LUÍS TAVARES PETER ZUMTHOR
POIESIS

PETER ZUMTHOR
POIESIS

Luís Fernando Zangari Tavares

PETER ZUMTHOR

POIESIS

Luís Fernando Zangari Tavares

Dissertação apresentada ao programa
de Pós-Graduação da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
Projeto de Arquitetura: Teoria e Métodos

ORIENTADORA
Profª Drª Marta Vieira Bogéa

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, com a condição de que se cite a fonte.

EMAIL DE CONTATO

luis.tavares@usp.br

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO. SERVIÇO TÉCNICO DE BIBLIOTECA.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Tavares, Luís Fernando Zangari

Peter Zumthor: poiesis / Luís Fernando Zangari Tavares;
orientadora Marta Vieira Bogéa. – São Paulo, 2019. 344p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto
da Arquitetura.

1. Peter Zumthor. 2. Arquitetura suíço-alemã contemporânea.
3. Projeto. 4. Poiesis. I. Bogéa, Marta Vieira, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em:

<<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO
ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA
DA ORIENTADORA.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na
Biblioteca da Faculdade. São Paulo, 02 de julho de 2019.

PETER ZUMTHOR
POIESIS

Luís Fernando Tavares

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À FAU-USP e à CAPES pela estrutura e apoio à pesquisa.
À Marta Bogéa pela cuidadosa orientação e sempre generosa disposição em ajudar.
À Helena Ayoub e ao Luis Antônio Jorge pelos precisos comentários no exame de qualificação que conduziram a pesquisa para essa estrutura.
Ao Kunsthaus Bregenz pelo material disponibilizado e informações prestadas.
À Hannah Uesugi e ao Pedro Botton pelo grande companheirismo em dar forma a esse desenho.
À Julia Paccola pelo tratamento atencioso dado às fotografias.
Ao Alexandre Gaiser por descobrir o Stülpschalung entre suas traduções.
Ao Philip Ursprung e à Irina Davidovici pela troca enriquecedora de opiniões.
À Marina Canhadas, à Marina Acayaba e ao Ricardo Gusmão por dividirem o processo de pesquisa.
À Marcela Lino por conduzir a visita ao Atelier Zumthor.
À Marina Cechi pelas trocas e entrevista concedida.
À Clara Werneck, companheira de tema de pesquisa, pelas conversas e trocas de material.
Ao Marinho Velloso pela amizade e por transpor as questões desta pesquisa ao Arquipélago.
À Jihana Nassif pelo apoio desde o início até a conclusão desta arquitetura.
À minha família, José, Vera e João. Núcleo duro da beleza.

Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a obra arquitetônica do arquiteto contemporâneo suíço Peter Zumthor, situada após 1985, diante da construção de seu campo criativo, ou seja, no reconhecimento dos fatores que influem nos seus procedimentos de projeto próprios para, com isso, contribuir no aprofundamento de suas questões. Abordam-se, nesse sentido, sua formação biográfica relacionada a um ambiente artesão e sua experiência profissional voltada ao patrimônio histórico, concomitantes aos fatores do contexto arquitetônico suíço do período, ligados, sobretudo, à influência das teorias de Aldo Rossi, da arte Minimalista e do artista Joseph Beuys. Algumas estratégias projetuais comuns da geração de arquitetos suíços desse contexto são ressaltadas, a fim de reconhecer Zumthor entre um debate geracional. Sua metodologia de projeto é abordada com enfoque na produção de modelos físicos em seu atelier. A investigação sobre sua *poiesis* contempla-se por meio da análise direta de seus projetos, desde o relato da visita às obras construídas até a seleção de um grupo de projetos debatidos com maior ênfase. Técnica e Lugar, duas questões fundamentais para o arquiteto, estão abordados nas análises dos projetos *Capela Sogn Benedetg* (Suíça, 1985–88), *Atelier Zumthor* (Suíça, 1985–86), *Abrigo para as Ruínas Arqueológicas Romanas* (Suíça, 1985–86), *Museu de Arte de Bregenz* (Áustria, 1989–97) e *Capela de Campo Bruder Klaus* (Alemanha, 2000–07).

Palavras chave:

Peter Zumthor; Arquitetura suíço-alemã contemporânea; Projeto; Poiesis

ABSTRACT

This research analyzes the architectural work of the contemporary Swiss architect Peter Zumthor, located after 1985, in the construction of his creative field, that is, in the recognition of the factors that influence his own design procedures, in order to contribute to the deepening understand of his questions. In this sense, his biographical formation related to a craftsman's environment and his professional experience focused on the historical patrimony, concomitant with the factors of the swiss architectural context of the period, are related, mainly, to the influence of the theories of Aldo Rossi, Minimalist art and artist Joseph Beuys. Some common design strategies of the generation of swiss architects from this context are emphasized in order to recognize Zumthor among a generational debate. His design methodology is approached focusing on the production of physical models in his studio. The research on his poiesis is contemplated by means of the direct analysis of his projects, from the report of the visit to the buildings until the selection of a group of projects debated with greater emphasis. Technique and Place, two fundamental questions for the architect, are addressed in the analysis of the projects *Sogn Benedetg Chapel* (Switzerland, 1985–88), *Atelier Zumthor* (Switzerland, 1985–86), *Shelter for Roman Archaeological Ruins* (Switzerland, 1985–86), *Bregenz Art Museum* (Austria, 1989–97) and *Bruder Klaus Field Chapel* (Germany, 2000–07).

Keywords:

Peter Zumthor; Contemporary swiss-german architecture; Project; Poiesis

SUMÁRIO

0	INTRODUÇÃO	31
1	PETER ZUMTHOR	37
1.1	BIOGRAFIA – FORMAÇÃO PESSOAL	38
1.2	GERAÇÃO SUÍÇA E ALDO ROSSI – CONTEXTO FORMATIVO	54
1.2.1	MANIFESTAÇÕES PROJETUAIS	66
1.2.1.1	A CONCISÃO FORMAL E EXPRESSIVIDADE MATERIAL	67
1.2.1.2	A LÓGICA DE PLANTAS NÃO HIERÁRQUICAS	76
1.2.1.3	A ADAPTAÇÃO VOLUMÉTRICA AO ENTORNO	84
1.3	ATELIER ZUMTHOR	88
2	RELATO DE VIAGEM	119
2.1	ABRIGO PARA AS RUÍNAS ARQUEOLÓGICAS ROMANAS	126
2.2	EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS PARA IDOSOS	142
2.3	CAPELA SOGN BENEDETG	156
2.4	ATELIER ZUMTHOR	172
2.5	TERMAS DE VALS	188
2.6	MUSEU DE ARTES DE BREGENZ	202
2.7	MUSEU DE ARTE DE KOLUMBA	222
2.8	CAPELA BRUDER KLAUS	236
3	POIESIS – TÉCNICA E LUGAR	253
3.1	A CAPELA SOGN BENEDETG, O ATELIER ZUMTHOR E O ABRIGO PARA AS RUÍNAS ARQUEOLÓGICAS ROMANAS	258
3.2	MUSEU DE ARTES DE BREGENZ	276
3.3	BRUDER KLAUS	292
4	CONCLUSÃO	307
	BIBLIOGRAFIA	314
	LISTA DE IMAGENS	320

0 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca contribuir para o reconhecimento do campo criativo do arquiteto suíço Peter Zumthor, ou seja, organizar algumas de suas bases de pensamento projetual que se manifestam em sua obra pós 1985. Com isso, esperamos criar um caminho de compreensão e análise de seus projetos a partir do entendimento de sua *poiesis*.

Para tanto, organiza-se em três capítulos. No primeiro: descreve o arquiteto quanto à sua formação biográfica, o contexto formativo de sua geração suíça, e o seu modo particular de projetar através de modelos físicos. No segundo capítulo a pesquisa desloca-se para as próprias obras, analisadas pelo autor desta pesquisa diante de sua viagem até elas. No terceiro bloco, é definido um grupo, dentre os projetos visitados, para uma análise mais aprofundada, os quais amparam as questões da obra de Zumthor.

Metodologicamente, o **primeiro capítulo** visa a apresentar o personagem, entendendo quais parâmetros antecedem seu ato criativo ou embasam suas decisões projetuais. A sua peculiar formação inicial como marceneiro, em um ambiente familiar artesão, seguida da formação acadêmica de orientações modernas em Basel e a sua primeira fase profissional atuando por dez anos (1968–79) como analista de morfologias das vilas suíças para o Departamento de Patrimônio Histórico são fundamentais para seu entendimento.

Ao mesmo tempo, a pesquisa busca não isolar Zumthor dos debates conceituais que o cercavam nesse mesmo período, década de 70, em que a arquitetura suíça passava por uma transição para além dos paradigmas modernos. Nesse momento, é importante reconhecer o papel de Aldo Rossi como catalisador de um viés contextual que influenciou toda essa geração de arquitetos com sua atividade docente na ETH-Zurique.

Do mesmo modo, os debates artísticos provindos do Minimalismo serviram à forma da arquitetura desse grupo diante da busca por uma resposta essencial que resistisse ao excesso de imagens difusas e indeterminações de seu tempo, sobretudo no final dos anos 80 e década de 90.

Nesse momento, a pesquisa elenca algumas manifestações projetuais dessa geração, buscando reconhecer Zumthor nessa discussão: a concisão formal e expressividade material; a lógica de plantas não hierárquicas; e a adaptação volumétrica ao entorno.

Para o desenvolvimento dessas questões desse contexto histórico suíço do período, recorre-se, principalmente aos autores: Irina Davidovici (DAVIDOVICI, 2018), Martin Steinmann (STEINMANN, 2001) e Françoise Arnold (ARNOLD, 2013).

Como seria o processo de trabalho de Zumthor no desenvolvimento de seus projetos? O capítulo “Atelier Zumthor” busca reconhecer o papel central dos modelos físicos como verificadores das questões de projeto do arquiteto. Os modelos levados para a Bienal de Veneza de 2018 pela participação do Atelier Zumthor, *Dreams and Promisses: models of Atelier Peter Zumthor*, são registrados pelo autor desta pesquisa e utilizados como parâmetros de análise.

O **segundo capítulo** da pesquisa corresponde a um relato em primeira pessoa da viagem feita pelo autor desta pesquisa, em abril de 2016, a dez obras do arquiteto, na Suíça, Áustria e Alemanha. A experiência da visita às obras propiciou uma análise direta dos procedimentos de projeto de Zumthor, como fonte primária de pesquisa da dissertação. Especialmente no caso de sua obra, que se dedica também aos aspectos relacionais corpo-arquitetura, a experiência de vivenciar os próprios edifícios torna-se imprescindível para o entendimento das questões do arquiteto. As obras estão abordadas nesse capítulo segundo um método comum de investigação, ou seja, um percurso analítico que demonstra: a sua inserção na paisagem, o detalhe do acesso à edificação e, finalmente, seu interior.

No **terceiro e último capítulo** foi feito um elenco de um grupo das obras visitadas que explicita questões mais amplas na interpretação dos projetos de Zumthor. A *Capela Sogn Benedetg* (Suíça, 1985–88), o *Atelier Zumthor* (Suíça, 1985–86) e o *Abrigo para as Ruínas Arqueológicas Romanas* (Suíça, 1985–86) são analisados em conjunto, demonstrando como Zumthor reinterpreta o uso da madeira local nos seus primeiros projetos e

sua relação com a obra mais recente. O *Museu de Arte de Bregenz* (Áustria, 1989–97) é utilizado para mostrar como se dá a utilização do vidro para o arquiteto durante a década de 90, quando esse material repercutiu na arquitetura global sobre os temas da superfície e sua potência como velamento dos edifícios. A *Capela de Campo Bruder Klaus* (Alemanha, 2000–07), por fim, a obra mais recente analisada, usufrui de questões do âmbito construtivo de Zumthor, onde o concreto é explorado de modo a expor seus processos construtivos.

Dessa forma, esperamos que a pesquisa possa ampliar a compreensão das virtudes de Zumthor diante de sua formação, seu contexto, e, fundamentalmente, suas obras.

A título de guia de leitura, estabelecemos que, na ocorrência de colchetes ([]) na legenda numérica, as imagens reproduzidas são do autor desta pesquisa; as demais imagens estão devidamente creditadas no término da dissertação.

1 PETER ZUMTHOR

1.1 BIOGRAFIA

FORMAÇÃO PESSOAL

Peter Zumthor mantém uma prática e uma maneira de enxergar a arquitetura alicerçada na sua formação e histórico-profissional que engendraram à sua arquitetura características singulares dentro do contexto arquitetônico-cultural suíço-alemão da década de 80, período em que inicia seu próprio Atelier, marcado pelas rediscussões da agenda Moderna.

Zumthor nasceu em 1943, em Oberwil, Suíça, onde trabalhou inicialmente como marceneiro na oficina de seu pai. Estudou *interior design*, design e arquitetura na School of Arts and Crafts, em Basel, e no Pratt Institute, em Nova Iorque, na década de 60. Trabalhou dez anos no Departamento de Patrimônio Histórico do cantão de *Graubünden*, na Suíça alemã, antes de abrir seu próprio Atelier, em 1979, na cidade de Haldenstein, no mesmo cantão.

Desde então, produziu cerca de 130 projetos, dos quais cerca de 35 construídos¹. Por conta de sua produção, recebeu, dentre outros, o Prêmio *Mies Van der Rohe* de Arquitetura Europeia, em 1998; o japonês *Praemium Imperiale*, em 2008; o Prêmio *Pritzker* em 2009; e a *Royal Gold Medal* do *Royal Institute of British Architects* em 2012.

O preâmbulo de sua formação arquitetônica correspondente aos cinco anos trabalhando como ajudante de seu pai, como marceneiro [*joinery*] são fundamentais, tanto para a incorporação de uma lógica construtiva ligada ao *fazer* em seus posteriores projetos, como pela própria rediscussão da prática arquitetônica suíça na década de 80, quando Zumthor desenvolve sua arquitetura inicial fazendo uso da madeira.

A questão cultural do uso da madeira nesse período na Suíça está atrelada à própria definição da dicotomia artesão-arquiteto, sendo Zumthor um dos personagens centrais no rompimento da ideia nostálgica associada

1 Dado retirado da publicação *Peter Zumthor 1985–2013 Buildings and Projects*: DURISCH, Thomas (ed.); ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985–2013 Buildings and Projects*. Zurique: Scheidegger & Spiess, 2014.

aos artesãos, justamente pelo próprio reconhecimento de sua atuação inicial como marceneiro.

A retomada do uso da madeira na Suíça nesse período, para além dos parâmetros modernos ensaiados na década de 30, quando sua aplicação apenas envolvia um certo endereçamento do material à forma estilística dominante, propiciou um ambiente mais profícuo aos arquitetos.

Irina Davidovici² descreve esse contexto de “abordagem intelectual” ante ao uso da madeira e o papel “não sentimental” de Zumthor diante da visão artesã associada a ele nesse debate pela sua formação inicial:

O interesse suíço na construção de madeira não se baseia apenas em suas vantagens práticas ou ambientais. Pelo contrário, tem sido o resultado de uma abordagem intelectual, vendo a madeira como sensível ao contexto e capaz de despertar associações históricas. Essas associações operam em um nível tipológico e abstrato, evitando a imitação nostálgica das formas vernaculares. (DAVIDOVICI, 2018, p.105)

Embora posteriormente tenha se tornado arquiteto, a presença de Zumthor nos debates promovidos pela principal revista suíça, *Archithese*³, reforçam as mesmas características relacionadas aos seus primeiros anos como marceneiro para romper ou redefinir as relações possíveis entre os artesãos e arquitetos naquele momento:

A atitude de Zumthor sinalizou um rompimento entre a percepção do arquiteto do artesão moderno e sua própria condição. Historicamente, invocações do nomeado “artesão” levantaram suspeitas desde os debates sobre artes industriais do Werkbund, antes da Primeira Guerra Mundial. No contexto suíço, o apelo ao artesanato foi associado ao Landstil e à propaganda da autodefesa espiritual no final dos anos 30 e 40. Especialmente após as revisões de identidade nacional dos anos 60, a imagem das mãos enrugadas segurando formões permaneceu extremamente problemática. O surgimento de Zumthor no estágio profissional suíço reafirmou o debate de uma maneira nova e não sentimental. (DAVIDOVICI, 2018, p.106)

Nesse sentido, a relação de Zumthor com seu preâmbulo artesão infere a ele um componente mais complexo que a simples livre associação

Ver figuras 1 a 4.

