas buchas de aço nas paredes conforme necessário. Construtivamente falando, estas tornam-se lajes de paredes homogêneas que podem transportar uma grande quantidade e aguentar uma grande quantidade de peso.

Assentamentos

À medida que os anos passam e as vigas secam, as paredes perdem peso. Portanto – e isto é outra regra básica – todas as paredes de madeira devem descansar no mesmo nível horizontal, no horizonte zero, por assim dizer. Desta forma, elas vão todas assentar por igual. (Esta regra impede os pisos e paredes de inclinar, e as grandes lacunas abertas nas paredes, como muitas vezes vistas nas velhas cabanas de madeira que repousam sobre fundações de diferentes alturas.) Os fenômenos de uma perda de altura como os troncos secam levam-nos para outra regra: a madeira das paredes não pode ser construtivamente ligadas às rígidas paredes do edifício. Portanto, os chãos de betão e as paredes dos banheiros e lavabos de bons monólitos, penduram-se nas paredes adjacentes das torres de madeira em cada andar para que, se o piso de madeira afundar, os órgãos de betão inseridos afundam-se longamente com eles. Trabalhando estas novas regras de construção e composição de edifícios de madeira maciça foi um prazer. Apesar das limitações, temos conseguido uma agradável forma de expressão arquitectónica. Podemos identificar claramente o chão das vigas de madeira, os telhados compostos por camadas de madeira e as paredes como partes independentes e superfícies planas. A este respeito, os edifícios assemelham-se à vanguarda do design do movimento De Stijl da Holanda. Composições espaciais de placas e plantas.

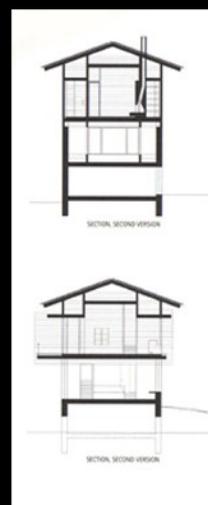
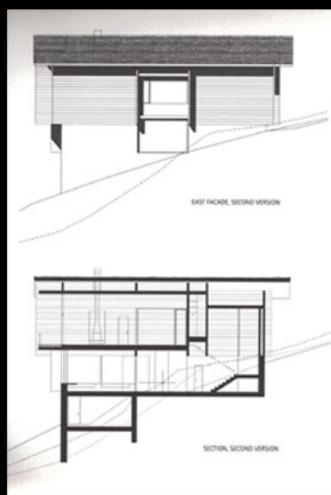
haus luzi – jenaz, suíça, 2002



Foi uma casa construída para uma família com seis filhos¹. Uma casa espaçosa, generosa, com quartos cheios de luz, tudo construída em madeira maciça, um aperfeiçoamento do modo de construção em madeira típico na aldeia, sem “floreados”, com grandes janelas e grandes varandas. A madeira que tem tempo para secar lentamente no exterior é mais adequada para a construção de madeira que rapidamente seca nos fornos industriais.

Os quartos de dormir situam-se todo no topo da casa e têm vista para as quatro direcções. Os pais e os filhos encontram-se num grande, quarto de banho central, que é iluminado por dois clerestórios no espaço aberto por baixo do tecto levantado. Cada quarto duplo tem as suas próprias escadas para as zonas de baixo em forma de cruz. Estas repartições direccionam-se para as quatro vistas: cozinha, sala de jantar, sala de jantar e dispensa. No do rés-do-chão atrás da entrada, existe um pequeno apartamento, para os pais quando quiserem sair da área habitada pelos filhos, ou até quem sabe para os netos dos mesmos.

haus luzi – jenaz, suíça, 2002

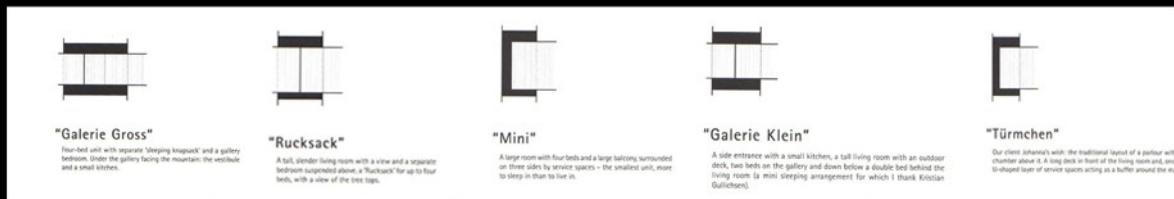
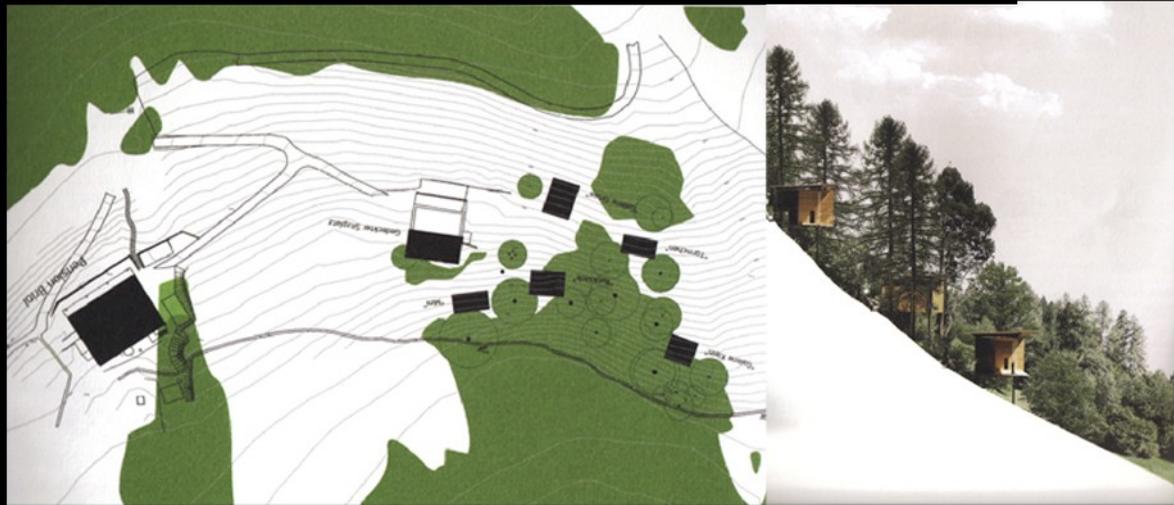


A cliente cresceu a uma altitude de 1500 metros acima do nível do mar. É a esta altitude a que se sente melhor e desde sempre sonhava em ter uma casa de madeira com jardim. Ponto de partida. Sol, vista, sossego, paisagem alpina, construções tradicionais, casas e estábulos, casas mais pequenas do que em Vals. Ela cresceu a 1500m mas vive a 1200 metros e não é suficiente para ela.

O piso rés-do-chão é em forma de cruz, a área habitada da casa é no segundo andar. Uma grande sala de jantar situa-se no meio da casa. Conectada com esta a sala de estar tem vista para todo o vale. A cozinha está rodeada de paredes. A sala em frente à sala de jantar possui um lago terraço que aponta para sudoeste. No rés-do-chão existe uma sala ampla para muitos convidados.

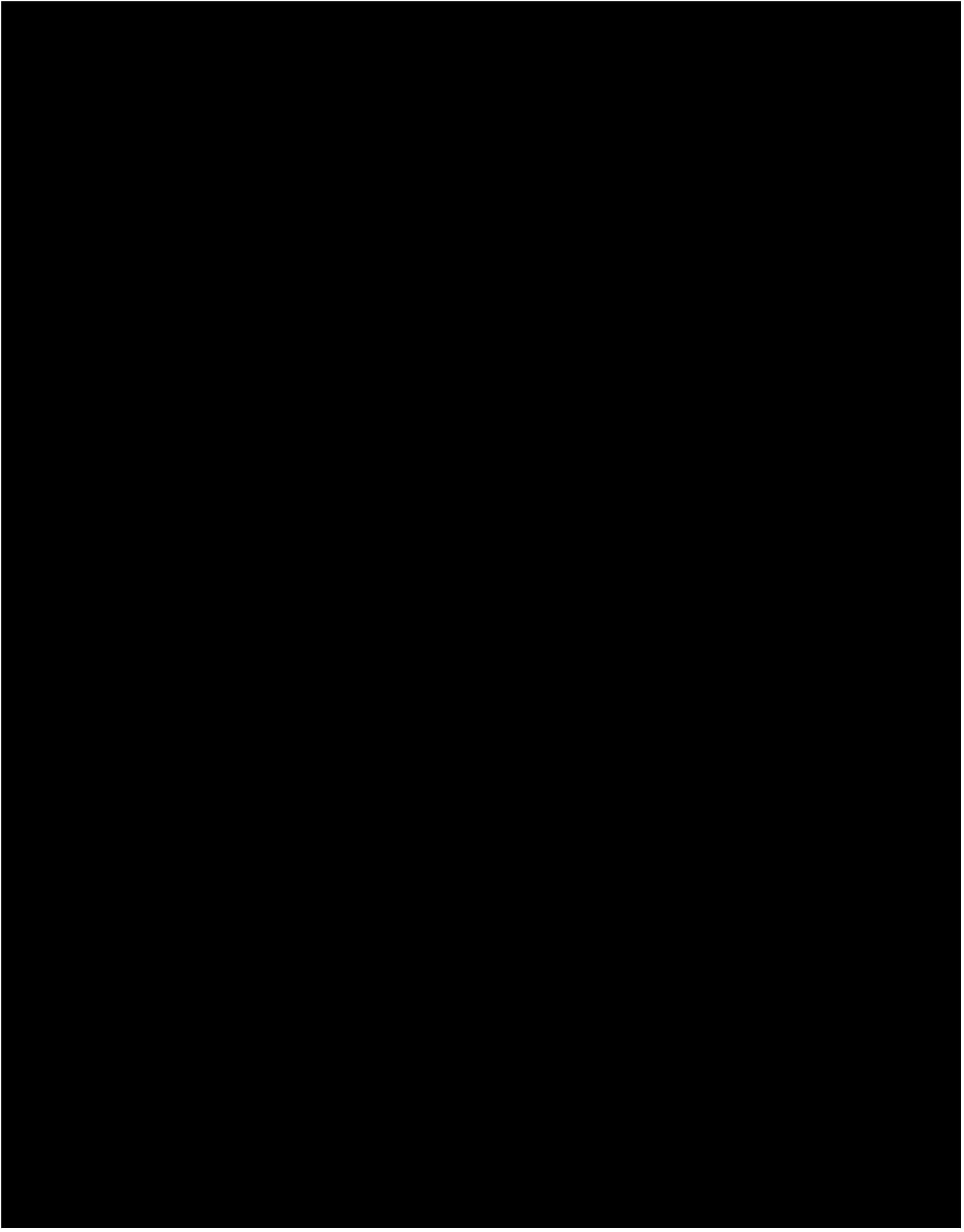
“Como plataformas panorâmicas, como uma bancada encarando a paisagem, estes quatro salas acima da torre da Capela barroca de St.Nicolas como o ponto mais alto da aldeia, cujo ritmos de volumes e coberturas dobradas é reverberada pelo novo edifício.”¹

briol – barbian dreikirchen, italia 2007



Situa-se nas montanhas do sul do Tyrol, e foi o pintor Hubert Lanzinger que construiu em 1928 como casa de Verão para si e para os amigos. A pensão é um aparthotel à moda antiga, só está aberta no Verão. Os proprietários e anfitriões, descendentes dos Settari necessitam de quartos para famílias com crianças, quartos de hóspedes com banho, duches, uma pequena cozinha, um forno a lenha. Procuram algum conforto moderno, mas não pretendem modificar o monumento arquitectónico de Briol, mantendo a casa de banho em cada andar e bacias nos quartos. As cinco construções encontram-se inseridas na orla da floresta, oferecem o conforto desejado, podem ser utilizadas no inverno, quando há neve, e dispõem de uma vista espectacular sobre as Dolomitas.

"A combinação de tais vistas entre as árvores e a vida é uma experiência impressionante que nós arquitectos temos de fazer um pouco mais do que proporcionar um bom lugar para estar e desfrutar."¹



Perenidade - Termas de Vals, Graubünden, Suíça | 1996

“Em Vals isto também tem a ver com as fontes termais e com a água, com as montanhas e a pedra, coisas de milhões de anos. Pedra e água, essas imagens estão próximas. Escavando na montanha, é a imagem original do edifício. Você pode fazer um sistema de cavernas na montanha e eles permanecerão blocos ou bases ou algo assim. Você pode fazer isso horizontalmente como fizemos, e as cavernas são removidas para a abertura, para o lado da encosta da montanha. Mas ninguém pode impedi-lo tendo um cinzel e também fazendo um buraco por cima. Se você tem a ideia de fazer um sistema de banho-caverna, de seguida vem o perigo - porque a coisa toda de pedra e na montanha - que será pesado. E depois você cria os elementos que faltam, elementos surpreendentes como tensão, enormes janelas, luz e assim por diante. Portanto, aqui começa o projecto...”⁷¹

Os edifícios das Termas de Vals, de presença sólida e geológica, em parte enterrado, mostram-se como um grande objecto de pedra local cinzento-esverdeado, coberto com o verde “manto” da encosta, que rejeita a integração formal com a envolvente arquitectónica, para mais claramente evocar uma relação especial com a intensa paisagem Alpina, à qual, estranhamente, parece que sempre pertenceu. Um dos grandes objectivos de Zumthor era : “Quero que as Termas de Vals, aliás que todos os edifícios construídos nesta região dissessem “adoro os Alpes, adoro os Alpes”⁷²

Este tipo de construção na montanha não é muito frequente, mas já inspirou outros arquitectos contemporâneos. O projecto para um Centro de Visita ao Parque Nacional de Mt Carmel na região de Haifa projectado pelos arquitectos Dalia Meser Zmora, Yoram Popper e Daniel Shwartz também trabalharam na montanha e também com este ambiente de caverna, apesar de não mexer com a água. Também neste caso, os autores quiseram com que o edifício se inserisse na Natureza local, com materiais locais.



Imagens projecto Mt. Carmel National Park Visitor Center

⁷¹ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier, p33

⁷² Entrevista publico 6.11.2008



A casa da cascata de Frank Lloyd Wright (cima) e as Termas de Vals de Peter Zumthor (baixo)



Falando de um edifício, muito conhecido do século passado, na casa da Cascata, Frank Lloyd Wright criou uma poderosa dicotomia; a pedra natural disposta horizontalmente, com diferentes espessuras e tamanhos é colocada ocasionalmente nos parâmetros verticais que emergem dos grandes rochedos da cascata, enquanto que os planos do terraço e coberturas de betão reforçado nascem da pedra e balançam-se ao longo e transversalmente à corrente do rio. A ideia é clara, a pedra natural nos parâmetros naturais dialoga intensamente com o lugar, os flutuantes planos horizontais de betão, material criado pelo homem, desafiam a natureza. A pedra local é usada intensamente nas paredes e chão, reforçando a sua ligação íntima com as características geológicas do local.

“A cadeia de rochedos de uma pedra contém história e é-me apelativa. Existe a sugestão nas camadas e carácter nas formações. Eu gosto de me sentar e senti-la, como ela é.”

WRIGHT, Frank Lloyd, *The vision of Frank Lloyd Wright : a complete guide to the designs of an architectural genius*, Chartwell Books, 2003,

As termas de Peter Zumthor são construídas a partir de quartzos do vale de Vals. Pedra por Pedra. O processo de concepção, culminado num edifício construído, foi lançado inicialmente como um processo de descoberta, um trabalho paciente e de prazer em questionar os modelos de arquitectura anteriores. Uma fascinação com as propriedades míticas do mundo da pedra dentro da montanha, com a escuridão e a luz, com a luz a reflectir na água ou a radiar no vapor – ar cheio, uma delícia na acústica singular da água a ferver no mundo da pedra. Um sentimento de pedras quentes e corpos nus, para um banho ritual – estas foram as ideias que inspiraram Zumthor.⁷³ Num ponto de vista arquitectónico, as camadas de pedra uniformes parecem ser literalmente monolíticas. As áreas de circulação, os pisos das piscinas, os tectos, as escadas, as bancadas de pedra, as aberturas – todos são desenvolvidas a partir do mesmo princípio consistente das camadas. Uma camada de pedra é colocada em cima de outra camada de pedra. Cada camada representa arranjos de elementos de várias espessuras que no total é sempre de 15 cm. Permutação na ordem desses elementos é suficiente para criar uma variedade visual, sem necessariamente complicar a construção.⁷⁴ O edifício foi concebido com uma técnica ordenada, com uma estrutura arquitectónica que evita uma forma naturalista. Um espaço contínuo interno, como um sistema geométrico de uma caverna, vaguear através da estrutura de grandes blocos de pedra das termas, crescendo em tamanho aquando se afasta das estreitas cavernas com a montanha no sentido da luz do dia em frente. Os blocos contêm espaços que servem diferentes funções: blocos da pedra suada, o bloco da massagem, o bloco do banho quente, etc. Os blocos são distribuídos em cinco recorrente padrões figurativos, que muitas vezes são amarrados em várias linhas ordenadamente ortogonais. O grande espaço contínuo entre o bloco desenvolve-se sequencialmente.

Nas termas de Vals, a pedra é retirada de uma pedreira local e é criteriosamente dimensionada, está presente nas paredes e no chão, contém propositadamente diversas texturas, exploradas pela luz e pela água. Em termos estruturais existe uma homogeneidade construtiva entre os blocos de pedra, formados por camadas da mesma, e betão. As fissuras na cobertura de relva, numa geometria família a Mondrian, não só enfatizam a ideia de blocos de pedra como estrutura, quase individualizados como o seu “pedaço” de cobertura como os realçam através de algumas faces “lavadas” pela luz zenital que as atravessa. A pedra colocada uniformemente em camadas, de juntas quase reduzidas a nada, mostra-se sempre na mesma disposição, nas áreas de circulação, no chão das piscinas, nas escadas, nos bancos de pedra, nas aberturas das portas, na transição do chão para a parede e desta para o tecto.

⁷³ KNAPP, Edward C – Hotel Thermes Vals Information and Price 2002|2003 booklet, English version, p05

⁷⁴ COPANS, R – Les Thermes de Pierre, ARTE France, Le Centre Georges Pompidou, Paris, DVD

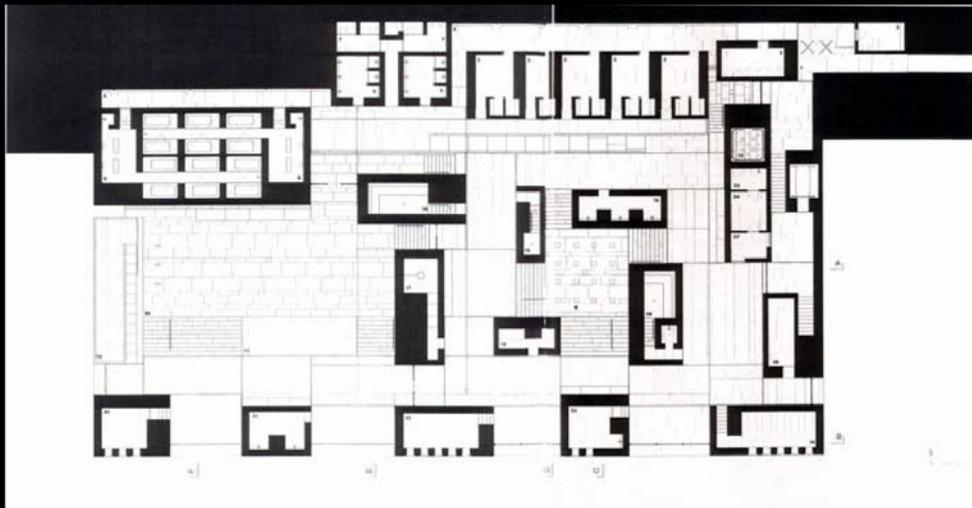
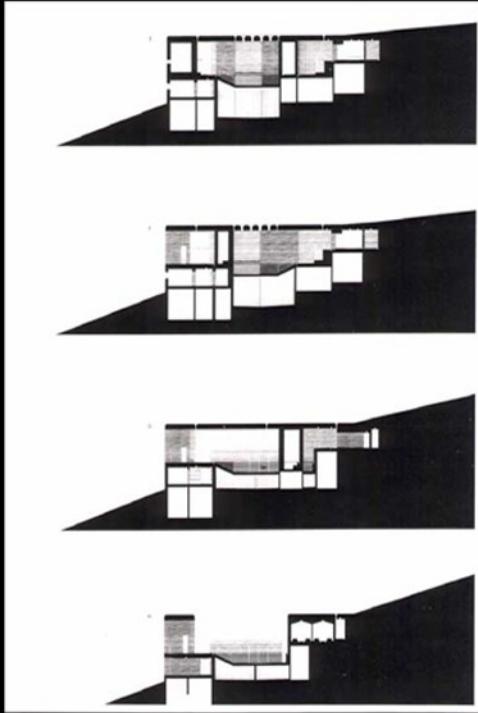
“Este edifício é composto de, 5% do que você vê é betão. Você não tem que ver os rigorosos para ver isso. Pense em todos os tectos que são betão. E eu acho que você pode sentir que essas paredes compostas devem ser portadoras de carga. Eu sinto isso.”⁷⁵

Material imbuído de toda a força natural local, meticulosamente colocado em bandas horizontais de profundidade variada, de diferentes níveis de suavidades de polimentos, exaltado pelo ligeiro brilho de fragmentos de quartzo e mica é, tal como está expresso nas palavras de Zumthor, o espírito da concepção do edifício das Termas de Vals. A natureza mística, milenar, do mundo da pedra dentro da montanha, foi, desde o princípio, um claro instrumento do pensamento de Zumthor; o espaço concebido entre o vazio e os blocos de pedra, que se desprendem da montanha, como se a ela sempre pertencessem é claro até na forma como a maqueta é executada. Somente pedras, numa escala apropriada, simbolizam os blocos, a rampa, o chão, os vazios da piscina; pedras lisas eu se afastam e outras rugosas que representam o limite da montanha; apenas o primeiro piso é representado, sem fachada, a sua percepção é quase uma caverna milenar.

As aberturas interiores, totalmente revestidas a pedra a partir da soleira são tratadas como meros buracos (escondidos por vezes por ligeiras cortinas de couro) como se lhes fossem retiradas camadas de pedra, reforçando o carácter monolítico dos blocos. Quando observamos as entradas para as zonas de descanso, este detalhe é enaltecido, os “buracos” são mais nítidos, pois a soleira transforma-se em degrau ao qual se sucedem outros que mais parecem escavados nos blocos do que introduzidos nestes. Os bancos são abcessos dos blocos de pedra. As cadeiras chaise-longue parecem ser o único equipamento móvel. Parece claro que a pedra é usada para formar um mundo deliberadamente tratado como um sólido todo, da mesma forma como o aço é tratado por Richard Serra, que segundo Peter Zumthor exprime homogeneidade e integridade nos objectos, perceptíveis como um todo.

⁷⁵ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier,

Termas de Vals

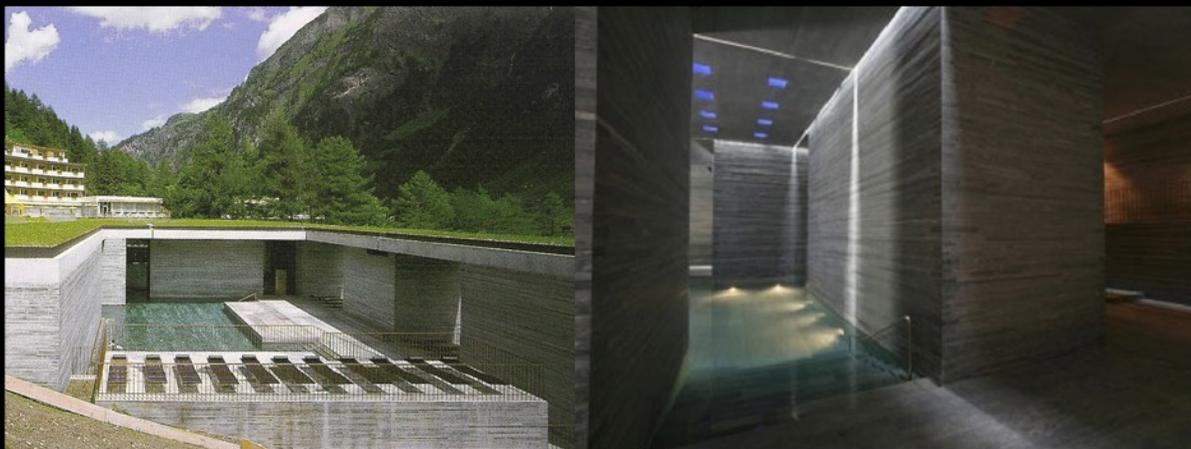


Este projecto de Zumthor assemelha-se de certa forma ao trabalho de Siza Vieira nas piscinas de Leça de Palmeira de 1966, pois Siza, tal como Zumthor, utilizam a natureza na construção e uma grande sensibilidade para com o lugar. No projecto de Siza Vieira sente-se que o arquitecto quer que a construção vá ao encontro da natureza, como ele próprio refere: "Nestes primeiros trabalhos foi germinando a sensação irreprimível e determinante de que a arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza."⁷⁶ O ideal de um equilíbrio harmonioso entre arquitectura e paisagem existente formulado então por Fernando Távora, mentor de Siza Vieira, foi certamente um dos princípios base desta intervenção.

A obra do Arq. Álvaro Siza Vieira, enquadra-se harmoniosamente na paisagem "materializada" na solidez da rocha, contra a qual batem as ondas do mar. Piscina de água salgada. E construída entre 1961 e 1966, continua a ser, passados 40 anos, uma obra de inultrapassável actualidade. Com uma estruturação que se insere na sequência contínua do muro da praia, o sistema de acessos é um percurso disciplinado pela presença dos muros de "betão bruto", ao longo do qual algumas transgressões da ortogonalidade e linearidade dominantes induzem o olhar para pontos focais da paisagem. Da mesma forma Zumthor, trabalha as Termas com uma forte ortogonalidade e linearidade, tal como Siza Vieira. Da mesma forma parece que ambos tentam trabalhar os materiais e a luz de uma forma semelhante. "A própria estrutura e a cor do rugoso betão de cofragem não perfaz tanto um contraste, mas antes um harmonioso complemento às pedras graníticas existentes – as superfícies até já ganharam uma patina acastanhada que também escurece o granito. O betão parece mais velho, mais gasto do que as rochas, que parecem irromper como se estivessem vivas."⁷⁷ Nas Termas o mesmo acontece com o betão e a pedra exposta à natureza do vento, das infiltrações.

⁷⁶ SIZA, Álvaro, *Immaginare l'evidenza* (rome/Bari: Laterza, 1998), p19

⁷⁷ SIZA, Álvaro, *Piscina de Leça de Palmeira*, Editora Blau, Lda, Lisboa, 2004 p53



Vista e Interior das Termas de Vals (1996) – Peter Zumthor



Vista e Interior das Piscinas de Leça (1966) – Siza Vieira

Nas Termas, a água e a pedra são principalmente revelados à luz no qual, oferecem o sentimento de drama e espanto que as pessoas têm numa caverna natural onde parte da luz entra e a casca cai. As ranhuras no tecto, têm um objectivo de criar raios de luz dentro do edifício. Fazem efeitos e linhas nas paredes de pedra, além de quererem dar um carácter mais leve a este edifício. Além disso, essas fissuras definem alguns momentos específicos no edifício, e permitem que a luz transforme a pedra bruta, material em manchas imateriais.

“Todos os interiores dos pequenos, e fechados compartimentos das termas são integralmente de betão colorido, muitos deles negros, com duas excepções: o vermelho e o azul. E todos nós esperamos que o banho quente é de betão vermelho e o azul do banho frio. Eles estão separados uns dos outros num ritual de quente e frio. Todo o interior das termas é feito de betão. Existem apenas duas piscinas que no interior são feitas de pedra. Uma delas é o bebedouro onde você tem a original fonte de água a sair, mas as pedras são empilhadas em cima umas das outras nestas peças de metal de modo que você pode ver que eles são artificiais, ou estão simplesmente presas. A outra é quando você tem que nadar à volta para estar dentro dela, onde eles cantam, o zumbido espaço, onde você tem uma superfície de pedra quebrada. Esta é concebida de uma forma diferente, como se tivesse sido esculpida para fora, como acontece nas cavernas.”⁷⁸

Peter Zumthor gosta de um certo espírito de seduzir as pessoas: que elas deambulem, e sejam persuadidas, sem métricas, sem dialectos e linguagens. O mistério na arquitectura é um dos elementos fundamentais para que o visitante, o cidadão, o observador participarem no espaço. É certamente um instrumento do pensamento na concepção da arquitectura de Zumthor. Um túnel negro depurado e misterioso, que se percorre através de uma modesta entrada, é o percurso para o desconhecido que são as Termas de Vals. Depois de um túnel sombrio e subterrâneo que liga o Hotel actual às Termas, a única entrada para as termas, onde se passa pela recepção das termas até chegar ao espaço interno principal, onde a grande piscina interior se encontra.

Os edifícios de Zumthor são exactamente o que podemos ver, ouvir, tocar, viajar, cruzar e incluem-nos sem qualquer superficialidade. É como uma ser humano nu, com a pele tratada delicadamente, o suficiente para nos emocionar.⁷⁹ Tal como nas pinturas de Edward Hopper, onde

⁷⁸ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier,

⁷⁹ ZUMTHOR, Peter; aquando da receber o prémio Dottore Ad Honorem in architettura, Università degli Studi di Ferrara, Itália em 2003

muitas vezes são enquadrados propositadamente momentos do quotidiano, isso também acontece quando deparamos com as Termas em Vals de Zumthor, basta pararmos o tempo suficiente para vermos e ouvirmos, como relata Luís Viana:

“A água numa constante azáfama entre corpos que riem e paredes hirtas de pedra numa pequena piscina, quase aos nossos pés. Dotada e uma pequena e misteriosa abertura por onde pessoas se esgueiram curiosas; ou, num segundo plano, pessoas que transportam as suas toalhas demonstrando que se aprestam a usufruir das propriedades relaxantes da água; pessoas que são observadas entre a escuridão e a luz que escorre pelas paredes através de “fendas” no tecto; ou, como podemos detectar, num plano mais longínquo, a luz inunda o espaço possível através de grandes aberturas que nos deixam vislumbrar a beleza reconfortante da montanha, e nos faz realçar o perfil de uma senhora que se apressa para se sentar numa chaise-longue e, relaxadamente, desfrutar este cenário ilídico.”⁸⁰

⁸⁰ Antigo Aluno da FAUP, onde teve a oportunidade de visitar o edifício das Termas de Peter Zumthor em 2000 e fez um resumo daquilo que sentiu quando se deparou com a obra.

O corpo da arquitectura

“Basicamente eu não estou interessado em arquitectura como uma profissão no papel. Eu só estou a dizer isto porque muitos arquitectos não estão assim tão interessados no edifício real, estão mais interessados na teoria do edifício ou só em alguns aspectos do edifício. Eu estou preocupado com o material, como as coisas são montadas, não o que aparenta, mas a maneira de ser. Eu estou interessado no edifício, como o vêem, como o sentem, como é feito, o edifício como um corpo.”

ZUMTHOR, Peter, entrevista in “berlage Papers 22”, Outono 1997, p2

Som do espaço

Cada espaço funciona como um instrumento grande, colecciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos. Existem também os ruídos que fazem parte de um certo espaço, da sua vivência, da sua ocupação e do que se desenrola nele. Se retirarmos todos os sons estranhos a este edifício, imaginando que já nada provoca uma emoção, o edifício soa na mesma, mesmo sem emoção. “Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil, porque o nosso mundo é tão barulhento.”⁸¹ Para Zumthor existem edifícios com um som maravilhoso, nos quais se sente em boas mãos e não sozinho.

“O reflexo vivo do eco e do re-eco dentro de uma catedral aumenta a nossa consciência de vastidão, geometria e material do seu espaço. Imagine o mesmo espaço com uma tapete e acusticamente macio... uma dimensão espacial e experiencial da arquitectura é perdida. Podemos redefinir o espaço desviando a nossa atenção do visual até como ele é moldado pelos sons ressonantes, vibrações de materiais e texturas.”⁸²

Normalmente, não estamos conscientes do significado da audição numa experiência espacial, embora muitos sons forneçam-nos um continuum temporal em que as impressões visuais estão inseridas. Cada edifício ou espaço tem o seu som característico de intimidade ou monumentalidade, convite ou rejeição, hospitalidade ou hostilidade. Pontualmente, verificam-se casos de projectos de arquitectura desenvolvidos em função de um género específico ou de uma composição em particular; por outro lado, a composição de música para ser reproduzida num determinado espaço também se tem verificado. Peter Zumthor, como grande parte dos arquitectos também trabalha o som no espaço em grande parte das suas obras, em especial destaque no pavilhão da Suíça para a exposição de Hannover de 2000.

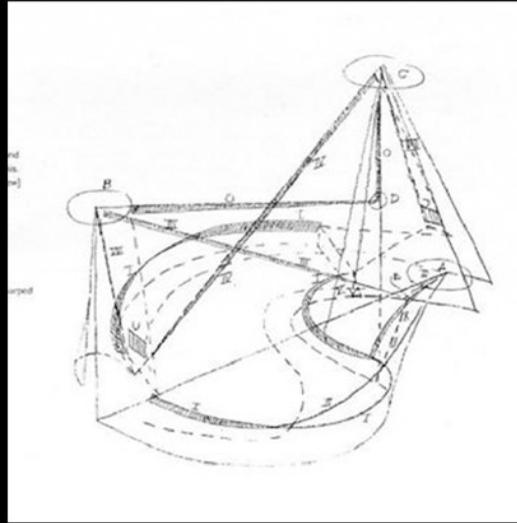
⁸¹ ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas : entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p31

⁸² PALLASMAA, Juhani; *Polemics – The eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Academy Editions, London, 1996, p34

Swiss Sound Box, Pavilhão Suíço, Expo 2000 Hannover | 2000

Ainda hoje, quando se discute o som de um espaço, ainda hoje, fala-se sobre o pavilhão de Le Corbusier e Iannis Xenakis. Foi um dos primeiros exemplos de colaboração entre música electroacústica e arquitectura, cujo objectivo era a confirmação das capacidades tecnológicas da empresa Philips na manipulação do som e da imagem. Pelo que se sabe, a forma deste edifício foi o resultado da transposição de uma composição de Xenakis – Metastasis – para linguagem matemática, que terá dado origem à forma parabolóide hiperbólica do pavilhão. Além da composição de Xenakis, outro compositor foi convidado a pensar uma peça para ser executada naquele local, Edgar Varèse: *Le Poème Electronique*. As premissas acústicas do pavilhão terão sido definidas por Xenakis, que definiu que a reverberação devia ser fraca; não poderiam haver superfícies paralelas, para não causar reflexões múltiplas; preferia as superfícies curvas (mas não de revolução), com raio de curvatura variável, porque os ângulos triedros não eram favoráveis, pois formavam uma reverberação acumulada, na tentativa de colocar em destaque a dimensão espacial do som, como mais uma das suas propriedades. Para tal, foram colocados cerca de 400 alto-falantes individuais, posicionados à volta da audiência, em grupos que fariam com que os ouvintes teriam a ilusão de que as várias fontes sonoras estavam em movimento à sua volta, subindo e descendo, aproximando-se e afastando-se de novo.