2 Arquiteta e ensaísta Irina Davidovici, professora de história e teoria de arquitetura na Universidade de Kingston, resultado de sua tese de doutorado pela Universidade de Cambridge, a qual foi vencedora do Prêmio *Outstanding PhD Thesis* concedido pelo RIBA, em 2009. DAVIDOVICI, IRINA. *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000*. Zurique: GTA Publishers, 2012.

3 Ver a entrevista com o editor da revista, Martin Steinmann em: STEINMANN, Martin; ALDER Michael; HERZOG, Jacques; De MEURON, Pierre, ZUMTHOR, Peter. *Bauen mit Holz/ Propos sur Le bois*. Em *Archithese* 5. Schweiz: Archithese Verlagsgesellschaft mbH, 1985. p.2–15.

Emil Roth.
Albergue juvenil,
Fällanden, 1937.

nostálgica de quem atua a partir de trabalhos manuais. A importância em abordar esses cinco anos iniciais na oficina de seu pai como parte de sua formação consiste na educação de uma *mentalidade* artesã, como afirma o historiador austríaco Friedrich Achleitner:

A ênfase no artesanato que é sempre mencionado em relação ao seu nome desempenha um papel subordinado. É claro que um aprendiz em fabricação de móveis é uma distinção para um arquiteto e um “aha” para um crítico. Mas Zumthor não pensa muito no artesanato como a fonte da juventude. Um grande artesão é capaz de produzir coisas horríveis. O segredo desse “artesanato” está em outro lugar: reside na especificação de um pensamento e sua tradução. Ele exige do carpinteiro a precisão do fabricante de móveis, de quem assenta tijolos [*bricklayer*] a de quem assenta pedras [*stone mason*], do soldador [*welder*] a do ferreiro [*smith*] e do ferreiro a de quem trabalha com instrumentos de precisão ou a do relojoeiro [*watchmaker*]. A disciplina artesanal não é um fim em si, mas sim um método radical de premer os pensamentos para o serviço. (ACHLEITNER, 1998, p.208)

Pode-se também associá-la, como observa Martin Steinman, ao conceito aristotélico de *techne*, no qual o desenvolvimento intelectual está interdependente do fato de construir:

Ao construir quero dizer a materialidade da arquitetura, que só pode ser experimentada em edifícios reais e que é de natureza técnica, ou seja, ele é criado a partir de um processo de fazer. Assim, é lógico que Peter Zumthor mostra em seus desenhos como os efeitos produzidos por suas construções são realmente construídos. Inerente a esses desenhos é o conceito de *téchne*, que, segundo a definição de Aristóteles, combina “fine arts” com “arts and crafts”. Para mim essa palavra captura a essência dos edifícios de Peter Zumthor. [...] O desenho descreve com precisão a poesia desses edifícios. Eles são poemas dedicados ao trabalho, a forma deve a sua existência ao trabalho. (STEINMANN, 1989. p.53)

Dessa maneira, constitui-se como uma base de raciocínio fundamental à sua obra, que virá a seguir, a lógica artesã do arquiteto, vinculada, a partir dos trabalhos em madeira, ao devir do construtor e seu imaginário. Essa

2

Meilli & Peter.
School for Wood
Technology,
Biel, 1990–93.

3

Burkhalter + Sumi.
Estação Florestal,
Turbenhal 1991–93.

4

Peter Zumthor.
Casa Gugalun,
Versam, 1990–94.

indagação inicial permanece em Zumthor até os tempos recentes, por exemplo, ao ser entrevistado pela revista *Dear Magazine*, na ocasião de sua exposição autobiográfica *Dear to Me*⁴, no final de 2017, ele menciona que gostaria de ser chamado de “arquiteto ou construtor [*Baumeister*]” (KUNSMANN; BURKOFF, 2017), dada a ênfase no “fazer”, no “saber construir as coisas”.

Também é possível ter clareza dessa ênfase construtiva como *éthos* do pensamento arquitetônico de Zumthor quando ele descreve uma memória da época em que trabalhava como marceneiro, aos 18 anos de idade:

Com 18 anos, quando o meu tempo de aprendizagem como marceneiro estava praticamente no fim, desenhei e fiz os meus primeiros móveis. Normalmente construíamos os móveis na oficina, cuja forma e construção eram determinados pelo mestre ou pelos clientes. Mas eu não gostava. Também não gostava da madeira que utilizávamos para as melhores peças: a nogueira. Para os meus móveis escolhi o freixo claro e trabalhei as peças singulares de maneira que ficavam bem de todos os lados; atrás e à frente eram feitas com o mesmo cuidado e com o mesmo material. Não me importei com o costume dos marceneiros de executar as partes de trás dos móveis de forma mais barata e menos trabalhada, porque normalmente essas não se veem. Finalmente podia arredondar muito pouco as arestas dos móveis sem ser corrigido. De maneira leve e rápida passei a lixa sobre as arestas dos corpos de madeira acabados de montar, para os libertar do fio cortante incômodo e preservar a elegância das linhas finas. [...] Coloquei a porta do pequeno armário na moldura de frente com juntas mínimas, mas alinhada de tal modo que se fechava sem resistência, apenas com um suave atrito que emitia um barulho de ar quase imperceptível. (ZUMTHOR, 2009, p.48)

No segundo momento de sua formação, abrangida pela esfera acadêmica, Zumthor estuda *interior design*, design e arquitetura na School of Arts and Crafts, em Basel, e no Pratt Institute, em Nova Iorque, na década de 60.

Em termos contextuais suíços desse período, a escola de Basel era de formação alinhada com os princípios da arquitetura moderna, fora do Cantão suíço-alemão, onde a ETH-Zurique (Instituto Federal de Tecnologia de Zurique), que tinha sua orientação pedagógica mais ligada às *Fachhochschule*⁵, mantinha sua atenção à construção em módulos técnicos.

4 *Dear to Me* foi uma exposição autobiográfica feita pelo arquiteto ocupando todo o seu projeto do Museu de Arte de Bregenz, na ocasião festiva de seus 20 anos de existência, entre 16/09/2017 e 07/ 01/ 2018. Estava centrada em conversas semanais entre Zumthor e artistas literários e músicos selecionados por ele.

5 Escolas técnicas dessa região de consagração da experiência prática; compreendia também Alemanha e Áustria. Ver o capítulo *The Background of Practice* em: DAVIDOVICI, Irina. *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000*. 2ª edição ampliada. Zurique: GTA Publishers, 2018.

Apesar de ter estudado arquitetura diante de um ambiente moderno, Zumthor não chega a desenvolver sua arquitetura propriamente nesses princípios, tendo sido mais influenciado, como se observa em suas primeiras obras, pelas discussões nomeadas “pós-modernas”, introduzidas na década seguinte. Ainda assim, é possível identificar alguns vínculos modernos em suas obras, como a abstração geométrica dos volumes arquitetônicos, a independência da estrutura e em módulos autônomos de circulação.

Mais importante que a formação moderna em Basel, como dado da formação de Zumthor, são os seus dez anos iniciais como arquiteto do Departamento de Patrimônio Histórico do cantão de *Graubünden*, de 1968 até 1979, quando abriu seu próprio Atelier.

Zumthor era responsável por analisar e publicar estudos da morfologia construtiva das vilas históricas da região. Como esperado, isso se tornou um componente fundamental em sua obra futura, agregando conhecimentos culturais técnicos, assim como a valorização de uma via histórica, que serão atualizados, como arcabouço projetual.

Em entrevista para Hans Ulrich Obrist and Julia Peyton-Jones⁶, em 2011, Zumthor avalia essa experiência, que, inicialmente, não era considerada por ele e nem pela classe de arquitetos da época uma “busca pessoal”, mas uma atividade remunerada na qual ele estaria fazendo algo por que simplesmente tinha apresso:

Bem, novamente, foi um acidente. Voltei de Nova York e visitei um amigo lá em cima [Norte]. Eu estava procurando trabalho, e havia um cara no Escritório de Preservação onde ninguém queria trabalhar porque os arquitetos não estão interessados nesse tipo de coisa. Mas tudo bem para mim: eu amo essa área e achei que seria como férias trabalhar lá. Fiquei feliz que eles me deram um cheque de pagamento no final do mês, mas realmente foi um período de férias, olhando para todas essas casas bonitas o tempo todo – e alguém me pagou por isso! O que eu aprendi foi o mistério da arquitetura vernacular. (ZUMTHOR, 2011)

No entanto, a atividade verteu-se em um processo de pesquisa mais valorizado, na tentativa de compreensão das características arquitetônicas específicas de cada uma das vilas que Zumthor visitava. Ele menciona, por

Ver figuras 7 a 12.

6 Peter Zumthor in Conversation with Hans Ulrich Obrist and Julia Peyton-Jones. Disponível em https://www.serpentinegalleries.org/files/downloads/Zumthor_o.pdf Acessado em 06/01/2019.

exemplo, como o tipo das casas de cada lugar variava de acordo com os modelos de agricultura:

Então eu olhei para isso e o que eu aprendi foi que você não pode realmente identificar o que eles constroem de todas as maneiras até às suas origens. Eu pensei que deveria haver uma relação entre o clima ou o meio ambiente e os materiais que eles usam. Mas às vezes não há madeira no ambiente local e ainda usam madeira, e às vezes há muita madeira e eles não a usam. Então eu pensei que deveria ter a ver com a maneira como eles trabalham: a economia da agricultura, o tipo de agricultura, mas novamente você chega a um certo ponto e, de repente, você não entende mais nada. Eu estava ficando louco tentando entender. Finalmente, eu estava lendo um livro quase esquecido, mas brilhante, de Richard Weiss, *Hauser und Landschaften der Sweiz*, que pesquisara essas casas. Esse campo de pesquisa estava completamente fora de moda, para estudar essas antigas casas rurais. Então eu li isso e em um ponto ele simplesmente diz “a morfologia das aldeias reflete a vida e o trabalho das pessoas que vivem nelas” e lá estava, em uma frase. Reflete o sentimento, reflete a maneira como trabalham e vivem; aí você tem tudo. Então foi o que eu aprendi. (ZUMTHOR, 2011)

A combinação das pesquisas em patrimônio histórico urbano regional do cantão alemão com a sua prática inicial como marceneiro é responsável por uma formação bastante especial entre os arquitetos contemporâneos, pois consagra o entendimento das culturas tradicionais com a lógica técnica prática do artesão e sua familiaridade com os materiais.

Zumthor reconhece esse fator em inúmeras entrevistas, como, por exemplo, em 2001, para o periódico alemão *Detail*⁷. Quando é interrogado sobre a influência de sua formação, diz que: “Sou o que faço e experimento. Se você fala em artesanato, restauro, você sucumbe a um certo romantismo. Seria bom se fosse apenas um carpinteiro, no entanto, não é assim”. (ZUMTHOR, 2001, p.20)

Ainda, sobre seu pensamento experimental, ele reconhece na sua vivência em um “ambiente artesão”, mas amplifica sua formação a todas as etapas mencionadas anteriormente:

7 [Eu construo a partir da experiência do mundo]. Em: *Detail*, vol.41 n° 1, p.20-27, 2001.

7

Peter Zumthor.
Café Demont,
Vella, 1970.

5 6

8 9

Peter Zumthor.
Casa Dierauer,
Haldenstein, 1975.

10 11

12

Peter Zumthor.
Remodelação da
torre medieval Casti,
Lumbrein, 1970.

Eu cresci em um ambiente artesão. Meu pai era um carpinteiro extraordinário e me transmitiu a ideia de que se pode fazer tudo o que é especialmente interessante e ainda não atingir ninguém. Então começamos a refletir de verdade. Há uma desconfiança no fazer. Comecei com a formação profissional, depois a escola de artes e ofícios, design de mobiliário, seguindo de desenho urbano e industrial no Instituto Americano Pratt e mais tarde me dediquei dez anos ao estudo da estrutura urbana de núcleos históricos, história da arte, construção e assentamentos, isso me parece ser uma formação perfeita. Desejaria que todo estudante pudesse formar-se tão amplamente. (ZUMTHOR, 2001, p.20).

O historiador Keneth Frampton faz o mesmo reconhecimento ao analisar Zumthor na produção arquitetônica suíça contemporânea:

[...] Zumthor é um homem à parte, acima de tudo por causa de seus cinco anos de formação de aprendizagem como um marceneiro e seus subsequentes dez anos de serviço como um arquiteto no departamento de Graubünden Cantonal dedicado à preservação de monumentos históricos. Nesse início bastante singular, pelo menos pelos standards atuais, sem dúvida, vai um longo caminho no sentido de explicar a abordagem única de Zumthor quanto ao tempo e ao material [...] Eles são particularmente cruciais na obra de Zumthor. (FRAMPTON, 2002. p.326)

Há, então, além do preâmbulo como marceneiro, a escola de Basel e a atuação no Departamento de Patrimônio, um quarto componente fundamental em sua formação correspondente ao contexto teórico incorporado à Suíça nessa mesma década (1968–79) em que Zumthor trabalhava como arquiteto para o Departamento de Patrimônio: o arquiteto Aldo Rossi, é convidado a dar aulas na ETH-Zurique (1972–74 e 1978–79).

Rossi tem papel fundamental nesse período para toda a geração de arquitetos suíços, pois questiona temas como memória e relação histórica com o lugar, no que chamaria posteriormente de *Arquitetura Analógica*⁸, reconhecendo valores na cultura arquitetônica do país que antes estavam, de certo modo, bloqueados pelo ensino dos paradigmas modernos.

Toda essa rediscussão da disciplina arquitetônica estava em ebulição nesse momento, sobretudo pela dupla publicação de 1966: *Complexidade e*

8 Ver ROSSI, Aldo. *Uma arquitetura analógica*. Em: Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia Teórica 1965–1995. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006.p.379.

Contradição em Arquitetura, do americano Robert Venturi, e *A Arquitetura da Cidade*, de Rossi; e a de 1972: *Aprendendo com Las Vegas*, de Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour.

No campo das artes visuais, o Minimalismo e a arte matérica de Joseph Beuys, serviram como amparos formais nesse momento de redefinição da arquitetura.

Dessa maneira, constituíram-se as referências formativas do arquiteto no que diz respeito a seu próprio entendimento do *fazer construtivo*, alicerçado em sua origem no campo artesão, como marceneiro, e do *fazer conceitual*, diante de sua formação acadêmica e profissional, trabalhando dez anos com patrimônio histórico no mesmo momento de revisão teórica da arquitetura suíça, impulsionada pelos estúdios de Aldo Rossi na ETH e a expressividade artística minimalista.

Esse processo de formação indireta, ligada ao contexto rossiano e artístico será desenvolvido no capítulo a seguir, pois relaciona-se com toda essa geração de arquitetos suíços.

FORMAÇÃO PESSOAL

1943	• NASCE EM BASEL, SUÍÇA.	
1958	• APRENDIZADO EM MARCENARIA.	
1963	• ESTUDA <i>INTERIOR DESIGN</i> NA SCHULE FÜR GESTALTUNG, BASEL.	
1966	• ESTUDA ARQUITETURA E DESIGN COMO ESTUDANTE VISITANTE NO PRATT INSTITUTE, NOVA IORQUE, EUA.	
1968		ARQUITETO DO DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO DO CANTÃO DE GRAUBÜNDEN; CONSULTOR DE OBRAS E ANÁLISES DE VILAS HISTÓRICAS; PUBLICAÇÃO DE ESTUDOS DE MORFOLOGIA DE ALDEIAS; PRIMEIRA OBRA DE RESTAURO.
1978	• PROFESSOR NA UNIVERSITY OF ZURICH, SUÍÇA: PRESERVAÇÃO DE ESTUDOS MORFOLÓGICOS DE ALDEIAS.	
1979	• ABRE SEU PRÓPRIO ESCRITÓRIO, ATELIER ZUMTHOR. HALDENSTEIN, GRAUBÜNDEN, SUÍÇA.	
1987	• RECEBE O GOOD BUILDING AWARD, GRAUBÜNDEN.	
1988	• PROFESSOR VISITANTE NO SOUTHERN CALIFORNIA INSTITUTE OF ARCHITECTURE (SCI-ARC), LOS ANGELES, EUA. • PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE PROJETOS: PARTITUREN UND BILDER – 1985–1988. LUCERNA, SUÍÇA.	
1989	• PROFESSOR VISITANTE NO TECHNISCHE UNIVERSITÄT, MUNIQUE, ALEMANHA; • TUTOR NO WORKSHOP GRAZ SUMMER SCHOOL, ÁUSTRIA; • GANHA A MEDALHA HEINRICH-TESSENOV, TU HANOVER.	
1996	• PROFESSOR NA ACCADEMIA DI ARCHITETTURA, MENDRISIO, SUÍÇA: MAKE IT TYPICAL! A SMALL ATLAS OF ARCHITECTURAL ATMOSPHERE.	
1998	• PRÊMIO EUROPEU MIES VAN DER ROHE PELO MUSEU DE ARTES DE BREGENZ.	
2008	• PRÊMIO PRAEMIUM IMPERIALE PELO CONJUNTO DA OBRA, JAPÃO.	
2009	• PRÊMIO PRITZKER PELO CONJUNTO DA OBRA. • MEMBRO HONORÁRIO DO AMERICAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES.	
2013	• PRÊMIO RIBA ROYAL GOLD MEDAL, LONDRES, INGLATERRA.	