Além de Corbusier, Peter Zumthor quatro décadas depois construiu também ele um pavilhão na representação do seu país. Nesse caso, ele com o seu grande conhecimento sobre a madeira, criou o que se chamou do “corpo Sonoro”. Neste projecto é dada à madeira, a possibilidade de demonstrar todas as suas características bem presentes na Suíça, nas suas paisagens, nos seus objectos, nos seus edifícios. O Corpo Sonoro é provavelmente um dos edifícios que, mais intensamente, explora uma homogeneidade dos materiais. Um labirinto de madeira empilhada ligada sem pregos, parafusos ou cola, mas sim como já referido, por uma sofisticada estrutura de molas e cabos de aço flexíveis sob tensão de modo a eu no fim da exposição, a madeira possa ser reutilizada. Zumthor optou por utilizar a madeira natural, ao invés de soluções que permitem minimizar a contracção e dilatação desta, como os contraplacados, mdf, laminados, etc. A intenção é clara: exportar todas as propriedades naturais de madeira, uma delas era que, quando estava calor, estava fresco no pavilhão, enquanto que quando fazia frio, havia mais calor lá dentro mesmo não estando fechado. Zumthor esperava que a estrutura se movesse e reduzisse em 170mm a sua altura,



Pavilhão de Le Corbusier e Iannis Xenakis - 1960



Swiss SoundBox - pavilhão de Peter Zumthor – 2000

assim que as traves secassem durante a exposição. A este movimento natural da madeira junta-se a sua textura e aromática presença, como elementos integrantes do edifício. A Sound Box é flagrante como resultado dos seus materiais e a maneira como são usados. A aromática textura da Sound Box foi intencionalmente desenhada.⁸³

Tal como no Pavilhão de Zumthor, no Sculpture Pavilion de Aldo Van Eyck de 1967, encontramos um projecto de um pavilhão de exposição sem portas, no qual em ambos, a pessoa vagueia no espaço e vai tendo algumas surpresas. A verdade é que no caso de Zumthor ele tenta explorar muito mais os sentidos e tinha exclusivamente a ver com a Suíça, a construção é maioritariamente feita em madeira e mais rectilínea, enquanto que a de Aldo Van Eyck, é feito de pedra e nem sempre ortogonal.

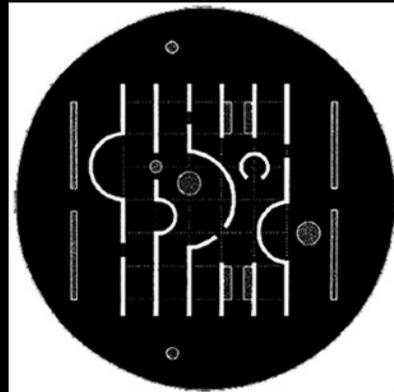
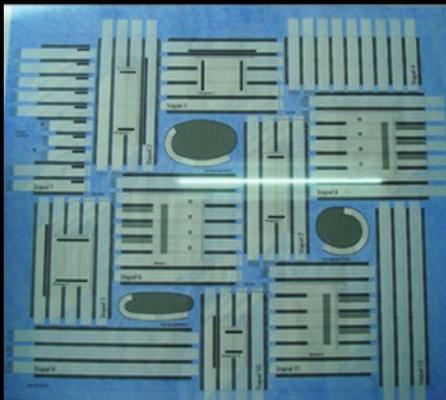
Zumthor no pavilhão “Corpo Sonoro”, pensou num espaço sedutor que detém, seduz, retém as pessoas lá e fascina. Incita ao deambular, à descoberta e ao prazer que se constituísse numa experiência multisensorial. A especificidade deste pavilhão, aquilo que o fazia ser representativo da Suíça, era a coincidência entre de tudo o que o constituía: arquitectura e a composição musical, os textos literários, os músicos, e os hóspedes, a gastronomia e o vestuário, tudo era suíço. Além de ser um espaço de exposições, o pavilhão albergava três espaços de reabastecimento: o clube de convidados, o café dos artistas e o restaurante. Estes três programas ocupavam espaços elípticos pretos localizados nos momentos de excepção do labirinto; sem a definição de um eixo central, nem de percursos, entradas e saídas definidas Peter Zumthor pretendia deixar o visitante circular livremente: não há um caminho privilegiado. Somos levados a deambular através de passagem, pátios, procuramos o caminho como numa floresta.

Segundo Zumthor o pavilhão Suíço oferece ao visitante um espaço para descansar. É um sítio relaxante, que convida o visitante a vaguear, a deixar-se ir, a gostar e a descobrir o espaço, tal como numa densa floresta alpina, com pequenas clareiras, onde se escolhe o próprio caminho.

Segundo Zumthor, foi graças aos trabalhadores da obra que este edifício teve tanta precisão, embora a maioria das peças fossem pré-fabricadas: vigas em madeira, peças metálicas, os elementos do tecto (também em madeira), etc. As peças foram feitas em fábrica e posteriormente montadas no sítio por uma equipa de arquitectos e carpinteiros.⁸⁴

⁸³ ZUMTHOR, Peter, Corps Sonore Suisse; Berlim, Birkhauser, 2000, p6

⁸⁴ idem p10



Swiss SoundBox - Peter Zumthor (2000)

Sculpture Pavilion de Aldo Van Eyck (1967)

Com uma precisão milimétrica os carpinteiros sobrepueram 40 mil fiadas em madeira e construíram-nas entrelaçadas. O edifício existiu sobre um tapete de asfalto com 3cm de espessura e é apenas constituído de paredes de empilhamento que definem o espaço e as unidades de revitalização. As paredes de empilhamento repousam sobre lâminas de aço e são fixadas por subtis tirantes que doseiam a sua tensão e retracção (típicas de madeiras acabada de cortar). Foram os tirantes metálicos que garantiram a estabilidade da sua tensão/compreensão.

“A resistência mecânica das vigas pode ser fortemente aumentada por uma subtensão por meio de tirantes metálicos ou barras de tracção. A sua tensão age esteticamente como uma cabo de uma ponte suspensa, mas ela situa-se no interior e não por cima do elemento a suportar.”⁸⁵

Uma vez que no edifício se preferiu utilizar características naturais de madeira e nenhum material derivado foi posto em obra, o pavilhão trabalhou com as qualidades originais do material acentuando o projecto na estabilidade da madeira no sentido longitudinal e a sua estabilidade no sentido perpendicular. Por isso, a tensão teria que ser regulada. No caso da chuva ou grande exposição solar a madeira maciça tem comportamentos imprevisíveis: encolhe, aumenta, etc. Os muros de empilhamento são o elemento base da estrutura do pavilhão. Têm 9 metros de altura e são constituídos por 37000 vigas de 20 por 10 cm com um comprimento base de 448cm. Cada muro é composto de duas fiadas de vigas paralelas e sobrepostas entre 57 e 60 camadas. As vigas são colocadas perpendicularmente à direcção principal, mantêm os fortins, contraventados e juntos: é a estrutura base, realizando uma estrutura estática. Para favorecer a secagem da madeira (que foi cortada quase na altura) 168 mil cunhas (calços) foram entrelaçadas entre as camadas e são mantidas unicamente por compreensão, graças ao sistema de resistência. As vigas dos muros que estão empilhados no pavilhão são de tal modo juntos (comprimidos entre eles) ao nível de sistema de tensão, que formam uma estabilidade graças ao atrito. Os muros de empilhamento paralelos constituem os 12 fortins e são dispostos alternadamente longitudinal ou perpendicularmente formando uma textura que parece um tecido. Uma vez que os muros são estáveis, faz com que sejam autoportantes. E o desenho reticular ajuda o contraventamento dos muros de empilhamento. As fundações pré-fabricadas em betão são colocadas sobre uma camada de gravilha e as lâminas de aço que suportam os muros de empilhamento estão ancoradas nestes blocos. As unidades de

⁸⁵ ZUMTHOR, Peter, *Corps Sonore Suisse*; Berlim, Birkhauser, 2000, p11

abastecimento situadas no cours flanquéés tinham três andares. Em forma de espiral foram frisadas de madeira laminada colada, correspondendo à parte mais difícil da construção, pois, como planta é elíptica e cada viga tem um raio de curvatura diferente. Por isso a durante a construção foi utilizada uma espécie de cofragem para se conseguir o devido alinhamento.

O pavilhão foi construído pela sobreposição de toros de madeira, no total de 99 muros de empilhamento que formavam 50 entradas e outras tantas saídas no pavilhão e que ditaram o resultado acústico deste espaço. O facto de não ser encerrado permitia a entrada de vento que sibilava de modo inconstante nos espaços e a diferente proporção dos espaços gerava respostas sonoras igualmente distintas. Mais de três centenas de músicos vieram de todo o mundo para se fundirem com a sonoridade da música suíça materializando a ideia de Daniel Ott (compositor convidado para gerir a presença musical no pavilhão) de uma música espacial, interpretada por músicos que se movem no imenso espaço sonoro que se mexe. Novamente, a dimensão espacial do som como configurador e caracterizador dos espaços é um material muito importante para o arquitecto; além da música propriamente dita, todos os ruídos provocados pelos visitantes, pelo restaurante e pelo café faziam parte da instalação sonora deste pavilhão.

A temperatura no espaço- Kunsthaus Bregenz, Áustria | 1997

Apesar de Peter Zumthor trabalhar todos os detalhes em todos os edifícios, seja a nível acústico, térmico ou sensorial, um dos casos que acho extremamente nesta área térmica dos seus edifícios é o do Museu Kunsthaus em Bregenz na Áustria. Ele utiliza um sistema de controlo de temperatura que se chama “concrete core cooling”. O problema com a maior parte dos edifícios que recebem uma grande quantidade de luz é que se aquecem muito devido à radiação solar. A maior parte das galerias de arte são arrefecidas com métodos artificiais, com sistemas muito caros e maus para o ambiente. Neste exemplo Zumthor utiliza um sistema muito melhor para o ambiente e mais barato. A verdade é que quando ganhou o concurso para a construção do edifício, Zumthor ainda não tinha elaborado esse sistema térmico para o edifício. Mas durante os 7 anos do projecto do museu Kunsthaus modificou algumas soluções.

“O programa do concurso de 1989 apontava para uma galeria local convencional. Originalmente, Zumthor pretendia dirigir a luz natural do exterior para o interior do edifício com lamelas inclinadas dispostas na fachada. Testada em maquetas, esta solução revelou-se insatisfatória.”⁸⁶



maquete do edifício para a competição em 1990 e maquete final em 1997

O museu situa-se na margem do lago Constância, em Bregenz, numa pequena cidade alpina. Este edifício adivinha-se facilmente pela sua singularidade formal em relação às construções envolventes. Quem olha do lago, vê-se um rectângulo cinza nublado entre um edifício florida do século XIX e uma agressiva torre atrás do Teatro Konmarkt. Percepciona-se como uma caixa de vidro que se solta do solo e ergue-se para o céu. Perpendicularmente a este edifício situa-se o pavilhão da

⁸⁶ ZUMTHOR, Peter; brochure, Exposição It's about time . Lisboa

livraria e cafetaria numa expressão diferente, complementando a imagem do museu e criando à sua volta uma praça regular com um carácter singular.



O museu de Bregenz em relação ao sítio em que insere, assume o seu espaço, confiante, na fila dos edifícios públicos que definem a baía do lago Constance em Bregenz, Áustria. Este, relaciona-se mais especificamente com o teatro Konmarkt, e define conjuntamente com o edifício negro da administração do museu uma praça, aberta para fracturada do fim da cidade velha. A praça é o elemento de tensão entre duas realidades, duas escalas, uma, a dos edifícios que definem a baía, à qual o edifício do museu responde e a outra, a da cidade velha, com a qual o edifício de administração, pela sua dimensão e utilização, um pequeno edifício de escritórios, com um bar e uma loja de museu se relaciona. O museu é uma caixa de luz de vidro baço, que deixa perceber de uma maneira difusa o seu interior, as suas formas, o betão.

É feito de aço e vidro que aloja no seu interior um “corpo” de betão. Do exterior o edifício parece uma lâmpada. Absorve a luz inconstante do dia, reflecte luz e denuncia alguma da sua vida interior, de acordo com a luz do dia e do tempo, aliás, consegue-se ver vestígios de formas interiores, as estruturas que suportam a parede de vidro. Durante a noite, a pele do edifício brilha suavemente. A pele exterior é uma estrutura em escamas de vidro opalino. Os painéis de vidro, todos com as mesmas dimensões não estão nem perfurados nem cortados, estão apoiados em consolas metálicas presos por grampos também metálicos. Os cantos dos vidros são expostos e o ar e a luz entram pelas juntas abertas desta estrutura escamada. Esta pele cresce a partir do seu embasamento, e envolve o interior da escultura monolítica espacial, mas sem contacto firme. Assim, no interior as fachadas assumem brilhos e sombras com grande variabilidade. Esta fachada que envolve todo o edifício, é uma construção autónoma, que dá harmonia ao interior e funciona como uma protecção das condições meteorológicas exteriores, moduladora da luz do dia e das sombras e como fonte de calor.

“Do exterior, o edifício parece uma lâmpada. Absorve as mudanças da luz do céu, a neblina do lago, reflecte a luz e a cor e dá a entender a sua vida interior de acordo com o ângulo de visão, a luz do dias e do tempo.”⁸⁷

Este tipo de construção, tem sido bastante utilizada por todo o mundo, um desses casos é o Museu Kirchner em, Davos dos architectos Gigon & Guyer em 1992, ambos são museus que de dia recebem luz e de noite parecem uma lâmpada. A fachada Museu Kirchner em, Davos foi construída com um vidro que não possibilita a visão de nada mais do que ele mesmo, um vidro semelhante ao usado por Peter Zumthor para a Kunsthhaus de Bregenz. Ambos os museus são prismas translúcidos construídos em betão e vidro que separam taxativamente a pele e a estrutura do edifício, a sua verdade e o seu sustento. No seu interior parece que por cima estão perante o céu do exterior.

No Museu de Bregenz, o interior é constituído essencialmente pela cor e textura das paredes em betão polido que sustentam a construção. Em termos estruturais, esta obra merece destaque pela forma como o espaço é pensado e projectado em comunhão com os elementos estruturais que permitem a sustentação de todo o edifício. A aparente simplicidade e despojamento interiores são conseguidos essencialmente através de três paredes estruturais que, na sua disposição específica, sustentam todo o conjunto, permitindo a formalização de um espaço contínuo, sem barreiras visuais. As salas do museu são construídas como caixas de betão que se apoiam nas três paredes estruturais, escondendo os acessos verticais, conferindo uma aparência sólida e de forte carácter ao espaço.

⁸⁷ CANTZ, Hatje; Kunsthhaus Bregenz, Paperback, Bregenz, 1999, p52



Kunsthaus Bregenz - Peter Zumthor (1997)

Museu Kirchner de Girona & Guyer (1962)

“No caso do Museu em Bregenz, dissemos para nós mesmo desde o início: que seria um grande erro se nós construíssemos uma fachada que parecesse estar a dizer "eu sou de alta-tecnologia" ou "quero pertencer à arquitectura global feita de vidro ". O processo de trabalho foi semelhante à actividade de um artista, talvez um como Joseph Beuys, que gostou do material.”⁸⁸

Quando você gosta de um material e aborda-o com sinceridade, porque você gosta dele, você trata-o adequadamente e com ternura. Para nós, um vidro foi um desses materiais. E foi para o vidro que olhamos com mestria, porém de uma forma comum de utilização. Sem criar uma linguagem afectada, mas sim descodificando os princípios básicos. Ficou claro para nós que não se pode fazer furos no vidro, se você o trata com sinceridade, sempre que você olha para todas as margens, que não devem ser pressionadas ou apertadas. Este é um exemplo. Com esta intenção surge invenção. Então você diz para si mesmo: isto é possível! Nunca houve uma construção de vidro sem furos no vidro, mas isso deve ser possível, porque parece natural! Não houve nunca um tecto de vidro sem uma estrutura metálica, mas deve ser possível suspender livremente painéis que não toquem um no outro, de modo que eles mostrem as margens e o ar possa fluir entre eles. As margens são importantes no vidro. Então, um número de elementos no Kunsthaus foram concebidos como uma invenção, mas não foi invenção em si, resultantes de esforços no sentido de curiosidade e originalidade. Ela nasceu como um processo natural de resolver a estrutura de acordo com a nossa intenção de tratar todo o material que nós desejaríamos.

“Os arquitectos muitas vezes me perguntam como foi possível fazer terraços sem juntas de expansão. Qualquer pessoa que tenha tido algum contacto com a prática da construção, sabe que deve haver juntas de expansão em cada quatro metros. Não há nenhuma no museu de Bregenz: nem nos pisos da galeria, nem sobre as escadas. Temos trabalhado nesse sentido - como sobre uma invenção - por um tempo muito longo. Acho que a minha ideia principal é muito importante.”⁸⁹

Cada um dos últimos três andares do edifício tem um tecto de painéis quadrados de vidro estruturado na parte inferior e ligados por conectores cromados que estão pendurados na parte inferior do piso de cima. A distância entre o tecto e a laje têm dois metros entre si, por isso todo o espaço em cima do tecto possui um vazio cheio de ar e luz. A luz derrama através da pele gelada do edifício e desce através de um tecto de vidro translúcido, onde é suplementada no meio de cada

⁸⁸ CANTZ, Hatje; Kunsthaus Bregenz, Paperback, Bregenz, 1999, p52

⁸⁹ ibidem

andar (de acordo com o tempo e condições externas). O tratamento da luz neste edifício merece especial destaque pela forma como o arquitecto cria uma modelação subtil da luz natural para o interior do edifício. Assim a partir da entrada é possível perceber-se todo um entorno luminoso que se transmite directamente através da fachada vidrada que filtra a luz, conferindo uma atmosfera pacífica e regular ao longo do dia. Este resultado é bastante extraordinário, para a galeria de cada andar, as pessoas sentem que estão por baixo de um “céu”, apenas com um brilho criado através da filtragem do telhado que está em cima. A luz não é uniforme, sendo mais clara e algumas vezes é frio no espaço. E isso muda consoante o tempo do dia, no dentro, a pessoa está sempre consciente das condições externas. A luz cai nas galerias basicamente como um quadrado em planta, embora modulado.