CONTEXTO FORMATIVO

1972	• ETH "TYPOLOGICAL STUDIO" [ROSSI + BRUNO REICHLIN + FABIO REINHART]	
1973	• ARQUITETURA SE VOLTA AO CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL DA CIDADE. <i>ARQUITETURA DA CIDADE</i> (1966)	• ETH STUDIO LUIGI SNOZZI HISTÓRIA E MEMÓRIA
1974	• ALUNOS: PIERRE HERZOG / JACQUES DE MEURON	• COLETIVA COMO CONDIÇÃO PARA A FORMA.
1975		• ALUNO: ROGER DIENER
1978	• ETH STUDIO [ROSSI + BERNHARD HOESLI + PAUL HOFER] A INCORPORAÇÃO DA SUBJETIVIDADE NO CAMPO PROJETUAL. <i>AUTOBIOGRAFIA CIENTÍFICA</i> (1981)	
1979	• ALUNOS: MARCEL MEILI / MIROSLAV SIK	
1983	• "ANALOGUE ARCHITEKTUR STUDIO" FABIO REINHART + MIROSLAV SIK ALUNOS: VALERIO OLGATI ANDREA DEPLAZES VALENTIN BEARTHS CHRISTIAN KEREZ QUINTUS MILLER PAOLA MARANTA CONRADIN CLAVUOT	
1991	•

Reprodução do
documentário *Peter
Zumthor at Work*, 2012.

1.2 GERAÇÃO SUÍÇA E ALDO ROSSI

CONTEXTO FORMATIVO

A Suíça ingressou nas questões da revisão do funcionalismo moderno, através de um grupo de arquitetos da região italiana de Ticino, mais orientados segundo as ideias do Racionalismo Italiano, nomeadamente Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Dolf Schenebli, Luigi Snozzi, Mario Campi e Everaldo Consolascio, que facilitaram a o ingresso de Rossi na ETH⁹.

Esse mesmo grupo de arquitetos estava, nesse momento, iniciando uma certa reinterpretação regional sulista das classificações tipológicas do Racionalismo italiano, modelo que ganhou grande repercussão, especialmente na suíça-alemã. Em 1974, Martin Steinmann e Thomas Boga organizam a *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, exposição sobre a obra desses arquitetos na própria ETH, trazendo essa referência conceitual para a região. Irina Davidovici descreve o impacto dessa exposição:

O título plural era deliberado – as “Tendências” do Ticino não eram identificáveis com a Tendenza. Eles refletiam circunstâncias culturais específicas, propondo uma variedade de interpretações das tradições vernaculares e modernistas locais. [...]

A ideia de variações nos modelos históricos do vernacular ou do modernismo nativo teve forte impacto no desenvolvimento do discurso suíço-alemão. Além da clareza do método, essa estratégia autorreferencial teve outra vantagem: veio prontamente associada a um sentimento de envolvimento político. Isso aproximava a arquitetura das preocupações sociais, constituindo-se como uma proposição moral. (DAVIDOVICI, 2018. p.64)

9 Ver DAVIDOVICI, IRINA. *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000*. 2ª edição ampliada. Zurique: GTA Publishers, 2018, p.59.

Ver figuras 14 a 16.

A presença de Aldo Rossi na ETH aparece descrita em toda a bibliografia consultada (LUCAN, 2001; L'HYPOTHÈSE, 2012; DAVIDOVICI, 2018; ZUMTHOR, 2018) como um “fato maior”, de grande atração dos estudantes e da crítica, sendo de central relevância na reorganização pedagógica e limites da arquitetura daquele período de transição. Seu status carismático o colocava em posição “quase mítica” na cena arquitetônica suíça, como aponta Davidovici.

Seu primeiro estúdio se deu entre 1972 e 74, com os assistentes Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, e estava fundamentado nas teorias de seu livro *Arquitetura da Cidade* (66), nomeado “*Typological Studio*”.

O discurso de Rossi serviu de método racional para a compreensão das características regionais, mas também inferiu, naquele momento, certo distanciamento do enfrentamento da realidade subjetiva. Nesse sentido, oferecia uma disciplina hermética.

Bruno Reichlin e Martin Steinmann objetivam essa discussão em dois importantes números da revista *Architese*, nº 13 (1975) e nº 19 (1976), abordando o tema do *Realismo* na arquitetura, seu caráter possível mas experimental, sensual e menos racional.

Ver figuras 17 e 18.

O segundo momento de Rossi na ETH ocorreu entre 1977–78, em um estúdio colaborativo entre Bernard Hoesli e Paul Hofer, quando abordou exatamente a questão da subjetividade na arquitetura, ou seja: posicionou a experiência pessoal, a percepção e associações da memória como campo de desenvolvimento do projeto arquitetônico. Esse estúdio consistiu no preâmbulo de sua *Autobiografia Científica*, publicada em 1981.

No campo prático, essa mudança metodológica no entendimento da História é de fundamental impacto na produção suíça daquele momento, pois transcende o sentimento nostálgico de seu enfrentamento, tendo criado subsequentes influências entre parte dos arquitetos. Zumthor e Herzog & de Meuron (os últimos alunos diretos de Rossi do *Typological Studio*) são dois exemplos de alguns dos que foram provocados por esse modo de entender as possibilidades da arquitetura.

Zumthor, sete anos mais velho que Jacques Herzog e Pierre de Meuron, apesar de não ter tido aula direta com Rossi, cita esse movimento teórico como contribuinte de sua base formativa para, na sequência, abrir seu próprio Atelier, em 1979, um ano depois da fundação do Herzog & de Meuron:

14

Luigi Snozzi.
Habitação coletiva,
Celerina, 1973.

15

Luigi Snozzi.
Gymnasium,
Monte Carasso, 1979.

16

Aurelio Galfetti.
Kindergarten,
Riva San Vitale, 1964.

A partir do final dos anos setenta para a metade dos anos oitenta, [...] jovens arquitetos na Suíça de língua alemã foram apanhados por algo que me afetou também e para o qual eu gradualmente me senti pertencente. Eu conheci arquitetos não só em casa, mas em Vorarlberg, Viena, e Ticino. Nós falamos sobre a qualidade visual da arquitetura, sua sensualidade, sua fisicalidade, a sua capacidade para criar atmosfera. Aldo Rossi, que estava ensinando em Zurique, na época, abriu meus olhos para a história da arquitetura e da arquitetura da minha memória biográfica. A revista *Archithese* fundada por Stanilaus von Moos endereçou questões como a monotonia, realismo na arquitetura, e Aprendendo com Las Vegas. [...] Minha busca pessoal tinha começado. (ZUMTHOR, 2014, p.9)

Sobre o impacto da abordagem rossiana nessa geração de arquitetos suíços, destaca-se o recente documentário “L’HYPOTHÈSE Aldo Rossi”, de Françoise Arnold¹⁰, no qual são entrevistados parte deles. Zumthor faz um relato bastante elucidativo da importância de Rossi em “liberá-lo” da educação que recebera em Basel, para reconhecer em suas próprias memórias e sentimentos o entendimento de cada lugar:

Eu posso atestar a contribuição de Aldo Rossi através da noção de memória na concepção de um projeto. Na década de 1970, quando ele veio da Itália para ensinar em Zurique, trouxe novamente à tona a ligação com a história. Foi o início do pós-modernismo, mas ele trabalhou e ensinou as formas históricas da cidade.

Ao mesmo tempo, a influência do livro de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, também foi muito forte, mesmo que se situasse em outro nível. Mas, caso contrário, o livro introduziu o sentimento no pensamento da arquitetura e o assunto era o coração da bela *Autobiografia Científica* de Aldo Rossi, publicada mais tarde, por volta de 1981. Ele fala sobre sua infância e lugares responsáveis por ele, que é uma maneira de falar sobre o seu modo de trabalho e intenções do arquiteto. Ele coloca mais os sentimentos em jogo, memorizados ou através de desenhos, que do formalismo acadêmico. Ele certamente vai ter um interesse, mas há sempre algo fabricado. No entanto, a história de uma pessoa, sua história, sua biografia, a minha biografia, isso é real. *Autobiografia Científica* falou disso.

10 L’HYPOTHÈSE
Aldo Rossi. Direção:
Françoise Arnold.
Les Productions Du
Effa. Paris, 2012.
80 min. Son, Color,
Formato: 1 DVD

17

18

Architheses 13 e 19.
Verlag Arthur Nigli,
Teufen, 1975-76.

Era muito importante para mim, porque eu fiz os meus estudos na escola de arte de Basel, como parte de uma educação clássica modernista onde a história não existia. Fazer coisas novas, sempre o maior, foi a principal qualidade reconhecida. Nós não poderíamos falar sobre nossos sentimentos. Devíamos sempre nos expressar como arquitetos e ser tomadores de decisão, que justificam todos os tipos de coisas, ao que a decisão certa seria tomada em acordo com o seu ser interior. Lembro-me de uma observação que Aldo Rossi tinha feito a um jovem arquiteto que se preparou para sua formatura. Ele tinha olhado para o projeto, que incluía uma grande *fenêtre en longueur* que todo mundo estava fazendo no momento. Então ele perguntou ao jovem o seu lugar de origem na Suíça e disse que sua arquitetura devia aprender com este lugar em vez de tentar se parecer com ele. Esse conceito de memória do lugar foi uma verdadeira introdução à obra de arquitetura. (ZUMTHOR em ARNOLD, 2013, p.50)

Jacques Herzog, por sua vez, recorda da didática de Rossi, voltada muitas vezes ao entendimento da imagem de beleza, na liberdade da busca por uma arquitetura atraente:

Na escola, todos os heróis eram na época majoritariamente sociólogos, arquitetos que quase abandonaram a arquitetura. A arquitetura era proibida: criar coisas, coisas atraentes, criar beleza era proibido. E ele representava a beleza, porque não só ele se importava em se vestir bem, com o estilo italiano, mas também dizia: arquitetura é arquitetura. Ele estava dizendo isso de uma maneira provocativa e as pessoas se lembram disso. Tudo o que um arquiteto pode expressar é feito com a própria arquitetura, não com palavras, frases ou slogans. Ele preferiu nos mostrar os filmes de Fellini... Lembro-me dele mostrando 8 1/2, mas também Antonioni... eles eram muito críticos, mas também com apelo à sua beleza, sua cor, suas lindas mulheres, seus lindos meninos, coisas desse tipo. Rossi certamente tinha talento para inspirar os jovens, por encorajá-los a se tornar quem eles realmente eram, por encorajá-los a fazer alguma coisa. Porque ele estava lidando com jovens, e os jovens vinham de um certo contexto cultural que na Suíça, no nosso caso, é uma cultura menos urbana do que a Itália. Quanto mais impacto tiver, melhor poderá funcionar. Talvez até mais que nos ensinamentos de Rossi na Itália. (L'HYPOTHÈSE, 2012, min. 11)

Os ensinamentos de Rossi se perpetuaram, ainda, na ETH, mesmo após a sua ausência: entre 1983 e 1991, Fabio Reinhart e Mirolslav Sik comandaram o estúdio *Analogue Architektur*, fundamentalmente amparado pelo ensaio subjetivo *Cidade Análoga*¹¹, de Rossi. Diante da descrição de Davidovici do funcionamento do estúdio, é possível estabelecer repercussões na própria produção do Atelier de Zumthor, naquele período, que tinha dentre seus colaboradores alunos do estúdio, Valentin Bearths, por exemplo:

Sik montou o estúdio, que logo se tornou uma escola dentro da escola, como sistema de aprendizado auto-suficiente, com os alunos mais jovens ajudando os mais velhos enquanto aprendiam as técnicas de representação características do estúdio. Ideias arquitetônicas foram transmitidas através de desenhos de grande perspectiva, concebidos primordialmente em termos de imagem e atmosferas. Em vez de representações arquitetônicas idealizadas como plantas e cortes, apresentadas como configurações geométricas no espaço em branco do papel, os alunos foram encorajados a representar o projeto em seu contexto. (DAVIDOVICI, 2018, p.71)

Estendendo, ainda, o campo formativo de Zumthor e dessa geração de arquitetos, temos nesse mesmo período nas Artes Visuais um processo também fundamental para entender a obra do arquiteto em sua expressividade própria com a matéria.

Brevemente, após a década de 80, temos nas artes visuais, após o grande salto da superfície pictórica para a escultura no espaço, a questão da forma e de sua superfície e, por consequência, sua relação com o mundo real que a rodeia.

Os objetos ganharam o espaço e as superfícies perderam a franca transparência Moderna. O movimento Minimalista e a Arte Pop, iniciados na década de 60, consolidaram-se, segundo Hal Foster (FOSTER, 2015, p.128), sob a questão matéria/imatéria da superfície, fundada no texto de 1963, *Transparência Literal e Fenomenal*, de Colin Rowe e Robert Slutzky.

Nesse sentido, segundo Foster, ocorria nesse período da década de 80, na arquitetura e nas artes grupos que mantinham sua produção dentro da tensão minimalista, buscando na concisão formal e no uso puro, bruto da matéria, em diversos arranjos, a contingência da percepção fenomênica (não literal). Donald Judd, por exemplo, é um artista cuja produção é citada com interesse por Zumthor nesse momento.

11 Ver Capítulo 7: museus minimalistas em FOSTER, Hall. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Ver figuras 19 e 20.

Ver figuras 21 a 23.

A chamada *Arte Povera*, grupo de artistas italianos que se dissolveu em 1970, rediscutiu os signos expressos pelos próprios materiais, essencialmente, pela associação contrastante entre diferentes materialidades.

Joseph Beuys é um artista que, de certa maneira, usufrui do legado da Arte Povera e é referenciado por Zumthor em 1988, em uma conferência realizada no Southern California Institute¹²:

Os trabalhos de Joseph Beuys e de alguns artistas do grupo da Arte Povera têm para mim algo de revelador. O que me impressiona nessas obras de arte é o emprego preciso e sensual do material.

Este parece estar enraizado num saber antigo do uso dos materiais pelo homem, que revela, em simultâneo, a sua verdadeira natureza para além do culturalmente transmitido.

No meu trabalho tento empregar os materiais de uma maneira semelhante. Penso que estes, no contexto de um objeto arquitetônico, podem assumir qualidades poéticas. Para tal efeito é necessário criar no próprio objeto uma coerência de forma e sentido; uma vez que os materiais em si não são poéticos. (ZUMTHOR, 2009, p.9)

Bruno Reichlin, por sua vez, condiciona o interesse dessa geração de arquitetos pelas artes, especialmente a Minimalista, como uma translação do discurso imagético ensejado por Rossi, para uma condição mais próxima da cultura Suíça:

Aldo Rossi é culpado dessa grande ambição de produzir arte com arquitetura. Agora se tornou uma doença. Mas houve uma interessante inversão de pensamento: os jovens arquitetos suíços afastaram-se rapidamente de Aldo Rossi e do pós-modernismo que envolvia inspiração histórica e dos temas formais da história, porque era necessária uma grande cultura histórica... não é de modo algum a tradição do nosso país, especialmente em comparação com a Itália, que obviamente tem uma forte cultura literária e que leva arquitetos a representar um mundo como é descrito em romances. Muitos arquitetos, dentre os ex-alunos do Aldo Rossi, estavam bastante interessados na arte contemporânea, que, na época, era muito minimalista. O Minimalismo permitiu coletar e mostrar outras figuras, outras imagens, mais próximas da tradição suíça. Aqui aprende-

12 O título original da conferência é *"a way of looking at things"* e foi publicado em inglês, dez anos depois de seu ocorrido no periódico japonês monográfico A+U special edition, fevereiro 1998. Tóquio: A+U Publishing, 1998, p.6–25. Posteriormente, em 2006, a publicação *Architektur Denken* reuniu uma série de conferências do arquiteto em um único título, incluindo a mencionada. Em 2009, a mesma publicação foi traduzida para o português, pela editora Gustavo Gili, sob o título de *Pensar a Arquitetura* e a conferência para *"Uma intuição das Coisas"*: ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.8.