A disposição em planta do edifício apresenta-se livre de constrangimentos estruturais. Neste interior foi explorada a ideia de conformar uma forma monolítica com um carácter escultórico. A desmaterialização das superfícies que normalmente é conseguida através da adição de novos materiais foi evitada ao máximo. As paredes interiores são como refere Friedrich Achleitner de betão de veludo cinzento. Com os quadros pesados que são perfurados e fixos nas paredes, faz marcas na mesma. E essa era uma ideia inicial de Zumthor, uma ideia que sempre esteve presente na sua idealização de projectos: Um bom edifício deve ser capaz de absorver os traços da vida humana, ganhando com isso uma riqueza específica, eu penso na patina das idades nos materiais, nos inúmeros arranhões em superfícies. De uma maneira semelhante, no Museu de Arte de Bregenz, as paredes acumulam vestígios da vida humana dos artistas que expõem e deixam as suas cicatrizes:

“Os quadros vão ser pendurados convencionalmente nas superfícies das paredes. Isto significa que os constantes buracos para os colocar irão, com o tempo, mudar a superfície – um crescente ornamento que é criado pela obra. E cada exposição irá mudar o edifício – tanto visualmente como em memória.”⁹⁰

A análise espacial que se pretende fazer não é em termos de áreas ou volumes mas sim em termos sensoriais e do domínio da percepção física e visual. Assim, Os diferentes espaços desta obra são identificados de uma forma inteiramente original através da sua matéria e da luz. O espaço por si só já é objecto de contemplação. É importante que num museu os espaços expositivos estejam dotados de um carácter próprio para que sejam eles próprios, ao mesmo tempo a moldura e

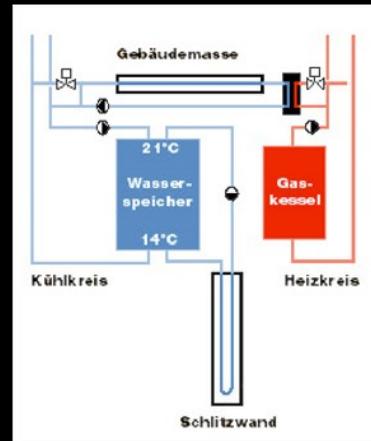
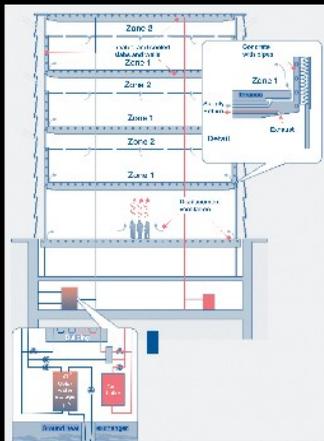
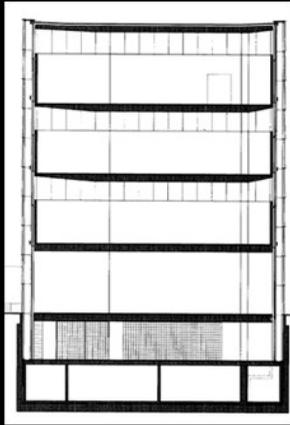
⁹⁰ CANTZ, Hatje; Kunsthaus Bregenz, Paperback, Bregenz, 1999, p53

a obra de arte. No Kunsthaus de Bregenz, as exposições são feitas em função dos espaços expositivos. Encontram-se aqui obras únicas que foram criadas especialmente para o museu, através das suas particularidades espaciais. Deste modo os espaços do museu distanciam-se da ideia abstracta de “cubo branco”, que durante décadas foi a base espacial de diversos museus e, caracterizam-se por serem uma fonte de inspiração e eles próprios: o objecto e a própria arte.

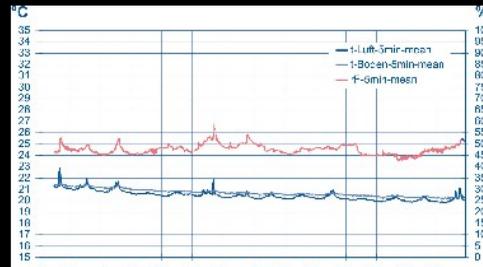
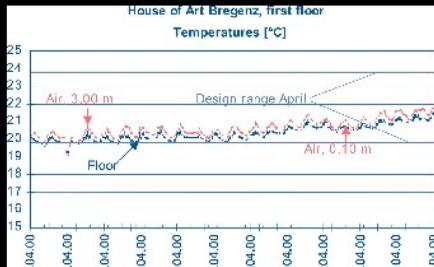
O sistema de controlo do clima interno é controlado neste edifício de uma forma muito engenhosa. Zumthor utiliza o método do concrete core cooling. O edifício como referi possui quatro pisos com um pele dupla a envolvê-los de betão e vidro. No desenho inicial do projecto Zumthor iria colocar um sistema de ar-condicionado com 25000m³. Devido à dificuldade na obtenção das condutas para o espaço e a visibilidades das mesmas entre o tecto e as lajes de betão outra solução foi necessária. Os requisitos de alto nível de estabilidade da temperatura e humidade relativa ao ar trouxeram outro desafio para Zumthor. O alto ruído e grande consumo dos sistemas de ar-condicionados convencionais chamou-o para uma nova solução. Foi então que com o sistema concrete core cooling fez com que o museu fica com um sistema hidrónico embutido nas paredes do edifício.

Este arquitecto resfria o edifício através de riacho subterrâneo, onde a temperatura é aproveitada por paredes não estruturais de 25 cm de profundidade, através do qual a água é bombeada por tubos e depois distribuída através das paredes de betão e pelos andares. Isto é, um sistema totalmente escondido. Usando controlos electrónicos (que podem injectar calor a partir de uma caldeira quando necessário) a massa do edifício pode ser segurada a uma temperatura constante. Este sistema é mais barato para ser executado de que um sistema de ar-condicionado convencional. A forma como foi concebido, pensado estruturalmente e tecnologicamente, com um sofisticado controle climático através de uma rede de tubagem inserida nas paredes de betão que assegura as condições perfeitas para o funcionamento do museu, responde, naturalmente, às exigências da vida contemporânea. Este é uma última estância da determinação de Zumthor em controlar climas internos de uma maneira discreta e que ajuda o ambiente natural.

Esta tecnologia HVAC totalmente integrada neste especial edifício foi baseado num desenvolvimento no concrete core cooling. O betão visível em todos os sítios, permite um acoplamento dinâmico do clima devido ao arrefecimento e esfriamento do tecto e das lajes do edifício. O sistema de ventilação já não tem de realizar as funções de aquecimento e esfriamento, a sua única função é da renovação do ar. O processo de aquecimento e arrefecimento é realizado utilizando a massa termo-activa do edifício. É portanto, totalmente integrado em ambos os sentidos



Museu de Bregenz com tubos embutido nas paredes e nas lajes para aquecer e arrefecer. Os detalhes mostram o deslocamento da ventilação e o sistema de operação de calor e frio.



As medições de temperatura e umidade relativa do ar em outubro de 1997. Leitura da temperatura, em Abril de 2000, Temperatura de 0,1 a 3 metros acima do piso com a temperatura do piso.

da palavra, porque não só está o clima da sala e da massa do edifício activa e passivamente, mas também porque é possível de acomodar todos os componentes climáticos periféricos na estrutura do edifício. Isto não envolve o compromisso de um mal necessário, mas da integração de uma infra-estrutura claramente minimizada. Finamente ramificada de tubos de ar de abastecimento foram fixados nas lajes em vez de uma grande e exausta carga de condutas que cobertos e suspensos nos tectos. Não existe um único lugar onde uma conduta de ar ou um tubo atrás de uma tela ou no tecto suspenso.⁹¹ O site Lowex.net fez uma pesquisa sobre as temperaturas do Museu Bregenz ao longo do ano.

Peter Zumthor utilizou também este sistema que já tinha sido desenvolvido nas Termas em Vals com uma co-operação feita com o arquitecto da sua equipa Meieherans em 1996. A energia e os custos são menos de 50% mais baixos do que sistemas convencionais usados nos outros edifícios com ar-condicionado. Este sistema já tem sido utilizado noutros edifícios ao longo do mundo e de facto mostra uma vez mais que Peter Zumthor, além de estudar bem os materiais está atento ao que de melhor se faz na arquitectura actualmente, sejam considera low-tech ou high-tech. É um sistema



térmico cada vez mais utilizado por grandes empresas internacionais para os seus edifícios, pois é bastante mais rentável, como acontece por exemplo no edifício da sede alemã da empresa Delloite em Dusseldorf 2003) feito pelos arquitectos alemães Deilmann Koch Architekten, na qual também foi utilizado este sistema de concrete core cooling. Zumthor trabalha sempre a temperatura dos edifícios e

a verdade é que não se necessita de trabalhar sempre com este sistema térmico. Cada projecto é único, e por vezes, nem é preciso usar ar-condicionado ou este sistema de aquecimento e arrefecimento, e simplesmente não usar nenhum sistema. Como por exemplo, num exemplo que falarei mais à frente, no edifício que, infelizmente acabou por não se concretizar da Topografia de Terror em Berlim, ele não iria utilizar nenhum sistema térmico, devido ao conceito deste Museu de Berlim. Neste edifício ao contrário de outros. Não usamos um sistema de temperaturas como usamos em Bregenz ou nas Termas. Usamos vidro, o chão, tudo aberto e claro.⁹²

⁹¹ Informações retiradas feitas pelo estudos protagonizado pelo movimento Lowex.net (mais informações no site.owexnet.com) http://www.lowex.net/guidebook/cases/bregenz_art_museum.pdf

⁹² ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier

A luz sobre as coisas

Peter Zumthor, trata a luz com muita importância nos seus projectos, ele desenha os interiores como espaços onde a luz natural se torna o mais importante. Todos os materiais que utiliza, serão posteriormente relacionados com tons específicos de luz de modo a impressionar algo nas pessoas. Zumthor não concorda com a ideia de que se projecta um edifício, e só no final com ajuda de um engenheiro, decide-se onde e como se vão colocar as luzes. Ele defende que e tem de acompanhar o trabalho desde o início, e que para ele uma maneira de pensar a obra, é inicialmente como uma massa de sombras que depois é escavado, colocando luzes e deixando a luminosidade infiltrar-se. Ele estuda nas suas obras de onde surge a luz, onde existem sombras e a maneira como as superfícies são baças ou brilhantes e como ressaltam da profundidade, esses planos. Peter Zumthor, trata a luz com muita importância nos seus projectos, ele desenha os interiores como espaços onde a luz se torna o mais importante. Todos os materiais que utiliza, serão posteriormente relacionados com tons específicos de luz de modo a impressionar algo nas pessoas.

Arquitectos da era moderna como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Kahn, entre outros inspiraram bastante Zumthor, principalmente nos jogos de luz natural. Como diria Frank Wright, O sol é a grande fonte de luz de qualquer forma de vida. Deveria ser utilizado como tal na concepção de qualquer casa.⁹³ Nas obras de Peter Zumthor, a luminosidade assume um papel determinante na definição dos volumes. É contra a iluminação uniforme, argumentado que esta cansa a visão e torna a materialidade dos espaços (chão, tectos, corredores) invisíveis. Em detrimento desta, joga com uma luz difusa. Assim o olho humano depara-se com condições naturais, no interior (como suaves nuvens movediças) e tem que se acomodar. É bastante frequente trabalhar com raios de luz direccionados ao longo do tecto para o interior do edifício. É um método de aproximação das condições naturais com a luz, que através da sua consciência variável, torna-se um elemento constitutivo do espaço. “É ridículo imaginar que uma lâmpada possa fazer o que o sol e as estações realizam. Por isso, é a luz natural que dá verdadeiramente sentido a um espaço arquitectural.”⁹⁴

⁹³ WRIGHT, Frank Lloyd, *The vision of Frank Lloyd Wright : a complete guide to the designs of an architectural genius*, Chartwell Books, 2003,

⁹⁴ KAHN, Louis I., 1901-1974. *Título Louis I. Kahn : conversa com estudantes / trad. de Alcía Duarte Penna*. Publicação/Produção Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden, Suíça | 1988

Na sua primeira capela construída a luz teve uma inspiração barroca mas também Moderna. Esta capela foi construída num monte, a uma cota superior à das casas, e encontra se rodeado por árvores. A aparência característica das aldeias desta região é a da tensão entre a arquitectura da igreja e a das formas arquétipos das casas envolventes. Esta igreja segue esta tradição, distinguindo-se da forma das casas. A sua localização foi escolhida de forma as aldeias antigas familiarizando-se com esta referida relação. Mas além da implantação, esta capela também se aproxima dos valores tradicionais da região: é feita de madeira e, tal como as casas de quinta, vai ficar com um tom um pouco escurecido do lado sul, lado exposto à luz solar, e com um tom preto do lado norte. Este novo edifício mostra esta tradição local e a destreza da mão-de-obra local em trabalhar estes materiais. A igreja encerra apenas um espaço, e a sua forma corresponde à do exterior. Tem a forma de uma folha de uma árvore ou de um olho e é construída em madeira. Tem uma planta centralizada mas com uma forma mais fluida. Embora seja um espaço enclausurado, não há um ponto de fuga para o qual converge a perspectiva. O espaço permanece centrado num ponto no meio da capela. Tradicionalmente o material de construção da região. O seu desenho foi inspirado na imagem da igreja mãe: segurança, suavidade, dignidade, compostura, concentração; um local de reflexão, um espaço para respirar. Além disso, Zumthor possui uma iluminação semelhante às igrejas da era barroca, e especial destaque para as semelhanças com aquele que também foi um dos inspiradores da era Moderna – Rudolf Schwarz e a sua igreja Saint Theresien em Linz (1961).

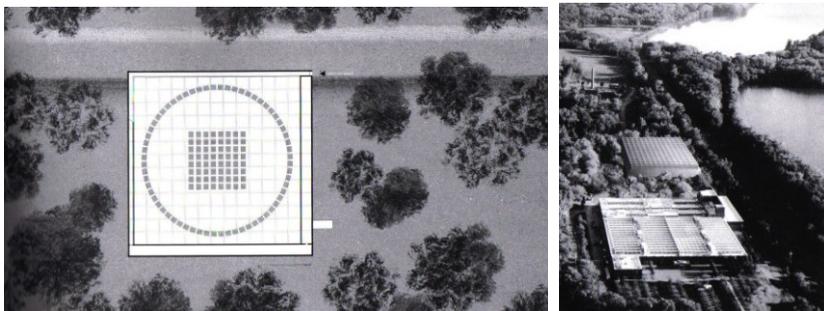


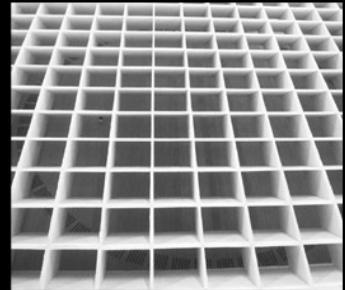
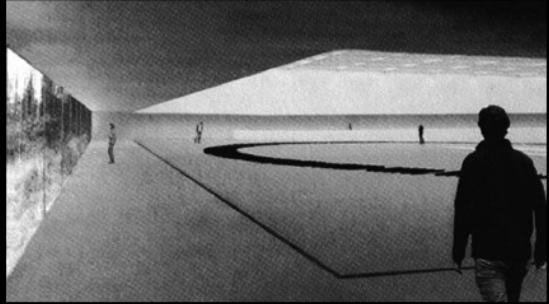
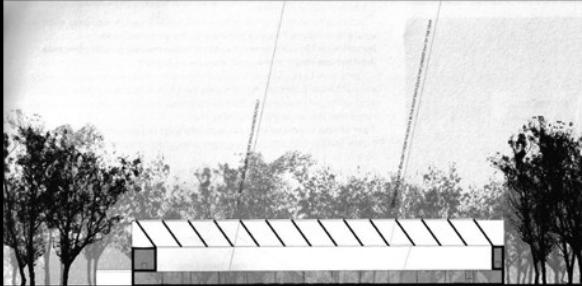
Imagens da capela sign benedict interlaçadas com imagens da Igreja St. Theresien de Rudolf Schwarz.

I Ching Gallery, Dia Center for the Arts, Nova York, USA | 2000

Um edifício para uma escultura, para o trabalho de Walter de Maria “360°” I Ching/64 Sculptures (1981)” deve ter um abrigo permanente. As esculturas: os 64 hexagramas diferentes do “I Ching”, o antigo livro chinês de sabedoria, são colocados duas vezes no solo, em quadrados com 2 x 2m; uma vez em cor branca, dentro de um quadrado, e outra, em cor preta, dentro de um círculo maior. As duas séries de 64 figuras são compostas por barras hexagonais dispostas em series linhas paralelas, algumas descontínuas. A missão arquitectónica: procura-se um espaço sem apoios, com aproximadamente 70x70m, e boas condições de iluminação, com luz de norte, luz zenital ou luz solar reflectida no telhado. Isto significa que a luz não deve incidir directamente sobre o solo, sobre a escultura.

O edifício proposto é uma estrutura monolítica em betão. Sobre o trabalho colocado no solo com uma grade de vigas com aproximadamente 5m de altura, que proporciona também a protecção da luz directa do sol. Ao longo das paredes, uma galeria com rampas onde é possível deambular permite observar o trabalho sob diversos ângulos e distâncias. Uma grande janela geminada abre a vista para o parque a leste. Zumthor trabalha demasiado a luz natural nos seus edifícios, e sem dúvida, que, como o próprio indica, um dos seus mentores foi Louis Kahn. Muitos dos projectos de Louis Kahn, começam com um estudo da luz natural no ambiente. Louis Kahn também expressou a luz através de desenhos de formas geométricas como acontece no Yale Center for British Art, um pouco como Zumthor utiliza neste edifício. Utilizou a distribuição da luz difusa neste edifício num espaço baixo interior através de uma estrutura feita de tetraédricos, e serve o espaço “ de uma forma bem homogénea, uma iluminação geral sem haja nenhum ponto onde haja menor diminuição de uma iluminação específica”. Da mesma forma este tipo de estrutura, ajudou Zumthor e Kahn a não ter suportes a meio do edifício, o que era um dos objectivos.





I Ching Gallery, Dia Center for the Arts, Nova York, USA | 2000



Yale Center for British Art – Louis Kahn -

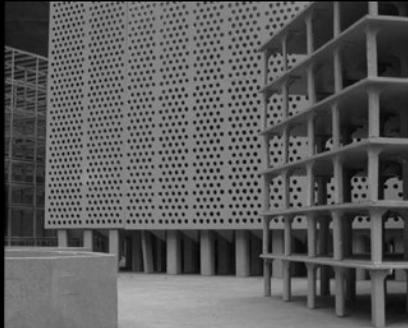
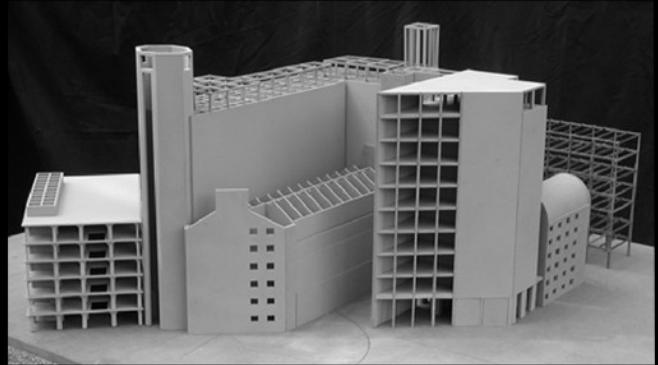
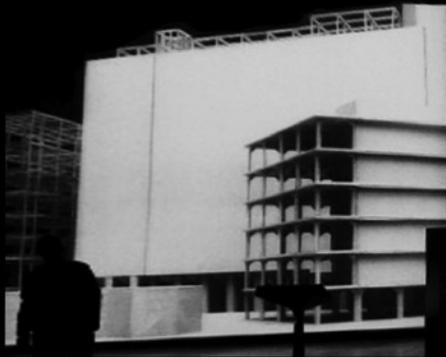
Revitalização de De Meelfabriek, Leiden, Holanda | 2002 –

Outro caso actual, em que Zumthor tenta explorar a luz natural num projecto, mas de uma forma um pouco diferente, é na Revitalização de De Meelfabriek na Holanda. Entre 1901 e 1978 existiu um complexo de equipamentos de moagem numa parte saliente da fortificação medieval da cidade de Leiden. Nos anos 80,o local foi desactivado. Desde então o complexo, considerado monumento industrial não tem uso. O projecto envolve um conjunto de construções e estruturas urbanas antigas e novas, abre-se novamente um canal, liga-se a área À cidade e criam-se espaços públicos.

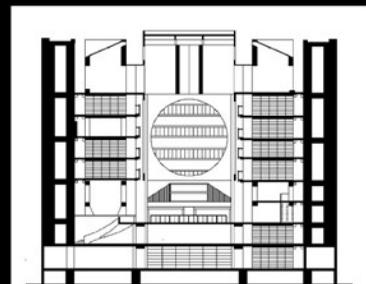
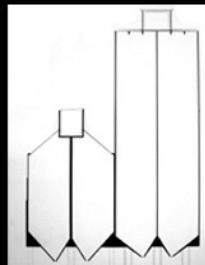
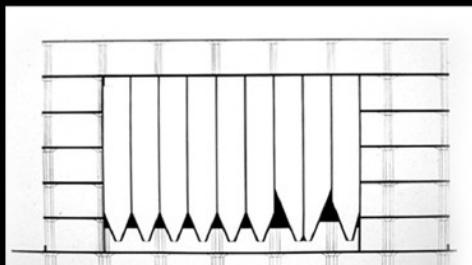
Nos antigos edifícios da “Fabriek”, um impressionante e denso repositório de diversos tipos de construção industrial, são desenhadas novas fachadas e jogos de luz. As estruturas de suporte, a anatomia dos edifícios mantêm-se. O projecto tem vindo a percorrer todas as fases de aprovação. Quiseram manter a fachada porque era muito cara, e seguiram a reformulação pela estrutura, essa muito bonita, cheia de pilares. Estrutura de ferro. Estamos a fazer bastantes jogos de luz através dessa estrutura e dessa nova fachada trabalhada.⁹⁵Como podemos ver a fachada, do edifício maior continuou mas Zumthor fez um jogo de luz em toda ela, perfurando com inúmeros círculos. Neste caso vemos que Zumthor trabalha a luz natural, de uma forma distinta do projecto anterior, pois vai buscar a luz ao cimo do edifício, um pouco como Kahn fez na Biblioteca Davis na Academia de Philip Exeter.



⁹⁵ ZUMTHOR, Peter; na conferência em Lisboa dia 6.09.2008



Maquete inicial do edifício com a fachada sem aberturas e depois com o trabalho de fachada



Rigorosos para o projecto de De Meelfabriek e corte do edifício de Louis Kahn da Davis Library

Degraus de intimidade

“O que tu desenhas é um edifício que deixa espaço, um vazio como um receptáculo de emoções das coisas em si mesmas. Para deixar esse vazio - mas, na verdade, mais do que simplesmente deixar - você precisa para criar ambiente para recebê-lo. A arquitectura tem um corpo de si própria, pois é nela que a vida acontece. Emoções.”

STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

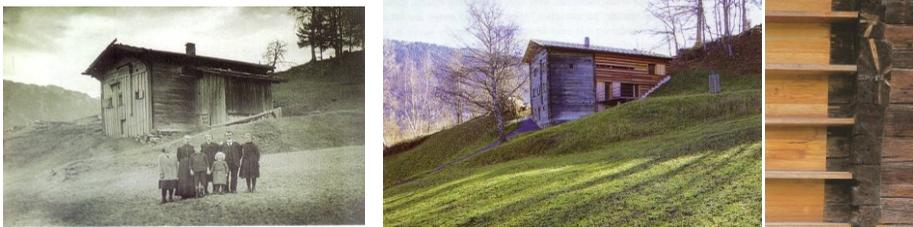
Este arquitecto suíço começou a sua carreira como arquitecto na reconstrução de edifícios. Em 1968, depois de uma experiência de dois anos no Pratt Institute of Architecture and Interior Design em Nova York, voltou para a Suíça onde fez o seu primeiro trabalho nessa condição no Departamento de Recuperação de Edifícios na região de Grisons. Nesse departamento, fez várias recuperações e reabilitações de edifícios, o que lhe deu um conhecimento mais aprofundado e uma maior sensibilidade das diferentes qualidades dos diversos materiais da construção rústica. Aliás em 1986, com 43 anos de idade fez as Estruturas de protecção para escavações arqueológicas de vestígios romanos em Chur.

Neste projecto, as estruturas de protecção – invólucros de madeira permeáveis ao vento – acompanham as paredes exteriores de três edifícios romanos adjacentes. Nelas, três grandes montras assinalam as antigas entradas salientes dos edifícios. Este novo casulo de protecção para estes achados arqueológicos foi concebido como uma reconstrução abstracta dos volumes romanos: paredes feitas com um ripado de lâminas de madeira, que filtram a luz e deixam passar o ar envolvem as paredes exteriores romanas, mas produzindo um efeito de caixa, o que dá ao local das ruínas dos edifícios Romanos uma forma visível, destacando-se entre a paisagem urbana actual. Os espaços dentro deste casulo têm como referencia os interiores romanos. O tratamento das entradas representa uma metáfora da relação entre o passado e o presente: as entradas romanas, são lidas como projecções sucessivas de secções de parede, como num “acordeão”, mas que está suspenso. O acesso ao interior é feito através de uma ponte de ferro suspensa, de aspecto contemporâneo, apoiada nas duas entradas do edifício, que vai de um lado ao outro do edifício, num nível elevado, de observação histórica. O visitante anda por um caminho passando por túneis escuros de ligação, de uma unidade espacial para outra, descendo pontualmente umas escadas para o nível das escavações, o solo Romano. As paredes romanas têm como fundo a cor escura das paredes do casulo que a envolve, e são iluminadas por luz zenital, que entra por clarabóias escuras. Os sons da cidade penetram no interior do edifício pela estrutura laminada de madeira das paredes. Assim, fechado num espaço antigo, histórico, sentem-se os sons do século XX, a posição do sol, e o respirar do vento.



Interior e Exterior das estruturas de protecção das ruínas romanas em Chur.

Também no projecto para a casa Truog em Gugalun (1990-1994) na Suíça, em que trabalhou numa casa do século XVII, nota-se mais uma sensibilidade de Zumthor a trabalhar o passado e o presente. Esta pequena casa está orientada a norte e olha para a lua, como indica o nome da propriedade. Para lhe restituir o uso como habitação, ampliou-se a casa de madeira, com uma cozinha, casa de banho, quarto de dormir e um sistema de aquecimento em hipocausto. Para construir o anexo demoliu-se a cozinha do final do século XIX, situada nas traseiras e voltada para a montanha, preservando-se os espaços de estar da casa do século XVII. Um novo telhado liga o antigo e o novo.



Imagens da Casa Truog, Gugalun antes da reconstrução e depois, e a junção das madeiras.

Também em Portugal, um dos nossos conhecidos arquitectos, João Mendes Ribeiro, vive a sua profissão de uma forma particular e intensa, entre projectos de raiz, de cenografia, mas também obras de recuperação, como o Palheiro. O projecto englobava construções de várias épocas e obedecendo a lógicas diferentes: uma adega, uma casa de habitação e a Sul, junto ao pátio, o edifício a recuperar: um palheiro em ruínas. Era um edifício modesto, mas com muitas qualidades (melhor que muitas construções recentes)...O fato de trabalhar uma construção agrícola, uma peça de pequena escala, onde às referências do mundo rural...Outro aspecto interessante é a utilização de materiais tradicionais, actualmente em desuso, como o óxido de ferro misturado nas argamassas que confere um tom encarnado muito bonito. São soluções que se perderam mas que eram utilizadas até há pouco tempo na arquitetura tradicional. Neste Projeto, essas soluções são utilizadas para criar uma imagem contemporânea.



Imagens do “palheiro” de João Mendes Ribeiro, o antes e o depois

O último edifício em que Zumthor trabalhou com ambientes dessa qualidade, foi em Colónia na elaboração do Museu Kolumba, já considerado por muitos críticos da arquitectura como uma grandes obras deste arquitecto. Peter Zumthor foi o vencedor do concurso para a construção do museu. Deparou-se com um lugar de ruínas daquela que já foi a maior catedral alemã que ficou destruída depois do bombardeamento da cidade de Colónia no fim da guerra. A tarefa de Zumthor era a de mostrar as ruínas em escavação e preservar a capela Bohm (uma capela construída nas ruínas da igreja) e ainda a da construção de espaço de exposição suficiente para expor as colecções da diocese.

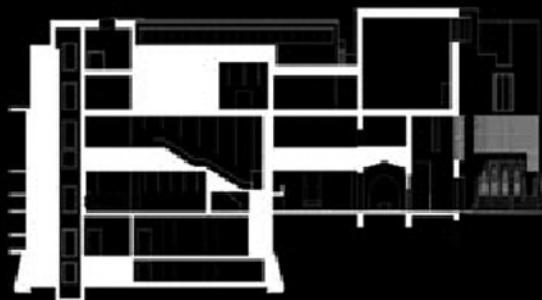
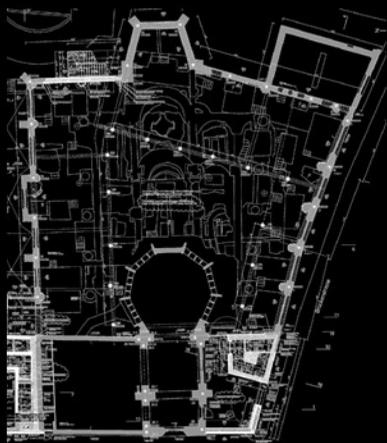
Prendia ser um museu vivo, no qual expõe objectos da colecção permanente, que vai da antiguidade ao presente, esculturas romanas, instalações, pintura medieval, pinturas radicais, cibórios góticos ou objectos quotidianos do século XX lado a lado. Como refere Zumthor, “Os meus clientes queriam arte ao invés de mostrar o desastre da guerra. Queriam mostrar arte ao mesmo tempo mostrar a capela existente.”⁹⁶

Também todos os elementos históricos tinham que ser preservados, e se possível realçados. No piso térreo estende-se um grande campo de escavações onde se encontram vestígios de construções anteriores à igreja, que remontam a meados do século I, e contra-se a capela “Madonna in den Trümmern” (Madonna entre as ruínas), construída por Gottfried Böhm em 1949-50. A resposta de P.Z. a estes requisitos foi a da construção de um tecto alto de betão por cima das ruínas escavadas e da capela, dispondo depois os espaços de galeria por cima e em torno das ruínas. Esta estratégia de construção de um novo tecto para as ruínas da igreja teve alguma oposição. As intervenções nas ruínas teriam que ser reduzidas ao mínimo, assim a localização dos elementos de suporte vertical do novo tecto e do edificado por cima deste teriam que ser cuidadosa e meticulosamente estudada. Para a preservação das ruínas, era necessário que estas estivessem num ambiente com temperatura e teor de humidade iguais no interior e no exterior, enquanto que as colecções dos objectos da diocese teriam grandes restrições e limitações para a sua conservação. A pressão sobre o espaço teria sido tão grande que fragmentos das paredes góticas acabariam por ser incorporados nas paredes exteriores, causando grandes problemas estruturais. de espessura muito reduzida (36 milímetros) mas com um comprimento variável feitos especialmente para este edifício.

⁹⁶ ZUMTHOR, Peter; na Conferência do dia 6.08 Lisboa, na abertura do Experimenta design 2008



Kolumba, Museu de Arte da Arquidiocese de Colónia, o antes e o depois



Kolumba, Museu de Arte da Arquidiocese de Colónia

Como na maior parte dos edifícios do Zumthor, as paredes exteriores não revelam muito. O edifício oferece 17 salas de exposição e foi construído e produzido um tijolo específico de cor bege claro com dimensões 24 x 21.5 x 4 cm.

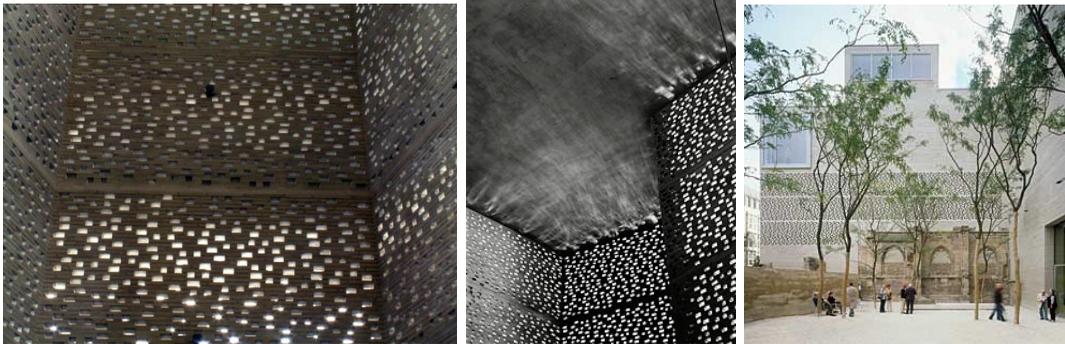
No piso térreo tem apenas duas entradas, a do edifício principal e a da capela, separada. As paredes são maciças como as de uma fortaleza, mas construídas em tijolo. No piso térreo, as paredes de tijolo adquirem uma expressão diferente, tendo perfurações aleatórias. É uma parede que adquire uma expressão de véu, como se de uma burca se tratasse. Acima destas, assume uma textura mais contínua, interrompida apenas pelas grandes aberturas de vidro, que têm uma ligeira projecção das caixilharias. O skyline do edifício segue o desenho dos diferentes volumes das galerias, com os seus vértices e arestas muito marcados. O edifício está muito voltado para o seu interior.

O tratamento da luz contrasta com a sua aparente introversão, já que no seu interior, a luz natural é uma presença constante, verificando-se contudo uma mudança entre o espaço com grande claridade do foyer do museu para o espaço na penumbra, com uma luz muito filtrada. Esta mudança tem uma grande carga cenográfica. As perfurações nas paredes exteriores deixam passar a luz, o vento e os sons da rua para este amplo espaço de ruínas. A luz muda de minuto a minuto, conforme o movimento das nuvens e do sol, é reflectida pelo tecto e por vezes adquire um tom esverdeado por causa das folhas das árvores envolventes.

A visita às ruínas é feita através de uma ponte em madeira que as atravessa em zigzag. Um sistema também utilizado no projecto do estúdio Nemesi feito em Roma, na passarela dos Mercados de Trajano em 2004. A “passarela” neste caso liga a Via Alessandrina Salita del Grillo, e é também uma observação sobre a rota da zona arqueológica do Fórum e dos mercados Trajano. O antigo e o presente.



Ponte de madeira do interior para visitar as ruínas



Por menor do efeito "filtermauerwerk"

Ar fresco é trazido para o espaço, ou seja, o organismo é ventilado, mas a temperatura constante é mantida apenas pela espessura das paredes do tijolo e do sistema de "concrete core cooling"⁹⁷

As paredes de tijolo que limitam o grande salão que já estavam construídos, juntamente com o "filtermauerwerk"⁹⁸, que permite a entrada do ar e da luz, gerando efeitos evocativos. A cor cinza com tons dourados dos novos tijolos, embora combinem perfeitamente com o calor vermelho das paredes e das já existentes partes cinzentas, indica a identidade das novas porções. As paredes de tijolo do edifício em Colônia são monolíticas, não há juntas de expansão. Este facto levou anos de trabalho, muito dinheiro e paciência. Por isso Zumthor precisou de bons engenheiros que entendessem o que ele estava a tentar fazer. E ao mesmo tempo, precisava de um cliente que estaria convencido de que é tudo isto girava à volta de um problema. Desde o início a ideia era trabalhar com tijolo para evitar a criação de um contraste com as ruínas do convento e da igreja medieval. O edifício tinha de ser especial de muitas maneiras: ele tinha que ser sem revestimento, sem tectos falsos, e ar-condicionado.