19

20

Ilustração do período.
Peter Zumthor.
Rindermarkt
apartment building,
Zurich, 1988.

mos desenhos muito simplificados, às vezes geometrias abstratas muito expressivas, sua cor, seu equilíbrio formal. É o que os professores e os pedagogos fazem. O interessante é que os suíços também falam sobre imagens, como é o caso de Herzog & de Meuron, mas é sobre imagens pessoais e não imagens de sua cultura figurativa. Porque a ideia de usar sua cultura figurativa envolveria afastar-se do individualismo e do culto da auto-adoração, típico do artista suíço. (L'HYPOTHÈSE, 2012, min. 58)

Diante desse cenário formativo-contextual, constroem-se vínculos fundamentais na obra de Zumthor, revelando muitas de suas características que serão desenvolvidas especialmente pós 1985, período que o arquiteto considera como início de sua “busca pessoal” e recorte da produção desta dissertação.

21 Donald Judd
Untitled,
1972.

22 Donald Judd.
Untitled,
1977.

23 Donald Judd.
Untitled,
Marfa, 1980–84.

1.2.1 MANIFESTAÇÕES PROJETUAIS

Reconhece-se no grupo de arquitetos suíços do norte do país que estavam se formando ou iniciando seus próprios ateliers entre os anos 80 e 90 algumas questões comuns. Nesse sentido, reconhecê-las passa a ser também uma contribuição ao entendimento da obra de Zumthor, mesmo que cada uma dessas práticas contemple suas próprias especificidades.

Essa geração de arquitetos fora influenciada pelas questões teóricas ocorridas na Suíça do final da década de 70 e da década de 80, sobretudo com um específico rompimento com o Moderno, a partir das discussões abordadas pela ETH, com a presença de Aldo Rossi e as reinterpretações regionais vindas dos arquitetos de Ticino, complementadas pela influência artística do Minimalismo.

Ao se observar o quadro (ver p.51) do contexto formativo dessa geração de arquitetos pode-se dizer que houve uma comum contribuição teórica das proposições de Rossi na ETH, seja ela dada em paralelo, pela concomitância do período profissional do arquiteto, como também direta, por quem assistiu aos seus estúdios, ou indireta, por quem assistiu aos estúdios que continuaram seu legado na universidade.

A prática desses arquitetos durante o fim dos anos 80 e na década de 90 ilustra o “*espectro teórico*”¹³ formulado na década anterior: Peter Zumthor, Herzog e de Meuron, Gigon & Guyer, Peter Meili, Diener & Diener, por exemplo, demonstram operações projetuais comuns nesse período.

São elas: i) concisão formal e expressividade material; ii) lógica de plantas não hierárquica; e iii) adaptação volumétrica ao entorno.

13 Termo utilizado por Irina Davidovici no capítulo *Towards a Swiss Model*, em DAVIDOVICI, IRINA. *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000*. 2ª edição ampliada. Zurique: GTA Publishers, 2018.

1.2.1.1 A CONCISÃO FORMAL E EXPRESSIVIDADE MATERIAL

Citados como parte na “*New Simplicity*”¹⁴ suíça, o grupo concentra grande parte de sua obra em projetos com reduções formais para volumes concisos, prismáticos, onde há um deslocamento para o tema da superfície material e da própria ideia de *presença*, atmosfera, do edifício em seu contexto:

Na suíça, “*New Simplicity*” está longe de ser um objetivo. Realmente, é o resultado lógico de outros objetivos conceituais. Nem é uma prioridade, mas é o resultado de um processo de redução que faz os materiais e as formas brilharem e ressoarem. *Menos* é realmente *mais* aqui – o processo de redução não é sinônimo de abnegação induzida pela escassez; ele incorpora um esforço para a sensualidade. (ALLENSPACH, 1999 apud LUCAN, 2001, p.142)

Os projetos abdicam de colagens ou de figurativizações, termos e soluções de projeto tão utilizados no período no contexto global, concentrando-se menos na ideia de *figura* e mais na ideia da *forma*: são artefatos geométricos abstratos, silenciosos, concêntricos.

Davidovici faz, ainda, uma extensão do sentido da concisão formal desses projetos, muito coerente com a obra de Zumthor, que é a da aderência de uma interpretação simbólica da própria presença física dos projetos como corpos autônomos na paisagem:

Para a arquitetura suíça, por volta de 1990, a reação contra o pós-modernismo criou um gesto de intervenção negativa, um recuo ao silêncio contra o ruído de fundo da cultura de mercado. A busca de uma *presença* específica e a aspiração à intemporalidade podem ser lidas nesses projetos como formas de resistência. Eles pertencem ao horizonte da autonomia artística na sociedade capitalista moderna. A adesão a esse horizonte declara a remoção da arquitetura do cotidiano para um nível purificado através da coerência intelectual ou construtiva. (DAVIDOVICI, 2012, p.276)

Embora seja essa uma operação arquitetônica comum a esse grupo nesse período, ela se perpetua em Zumthor, mesmo recentemente; outros arquitetos desse grupo, ao contrário, como Herzog & de Meuron, experimen-

14 Abordagem formal relacionada com a simplicidade observada com recorrência cunhou esse título à produção suíça desse período, embora não caracterize um movimento teórico próprio. Ver capítulo “*New Simplicity*”, em LUCAN, Jacques; RAFFAELE, Colette; NICOLIER, Guy; MIVELAZ, Philippe; STEINMANN, Martin. *Matière d’art: architecture contemporaine en Suisse/ A matter of art: contemporary architecture in Switzerland*. Berlin: Birkhauser, 2001.

Ver figuras 24 a 27.

Ver figuras 28 a 31.

taram outros modelos formais ao longo da carreira, flertando muitas vezes com a cultura de mercado.

A segunda estratégia diz respeito à expressão matérica desses corpos geométricos abstratos. As suas superfícies, com suas técnicas construtivas diversas, ganham importância projetual de maneira que impõem “vibrações” ao volume: a decisão pela materialidade do projeto é fundamental para a justa definição de seu caráter e da própria experiência física sensorial.

Ver figuras 32 a 39.

Cada arquiteto vai explorar sua própria interpretação da relação entre matéria, contexto e volume arquitetônico, pois não há, como se observa nos projetos, uma igualdade, decisão comum por materiais. Tampouco entre as próprias obras dos arquitetos há regra individual que consagre sua produção associada a um único material. Nesse sentido, essa característica consiste mais em uma ação projetual comum, que vai absorver distintas expressões matéricas, de acordo com cada contexto: um tema de projeto.

Davidovici observa, levando em conta o comentário de Steinmann, a mudança que esse grupo de arquitetos engendrou com essa operação:

Steinmann atribuiu um significado especial a essa sensualidade enfática. Para ele, isso representa uma “mudança na *recherche architecturale* das coisas como *significado*, para coisas como *experiência*”. Ou seja, o interesse pelo caráter pictórico do material substitui mais as referências do imaginário, como as usadas no início dos anos 80. Uma vez que as citações contextuais literais eram consideradas muito instáveis, elas foram substituídas por interpretações sintéticas do contexto, na forma de uma aparição única do material. (DAVIDOVICI, 2012, p.268)

Os volumes adquirem, então, uma informação háptica em sua arquitetura, deixando de ser inertes ao receberem um mesmo cobrimento material em toda sua superfície.

Para Zumthor, esse processo é essencial na construção de sua arquitetura:

[...] Existe um efeito recíproco entre as nossas sensações e as coisas que nos rodeiam. É com isso que me identifico como arquiteto. Trabalho com formas, figuras (fisionomias), com as presenças materiais que representam o espaço em que vivemos. Com o meu trabalho contribuo para os fatos reais, para as imposições atmosféricas no espaço que incendeiam

os nossos sentimentos. A magia do real é para mim essa “alquimia” da transformação de substâncias reais em emoções, esse momento especial de apropriação ou assimilação emocional da matéria, da substância e da forma no espaço arquitetônico. (ZUMTHOR, 2009, p.85)

24

Gigon Guyer.
Signal Box,
Zurique, 1996.

25

Peter Markli.
La Congiunta,
Giornico, 1989.

26

Herzog & de Meuron.
Signal Box,
Basel, 1991.

27

Morger & Degelo.
Transformadores
elétricos da CFF,
Suíça, 1996–2014.

28

Peter Zumthor.
Abrigo ruínas
arqueológicas romanas,
Chur, 1985–86.

[29]

Peter Zumthor.
Capela Bruder Klaus,
Mechernich, 2007.

[30]

Peter Zumthor.
Capela Sogn Benedetg,
Sumvitg, 1985–88.

31

Peter Zumthor. Pavilhão
da Galeria Serpentine,
Londres, 2011.

32

[33]

34

35

Peter Zumthor.
Atelier, 1985.

Meili & Peter.
Centro de Seminários
da Swiss Re, 1995–2000.

Peter Zumthor.
Capela Bruder Klaus, 2007.

Valerio Olgiati.
Yellow House, 1995.

[36]

37

38

39

Peter Zumthor.
Capela Sogn Benedetg, 1985.

Valerio Olgiati.
Atelier Bardill, 2007.

Gigon e Guyer.
CFF Signal Box, 1996.

Herzog & de Meuron.
Frei Atelier, 1981.

1.2.1.2 A LÓGICA DE PLANTAS NÃO HIERÁRQUICAS

A lógica das plantas desses edifícios assume também características comuns: espaços não hierárquicos que consagrem a ideia de um todo formado por partes complementares, em oposição ao binômio cômodo-corredor.

Isso gera dois modelos muito recorrentes nas obras desses arquitetos: plantas formadas por uma “constelação” de vários espaços interiores autônomos, articulados; e “plantas sem corredor”, com espaços associados diretamente.

Lucan sugere uma associação dessa característica singular como uma transposição da estrutura urbana dos povoados do Cantão suíço-alemão para os edifícios novos projetados:

[...] baseie-se em uma planta lógica que serve como uma constelação de contrastes e oposições, de analogias e relações homotéticas, de equilíbrio e tensão, engendrando assim múltiplas associações sem que nenhuma das partes individuais perca sua integridade ou relativa autonomia.

O descrito acima é especialmente relevante quando são feitas adições a conjuntos que requerem uma abordagem sensível, como uma aldeia no Graubünden com casas que são agrupadas e independentes. (LUCAN, 2001, p.126)

Por outro lado, Zumthor demonstra uma intenção fenomênica nas plantas em “constelação”: a própria experiência espacial no movimento, o deambular livre, entre os espaços de articulação que suas circulações contemplam. Esse “funcionamento” do edifício sem condicionar necessariamente um caminho objetivo de circulação, são, para ele, qualidade que provoca, acentua a relação corpo-arquitetura. Para isso, utiliza como exemplo seu projeto das Termas de Vals:

Entre a serenidade e a sedução. E prende-se com o fato de nos movimentarmos dentro da arquitetura. [...] Ou seja, imagino como nos movimentamos nesse edifício, e aí vejo os polos de tensão com os quais gosto de trabalhar. Vou dar-vos o exemplo daquela piscina termal que fizemos. Achávamos muito importante criar um certo “vaguear livre”, não conduzir, mas seduzir. Por exemplo, um corredor de hospital: condução. Mas também existe a sedução, o deixar andar, o vaguear, e isso nós, os arqui-

tetos, conseguimos fazer. [...] Nessa piscina tentamos levar as unidades espaciais a um ponto em que funcionam por si só. Tentamos, não sei se conseguimos, mas não me parece que esteja mal. Espaços – aqui estou, eles começam a reter-me espacialmente, não estou de passagem. Estou bem aqui, mas neste momento ao virar a esquina, ou noutro ponto qualquer, há algo que desperta minha atenção, a luz que entra de uma certa maneira, e eu passo descontraidamente. Tenho de dizer que isso é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim deambular – *drifting*. (ZUMTHOR, 2009, p.44)

Esse modelo de planta em constelação fora desenvolvido pela primeira vez por Gigon & Guyer no Museu de Kirchner (1989–92), onde também se desenvolve uma diferenciação material entre os interiores das salas de exposição e os espaços de articulação, demarcando ainda mais essa alternância de espaços.

Ver figuras 41 a 57.

Zumthor faz uso dessa configuração logo na sequência cronológica, com suas Termas de Vals (1990–94), mas, como observa-se, mantém essa temática ao longo de sua obra, até em sua fase mais recente.

Já o modelo de planta sem corredor, mas com ligação direta entre seus espaços, tem como um de seus edifícios iniciais mais emblemáticos a Casa Tavole, de Herzog & de Meuron (1982–88). Pela análise das obras de Zumthor, pode-se aferir que há uma maior constância de edifícios com o primeiro modelo de plantas (constelações), mas as plantas de corredor são também abordadas no edifício anexo do Museu de Bregenz (1990–95) e na Casa Gugalun (1990–94), por exemplo.

Ver figuras 58 a 61.

Em geral, nesse tipo de configuração espacial, é atribuída às divisórias entre ambientes a função estrutural da edificação, sendo associados, com frequência, os sistemas de circulação vertical a essas empenas.

40

42

43

41

44

Gigon & Guyer.
Museu Kirchner,
Davos, 1989–92.

Peter Zumthor.
Termas de Vals,
Vals, 1990–94.

45

Bearth & Deplazes.
Escola,
Vella, 1994–98.

46

Valerio Olgiati.
Escola,
Paspels, 1996–98.

[47]

48

49

Peter Zumthor.
Museu de artes
de Kolumba,
Colônia, 1998–2003.

50

51

52

Peter Zumthor.
Swiss Sound Box,
Expo Hanover, 2000.

53

54

Herzog & de Meuron.
Perez Art Museum,
Miami, 2006.

55

56

57

58

59

Peter Zumthor.
Perm State Art Gallery,
Perm, 2010.

60

Herzog & de Meuron.
Casa Tavole,
Tavole, 1982–88.

61

Peter Zumthor.
Anexo Museu Artes
Bregenz, 1990–95.

62

Peter Zumthor.
Casa Gugalun,
Versam, 1990–94.

63

Morger, Degelo & Kerez.
Museu de artes de
Vaduz, 1998–2000.

1.2.1.3 A ADAPTAÇÃO VOLUMÉTRICA AO ENTORNO

Por fim, tem-se a adaptação volumétrica ao entorno imediato, como uma operação de ajuste dos volumes prismáticos, quando há projetos que abandonam essa geometria inicial mais regular.

Os volumes mantêm sua característica geométrica, muitas vezes resolvida por uma extrusão da forma da planta, mas adquirem retrações, tensões, informadas pelas edificações vizinhas, e elementos da paisagem, como árvores, de maneira que passam a “encaixar” no lugar a que pertencem:

Ver figuras 64 a 68.

Paradoxalmente, tais estruturas têm maior integridade, pois não apenas seu espaço pertence apenas a elas, mas também se atém a requisitos contextuais, como a vegetação de um local. As relações não dominantes são, portanto, geradas, permitindo a abertura de visuais, orientações múltiplas e uma série de outras possibilidades. (LUCAN, 2001, p.130)

Essa análise contextual depende da subjetividade de cada arquiteto, mas pode-se aferir, ao analisar os projetos dessa geração, que isso está latente como uma questão projetual de adequação às condições, formas, do sítio.

64

Herzog & de Meuron.
Casa Plywood,
Bottmingen, 1984–85.

65

Peter Markli.
Edificio habitacional
Brig, 1992–95.

Herzog & de Meuron.
Edificio comercial
e residencial
Dornacherplatz,
Solothurn, 1998–2000.

66

67

Peter Zumthor.
Los Angeles County
Museum of Art (LACMA),
Los Angeles, 2017.