Estas paredes de tijolo não foram de fácil construção para Zumthor. As paredes não contêm qualquer tipo de isolamento. Este sistema é baseado no desenho das antigas igrejas. O edifício é leve e "low-tech". Para fazer esta grande e complexa construção, hoje, com estas características é incrivelmente difícil. Talvez esta forma de trabalho está destinado a desaparecer, ou talvez ele se tornará um "niche product". O desenho das grossas paredes tijolo implicou um longo tempo de construção dos dias de hoje, porque a experiência exigida foi perdida. Também significa que não se

⁹⁷ BAGLIONE, Chiara, "Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor/Building the memory.

Conversation with Peter Zumthor", Casabella 728-729, dicembre 2004-gennaio 2005/december 2004-january 2005

⁹⁸ Termo utilizado por zumthor para definir os buracos feitos na construção de tijolo que significa "filtro na alvenaria"

pode ter juntas de expansão. Zumthor só poderia ter concebido este sistema com a ajuda de engenheiros como Buchli ou Conzett.⁹⁹ Todas as paredes são monolíticas, e elas não são cortadas todos os seis metros. Como sabemos, as juntas de expansão são necessárias porque edifícios não são estáveis, eles "movem-se", e para isso Zumthor teve que planejar para "controlar a distribuição" do edifício. Mas é possível construir a parede, para que estes movimentos serão distribuídos em milhares de finos pilares. É assim que funciona o edifício, com muito pequenos pilares distribuídas em toda a parte, invisíveis. Este é também o modo como os edifícios de tijolos antigos foram feitos, inclusive em grandes empresas: eles estão cheios de pilares. Hoje, em vez disso, Peter Zumthor teve medo de que essas colunas viessem a causar problemas, devido à geada.

"Vão até Hamburgo e olhem para os edifícios de tijolo. Mas porque sou responsável pela construção. Eu tinha que provar tudo isso, é preciso uma grande quantidade de tempo para responder a todas as acusações, para explicar escolhas e demonstrar que é possível construir através desse caminho."



Igreja de St. Katharinen e o edifício Dulsberg Frohbotschaftskirche (ambos de tijolo em Hamburgo)

Gostaríamos de utilizar tijolo, porque o material tem uma excelente tradição aqui em Colónia. Edifícios foram restaurados depois da guerra com tijolo. Desde o início quisemos criar um "tijolo Kolumba", fino o suficiente para adaptar-se aos fragmentos das paredes medievais, de modo a misturar com os elementos históricos. Esse tijolo foi feito na Dinamarca. Foram pesquisados em toda a Europa para encontrar uma empresa capaz de produzir o longo, e finos tijolos que queríamos. Demorou dois anos para encontrá-los. Perguntamos a nós próprios se os tijolos deviam ser feitas através de máquinas ou à mão. Também tivemos de encontrar a melhor cor, quando depende da

⁹⁹ Arquitectos que chegaram a trabalhar com Peter Zumthor em outras obras no passado como o Pavilhão da Suíça para Expo em Hannover em 2000

queimadura e da quantidade de oxigénio. No final, escolhemos um tijolo feito à mão, para obter uma "ligeira" textura. Os tijolos feitos à máquina teriam sido muito "fortes" em comparação às antigas ruínas. O tamanho é incomum, é um formato romano. A argamassa é maior do que aquilo que está estipulado nos regulamentos. Mais uma vez tivemos que fazer testes. A espessura da camada de argamassa é apenas uma questão estética: quisemos obter uma superfície leve. Todo o edifício é composto por tijolos e argamassa. Na parte superior das paredes, é como se a argamassa "emergisse das rachaduras", ficando mais alto e "transformando-se", por assim dizer, no limite máximo. Temos usado um sistema composto: uma grade de aço com um acabamento diferente: a menor superfície de argamassa, a maior superfície em cimento.¹⁰⁰ No primeiro piso de exposições não tem janelas, estando as obras da colecção da diocese expostas aleatoriamente, estimulando a contemplação. O piso de cima tem uma organização como a de uma cidade medieval, ligada por uma série de espaços centrais pontuados por galerias individuais, como casas a envolver um mercado. É um edifício muito interpelativo ao nível de todos os sentidos. É deste modo um resultado do compromisso assumido de Peter Zumthor para com a arquitectura que mexe com a fenomenologia dos sentidos. No último piso de exposições grandes janelas direccionam-se para específicos pontos da cidade. No museu Kolumba, Zumthor dotou-o de uma atmosfera de luz, de som e de cheiro muito particular que o associa imediatamente aos lugares de culto.

“Já em 1919 Jensen Klint dizia, cultivem o tijolo, o vermelho ou o amarelo claro. Utilizem todas as suas possibilidades. Usem um pouco ou nenhum tijolo em formas adaptadas. Não copiem detalhes, sejam eles gregos ou góticos. Façam-nos vocês mesmos a partir do material.”¹⁰¹

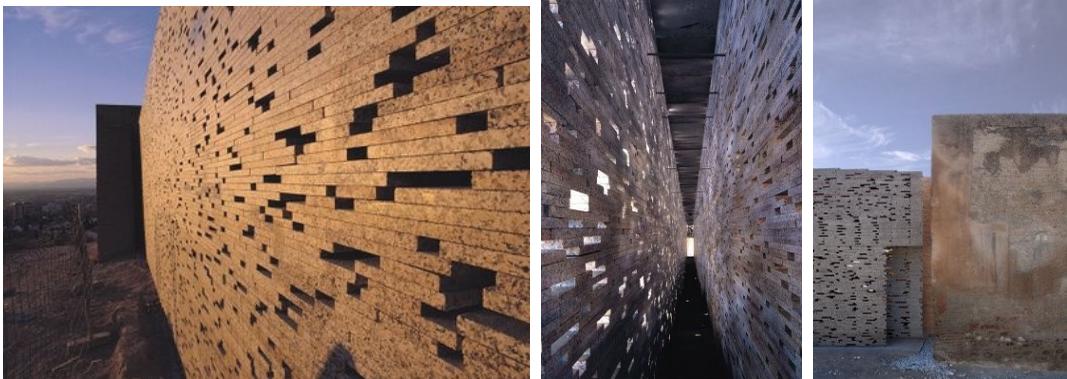


Este sistema construtivo é um pouco semelhante Intervenção na muralha de Nazarí, em Granada na Espanha: projecto de António Jiménez Torrecillas. Um terramoto destruiu boa parte desta

¹⁰⁰ BAGLIONE, Chiara, "Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor/Building the memory. Conversation with Peter Zumthor", Casabella 728-729, dicembre 2004-gennaio 2005/december 2004-january 2005

¹⁰¹ RASMUSSEN, Stein Eller; *Arquitetura Vivenciada*, Editora Mil Fontes, 2ª edição, São Paulo, 1998, p175

muralha no século XIX. António Jiménez Torrecillas preencheu os vazios. A muralha é visível da Alhambra. No século XIX um terramoto destruiu uma grande parte da parede Nazarí em Granada, Espanha. Esse vácuo foi intacto até que só no ano passado, quando António Jiménez Torrecillas da concepção de uma intervenção no muro foi concluído. Na nova muralha, um simples empilhamento de lajes de pedra deixa uma série de pequenos intervalos aleatórios que, a partir do interior, permitem voltar a olhar a cidade. Empilham-se 112 metros cúbicos de granito local como se de uma grande armazenagem se tratasse: grandes lajes sem tratamento, de secção e longitude normalizadas, as mais económicas, dispostas sobre um leito de terra. Um milímetro de espessura tem a argamassa de alta resistência que sustenta as lajes entre si. Elimina-se assim a presença da “chaga” e da aparência de construção consolidada, de fábrica. Trata-se de dar a sensação de material empilhado, agrupado, com o objectivo de sublinhar o carácter permanente e histórico monumento. Nestas suas construções, uma colocação natural e respeitosa da nova arquitectura junto à antiga que assegura, de alguma maneira, que as cidades possam continuar a enriquecer-se construindo activamente a sua tradição arquitectónica.



Imagens da muralha Nazarí ,Granada

Entre a serenidade e a sedução

“Espero que esta capela também transmita uma sensação de serenidade. Claro que é um espaço mais evidente. Talvez você sinta uma certa presença da natureza. Para segurar a caixa de resíduos nós usamos tubos. É possível que o vento, passando através dos furos feitos por esses tubos, vai criar um certo efeito acústico. A presença da natureza será perceptível de uma forma muito elementar. A capela Sign Benedict é completamente diferente: é uma consagrada uma capela com altar, numa comunidade que reúne cerca de cinquenta pessoas, onde são cantados hinos.”¹

BAGLIONE, Chiara, "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel/Interview with Peter Zumthor", Casabella 747, settembre/september 2006, p60, Peter Zumthor referindo-se à capela rural Bruder Klaus

Capela rural Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Alemanha | 2007

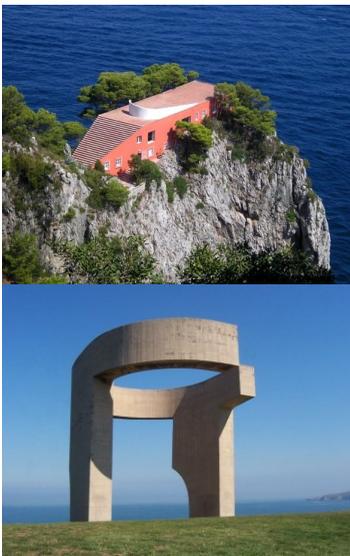
Na capela Saint Bruder Klaus, Mechernich, conduz o processo a níveis experimentais máximos. Talvez seja por isso que esta obra mais recente é também aquela que menos reproduz uma experiência arquitectónica e que mais se dilui numa experiência artística. Para a família camponesa da herdade de Scheidtweiler, responsável pela encomenda, Zumthor não constrói um edifício mas um monumento dentro da velha definição Loosiana, onde a habitabilidade, em sentido lato, é factor minimizado. Apesar do forte apelo plástico que as imagens deste edifício produzem, a sua influência na arquitectura contemporânea deverá ser menor que a de outras obras, caso das Termas de Vals, Suíça, 1996, onde refundou uma das direcções da contemporaneidade.

Como refere Josep Maria Montaner, projectos como a casa Malaparte e o Elogio del Horizonte, convertem um lugar indeterminado num lugar irrepetível e singular. Transformaram-se em paisagens que devem sua imagem característica à arquitectura e à escultura.¹⁰² E acredito de certa forma,

poderemos ver a capela Bruder Klaus nesse sentido.

“Os meus clientes estavam dispostos a fazer uma obra de arquitectura contemporânea com a condição de que eles poderiam estar pessoalmente envolvido na construção, tanto quanto possível, com a ajuda dos vizinhos e alguns artesãos especializados. Assim, o tipo especial de construção, substancialmente se baseava no uso de árvores da sua propriedade. Inicialmente, os clientes pensaram em criar um pequeno santuário, uma simples capela votiva com uma imagem visível do exterior. Eles não tinham pensado num espaço que se poderia percorrer. Eu não estava interessado.

Eu convencia-os a construir um pequeno espaço. Isso tornou o trabalho mais interessante para mim. Tudo começou aqui.”¹⁰³



Casa de Malaparte por Adalberto Libera e Chillida com Elogio del horizonte

¹⁰² MONTANER, Josep Maria; A modernidade superada, arquitectura, arte e pensamento do século XX –, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p37

¹⁰³ BAGLIONE, Chiara, "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel/Interview with Peter Zumthor", Casabella 747, settembre/september 2006, p60

Conceitos para o projecto da capela rural Bruder Klaus



A capela rural consagrada a São Nicolau de Flüe (1417-1487) conhecido por Bruder Klaus, foi encomendada pelos agricultores Hermann-Josef e Trudel Scheidtweiller que, em larga medida e com o apoio de amigos, conhecidos e artesãos, a construir numa das suas propriedades sobranceira à aldeia. O interior da capela foi formado por 112 troncos de árvore dispostos em forma de tenda. Em volta desta tenda de madeira e ao longo de 24 dias de trabalho cresceu, camada sobre camada, o corpo da capela em betão, com uma espessura de 50 cm que cobriu a estrutura de madeira. No Outono de 2006, manteve-se durante três semanas uma fogueira em combustão lenta no interior da tenda de madeira envolta em betão, que secou os troncos das árvores e permitiu soltá-los do betão. O chão da capela é de chumbo, derretido no local e espalhado manualmente. A figura de bronze em relevo na capela é um trabalho do escultor Hans Josephson. 112 Árvores foram cortadas na floresta na sua propriedade para criar longos pólos afiados que foram então dispostos em cone, formando uma construção como um Teepee indiano. O grupo de trabalho foi muito preciso, mais do que esperava. Então eles começaram a derramar o betão em torno dos troncos verticais, camada por camada, sem utilizar espessamento ou vibração. O betão foi espancado, em vez disso. Eu chamo esse método "cimento embalado", como "terra embalada". Pode-se ver as camadas, dia após dia, como na palavra alemã "Tagwerk" (o trabalho de um dia). Com 24 camadas de 50 centímetros cada uma chegar a um total de 12 metros de altura.

Mais tarde, para eliminar este tipo de caixa de moldes rudimentar em madeira, você faz uma lareira no interior da construção. A fogueira é feita como o antigo processo de produção de carvão vegetal, em que a madeira sofre uma combustão incompleta devido à falta de oxigénio. Como o queimar dos troncos encolhem, e eles podem ser eliminados, deixando os vestígios da combustão negra sobre o betão. Realmente não sabemos o desenho que seria deixado pelo fumo. Você provavelmente pode cheirar o odor do fogo também. A parte superior da capela estará aberta, de modo que a chuva possa entrar, reunindo-se no chão coberto com uma grande camada de chumbo. Após o incêndio, vamos derramar chumbo fundido no interior da capela. A água da chuva vai reunir num específico "pré-ponto". Se há uma grande camada de água, ela irá correr em direcção a um dreno para fora, caso contrário ele irá evaporar. Em determinados períodos, haverá água no interior, mas apenas numa pequena cavidade no chão, e não em toda a capela. Não sabemos exactamente quanta chuva irá entrar. O telhado foi projectado de modo que toda a chuva que caísse sobre ele seria recolhida e encaminhada para a capela. Então, parte da chuva cairá directamente através da abertura, e parte irá correr ao longo da parede interna. Ela irá então reúne-se num lago artificial no chão. Inicialmente pensei em usar luz artificial, com painéis solares. Na primeira versão, o sul da fachada foi coberta com painéis solares, e dentro havia de fibras ópticas, como um "ambiente



Capela rural Bruder Klaus – Peter Zumthor

Panteão de Roma

capela MIT – Erro Saarienen

“O mais belo exemplo e um interior completamente fechado e iluminado do alto é o panteão em Roma. Nenhuma reprodução pode fazer-lhe justiça, pois é o imenso espaço arquitetonicamente fechado a nossa volta que causa a mais profunda impressão, não qualquer vista parcial do monumento... sentimos uma perfeita expressão de paz e harmonia...Quando entramos apercebemo-nos imediatamente de uma luza moderada proveniente de uma fonte no topo.”



Capela rural Bruder Klaus – Peter Zumthor

Capela Saint Pierre – Le Corbusier

Este tipo de iluminação é possível ser visto em outros exemplos da era moderna, como na última obra construída de Le Corbusier, a capela Saint-Pierre em Firminy. Uma capela que só agora foi construída, depois de ter sido projectada à 40 anos atrás. Possui uma iluminação por cima do altar semelhante à que Zumthor utiliza ao longo de toda a capela. Zumthor utiliza cerca de 300 vidros hemisféricos embutidos nas paredes. Através de tubos a luz penetra no interior da capela e evoca-se de uma forma única tal na capela de Saint Pierre.

angelical". No decorrer de dois ou três anos deixei essa ideia e fui para os elementos básicos - ar, água, terra, fogo - que são unidos pela luz e pelo som. Isto porque, como refere Zumthor, o santo Bruder Klaus abandonou sua família para viver vinte anos numa pequena cabana num desfiladeiro entre as rochas. Ele dormia com uma pedra que servia de sua almofada ... A capela é uma parte disto, o carácter da região e da história deste santo. Como eu disse, eu comecei a pensar na utilização da tecnologia moderna, mas a ideia lentamente desapareceu no decurso do processo de concepção. A capela tem vindo a tornar-se mais simples. Foi despojada, por assim dizer.¹⁰⁴

Este projecto manteve Peter Zumthor ocupado durante cinco ou seis anos. Não era fácil: uma muito pequena, não consagrada capela, sem um verdadeiro altar, mas com um pequeno santuário de oração... Quando a capela está fechada, através do portão é possível ver o interior, como nas antigas igrejas do país. A iluminação da capela Bruder Klaus faz lembrar a entrada de luz do Panteão. A experiência espacial varia todos os dias, devido ao deslocamento raios de luz que passa através da abertura circular,.Na capela de Bruder Klaus e também na Capela para o MIT de Ero Saarinen, ambas possuem iluminação natural vinda do topo, mas a verdade é que na capela de Bruder Klaus não possui um altar como na capela de Ero Saarinen.



¹⁰⁴ BAGLIONE, Chiara, "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel/Interview with Peter Zumthor", Casabella 747, settembre/september 2006, p60

¹⁰⁵ ibidem

Escrito no espaço

“Edifícios que nos impressionam transmitem-nos sempre uma sensação forte do seu espaço. Circundam de uma maneira especial este vazio misterioso a que chama-mos espaços e fazem-nos oscilar.”