1.3 ATELIER ZUMTHOR

Ainda sobre a construção identitária de Zumthor, é preciso reconhecer como são os processos de desenvolvimento e pesquisa de seus projetos: seu método de trabalho em seu Atelier, pois seu modo de projetar é também uma expressão de suas características em si.

Especificamente, os modelos físicos possuem um papel fundamental no processo de trabalho de Zumthor: são os artefatos usados para verificação e ajuste das várias camadas dos projetos, cada um deles construídos de acordo com o que se almeja verificar.

Essa ênfase dada à construção de modelos pela necessária confrontação das ideias subjetivas em objetos físicos pode sinalizar sua intrínseca mentalidade artesã, dada sua origem como marceneiro, e, nesse sentido, o recoloca como um *artífice*, pensando através de seus objetos no fazer arquitetônico.

Seus modelos físicos não são, diante disso, obras necessariamente em madeira, com acabamento primoroso; ao contrário, são *instrumentos* de trabalho e pesquisa realizados de forma distante da abstração, acolhendo as reais materialidades de cada projeto, suas texturas, seus modos de construir.

A sua importância está refletida na própria organização espacial do mais recente edifício do Atelier Zumthor¹⁵, por exemplo, que tem em todo seu pavimento térreo, comunicado diretamente com a rua, uma oficina de modelos. Com o mesmo tratamento dado pelos artesãos do vilarejo, que têm no térreo de suas edificações seus ofícios conectados diretamente com a rua, os modelos de Zumthor estão expostos à maneira de uma vitrine. Dentro da dinâmica do Atelier, todos iniciam seu dia de trabalho passando necessariamente pelos modelos para subir até os postos de trabalho nos andares superiores.

Ver figuras 69 a 71.

15 O Atelier Zumthor divide-se em três edifícios vizinhos no vilarejo de Haldenstein construídos ao longo da história do escritório. O primeiro em 1986, compartilhado com sua própria casa; o segundo em 2005, que passou a ser sua atual casa e ampliação do Atelier; o terceiro, inaugurado em 2016, passou a ser a ampliação de maior escala, um edifício de três andares e um subsolo dedicado unicamente ao Atelier.

Ver figuras 72 e 73.

Da mesma maneira, pode-se observar a importância dos modelos físicos para o arquiteto quando reiteradamente os tem exposto em exposições e bienais, endereçando a eles o sentido de *obra* do Atelier, abdicando de desenhos e outras formas de representação. São exemplos disso as exposições: *Architectural Models By Peter Zumthor*, ocorrida em 2012 no Museu de Artes de Bregenz; a Bienalle de Veneza de 2016, quando apresentou um modelo de grandes proporções do seu projeto para o LACMA; e a Bienalle de Veneza de 2018, quando expôs 20 modelos de diferentes projetos selecionados na nomeada *Dreams and Promisses: models of Atelier Peter Zumthor*.

Quanto à dinâmica do Atelier, a feitura dos modelos artesanais não imputa um caráter arcaico ou nostálgico à produção de sua arquitetura, mas uma forma de “resistência” à utilização de computadores que, segundo Zumthor, diminui a percepção de escala dos projetos, como afirmara em entrevista para Jeanette Kunsmann e Stephan Burkoff em 2017:

Eu costumava estar familiarizado com desenhos a lápis, alguns dos quais eu me fiz – quer dizer, nós costumávamos ter uma cultura muito boa de desenhos a lápis. E agora, com o computador, criou-se conosco uma bela cultura modelo. Nós construímos muito, muitos modelos – no passado nós desenhávamos muito mais desenhos à mão. Eu sempre tenho cerca de sete pessoas construindo modelos. Portanto, não há modelos de representação, mas sim esboços. A Kunsthau Bregenz tem 2.000 metros quadrados de nossos modelos em sua coleção¹⁶. Eles já foram exibidos com muito sucesso. Essa é a reação à perda de escala no computador. (ZUMTHOR em KUNSMANN; BURKOFF, 2017)

O sentido de “esboço” descrito por Zumthor impõe um uso dos modelos mais experimental, analítico, de construção diária de um raciocínio espacial testado.

Marina Cecchi¹⁷, em entrevista para o autor, descreve essa rotina de trabalho no Atelier como uma troca constante entre desenho e modelos, a partir da lembrança do início de um projeto:

Começou com um sketch do Peter. Nesse caso um corte. Ele chamou todos do Atelier pra contar sobre o projeto e explicou sua ideia através desse corte. Em seguida escolheu um arquiteto para trabalhar nesse pro-

16 O acervo dos modelos encontra-se hoje sob os cuidados da Kunsthau Bregenz, na Áustria, constantemente atualizado, situa-se no edifício vizinho ao Museu de Artes de Bregenz.

17 Marina Cecchi é arquiteta brasileira, colaborou na oficina de modelos do Atelier Zumthor durante o ano de 2018.

69

70

71

72

73

Atelier Zumthor,
oficina de modelos.

jeto. Esse arquiteto passa o desenho para o computador, além de olhar e organizar outras informações como o programa etc. Mas sempre em constante conversa com o Peter sobre cada coisa. Depois, em algum momento, chega a hora de fazer exercícios em maquete. De diversas dimensões, com diferentes objetivos. É muito importante que esteja claro pra quem está coordenando ou trabalhando na maquete que saiba o objetivo dela. Às vezes atmosférica, geralmente em maior escala com a materialidade imaginada etc., às vezes mais simples volumétrica para observar a relação com o entorno. Acho que a partir daí o processo é sempre uma troca entre o desenho e a maquete. Não é linear de acordo com isso, ao meu ver. Vai e volta sempre, dependendo do tipo de coisa que se deseja verificar ou mostrar. (CECCHI, 2018. Depoimento ao autor)

Gloria Cabral, arquiteta paraguaia selecionada como *protégée* 2014–2015 de Zumthor do programa *Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative*¹⁸, por sua vez, recorda em entrevista à Clara Werneck outro início de projeto ligado à feitura de um modelo, após a visita ao lugar da obra:

A primeira coisa que ele faz é ir para o lugar. Ele vai, conhece o lugar, faz um percurso nesse lugar. Depois, no escritório mesmo, nós começamos fazendo uma maquete do lugar completo. A maior que se pode. A maquete do sítio tem que ser muito grande e ter toda a informação correta. Ele começa a trabalhar com isso. Ele tem marcado passos para um projeto: primeiro é o sítio, ver onde o projeto vai estar, depois começa a fazer o modelo, sua construção, e por aí vai. Mas todo primeiro trabalho é fazendo modelos, em escala 1:20, variando até 1:5000, 1:10000. Em todas as escalas. A maioria das decisões são tomadas com isso, com o modelo. Ele não usa programas de 3D, de modelagem, no escritório. Para apresentações ele tira fotos das maquetes e no máximo insere no Photoshop, alguma coisa a partir disso. (CABRAL appud WERNECK, 2017, p.63)

A partir daí os processos são múltiplos, mas sempre se amparam no embate com o mundo real, podendo chegar até a protótipos em escala real de determinado trecho das construções; Cabral exemplifica esse processo de pesquisa através dos modelos:

18 “A Iniciativa Mentor e Protégé Arts Rolex é um programa filantrópico que foi criada em 2002 para fazer uma contribuição para a cultura mundial. O programa procura jovens artistas talentosos de todo o mundo e os junta com os mestres artísticos para um ano de colaboração criativa em um relacionamento de orientação cara-a-cara.” – Ver mais em: <http://www.rolexmentorprotege.com/about>

Depois se trabalha em cima disso, mais maquetes, ele faz detalhes, de como você vai abrir a porta, como vai ser a luz que vai entrar nesse lugar, etc. Tudo é estudado com as maquetes, as cores, onde a luz vai entrar em tal momento. Ele tem maquetes para ver a orientação do sol, em que país em que cidade do mundo está o projeto. Ele faz toda a reconstrução do movimento do sol para saber onde vai entrar e quanta luz ele quer que entre. Tudo isso ele não faz eletronicamente, que hoje em dia é fácil, você só coloca no *SketchUp* e faz automaticamente, mas não, ele faz tudo isso fisicamente, em maquetes reais. (CABRAL appud WERNECK, 2017, p.63)

Dentro desse raciocínio, podem-se separar três grupos de modelos que atuam para diferentes verificações: i) a leitura do lugar, ii) as atmosferas dos espaços interiores, e iii) as construtivas. Cada processo de projeto, porém pode demandar sua própria sequência de verificações.

Os modelos de leitura do lugar, em geral em escala menor, indicam a presença do edifício na paisagem em que se situa, com abrangente área de entorno. Esse tipo de modelo não ilustra diretamente a realidade espacial a que pertencem os projetos, tampouco é uma abstração, mas sim uma leitura analógica, interpretativa do arquiteto do caráter do lugar. Os materiais escolhidos adquirem teor expressivo e transmitem a imagem do lugar ao invés da representação literal: são utilizados cera derretida, carvão, areia, pedras, por exemplo, para transportar a justa ambiência do lugar e uma experiência espacial:

O uso de uma ampla variedade de materiais para seus modelos é uma maneira de Peter Zumthor sugerir ou interpretar uma atmosfera em vez de representar clinicamente o espaço. Para Zumthor, esses objetos de sedução tornam-se objetos de avaliação. É a sublimação da forma material, proporcionando uma experiência espacial em quatro dimensões. (BERTELOOT; PATTEEUW, 2013, p.89)

A cera derretida presente na idealização dos terrenos, das árvores e da água contém uma similitude com o artista anteriormente citado Joseph Beuys que a utilizava em suas obras para atingir certa espessura, lastro interior matérico, incapaz de definir contornos nítidos, buscando, com isso, outras dimensões dos significados dos objetos, mais suspensos ou retardados.

Ver figuras 74 e 75.

Esses mesmos modelos são usualmente utilizados em fotomontagens editadas com paisagens difusas incluídas no fundo da imagem, árvores em movimento, luz etérea, que reforçam seu aspecto metafísico.

O segundo campo diz respeito às ambiências dos espaços interiores: esse tipo de modelo opera com a verificação da luz, texturas, cores do material real pretendido para o projeto. Em geral esses modelos acompanham pedestais de aço que os elevam até a altura dos olhos, sendo comum encontrar portinholas que se abrem liberando determinadas vistas para o seu interior.

Zumthor condiciona esse tipo de modelo à grande escala, pois há a necessidade corpórea de que o modelo informe a “magia do real”¹⁹ que, nesse sentido, permite que se “vivencie” o modelo, com espaço suficiente para entrar com a cabeça.

A grande escala também permite verificar outros componentes de projeto, como a luz por exemplo. Zumthor, em 2015, durante o evento AMERICANODELSUD, menciona que especificamente a escala 1:10 é a adequada para a correta verificação da luz sobre uma imagem apresentada de um modelo da capela Bruder Klaus:

O que você vê é um modelo, com água e luz de cima, é feito em escala 1:10. Você pode estudar a luz real, se a escala é pequena, não funciona, mas quando você faz um modelo 1:10, você pode estudar a luz, como ela será na realidade mais tarde. Mas você tem que colocar o modelo ao sol, para que o sol faça a luz. Não o computador. (ZUMTHOR, 2015)

Esses modelos, como estão feitos para sentir a materialidade interior dos projetos, são verdadeiras caixas contentoras desses espaços, de modo que externamente muitas vezes não estão finalizados, pintados e têm sobras de material não cortado. Isso demonstra o aspecto prático dos modelos, utilizados para seu próprio fim verificador.

O terceiro tipo de modelo corresponde aos estudos e às verificações construtivas: representa possibilidades construtivas. Tais modelos são também feitos em grande escala, podendo chegar até a protótipos em escala real de trechos da edificação.

Possuem somente a informação construtiva do projeto, como se a isolasse dos outros temas. Em geral são constituídos por “esqueletos”, “*grids*”,

Ver figuras 76 e 77.

Ver figura 79.

19 Em referência ao capítulo de mesmo nome em ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas, Entornos Arquitetônicos – As coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.19.

Ver figura 80.

Ver figura 81.

[74]

Modelo em cera de
Peter Zumthor. Pern
State Art Gallery, 2012.

[75]

Modelo em cera
de Peter Zumthor.
Mountain Hotel
Braunwald, 2014.

Didactic

atmospherical images

Color images for light projection (digital file and print)
Strong images of the important spaces, building appearance
The magic of the real (digital manipulation allowed)

structural model

The whole building (but only this)
abstraction of the image of reality
Space, light, materials, surfaces, as a sculpture

model of the existing site

No mapping, not only geometrical description
To represent the soul of the site
the full atmosphere of the site has to come through
Choice of the things; interpretation
abstraction of the image of reality
As a sculpture in solid material, space, surfaces

fotocollage

The icon: strongest image of the building, important space
atmospherical intensity, tension
phenomenology of materials + light + space
digital manipulation allowed

atmospherical model

No symbolism, no formalism, no conceptual work
No graphic design, no esthetical composition
Only content, the first idea, the main important experience
Every material, technique, dimension... is allowed
sketch model quality, 3-D collage

diagram

b/w pencil or ink precise drawing in scale
footprint of the building (plane, section, detail)
essential elements as a miniature

words

the names of the architectural things
(wet stone, morning sun, metallic noise...)
1-3 or more subjects (reinforcement with adjectives possible)

description of the site

no poetry
the things you experience with the senses

model picture

documentation picture (with sun light)
plasticity of the model (light and shadow)

image of the existing site

like the portrait of the own mother
photograph black and white

detail

pencil or ink drawing by hand, scale 1:1
vertical or horizontal section as a diagram
construction (of the atmosphere), sensibility
for putting surfaces of materials in scene

*Didática proposta
por Zumthor em seu
estúdio na Accademia
di architettura, em
Mendrisio, 1996:
Make it typical!
A small atlas
of architectural
atmosphere*

imagens atmosféricas	diagrama
Imagens em cor para projeção (arquivo digital e impresso)	desenho preciso em escala a lápis ou tinta, em preto e branco
Imagens fortes dos espaços importantes, aparência do edifício	a extensão do edifício (planta, corte, detalhe)
A magia do real (manipulação digital permitida)	elementos essenciais como uma miniatura
modelo estrutural	palavras
O edifício inteiro (mas só isso)	os nomes dos elementos arquitetônicos
abstração da imagem da realidade	(pedra molhada, sol da manhã, barulho metálico...)
Espaço, luz, materiais, superfícies, como uma escultura	1-3 ou mais temas (reforçados com adjetivos possíveis)
modelo do lugar existente	descrição do lugar
Sem mapeamento, não só descrição geométrica	sem poesia
Representar a alma do lugar	as coisas que você experimenta com os sentidos
a atmosfera total do lugar deve aparecer	
Escolha das coisas; interpretação	foto do modelo
abstração da imagem da realidade	foto documental (com luz do sol)
Como uma escultura em material sólido, espaço, superfícies	plasticidade do modelo (luz e sombra)
fotomontagem	imagem do lugar existente
O ícone: imagem mais forte do edifício, espaço importante	como o retrato da sua própria mãe
intensidade atmosférica, tensão	fotografia em preto e branco
fenomenologia dos materiais + luz+ espaço	
manipulação digital permitida	detalhe
modelo atmosférico	desenho feito a mão a lápis ou tinta, escala 1:1
Sem simbolismo, sem formalismo, sem trabalho conceitual	corte horizontal ou vertical como um diagrama
Sem design gráfico, sem composição estética	construtivo (da atmosfera), sensibilidade
Apenas conteúdo, a primeira ideia, a experiência mais importante	para pôr superfícies dos materiais em cena
Qualquer material, técnica, dimensão... estão permitidos	
modelo com qualidade de esboço, colagem 3d	

que fazem mais uma verificação formal consequente de estrutura do que testam-na em termos técnicos.

Amplificando sua metodologia, pode-se verificar seu mesmo raciocínio processual na didática proposta em seu estúdio *Make it typical! A small atlas of architectural atmosphere* ministrado na *Accademia di architettura*, Mendrisio, em 1996. Zumthor condiciona seu curso basicamente em diferentes tipos de modelos de análise, imagens conceituais, descrições verbais e detalhes ampliados.

Ver figura 78.

Os modelos são tratados como “*esculturas, em materiais sólidos*”, que não devam ser “*só descrição geométrica, mas representar a alma do lugar*”, interpretando-o. As imagens e os textos são complementares nesse tipo de interpretação, seguindo a análise da atmosfera do projeto. O detalhe ampliado feito à mão em escala real (1:1) explicita esse embate construtivo com a natureza real dos materiais.