ZUMTHOR, Peter; Pensar a Arquitectura, Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2005

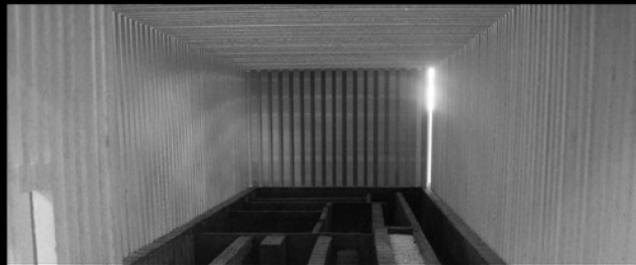
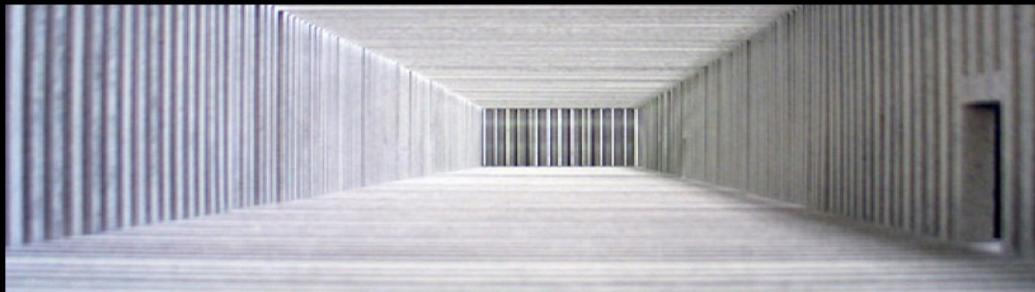
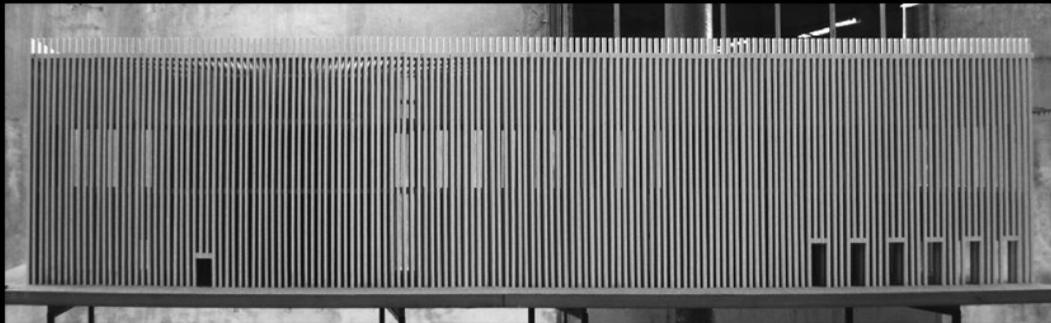
Topografia do Terror, Exposição Internacional e Centro Documental, Berlim, Alemanha | 1993-2004

Este edifício foi concebido para, no local do antigo quartel-general do Gestapo, da polícia secreta do estado, da direcção da SS, do serviço de segurança das SS e do serviço principal de segurança do Reich (RSHA) em Berlim, recordar os crimes ali planeados e perpetrados. No seu interior e num pequeno pavilhão frente. À entrada, o projecto abriga as ruínas das construções dos nacional-socialistas, que foram perdidas na “eliminação total de escombros” ordenada após a guerra. O projecto começou em 1993 mas em 2004 terminou o com a transição da responsabilidade pelos memoriais do governo regional de Berlim para o governo federal. Apesar disso, é bom dar especial destaque a este projecto, pois além de ser um projecto no qual, Zumthor trabalhou muito e no qual acreditou, a meu ver, se tivesse sido construído até ao fim, tornar-se-ia um símbolo do panorama arquitectónico mundial.

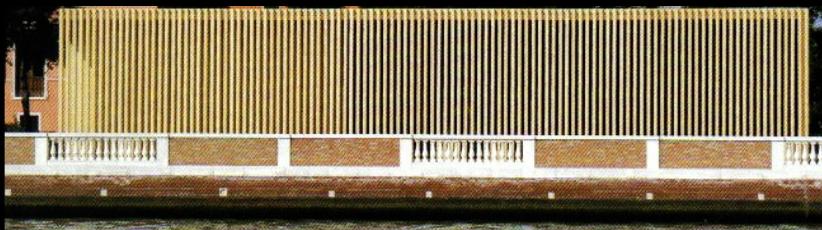


“Se construir este edificio, ninguém não vai-se lembrar de outros edificios que já tenha visto antes, que é o que eu quero para este edificio, naquele lugar. Este tipo de aparência. Talvez se conseguirmos, isso será o suficientemente surpreendente de alguma maneira que com toda a sua simplicidade de mostrar os importantes efeitos negativos e positivos dos dias de hoje do local para manifestar isso.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier



Esta estrutura como esta faz lembrar o projecto do Pavilhão para uma edição limitada de arte para Thyssen-Bornemiza de David Adjaye na Ilha de San Lazzaro de Armeni, em Veneza em 2005. O tipo de estrutura é a mesma, só que desta feita, construída em madeira e também exposta ao exterior. Também Adjaye com esta estrutura queria que as pessoas, só a partir de determinada lugar conseguiriam ver o rio e Veneza.



A minha primeira reacção, quando vi o local pela primeira vez, foi que realmente se tinha passado uma coisa terrível lá e que eu não podia fazer um prédio ali. A ideia de que haveria um edifício com todas essas características comuns pertencentes a um museu ou uma construção cultural ou o que é terrível, como o Holocaust Museum com janelas e persianas, e ar condicionado, e sanitários. É uma ideia estranha ter essa normalidade, este tipo de edifício, por isso, senti como qualquer tipo de construção seria errado. Então eu olhei para o actual, pequenas exposições e pensamentos, o facto de que eles querem um edifício está correcto. É realmente muito importante...foi o lugar mais terrível na Europa até ao momento... quando eu visitei o Holocaust Museum de Washington, então eu consegui ver a diferença. Berlim é o lugar, e não é possível em Washington "reconstruir" entradas de campos de concentração em "papier mâché" fazer com que as pessoas sintam isso... Não quero construir... mas eu precisava inventar um edifício que resistisse a todas as tipologias, um edifício próximo do chão, perto da terra, um edifício que seria um pouco desconfortável. Um edifício que possua 20 graus o ano todo, toda hora, era impossível para mim lá...eu já tinha que pensar se eu poderia fazer um edifício que seria pura construção, só construção, um edifício que ia ser o mais abstracto possível para resistir a toda essa normalidade. E é claro que se formos bem sucedidos com este edifício, porque ele é tão vazio de modelos pré-existentes e formas tipológicas, ele se tornará um símbolo...¹⁰⁷

O problema básico para Zumthor era decidir como queria lembrar um lugar como este. Zumthor acharia que poderia ser lembrado com dignidade, de uma forma especial, um edifício único que não poderia ser encontrado em nenhum outro lugar. Uma construção que irá fazer a nossa maneira de falar sobre este lugar sempre apropriado, enquanto captura a atenção dos visitantes e as pessoas que passam ao lado. As pessoas que chegam e vêem um grande espaço urbano e perguntam "O que é isso? Eu quero ir ver!". Eu queria trabalhar com o local da maneira que Joseph Beuys trabalha com certos materiais. O edifício estabelece uma relação com os traços da história: as ruínas do muro, os montes de entulho, a escavação das ruínas das celas e as câmaras de tortura.

Mas Zumthor teve sérios problemas com esclarecer as suas ideias perante os clientes, que também tinham algum receio nas suas ideias, que por vezes não o entendiam. Zumthor demorou anos para encontrar alguém na administração capaz de compreender a sua ideia. Os administradores eram historiadores e criam uma participação e Zumthor queria uma arquitectura de dramatização. Isto foi o conflito: Zumthor disse: "o que você está a fazer é didáctico. Não há emoção,

¹⁰⁷ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier

não há dignidade. Eu trabalho com o local. "Eles disseram:" Zumthor está a fazer uma arquitectura de dramatização. Chega desse projecto. Cabe a nós trabalhar com o lugar.¹⁰⁸

Mas Zumthor continuava a acreditar nas suas primeiras ideias: Creio que a escavação das câmaras tortura deveria existir como um monumento em si, e eu desenho um edifício em torno deste monumento, que deviam ser deixadas intactas. Os historiadores, por outro lado, queriam placas metálicas sobre as quais a escrever textos de seus livros, com a adição de fotografias. Eles queriam fixar a placa nas paredes das salas em que as pessoas morreram. Depois, de pé em frente as suas placas, que teriam servido como guias para turistas japoneses, explicando o que é história. Isto é didáctico, exactamente o oposto do contacto emocional com o que realmente aconteceu dentro desses muros, com a tragédia de milhões de pessoas. Tudo o que estaria lá tinha que estar ligado ao lugar e ao solo. O edifício não devia ter nada a ver com o que mostra lá dentro, com os documentos.¹⁰⁹

Dando resposta à estrutura, climatização e distribuição espacial requerida, os pavimentos e as paredes são duplamente executados. O projecto ao todo constitui um prisma dentro do qual volumes menores e seus espaços funcionais estão distribuídos. Um básico conceito do projecto é ter uma vista para o exterior de todas as partes do edifício. As partes verticais dos painéis cortina subdividem a vista até uma série de sucessivas secções, como um passeio através do edifício. O edifício apresenta a aparência de um objecto construído com composição abstracta, resistente tal como a etiqueta estilística ou de interpretação simbólica.

Deveria ser pura a estrutura, sem linguagem própria a não ser feita com os próprios materiais, composição e função. Traz ao lugar um desenvolvimento impressionante de uma distinta presença volumétrica inserida na textura urbana, conjuntamente com os edifícios da Gestapo e o Escritório da Segurança Central do Reich, que se situam de ambos os lados deste edifício, constituem e definem uma elementar manifestação de arquitectura inserida na topografia. As pessoa que visitassem o lugar não deviam apenas olhar, mas também deviam-se mover. Uma pessoa só conseguiria ver o interior ou o exterior a partir de determinadas posições. Se olhar obliquamente as pessoas não conseguem ver. Através de uma estrutura destas de 130 metros, é muito belo. Nos escritórios também. E também existem os momentos da guerra, e irá criar sombras nesses mesmos espaços. A presença do lugar é no edifício. O chão de cascalho põe o lugar mais frio.¹¹⁰

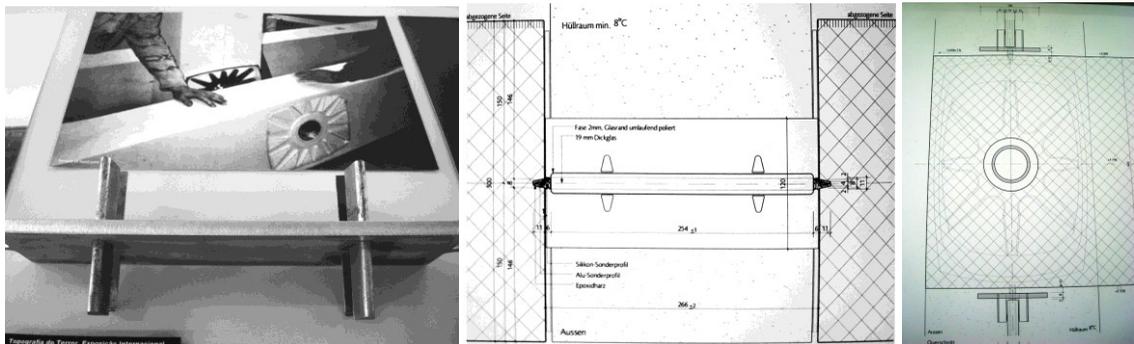
¹⁰⁸ BAGLIONE, Chiara, "Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor/Building the memory.

Conversation with Peter Zumthor", Casabella 728-729, dicembre 2004-gennaio 2005/december 2004-january 2005

¹⁰⁹ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier

¹¹⁰ ibidem

A ideia inovadora foi a montagem de cabos de tensão de betão pré fabricados para criar uma estrutura que muito me chamou "stabwerk" (construção de pólos). Infelizmente, tivemos de desenvolver esta ideia, sem os recursos necessários. Vigas de betão são unidas em cruz para formar uma estrutura de barras. Nos pontos de intersecção as barras são unidas, formam-se estruturas rígidas (suportes Vierendel). Através do alinhamento das estruturas, cuja forma varia, formam-se espaços diversos. Tudo é estática, construção, estrutura. Os espaços intermédios entre as barras são preenchidos com vidro. Tudo é transparente.



No caso do museu judaico de Liesbkind, existe também uma grande interacção entre a mente e o corpo, e conseqüentemente uma experiência emocional, que tem a habilidade de criar uma arquitectura que move as mesmas. Embora seja evidente que todos os indivíduos correm o risco de não receberem a mesma reacção a um ambiente, existem certos espaços que podem ligar-se emocionalmente com um grande número de utentes. A extensão de Daniel Libeskind do Museu de Berlim para o museu Judaico de Berlim, espiritualmente e fisicamente torna uma experiência da perseguição e da emigração, na qual são os elementos centrais da história judaica. É através de uma experiência do recalçamento da memória através do corpo inteiro que o arquitecto tenta e sucede para provocar uma impressão.

“Quando confrontado com os recortes exteriores e os perturbadores interiores do Museu Judaico... encontramos-nos num mundo fenomenológico no qual Heidegger e Sartre iram-se encontrar, se não exactamente “em casa”, certamente numa crise corporal e mental, com uma homologia clássica qualquer entre o corpo e o edifício importunado entre eixos instáveis, paredes e peles rasgadas, ripadas e amputadas perigosamente, quartos vazios de conteúdo e com incertas ou

sem saídas e entradas. O que Heidegger gostava de chamar “cair sobre” o misterioso, e no qual Sartre seria instrumentalmente, o objecto mais perigoso no mundo que eles ameaçaram o corpo e suas extensões, é para Libeskind as coisas que fazem parte de uma experiência arquitectónica.”¹¹¹



O museu serve não só como um espaço tradicional que preserva artefactos dentro de casos, mas também comunica o utente numa activa memória de consciência. É através de uma experiência que o utente é vulneravelmente deixado à intimidade da arquitectura. O primeiro conceito, que enfatiza o corpo pode ser explorado através do uso da luz, material, contracções e expansões espaciais, formas inclinadas e sons do Museu Judaico. Estes elementos fazem com que o participante reaja directamente com o intuito de evocar sentimentos pessoais resultante da experiência e da memória. Especificamente, o uso da expansão e da contracção espacial ilícita um vazio respectivamente emocional e intimista. Existe uma criação intencional de “vazios” ou de “espaços negativos”, que foram dispostos em perfeita sintonia ao longo de todo o edifício. Simbolicamente, os vazios representam o fosso que evoluiu na Alemanha e na cultura Europeia e na história da destruição da vida judaica.

¹¹¹DEL RIO,Vicent, DUARTE,Cristiane Rose e RHEIGANTZ, Paulo Afonso; Projeto do Lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e Urbanismo, Editorial Contra Capa, Rio de Janeiro, 2002 ,p238

Memorial da Queima das Bruxas, em Finnmark, Vardø, Noruega | 2007 –



Este Memorial da Queima das Bruxas é um projecto na qual Zumthor está a trabalhar a cem por cento actualmente. O projecto é composto por dois edifícios simples, um em vidro escuro e aço e outro em madeira pretendem recordar as 135 mulheres que, entre 1598 e 1962, foram queimadas como bruxas em Vardo, no actual Finnmark finlandês. Os edifícios localizam-se no

limite da zona urbana, junto ao antigo local de execução na duna próxima da igreja e da fortaleza dos dinamarqueses que dominavam a área naquele período. Mais uma vez Zumthor tenta marcar o edifício com a história do lugar de uma forma que as pessoas sintam e entendam o sofrimento das mesmas pessoas na altura.



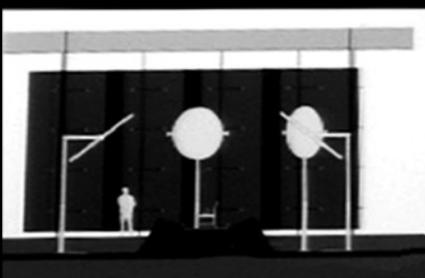
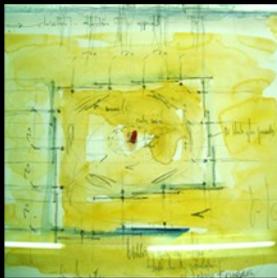
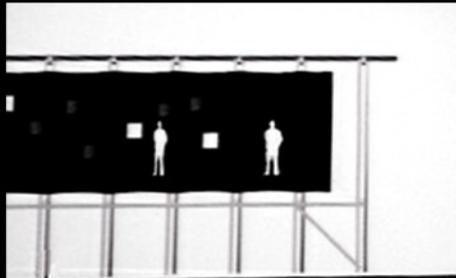
O longo edifício em madeira sobre estacas de 115 metros, é um museu. A estrutura desse longo edifício ainda está a ser estudada juntamente com engenheiros e Peter Zumthor. Ao longo desse edifício existem 92 biografias e 92 janelas. É um edifício calmo, escuro e onde se pode ouvir o vento, onde quer mostrar a tragédia que passou.¹¹²

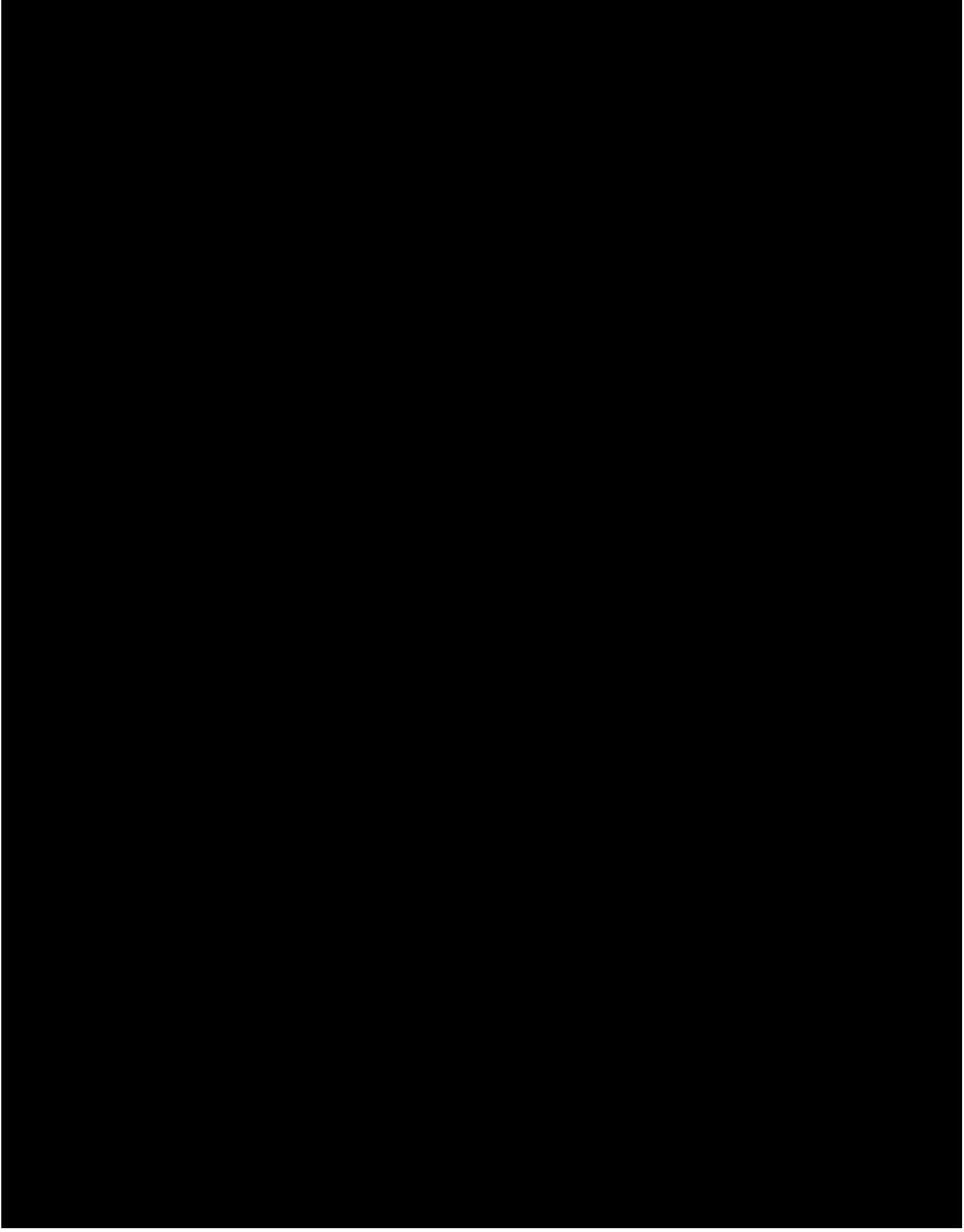
Cada uma das biografias, é de uma das bruxas que foi queimada, e que possui histórias sobre cada uma das bruxas, o que elas eram e o que fizeram. Das janelas, de um lado vê-se a vila e do outro o rio.