A seguir, destaca-se o registro do autor do conjunto de modelos expostos durante a Bienal de Veneza de 2018, *Dreams and Promisses: models of Atelier Peter Zumthor*, que ilustram sua essencialidade e dimensão no estado criativo do arquiteto, representando o desenvolvimento de seus projetos.

Ver figuras 82 a 110.

79

Modelo da Casa dos
Mosaicos. Jericho,
Palestina, 2006–10.

80

Modelo de espaço
interior da Capela
Bruder Klaus.
Alemanha, 2001–2007.

81

Modelos construtivos
do Museu Mine
Zinc Allmannajuvet.
Noruega, 2003–2016.

[82]

Bienal de Veneza, 2018.
Dreams and Promises:
models of Atelier
Peter Zumthor

Hotel Braunwald,
Suíça, projeto.

Modelo de leitura
analógica do lugar.

1:500 – construído
em 2014.

Isopor, areia,
cera, lã de aço.

[84]

[85]

Casa privada, projeto.

Modelo de estudo de um espaço interno. Notar que, por esse uso, o modelo não segue a volumetria externa do projeto. Suporte metálico o eleva até a altura dos olhos.

1:20 – construído em 2014.

Concreto celular, pigmentos, água.

[86]

[87]

Hotel no Deserto
do Atacama,
Chile, projeto.

Modelo de estudo
aproximado da
edificação de grandes
proporções.

1:100 – construído
em 2010.

Cartão, areia, cera.

[88]

Hotel no Deserto
do Atacama,
Chile, projeto.

Modelo com uma
seção do projeto,
um único módulo
com um quarto.

1:20 – construído
em 2009.

Styrofoam, gesso,
pigmento.

Museu Zinc Mine
Allmannajuvet,
Noruega, obra
construída em 2016.

Modelo de leitura
analógica do lugar:
paisagem rochosa
lida pela textura
mineral do carvão.
Árvores e arames
metálicos retorcidos.

1:100 – construído
em 2014.

Styrofoam,
carvão, argila.

[89]

[90]

[91]

Capela Bruder Klaus,
Alemanha, obra
construída 2005.

Modelo que destaca a
estrutura de madeira
que foi utilizada
como fôrmas na
concretagem.
Modo “de montar”
simples e direto:
bambus fincados
diretamente no
styrofoam unidos nas
pontas por um cabo
de aço. Esse sistema
não traduz o sistema
construtivo da capela
propriamente, mas foi
utilizado para fazer
“funcionar” o ensaio a
que ela se propunha.
A planta da capela
está marcada com
um vinco na base.

1:10 – construído
em 2007.

Styrofoam,
areia, bambu

[92]

[93]

[94]

[95]

Capela Bruder Klaus,
Alemanha, obra
construída 2005.

Modelo de estudo
do espaço interior
da capela. Nota-se
que pela escala e
feitura atinge-se uma
proximidade muito
grande com o projeto
real construído. Como
o objetivo do modelo
é construir esse molde
do espaço interior
da capela, ele não
avança em representar
a forma externa.

1:10 – construído
em 2007.

Argila branca.

[96]

LACMA, Los Angeles,
EUA, projeto.

Modelo de leitura do
lugar: sua idealização
é arenosa, desértica,
embora a situação
real seja de um
verde parque. Essa
transformação
consagra a imagem
original da paisagem
americana como
construção mental
de Zumthor.

1:500 – construído
em 2013.

Concreto pigmentado,
betume.

[97]

Casa privada, projeto.

Modelo de leitura do
lugar: edificações
representadas
geometricamente
precisas, laminares
em uma paisagem
“macia”, arenosa, com
a água representada
em cera.

1:500 – construído
em 2014.

Cartão em fibra
de madeira, areia,
cera, cartão.

[98]

[99]

[100]

Galeria de arte em
Berlim, Alemanha,
projeto.

Modelo do edifício
construído inteiramente
em blocos de
mármore branco
maciços simplesmente
apoiados entre si:
apresenta grande
apuro construtivo,
feita inteiramente com
um único material,
como uma escultura.

1:50 – construído
em 2003.

Mármore.

Abrigo protetivo para
o Palácio Hisham,
Palestina, projeto.

[101]

Modelo do edifício em
1:20 para observação
da incidência de luz
nos mosaicos do piso
das ruínas do palácio.
Embaixo da intervenção
em madeira há uma
tampa redonda que
se abre, permitindo
que alguém entre por
debaixo para observar
o posicionamento
das madeiras.

1:20 – construído
em 2010.

Concreto, areia,
gesso, madeira.

[102]

[103]

Restaurante de verão,
Suíça, projeto.

Modelo de leitura do
lugar, uma pequena
ilha lacustre na
Suíça. Zumthor
realiza novamente
uma maquete inteira
no mesmo material,
no caso a cera.

1:50 – construído
em 2005.

Cera.

[104]

[105]

Termas de Vals, Suíça,
obra construída
em 1996.

Modelo de estudo
dos espaços internos
a partir da lógica do
projeto, ou seja, placas
de pedra que estão
apoiadas conformando
blocos articuladores
dos espaços. O fato de
Zumthor tê-lo realizado
com o mesmo granito
local será especificado
na obra demonstra a
verificação precisa a
que o modelo permite.

1:50 – construído
em 1992.

Granito local, água.

Projeto de expansão da Fondation Beyeler, Suíça, projeto.

[106]

Modelo de leitura do lugar dos edifícios da ampliação da Fundação, que possui edifícios remanescentes em seu entorno. Zumthor divide a materialidade de sua intervenção: o primeiro volume novo assume o mesmo concreto celular dos edifícios existentes, mesclando-se, e o segundo ganha uma pequena cobertura de aço negro. O mesmo aço representa a cobertura do edifício museológico de Renzo Piano, existente na fundação.

[107]

1:250 – construído em 2016.

Concreto celular, pigmento, fio de aço.

[108]

Espaço expositivo para a escultura I Ching, de Walter de Maria, DIA Bacon, EUA, projeto.

Modelo de estudo de espaço interior: uma caixa com muitas perfurações e portinholas em pontos estratégicos na altura dos olhos para observar o interior. O vértice do projeto está incompleto para livre observação de um ângulo importante. O modelo tem sinais de uso para verificações: suas peças frontais são unidas por alfinetes, permitindo a substituição simples.

1:50 – construído em 2005.

Styrofoam, gesso, pintura.

[109]

2 RELATO DE VIAGEM

Este capítulo expõe, em primeira pessoa, a viagem do autor às obras de Zumthor, realizada em abril de 2016 e encarada aqui como método de pesquisa e reconhecimento de questões intrínsecas dos trabalhos do arquiteto, somente possível a partir da experiência em cada uma delas.

Antes, porém, retrocedo a 2015, ocasião em que defini qual seria o momento ideal para visitar as obras de Zumthor. Naquele ano, participei do evento AMERICANodelsud e presenciei uma palestra proferida pelo arquiteto. Enquanto Zumthor fazia sua exposição, uma tela ao fundo projetava, numa apresentação randômica, alguns trechos de suas falas: “*The sound of my house; Memory is Life itself; My early images: Stem Cells; My secret muses; Herkunft – Where I come from; Architecture of my childhood; We all come from a house; Object and body; Charged Voids; Always say I – valuable sentimentality; The Power of the images inside my head; My body knows more than my brain can think of in a fragment of a second; Make it typical than it becomes special; Good ideas don’t die; Passion, intensity, condensation: atmosphere; An April morning in the 50ties*”. Ao final, Zumthor exaltou a qualidade da luz de abril em sua região como uma imagem forte em seu pensamento arquitetônico. Decidi, então, que faria a visita em suas obras em abril do ano seguinte, em busca da luz de “*uma manhã em abril dos anos 50*”.

Assim, definida a data, visitei dez de suas obras, todas construídas após 1985 – recorte desta dissertação – entre Suíça, Áustria e Alemanha, incluindo seu próprio *atelier*, em Haldestein, recém-ampliado (o Atelier Zumthor se divide em três projetos vizinhos construídos ao longo do crescimento do escritório nesse vilarejo, no Cantão alemão da Suíça, ao lado de Chur).

Muitos dos projetos de Zumthor estão nessa região do Cantão suíço de Graubünden, onde ele vive e atua desde 1968, período em que trabalhou no Departamento de Patrimônio Histórico da região.

Meu roteiro incluiu Bregenz, cidade austríaca, para visitar o projeto do Museu de Artes; e Colônia, na Alemanha, onde está o Museu de Artes de Kolumba e, nas proximidades, a capela de campo Bruder Klaus.

Feitas as visitas, somente dois anos mais tarde, entretanto, em 2018, escrevi os relatos em um processo de anamnese, chamando a atenção para temas amadurecidos durante esse período e que se constituíram em uma forma de experiência interpretativa complementada com a pesquisa iconográfica existente das obras. Dessa maneira, foi possível editar, conforme a memória e os registros pessoais, com distanciamento crítico, a própria experiência da viagem em um sistema comum de análise dos projetos, isto é:

1. Inserção na paisagem – implantação;
2. Acesso à edificação – transição; e
3. O interior.

Com esse raciocínio metodológico e amadurecimento das reflexões posteriores à viagem, constatee que Zumthor explora, constantemente, em seus projetos, a mesma intenção de sua arquitetura, ou seja, constituir um espaço de enclausuramento *ambientado* por um campo limítrofe entre exterior e interior bem definido, com o material e a técnica que lhe atribua o justo caráter.

É no desenho desse limite–borda–pele–envoltório que ele realiza a síntese entre o *artífice* e a erudição acadêmica, a consagração da técnica local com a arquitetura internacional, a relação exterior do objeto arquitetônico com o lugar e a relação interior sensitiva, intitulada por ele *atmosferas*.

Em Zumthor, o desenho desse limite não se constitui por linhas tênues, transparentes, mas sim por um campo ampliado e espesso de mediação, transição, acrescido de referências culturais e refinamento construtivo. Constitui-se, portanto, num procedimento peculiar de construção de uma interioridade em oposição à franca relação das peles de vidro no pensamento arquitetônico do século xx.

Analisar a obra de Zumthor segundo esse procedimento recorrente em seus projetos consiste em um caminho para a interpretação de seus pensa-

Ver figuras 111 a 116.

111 Abrigo para as ruínas arqueológicas romanas.
Chur, 1985–86.

112 Capela de campo
Bruder Klaus.
Wachendorf, 2001–07.

113 Museu de arte de
Bregenz, 1989–97.

114 Casa dos sete jardins.
Doha, 2009–.

115 Igreja de Herz Jesu.
Munique, 1966–.

116 Pavilhão Serpentine
Gallery-Hortus
Conclusus. Londres,
2010–11.

mentos projetuais. Por isso, cada obra visitada será descrita aqui na sequência implantação–transição–interior. Contribuirão para o entendimento de cada uma delas: o lugar em que estão; suas tectônicas e seus elementos de transição exterior–interior, tão ilustrativos da instrumentação técnica detalhada do arquiteto; e, finalmente, a interioridade, suas características espaciais e materiais.

O exercício da viagem trouxe como contribuição a esta pesquisa dados fundamentais para melhor entendimento dos projetos, já que propiciou franca abertura para interpretação, experiência e imersão por vezes muito distantes da imagem editada e consagrada na bibliografia disponível.

Projetos apresentados
em ordem de visitação:

1 Abrigo para Ruínas
Arqueológicas
Romanas. Chur,
Suíça, 1986.

2 Edifício de
Apartamentos
para Idosos. Chur,
Suíça, 1993.

3 Capela São Benedito.
Sumvitg, Suíça, 1988.

4 Atelier Zumthor.
Haldenstein, Suíça,
1986/2005/2016.

5 Termas de Vals.
Vals, Suíça, 1996.

6 Museu de Artes
de Bregenz. Bregenz,
Áustria, 1997.

7 Museu de Arte de
Kolumba. Colônia,
Alemanha, 2007.

8 Capela Bruder
Klaus. Wachendorf,
Alemanha, 2007.

O mapa com as obras
georreferenciadas
encontra-se disponível
para consulta
através do link:
<https://goo.gl/djCJpa>

2.1 ABRIGO PARA AS RUÍNAS
ARQUEOLÓGICAS ROMANAS.
CHUR, SUÍÇA, 1986

118

fonte: Google Earth – 30/10/2009

120

corte

5 m

Na mesma estação de trem de onde desembarquei na cidade de Chur, na loja de serviços de informações turísticas, peguei a única chave da porta de entrada do Abrigo e, em troca, 50 francos suíços permaneceram com eles até o momento da chave ser devolvida.

Não há horário de visita, tampouco tempo previsto de permanência. A única orientação transmitida é “não fique muito tempo, pois pode haver outras pessoas interessadas na visita”.

Essa primeira relação individualizada com o edifício, que não está imposta pela arquitetura, mas pelo agenciamento da municipalidade, contribui para a experiência de visita.

Na edificação projetada para amparar a visita museológica das ruínas de uma antiga casa romana e seu acervo não há nenhum programa de apoio à visita, tais como serviços de informação, chapelaria, sanitários, etc. Esse programa descola da edificação principal e ocorre na pequena loja de informações turísticas da estação ferroviária da cidade.

Há certa sensação de liberdade em caminhar pela cidade com a chave do museu em suas mãos.

2.1.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

A cidade de Chur é a capital do cantão suíço de Graubünden. Tem cerca de 32 mil habitantes e conserva em seu pequeno centro histórico uma estrutura urbana tipicamente medieval, espalhada e orgânica, a qual obrigatoriamente é preciso cruzar para se aproximar do Abrigo.

[121]

[122]

Passado o centro histórico, atravessei o rio da cidade por uma ponte e cheguei, então, a um lugar com edificações horizontais recentes, periféricas, mas também dispersas em um tecido urbano disforme e orgânico.

Afinal, onde estavam as ruínas romanas?

Cheguei a perguntar para moradores locais, mas não sabiam sequer da sua existência.

Depois de procurar muito, encontrei o Abrigo em uma rua asfaltada, ao fundo de edificações banais, sem relevância arquitetônica ou histórica. Ao lado, havia o estacionamento de um edifício residencial com depósitos dos moradores colados no último volume prismático de madeira do projeto – muito distante da imagem consagrada pelas fotografias das publicações que sugerem um edifício inserido na paisagem natural.

Havia, no entanto, ao redor da obra, um único casarão em madeira, nitidamente histórico, cujas janelas tinham grossas venezianas de madeira, bastante semelhantes ao fechamento externo do Abrigo. Esse fato introduz na observação da obra um vínculo com a questão local-cultural suíça.

2.1.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

O Abrigo para as ruínas arqueológicas romanas está constituído de três volumes prismáticos construídos em lâminas de madeira que sobrepõem as bases das antigas paredes da ruína romana, reveladas na década de 70. Essa base arqueológica é atravessada longitudinalmente por uma passarela metálica elevada que extravasa a face do primeiro volume, dando acesso ao conjunto por uma pequena escada. Verticalmente, os volumes são atravessados por três claraboias, também metálicas, de formato losangular, no centro de cada perímetro da ruína.

Dirijo-me até o volume metálico, um tubo, para vencer a pele de madeira prismática que impede a visão do interior. A escada suspensa em chapa de aço grafite recalçada antiderrapante é uma verdadeira transição: os passos ressoam nas chapas laterais ao se pisar em cada um dos degraus até o patamar de acesso onde está a porta, também de aço.

Nesse patamar, as chapas de aço laterais são substituídas pelo tátil verso camurçado de tiras de couro preto, estruturado por anéis metálicos con-

[123]

[124]

125

tínuos no perímetro desse tubo. Essa materialidade não é informada por desenhos do projeto anteriormente analisados.

A maçaneta escolhida é uma barra de aço do comprimento da largura da palma da mão, centralizada no eixo da ferragem. Para girá-la, empunha-se com o eixo entre os dedos da mão e gira-se no sentido horário até a pequena barra de aço assumir a posição vertical: a imagem é de uma maçaneta de cunho mecanicista, como quem abre um armário técnico.

Ao abrir a porta, o eixo claro da intervenção é definido pela passarela metálica treliçada na mesma cota do acesso: o tubo prolonga-se visualmente para o interior, atravessando os três volumes de madeira sob diferentes nuances de luz natural. É possível acender, se necessário, a iluminação, pelos botões industriais ao lado direito da porta.

2.1.3 O INTERIOR

Ao encerrar seu edifício, Zumthor o faz com uma pele comum de lâminas de madeira maciça posicionadas de forma inclinada e na horizontal, encaixadas por sobreposição uma a uma em uma subestrutura vertical de madeira, também maciça. Esses painéis de marcenaria manufaturados são ancorados, a cada módulo, por elementos metálicos, a uma grade interna de pilares e vigas de madeira industrial laminada colada. O conjunto apoia-se em uma base de concreto que corre paralela por fora das antigas paredes de pedra remanescentes da construção romana.

Entre as antigas paredes romanas e a nova pele de madeira, há uma faixa em tecido negro esticado que enfatiza a distância entre os dois tempos, dando contraste às baixas ruínas remanescentes.

Não há transparência entre interior e exterior. Ao contrário, o ar e os sons da cidade correm livres entre os dois tempos, e as lamelas vibram no interior com a passagem do sol, as sombras das árvores do entorno surgem desenhadas na fachada interna conforme a passagem do sol.

Lembrei imediatamente do aspecto diafragmático dessa pele de venezianas que envolvem as ruínas apontado por Zumthor em seu memorial de projeto: *“Dentro do prédio, os sons da cidade penetram na estrutura das paredes em lamelas. Fechado no espaço histórico, percebem-se os sons da cidade do século XX, a posição do sol e o sopro do vento”* (ZUMTHOR, 1998, p.28.).

[126]

[127]

[128]

[129]

A passarela metálica elevada, em aço, não consiste, como esperado, em um objeto de especial serralheria, mas, pelo contrário, há uma objetividade em relação aos perfis em cantoneiras usuais de cerca de duas polegadas soldadas entre si. Da mesma forma, seu piso em grade quadrada e escadas em chapas recalçadas, todos materiais de catálogo.

É possível descer até as ruínas em dois pontos por meio de duas escadas que partem do eixo da passarela e engastam no piso em pedriscos no primeiro e segundo volumes do projeto. A exposição permanente está acessível nessa cota com vitrines de aço com objetos arqueológicos e uma simulação de um trecho do barroteamento de madeira original do piso da antiga casa romana.

As duas escadas estão também alinhadas com os dois elementos metálicos que interrompem o contentor de lamelas de madeira. Janelas prismáticas em chapa de aço grafite e vidro fixo esverdeado, de onde é possível observar a rua pelo contraste de luz, colocadas no intervalo das ruínas das paredes da casa romana, onde se situavam as portas.

Ao anoitecer, voltei ao Abrigo para testar o que havia percebido na visita durante o dia: na parte externa da edificação, em frente tais janelas há uma haste metálica que contém um botão plastificado que quando pressionando acende todas as luzes internas por um intervalo de tempo.

O vidro escuro, então, revela o interior aceso como uma vitrine, e o Abrigo torna-se uma lanterna pela luz que perpassa uniforme por todas as frestas entre as lâminas de madeira de sua superfície.

[130]

[131]

[134]

[133]

[135]

[136]

2.2 EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS PARA IDOSOS. CHUR, SUÍÇA, 1993

137

fonte: Google Earth – 19/10/2012

N
|

50 m

planta pavimento tipo

138

planta unidade tipo

139

N —

140

corte

2 m

O edifício habitacional destinado aos idosos, assim como o Abrigo, também situa-se em Chur, mas geograficamente mais ao norte, já nos limites da pequena mancha urbana da cidade, próximo de Haldenstein, povoado onde fica o Atelier Zumthor, do outro lado do rio Reno. Enquanto esperava a confirmação da visita ao escritório com uma amiga que trabalhava lá, decidi visitar o lar de idosos.

Iniciei a subida em sua direção, com o rio em minhas costas, por ruas íngremes de pequena escala e baixa densidade habitacional.

O projeto não é autônomo na paisagem, mas situa-se no complexo para idosos *Cadonau – Das Seniorenzentrum*, que se apresenta em primeiro plano quando se chega ao recinto: a imagem é de uma arquitetura hospitalar, com um edifício excepcionalmente grande diante de seu entorno e o singelo volume prismático horizontal dos apartamentos dos idosos.

2.2.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

Na chegada, o percurso conduz naturalmente até o espaço ajardinado de recepção e articulação entre o edifício de Zumthor à esquerda e o centro para idosos à direita.

Nesse momento, uma pequena fonte de água de concreto recoloca a habitação – a princípio abstrida de uma relação mais franca com o centro histórico da cidade, com a cultura urbana do cotidiano de seus moradores – e parece querer introduzir elementos urbanos típicos das cidades suíças nesse contexto.

[141]

A implantação do volume é retilínea, ocupando o espaço restante triangular livre pós ocupação do terreno pelo centro de cuidados, paralela a um de seus dois edifícios.

O volume é orientado no sentido norte-sul. Acessos e varanda de uso coletivo voltados para leste, onde está o espaço ajardinado de articulação entre todos os edifícios do conjunto e os usos de convívio, como um café no térreo do edifício imediatamente à frente; para oeste estão todos os apartamentos, resguardados e abertos para a vista do vale até o rio Reno.

2.2.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

O comprido volume de dois pavimentos é marcado por linhas verticais que geram ritmo em seu desenvolvimento: empenas de pedras em “L” se alternam com panos de caixilharia de madeira. Essa repetição de elementos é um fato constante na obra do arquiteto.

A pedra em si proposta sugere outra ponte com o mundo regional. Havia identificado mais cedo, no centro histórico de Chur, diversos edifícios que a utilizavam. Apesar da mesma matéria, nos apartamentos de idosos a paginação das pedras é em si um elemento de design *novo*, não há a literalidade das juntas de amarração tradicionais, mas sim uma sofisticada relação entre fiadas que se alternam entre diferentes alturas e comprimentos de blocos.

Dois desses “Ls” são maiores que os demais, uma vez que abrigam os dois módulos de acesso e circulação vertical do edifício. A clareza se complementa com as pequenas marquises que se estendem sobre as duas portas de entrada.

Os acessos são muito minuciosos e evidenciam a atenção total do arquiteto com cada pormenor. Um dos módulos dos caixilhos é inteiramente substituído por um pano de madeira que abriga a porta, uma portinhola e um painel com interfonos e um banco ou suporte para sacolas enquanto se utiliza o interfone ou se espera alguém. Essa mesma madeira dobra no forro da marquise que está alinhada no mesmo módulo.

O puxador, também de madeira, apresenta descoloração na altura onde é mais utilizado, pois constitui-se em uma barra vertical mais comprida que a pura necessidade diária.

[142]

[143]

[144]

[145]

[146]

[147]

[148]

[149]

2.2.3 O INTERIOR

Infelizmente, depois de muitas tentativas, não consegui entrar no edifício. Por conta dos grandes panos de vidro, contudo, foi possível avaliar o sucesso do projeto quanto à utilização da varanda leste, cujas dimensões mais largas que o estritamente necessário para a circulação do edifício proporcionam uma área de estar e convívio entre os moradores, ao mesmo tempo que configuram uma zona de amortecimento, transição, entre o Centro de Idosos e seus apartamentos.

A varanda estava repleta de móveis de uso prolongado, como poltronas estofadas e alguns pequenos sofás, cadeiras, plantas e até pequenos objetos afetivos pessoais. Cada ocupação seguia o módulo do apartamento a que estava associada, consagrando-se verdadeiramente como um cômodo de cada unidade habitacional.

[150]

2.3 CAPELA SOGN BENEDETG

SUMVITG, SUÍÇA, 1985–88

151

fonte: Google Earth – 18/07/2010

152

planta

N
|

153

154

cortes

2 m

Desde Chur, Sumvitg está a duas horas de trem no sentido oeste em direção ao centro da Suíça e é a menor das cidades que visitei que abriga uma obra de Zumthor. Na verdade, corresponde a uma vila com umas 30 casas aglomeradas em um ponto montanhoso, acompanhadas de outras esparsas na encosta. A igreja é a obra mais distante de Chur, mas ainda pertence ao Cantão Alemão de Graubünden.

O trem me deixou na estação de Sumvitg-Cumpadials, naturalmente na parte mais plana possível: o vale. Para chegar à capela, tive que assumir um estado de peregrinação e caminhar por uma hora por uma estrada local, em subida constante até chegar à cota da vila, três quilômetros depois.

2.3.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

Ao me aproximar do vilarejo, ainda a cerca de 100 metros de distância já pude localizar a capela de Zumthor entre as casas. Em posição superior, seu destaque é sereno. Sua forma arredondada, volume prismático, contrasta com as linhas agudas dos telhados das casas, mas a escala é ajustada ao contexto, uma pequena capela. Apesar da forma excêntrica, a capela acompanha as mesmas cores da vila. A madeira perpetua em quase todas as casas, de diferentes tonalidades e idades, o que contribui para a visão uníssona com a paisagem construída.

Segui em frente, até a última curva da estrada, antes de entrar na reta final até o vilarejo. Localizei as ruínas da antiga capela, a qual fora substituída

pela nova construção de Zumthor, depois de ter vencido um concurso com arquitetos locais em novembro de 1985.

A antiga igreja, de 1522, de acordo com o memorial do projeto de Zumthor, fora destruída por uma avalanche em 1984, mas, apesar disso, encontra-se com sua forma ainda reconhecível: um altar de planta arqueada encaixado na topografia sugeriu-me certa conexão com o projeto vencedor de Zumthor.

De fato, essa impressão inicial confirmou-se posteriormente na leitura da publicação sobre a capela da *Fundaziun Ecclesiastica Capplutta Sogn Benedetg*, de Daniel Schonbachler, quando é descrito o processo de escolha do projeto vencedor do concurso:

Em contraste com outras propostas de projeto, que posicionaram a capela de várias maneiras em uma plataforma, Zumthor respondeu plenamente às condições topográficas e ao contexto geral da aldeia de Sogn Benedetg. Ele foi particularmente chocado por um caminho antigo, acompanhado por uma parede de pedra seca, que ele não queria perturbar. A partir de seu trabalho com a preservação histórica no cantão de Graubünden, ele sabia que as capelas locais estavam inexoravelmente ligadas ao terreno local, essencialmente emergindo do solo, erguendo-se do prado. Sogn Benedetg deveria ser realizado sem qualquer terraplenagem (SCHONBACHER, 2013, p.2).

Estando no local, a visita às ruínas da antiga capela antecipando a entrada no vilarejo pareceu-me um prólogo do projeto que estava procurando, de Zumthor, seguramente um dado de projeto do arquiteto.

A capela está muito próxima às casas, mas como observado anteriormente à distância, em uma cota superior, o que a põe em situação intermediária de relação com a paisagem natural, acima, e a pequena cidadela, abaixo. As fotos estudadas do projeto, a apresentam, em geral, com autonomia na paisagem, sem interferência de outras construções, o que nesse caso simplifica a obra, que possui uma relação material, pela madeira, evidente com o povoado a que pertence.

Sigo por um caminho em rampa para chegar até ela.

A visão enquadrada é da vista lateral da capela, acompanhando o declive, em madeira avermelhada, a torre dos sinos alongada à frente dela, tam-

[156]

157

158

[160]

[161]

bém em madeira, a escada de concreto de acesso, e, do lado oposto, uma pequena fonte de água formada a partir de um único tronco com a incisão 1991, quando foi inserida na obra.

Assim como no Edifício de Apartamentos para Idosos, em Chur, a fonte é um elemento de projeto, que atua criando um elo simbólico com os ocupantes. Na vila de Sumvitg, encontrei outra fonte análoga ao lado de uma casa.

Com a capela na minha frente, rodeei-a para compreender o projeto. As pequenas plaquetas de madeira que revestem toda a face externa são vibrantes e emocionam. Não são de desenho sofisticado, pelo contrário, tudo é muito direto e simples, mas de uma delicadeza ímpar, pois são as mesmas plaquetas que estão ali embaixo em muitas casas da vila, usadas diretamente, em uma forma curva que acompanha o movimento do sol e, portanto, a madeira envelhece diferente, tornando complexos os diferentes matizes de cores do envelhecimento natural. A face sul estava cinza e, à medida que caminhei até a porta, face norte, a madeira ganhou um tom vermelho alaranjado.

Subi um pouco mais alto no caminho, para ver a capela por cima. É revelador, para sua implantação, a dimensão territorial do lugar. O volume da capela está orientado para o extenso vale a leste, ponto de nascimento do sol, exatamente em seu eixo visual. A posição da capela e sua forma alongada no sentido do vale sugerem uma tensão entre o pequeno edifício e toda a geografia da região.

2.3.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

A entrada é pela face norte – mais colorida, ou menos queimada pelo sol da face sul – em uma espécie de adendo ao volume unitário, conformando um “tubo” de acesso na mesma materialidade da capela seguido de uma pequena escada em concreto monolítica que se apoia no terreno natural.

Essa estratégia de acesso em forma de “tubo” geometricamente autônomo em relação ao corpo principal obedece à lógica formal encontrada no Abrigo para Ruínas Arqueológicas Romanas. Aqui, no entanto, materialmente, as mesmas plaquetas de madeira envolvem externamente a entrada, seguindo a vocação de pele da superfície, pois internamente a superfície é revestida de tábuas de madeira lisa.

[162]

[163]

[164]

A imagem industrial do volume central de acesso e circulação do projeto da intervenção nas ruínas, visitado anteriormente em Chur, aqui opera em outro contexto: cada detalhe construtivo denota um ambiente de trabalho artesão.

A escada, em concreto aparente, é um corpo solto do tubo de acesso, por uma pequena fresta entre as partes. Faz a primeira transição. Seus corrimãos são em ferro sem acabamento de pintura, levemente alaranjados pela oxidação, chumbados diretamente no concreto.

Ao final dos cinco degraus, no patamar diante da porta, um pequeno elemento também engastado no concreto chamou minha atenção: uma pequena trave de ferro que lembrei também ter visto em uma fotografia de Zumthor na porta de sua casa. Um pequeno elemento, mas com toda a construção do personagem em si: desenho pragmático, para limpar as botas de terra e neve antes de entrar.

A porta em si é um elemento de desenho maior, refinada marcenaria em réguas estreitas verticais. A maçaneta novamente me colocou diante de um artesão, seu desenho elegante em ferro comprido ondulado, provavelmente feito unicamente para essa capela, torna a alavanca de abertura algo leve.

Avançando depois da porta, entrei por inteiro no tubo de acesso de baixa altura em madeira. É possível ver o interior da capela ao fundo, após os montantes verticais de madeira da estrutura no perímetro do volume principal, que estão no meio da passagem. O piso da passagem é em tábuas espaçadas, como um deck, indicando o preâmbulo entre exterior e interior. Sua cota está um degrau abaixo do piso do interior da capela.

Subi até a cota do piso da capela, em madeira com paginação concêntrica, avançando por entre os montantes.

2.3.3 O INTERIOR

Avançando sobre o espaço único e central, há uma confluência rítmica de toda a estrutura em uma complexidade de luz e sombras que se repetem em constância, acompanhando a forma curva do altar.

Tudo é formado de madeira em um exímio trabalho de conexão entre todas as partes. Isso transparece no espaço a sofisticada noção de carpintaria de quem a projetou, a capela é uma joia.

[165]

166

[167]

[168]

[169]

[170]

A estrutura está independente da pele externa, distante pelo lado interno, de modo que a luz natural, que vem unicamente da fita de vidro alta entre o fim do plano vertical e a cobertura, é marcada pelo ritmo dos montantes. Os mesmos montantes seguem contínuos pela janela em fita superior e continuam horizontalmente na estrutura que suporta a cobertura, até todos confluírem para uma longarina única, no eixo de simetria da capela.

Por trás dos montantes, a superfície interna consiste em placas de madeira pintadas com uma tinta grossa prateada, o que multiplica a cadência das luzes e sombras por sua reflexão. Quando estudei o projeto, imaginei que esse material seria uma chapa metálica propriamente, sendo uma surpresa encontrá-lo também em madeira.

Dei alguns gritos para testar a acústica, que naturalmente vibrou como se estivesse dentro de instrumento musical. Imaginei os cânticos de uma missa naquele espaço.