No pavilhão quadrado, formado por altos painéis de vidro preto sob um telhado de aço, encontra-se um trabalho do artista Louise Bourgeois: seis espelhos ovais circundam uma cadeira, da qual sai uma chama de oxigénio. É possível circular entre a cadeira e os espelhos. Um sétimo espelho está suspenso do tecto sobre a cadeira. Este é mais um exemplo a que Zumthor quer transmitir às pessoas que visitam o espaço, a tragédia do acontecimento.

¹¹² ZUMTHOR, Peter; na Conferência de Lisboa no dia 06.09.2008

Conceitos para o projecto do memorial da Queiam das Bruxas, em Vardø,





Conclusão: Ensinar arquitectura, Aprender Arquitectura

Pela exposição que venho a fazer mais não me resta que concluir que Zumthor é, indubitavelmente, o seguidor atento de uma arquitectura que se tende a perder. Este artesão critica um mundo em que os arquitectos consideram uma planta como uma planta, um desenho como um desenho, onde se caminha para uma vivência a duas dimensões. Zumthor quer entrar para o desenho para ver a verdade, não se interessa no papel, mas na essência da própria realidade, pura, crua, num estado bruto tridimensional.

Os edifícios de Peter Zumthor nada têm de triunfal. Parecem desprovidos dos gestos de uma arrogância reprimida, da grandiosidade da prestigiada arquitectura contemporânea, desprovidos da urgência de ter de atrair a atenção geral no espaço público. Não que evitem timidamente algo que inspire o espanto. Nada disso. E certamente não lhes falta estilo pessoal e individualidade. Quase todos se tornaram atracções visuais, destinos turísticos para os amantes da arte. A arquitectura de Zumthor é distinta, destaca-se da sua envolvência, e dispensa um gesto extravagante para se fazer notar. Está simplesmente ali, pungente, confiante, e como que se sempre ali tivesse estado - como se não pudesse ser de outra forma. Esta arquitectura é atravessada por um forte sentido de dignidade que inclui o respeito pela vulnerabilidade do local da construção, pela preciosidade dos materiais de construção.

Neste contexto, Zumthor aposta numa formação académica capaz da contemplação ao invés da intervenção. É assim que critica uma educação arquitectónica, “um pouco académica demais”, que não toca nesse ponto do estado físico da realidade da arquitectura, mas permanece dentro da esfera do argumento. Começa com o tentar compreender o que um lugar quer de nós em vez de o que nós queremos com ele. O que é preciso é, confiança neste sentido.

De facto, o despertar incessante dos sentidos é uma prioridade sempre presente nos seus trabalhos e nas suas lições. Zumthor procura transmitir aos seus discípulos e às novas gerações, a importância de confiar nas coisas mais intrínsecas que constituem a arquitectura: o material, a construção, o carregar e ser carregado, a terra e o céu – a confiança nos espaços aos quais se permite serem verdadeiros espaços; espaços nos quais se cuida do invólucro, do material que o distingue, da concavidade, do vazio, da luz, ar, cheio, da capacidade de absorção e ressonância. A contemplação através da intervenção, esse é o seu propósito.

É frequente assistirmos a diálogos nos quais questiona os novatos sobre o que pensam disto?”, a resposta é quase sempre a mesma “de acordo com a concepção...”. É aí que o professor os desafia, “mas o que sentem sobre isso? diz-me o que te move, o que te impressiona, onde está o

entusiasmo, a alma, a paixão. Se não há paixão, não estou interessado no que tu pensas”, abrindo-se, deste modo, as portas para dúvidas acerca de qualquer coisa errada no que sentem perante si, iniciando-se um percurso de experimentação de espaços criando-os de forma afectiva. É o que o mentor pretende, dar a volta a esta altura em que a arquitectura parece estar num estado em que grande parte está fora da nossa biografia pessoal, parece vaga, imprecisa e irreal.

Com efeito, não é à toa que ouvimos "Foi um pouco como Platão com os seus discípulos - uma metade foi feita pela sua introdução, a outra metade foi criado pelos seus próprios alunos".¹¹³ É esta reciprocidade, esta posição de igual para igual que assume, que ajuda os alunos a desprender-se de conceitos universitários pré-concebidos. É que “este arquitecto mais velho sabe de tudo e, às vezes, não sabe nada.” Por isso afirma graciosamente “Tenho o prazer de ser tão ingénuo, alegre e vazio de conhecimento como eles são.”¹¹⁴

É neste seguimento que também eu defendo uma escola que treina os sentidos num grau de percepção e sensibilidade superior ao de qualquer escola comum, que deseja evitar o pensamento arquitectónico convencional e libertar a capacidade criativa de seus alunos. Por vezes, libertarmo-nos da sabedoria manual arquitectónica e deixarmo-nos levar numa viagem intuitiva pela experiência quotidiana, é a solução que encontro para atingir um estado de graça entre a tectónica e a poesia.

¹¹³ STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

¹¹⁴ ibidem

Bibliografia

ADJAYE, David; *making public buildings : specificity customization imbrication* New York : Thames & Hudson, 2006

ALLIERI, Marta; *The aesthetics of the unusual, Experimentation of new materials in contemporary architecture*, *Materia* nr 42, Sept – Dec, 2003

BACHELARD, Gaston; *A poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1989.

BOTTON, Alain de; *A Arquitetura da Felicidade* – título original: *The Architecture of happiness*, Editora ROCCO Lda, Rio de Janeiro, 2006

DEL RIO, Vicent, DUARTE, Cristiane Rose e RHEIGANTZ, Paulo Afonso; *Projeto do Lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e Urbanismo*, Editorial Contra Capa, Rio de Janeiro, 2002

GIBSON, Gavin Macre; *La vida secreta de los edificios*: título original – *The secret life of Buildings*, Editorial NEREA, 2ª edição, Madrid, 1991

HALL, Edward T.; *A dimensão Oculta*, Relógio D'Água, Lisboa, 1986.

HAUSER, Sigrid e ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor: Therme Vals*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2007;

HOLL, Steven; *Parallax*, Princeton Architectural Press, Nova York, 2000.

KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn : conversa com estudantes* / trad. de Aécia Duarte Penna. Publicação/Produção Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

LE CORBUSIER; *Por uma Arquitetura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1973.

MENIN, Sarah and FLORA, Samuel; *Nature and Space: Aalto and Le Corbusier*, Routledge, Londres, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes, São Paulo, 1999 (2ªEd.)

MONTANER, Josep Maria; *A modernidade superada, arquitetura, arte e pensamento do século XX* – título original: *La modernidad superada / Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001

MONTANER, Josep Maria; *Arquitetura e Crítica* – título original: *Arquitectura y critica*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2ª edição revisada e ampliada, 2007

MUGA, Henrique; *Psicologia da Arquitectura*, Edições Gailivro, Vila Nova de Gaia, 2ª edição, 2006

NETTO, J. Teixeira Coelho; *A construção do Sentido na Arquitectura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1984.

NORBERG-SCHULZ, Christian; *Louis I. Kahn, idea e imagen* / por Christian Norberg-Schulz y J. G. Diderud colaborador. Publicação/Produção Madrid : Xarait, 1990.

NORBERG-SCHULZ, Christian; *Intenciones en Arquitectura*, GG Reprints, Barcelona, 3º edição, 2001.

PALLASMAA, Juhani; *Polemics – The eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Academy Editions, London, 1996.

PALLASMAA, Juhani; *Hapticity and Time*, RIBA Discourse Lecture, EMAP Architecture, 2000.

RASMUSSEN, Stein Eller; *Arquitetura Vivenciada*, Editora Mil Fontes, 2º edição, São Paulo, 1998

SOLA-MORALES, Ignasi de; *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporânea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995

VENTURI, Robert; *Complexidade e Contradição na Arquitectura*, Mil Fontes, São Paulo, 1995

ZEVI, Bruno; *História da arquitectura moderna*, Editorial Minerva, 2ª edição, Lisboa, 1973

ZEVI, Bruno; *Saber ver a Arquitectura*, Editora Arcádia, Lisboa, 1977.

ZUMTHOR, Peter; *Pensar a Arquitectura*, Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

ZUMTHOR, Peter; *Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2ª edição, 2007

ZUMTHOR, Peter; *Peter Zumthor Works : Buildings and Projects, 1979-1997*, Hardcover, 1997

ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas : entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006

ZUMTHOR, Peter; *Kunsthaus Bregenz*, Paperback, Bregenz, 1999

ZUMTHOR, Peter; *Swiss Sound Box*, Hardcover, 2000

ZUMTHOR, Peter; *Peter Zumthor Therme Vals*, Hardcover, 2007

Artigos de Revista e Jornal

ALLIERI, Marta; *The aesthetics of the unusual, Experimentation of new materials in contemporary architecture*, *Materia* nr 42, Sept – Dec, 2003

ARCHITECTURAL REVIEW, 2000 Sept., v.208, n.1243, p.50-[53].

BAGLIONE, Chiara: Peter Zumthor: costruire la memoria, conversazione con Peter Zumthor, *Casabella*, 2004 Dec.-2005 Jan., v.69, n.728-729, p.72-81.

BAGLIONE, Chiara, "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel/Interview with Peter Zumthor", *Casabella* 747, settembre/september 2006, pp. 65-67 (56-67)

BAGLIONE, Chiara, "Nel silenzio, Peter Zumthor, Cappella di Bruder Klaus, mechernich, eifel, Germânia" (pp. 142-153), *Casabella* n.758, Milão, Arnoldo Mondadori Editore, 2007;

JORNAL "O Público", P2, Entrevista com Peter Zumthor feita por Alexandra Prado Coelho , 06 de Setembro de 2008

DAIDALOS, No. 68, June 1998, Constructing Atmospheres

CASABELLA, "Peter Zumthor: le cose e le parole", n 747, settembre/september 2006, pp. 56-67

DAVEY, Peter.: Swiss Pavilion [Expo 2000]. *Architecture Review*, Moral maze, 2000

ÚNICA, revista inserida no Jornal EXPRESSO N. 1883 | 29 de Novembro de 2008

HOLL, Steven, PEREZ-GOMEZ, Alberto e PALLASMAA, Juhani, *Architecture Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*, Tokyo, a+u Publishing, 1994

JA229, TEMPO, Jornal Arquitectos , Outubro – Dezembro 2007, p42, Peter Zumthor, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 22 outubro de 2007.

L'ARCA, "Il Carlsberg Prize. To Peter Zumthor", n 131, novembre/november 1998 [Abitabilità/Inhabiting], "l'Arca2" p. 99

MAGROU, Rafaël. Corps sonore: zoom pavillon suisse, Hanovre

WESSELY, Heide. 'I built on my experience of the world ...': an interview with Peter Zumthor Detail, 2001 Jan.-Feb., v.41, n.1, p.20-27.

YOSHIDA, Nobuyuki e ZUMTHOR, Peter, Architecture and Urbanism, February 1998 Extra Edition, Tokyo, a+u Publishing, 1998

STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004 [Modi d'abitare], pp. 6-13

ZUMTHOR, Peter: casa Zumthor, Coira, Svizzera - Casabella, 2006 Sept., v.70, n.747, p.[56]-67.

ZUMTHOR, Peter, 1943-. Casabella, 2004 Feb., v.68, n.719, p.6-17.

ZUMTHOR, Peter; Peter Zumthor Works Buildings and Projects 1979-1997. Lars Muller Publishers, Switzerland, 1998

ZUMTHOR, Peter, "Cappella a Sogn Benedegt, Svizzera", Domus 710, novembre/november 1989, pp. 44-51 (44-53)

ZUMTHOR, Peter, "Casa di riposo per anziani a Coira/Masans in Svizzera/Flats for elderly people in Masans, Graubünden, Switzerland", Domus 760, maggio/may 1994, pp. 22-30 (22-34)

ZUMTHOR, Peter, "Pietra e acqua", Casabella 648, settembre/september 1997, pp. 56-75 (52-75)

ZUMTHOR, Peter, "La magia del reale", Casabella 747, settembre/september 2006, p. 57 (56-67)

ZUMTHOR, Peter, "Arte sagrada", Arquitectura Viva 116, septiembre-octubre/september-october 2007 [Ladrillo visto], "Arquitectura" pp. 38-45

Exposições e Conferências

ExperimentaDesign 2008, *5 Buildings, 3 Projects, Lecture For Lisbon*, Conferência de Peter Zumthor no dia 6 de Setembro de 2008 na Aula Magna.

ExperimentaDesign 2008, Peter Zumthor. *Buildings and Projects 1986 – 2007, Lisboa*, LX Factory, 7 de Setembro a 2 de Novembro de 2008.

Artigos e textos retirados da internet

KUB 07. 03 Peter Zumthor Bauten und Projekte 1986 – 2007
www.kunsthhaus-bregenz.at/zumtor_07/EL_heft.pdf

James Turrell, Peter Zumthor
www.derleth.de/architektur/bilder/diplom-theorie.pdf

Minima Aesthetica - BANALITÄT ALS STRATEGISCHE SUBVERSION DER ARCHITEKTUR - Klaus - Jürgen Bauer
e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/41/pdf/Bauer.pdf

Kunsthhaus bregenz - peter zumthor - Publicado por João Sousa em March 13, 2007 em palavras da arquitectura e projectos
<http://palavras-arquitectura.com/2007/03/13/kunsthhaus-bregenz-peter-zumthor/>

Via de perfeição - resenha de fredy massad e alicia guerrero yeste – resenhas online
<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha171.asp>

WARM-UP EXPERIMENTADESIGN LISBOA 2009 em
<http://www.experimentadesign.pt/2009/warm-up/pt/index.html>

Architecture and Human Senses - by Björn Steudte
scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd01152008235622/unrestricted/ArchitectureAndHumanSenses.pdf

A+P, Architecture and Phenomenology: 13-17 MAY, 2007 Israel
<http://arcphen.technion.ac.il/>

Architecture in Search of Sensory Balance by Clementine Chang
etd.uwaterloo.ca/etd/cr2chang2006.pdf

The Poetic Image: An Exploration of Memory and Making in Architecture and Film by Matthew Alexander Sturich
krex.k-state.edu/dspace/bitstream/2097/85/1/MatthewSturich.pdf

Experiencing something in nothing by Jovan Manic-Smetanjuk
www.cresearch.info/text.htm

Der Architekt Peter Zumthor - Auf Der Ufnau
unjobs.org/authors/peter-zumthor

Entrevista com Peter Zumthor by Susan Perkins
<http://pmartinsarq.wordpress.com/2008/10/08/entrevista-com-peter-zumthor-by-susan-perkins/>

O território da Arquitetura e os limites da alegoria., Carlos António Brandão, Em Interpretar Arquitetura, número 3, vol. 2.
www.arq.ufmg.br/ia

Trabalhos académicos

CORREIA, Luísa Bebiano, *Corpos Sonoros: Prova Final de Licenciatura em Arquitectura*. FCTUC, 2006

Vídeos

BORN, Úrsula, *Peter Zumthor: A Obstinação do Belo*, Documentário, SWR, 2000;

COPANS, Richard; *Les Thermes de Pierre*, ARTE France, Paris, DVD, 2003

CLARA, Câmara; Programa da RTP1 “Câmara Clara” do dia 21 de Setembro de 2008 com convidados especiais Guta Moura Guedes, presidente da associação Experimenta, e Luís Santiago Baptista, director da revista de arquitectura e arte *arq./a*

Agradecimentos

à minha família

à Carolina

ao professor Vítor Murtinho pela paciência e dedicação

a todos os amigos

à turma do Cadas Abranches

ao Jeff e à Minnie