A “pele” externa se estrutura nos montantes por meio de pinos metálicos, atrás deles. Descobri, nesse momento, que Zumthor pintara a face de trás desses montantes de branco provavelmente com a função de ajustar a reflexão na madeira prateada.

A ascendência rítmica da repetição de elementos se completa com o desenho dos bancos, igualmente marcantes, formados pela soma de caibros de seção quadrada, levemente afinados nas extremidades.

[171]

[172]

[173]

[174]

2.4 ATELIER ZUMTHOR

HALDENSTEIN, SUÍÇA, 1986/2005/2016

175

fonte: Google Earth – 19/10/2012

176

implantação

177

2016

1986

178

179

plantas

2005

5 m

O Atelier Zumthor é hoje distribuído em três edifícios próximos na pequena Haldenstein, resultado de sua expansão ao longo da história. Para ir até eles, peguei o único ônibus que cruza o rio Reno, desde Chur, alcançando Haldenstein que se assemelha a um bairro perimetral do pequeno centro da cidade em uma faixa de terra plana entre o rio e as montanhas não ocupadas. A viagem dura cerca de dez minutos.

2.4.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

Ao desembarcar em Haldenstein é evidente a pequena escala do lugar. Casas de madeira e alvenaria com telhados angulosos estão aglomerados em uma disposição orgânica, sem muros entre elas. O ônibus me deixou em uma pequena via asfaltada perimetral, pois, ao adentrar na cidade, nota-se suas ruas estreitas com poucos carros estacionados, mas nenhum em movimento. Todos se dirigiram a pé até os seus destinos.

Como sabia a orientação mais ao norte que o Atelier ficava na cidade, segui nessa direção, o que naturalmente me fez cair em uma via principal paralela ao rio que seguia diretamente para ele. No caminho uma pequena praça com uma fonte e casas mais antigas sinalizando talvez o início desse pequeno conglomerado urbano.

O ambiente é rústico, não transparece, pois, a exatidão e o cuidado observado no centro de Chur.

Quase no final da via surge, em perspectiva o edifício mais recente do Atelier, de 2016, com uma presença contemporânea no contexto.

A estrutura independente das fachadas são um grid ortogonal em madeira, fechados por grandes panos de vidro que, em perspectiva, refletem a horizonte verde.

Em sua frente, a lateral cega em madeira do primeiro atelier, construído em 1986, se relaciona diretamente com o casario local. O acesso ao atelier de madeira dá-se por uma pequena ruela perpendicular à rua principal por onde cheguei.

De frente a esse acesso está a casa de Zumthor, que também inclui parte de se atelier: um volume baixo e alongado, que se relaciona com a pequena rua e protege um pátio interno ajardinado e o volume de dois andares no lado aposto.

Os três projetos estão implantados diretamente em seus lotes, de modo contínuo às outras casas de Haldenstein, com ligação direta com a rua, sem divisões.

Nesse pequeno núcleo funciona uma espécie de polo arquitetônico, inusitado nesse contexto silencioso e residencial. Muitas bicicletas apoiadas e jovens cruzando entre os três edifícios dão vida à Haldenstein.

A implantação dos três edifícios em três lotes próximos conota o ambiente de desenvolvimento disperso e espontâneo da cidadela a que fazem parte, acrescidos com o tempo de expansão do atelier, mas cada um com sua materialidade própria.

2.4.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

O acesso aos três ateliers dá-se diretamente para a via em sua frente, sem recuos, com exceção do edifício mais novo que esta em uma cota mais alta pela terreno natural, então é preciso subir uma pequena escada em pedra até um platô com pedriscos.

Desse lugar, é possível ver com transparência todo interior no piso térreo no qual há uma oficina de modelos sendo utilizada. A porta é o único elemento de madeira, opaca, distinguindo-se na fachada das vitrines que permitem ver os trabalhos do Atelier. Ela está associada à uma marquise paralela a edificação feita por uma peça maciça de madeira laminada colada coberta por uma placa de telha ondulada metálica. O piso de pedriscos do platô é interrompido sutilmente dando lugar a um pavimento de pedras

[181]

[182]

pequenas da mesma cor, planas e quadradas, assentadas ortogonalmente, conduzindo a transição até o interior.

No Atelier de madeira ocorre uma situação menos franca, pois o volume na esquina está todo recluso envolto em ripas de madeira. A interrupção para o acesso ocorre no volume protuberante da porta de acesso: um tubo de aço preto, semelhante ao acesso do Abrigo para as Ruínas Arqueológicas Romanas visitado anteriormente, solto do chão. Suas dimensões conferem à porta de entrada, em madeira e faceada pelo fim do volume protuberante, com uma maçaneta esférica metálica polida. Para entrar no Atelier há esse momento de suspensão dado pelo primeiro paço dentro do tubo de acesso. Ao lado, a campainha, outro volume que parte da fachada de ripas de madeira: uma chapa de aço não tratado retangular com um botão e as inscrições Atelier Zumthor gravadas no metal, um objeto de clara exposição do caráter artesão do arquiteto.

Para passar pela porta tive que esperar minha amiga que me acompanhava primeiro, pois o tamanho do acesso define a passagem individual. Logo depois do tubo, uma cortina circular preta e couro protege a passagem do vento. O piso continua no mesmo aço escuro do tubo de passagem até as escadas que levam aos três níveis.

No Atelier de 2005 e atual casa de Zumthor, à frente, em concreto, uma pequena marquise resultante do prolongamento da laje de cobertura faz a transição de entrada, que ocorre como uma redução do volume. A porta de acesso está recuada da face externa do volume e é em metal acetinado, com a mesma maçaneta esférica polida. Não pude entrar pela porta por razões de privacidade, mas pude atravessar a marquise que também ampara o acesso ao pátio interno da casa: um jardim expressivo com muitos tipos de vegetação, semelhante ao proposto para o Pavilhão da Serpentine Gallery. De perto, o concreto era macio ao toque, com as marcas do tecido colocado nas fôrmas que Zumthor menciona em seu memorial.

No chão, ao lado da parede alongada de concreto, a mesma chapa de aço vista na Capela Sogn Benedetg para raspar os sapatos antes de entrar.

[183]

[184]

[185]

[186]

[187]

[188]

2.4.3 O INTERIOR

No interior do Atelier de 2016, o ambiente é de pesquisa e trabalho: o térreo é ocupado por grandes modelos físicos apoiados em cavaletes de diversas alturas, cada um em um dos cantos do espaço; nas paredes de concreto, impressões presas com desenhos técnicos e croquis. Na lateral, junto ao caixilho, uma estante cheia de pequenas escalas humanas, mobiliários e vegetação produzidos pelo Atelier para inserir nos modelos, como uma vitrine para o exterior. O piso em concreto polido com as britas de diferentes cores lisas e brilhantes. Um maior número de pessoas trabalhavam nesse andar. No pavimento superior, a vista para o vale do Reno pelas janelas envidraçadas, poucas mesas de trabalho sendo feito individualmente, cada uma correspondente a um projeto em andamento. O espaço é acolhedor e doméstico: piso em madeira e finas cortinas. O terceiro e último andar é a sala de Zumthor.

No interior do primeiro Atelier, de 1986, a história do edifício está visível na ocupação, pois inicialmente o espaço se dividia entre a própria casa do arquiteto e seu espaço de trabalho. O piso térreo é em madeira e conecta-se diretamente a um jardim, nos fundos do terreno resguardado da rua, configurando onde era a sala de estar de Zumthor. O jardim resguardado está presente nas duas casas de Zumthor (. No andar de cima, onde ocorria inicialmente o espaço de trabalho do Atelier, mesas perpendiculares à janela de piso a teto que vislumbra o jardim no térreo. No fundo uma pequena janela quadrada aponta para o vale e as montanhas. Nos dois pavimentos grandes modelos físicos sendo utilizados para testes; um deles, da casa em Chivelstone, em *foam* repleto de testes com texturas de materiais impressas presas com alfinetes nas superfícies.

[189]

[190]

2.5 TERMAS DE VALS

VALS, SUÍÇA, 1990-96

termas

ponte

195

planta

N
/

196

corte

5 m

De Chur, pego um ônibus até a pequena cidade de Vals, para conhecer as Termas. Apesar da curta viagem, em torno de uma hora, pude notar uma mudança de paisagem em meu percurso.

O trajeto do ônibus é pelo sinuoso vale de uma série de rios que se conectam com o Reno, de modo que quase o tempo todo o ônibus segue bordejando o leito rochoso, visível da janela, enquanto, pouco a pouco, as montanhas ao redor vão aumentando de tamanho e proximidade, chegando a configurar paredões verticais rochosos logo ao lado da pista.

Vals é uma cidadela alongada em um trecho do vale do rio Valserrhein, de paisagem pétrea: está circunscrita por altas montanhas rochosas. Nelas, grupos espaçados de casas tradicionais semelhantes em pedra e madeira estão implantados perpendiculares às curvas de nível.

No vale, as casas da vila são cobertas por telhados em pedra.

Estando no lugar, parece evidente o uso das pedras da região no projeto, se Zumthor buscou introduzir nessa paisagem um objeto com senso de pertencimento, como afirma em seu memorial: “*o estabelecimento de uma relação especial com a paisagem montanhosa, seu poder natural, substância geológica e topografia impressionante*”. A+U: Architecture and Urbanism February 1998 extra edition, *Peter Zumthor*. Tóquio, A+U publishers, 1998. p.138.

[197]

[198]

2.5.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

A chegada ao complexo hoteleiro a que o edifício das Termas de Zumthor pertence causa surpresa, pois, apesar de anteriormente saber da proximidade dos outros edifícios, suas escalas e distinção arquitetônica, retira-se certa serenidade que o projeto causara ao estudá-lo a partir de sua iconografia, individualmente.

As Termas situam-se no espaço central do complexo, de modo que estão rodeadas de todos os lados por edifícios hoteleiros brancos dos anos 60, quando houve uma primeira grande reforma e ampliação no local, utilizado em função de seu caráter de lazer termal desde o fim do século XIX, como descreve Zumthor em seu memorial.

Caminhando pela rua de acesso, há um grande bloco hoteleiro paralelo a ela e imediatamente à frente do edifício de Zumthor e que obstrui grande parte de sua visão, de modo que, para encontrá-lo, tive que subir uma pequena escada externa, contornando o primeiro.

Não pude entrar nas Termas, pois estavam em período de manutenção anual, na primavera, quando a temperatura impede a temporada de banhos. Por isso minha relação com o edifício foi de um passeio externo, rodeando-o, ao contrário do percurso proposto de acesso ao projeto, feito diretamente pelo edifício do hotel, aos fundos, em uma passagem subterrânea.

O edifício está tectonicamente ligado à paisagem pétrea não só pela materialidade construtiva, mas também pela relação topográfica com o plano inclinado do terreno. Quando se observa de baixo, o retilíneo edifício está encaixado, emergindo da topografia como um volume maciço de pedras.

A materialidade *natural* rochosa cinza azulada só é interrompida por uma pontual inserção de latão brilhante contido na porta de acesso lateral.

Apesar da franca relação com o lugar, é nítida a requalificação original do material engendrada pelas finas lâminas de gnaiss de pequenas variações de altura e comprimento proposta por Zumthor para a superfície exterior e interior das Termas.

Continuei a subida do terreno natural gramado, acompanhando a lateral do edifício, até o momento em que cheguei ao platô gerado pela cobertura plana do projeto, que, por possuir um gramado, funde-se à paisagem. Pequenas faixas ortogonais no chão correspondentes às linhas de iluminação zenital no interior, abaixo desse nível, anunciam a presença semienter-

[199]

rada do projeto. Não há ligação visível com os edifícios hoteleiros ao redor desse espaço gramado, a não ser o acesso subterrâneo.

Em frente do platô, a montanha rochosa e as casas tradicionais de pedra, para as quais o edifício monolítico se abre, na fachada frontal.

Terminando o giro, cheguei até a área da piscina externa, que opera no edifício como uma “escavação” subtraída do monólito original, prismático. Há a possibilidade de leitura de uma reproposta programática à antiga piscina termal ao ar livre existente no complexo nos anos 30, inserindo no projeto um componente cultural do uso do espaço, descrito por Zumthor: *“desde meados de 1930, sua clientela, que diminuía anualmente, tinha a oportunidade de banhar-se em uma pequena piscina ao ar livre cheia com águas termais que se tornavam vermelhas à exposição ao ar”*.(ZUMTHOR, 1998, p.138).

Em relação à implantação, a posição da piscina externa encontra-se voltada para o sul, recebendo a maior quantidade de sol ao longo do dia. Além dessa questão técnica, talvez mais importante seja a relação atingida com esse posicionamento. Quando se está na piscina e em sua área avarandada ao redor, há um enquadramento visual em direção ao centro histórico da cidade, cerca de 400 metros de distância dali, constituindo uma verdadeira “janela ao ar livre”, mirante, para esse contexto.

2.5.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

Embora não tenha podido avançar para o interior do edifício, observei que, em relação aos acessos externos, podem-se estabelecer algumas composições nessa obra. Não há um espaço, uma extensão de transição, como ocorre em muitas outras de suas obras, mas as portas, como elementos, mantêm-se autônomas em relação ao corpo principal volumétrico, nesse caso pela sua materialidade.

A porta principal de acesso da piscina exterior, por exemplo, está contida em um grande caixilho de perfis negros. Todavia, mantém seu protagonismo, em contraposição às suas pequenas dimensões, pelo seu brilho dourado do latão contrastante.

As portas são todas estreitas, frente a esse grande edifício de uso coletivo, mas não há um padrão de desenho nas quatro por que passei (três no espaço da piscina externa e uma na lateral oposta a ela), que se individua-

[200]

[201]

[202]

[203]

[204]

[205]

[206]

lizam de acordo com seus locais e usos, seja pela relação com o puxador, que varia de uma barra alongada vertical a uma pequena esfera metálica do tamanho de um pulso, seja pela própria matéria.

Destaco aqui a porta de acesso ao volume fechado das duchas relacionado com a piscina externa, única em vidro azul, pois me pareceu notável a possibilidade do uso do material, tão preciso na obra do arquiteto, como em si elemento de transição.

O mesmo vidro azul que pontua as claraboias quadradas do espaço de banho central interno do projeto aqui atua como material ponte da luz entre dentro e fora da sala escura, de maneira que a porta se revela um espelho vítreo, brilhante de fora e, a partir de um momento de sua abertura, torna-se filtro de luz azul.

2.5.3 O INTERIOR

Não foi visitado.

Em Vals, aproveitando a viagem, fui em busca de dois outros projetos de Zumthor sem saber de suas localizações: uma ponte e os postes de iluminação pública.

A ponte foi logo encontrada. É o acesso principal ao centro histórico, do outro lado do rio de quem chega à cidade. Como “porta” de entrada, Zumthor a fez em diagonal, oblíqua em relação às margens do rio, alinhando a perspectiva de quem a cruza com a torre da praça urbana de chegada. Como “porta” de entrada, a ponte é também em lâminas da pedra local nos parapeitos laterais. Eles, que já são altos, crescem de altura no ponto central, impedindo a vista lateral de quem a cruza, reforçando o enquadramento visual da entrada na cidade.

[207]

[208]

2.6 MUSEU DE ARTES DE BREGENZ

BREGENZ, ÁUSTRIA, 1997

209

fonte: Google Earth – 02/08/2016

210

211

planta térreo

N
/

212

corte

5 m

Cheguei até a cidade de Bregenz, na Áustria, vindo diretamente de Chur na Suíça. Bregenz está a cerca de 90 quilômetros ao norte de Chur e, portanto, perto do Cantão alemão suíço, exatamente nas margens do lago Constança, que faz fronteira entre Suíça, Alemanha e Áustria. O lago faz parte da bacia hidrográfica do rio Reno, mesmo rio que passa por Chur e Haldestein antes de continuar seguindo para o norte.

2.6.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

A cidade austríaca se curva em arco diante do lago Constança, de proporções regionais, e é pela orla ajardinada que me aproximei do centro urbano logo reconhecendo o volume cúbico em vidro translúcido com leve brilho cinza esverdeado do Museu, que assume a cor do lago a sua frente pelas propriedades físicas do vidro utilizado.

Apesar de denotar contemporaneidade pela abstração formal de seu volume cúbico de superfície vítrea, a visão de sua inserção na paisagem é silenciosa, não agressiva, proporcional: o museu fica em um pequeno polo cultural com edificações de mesmo ou maior volume, como o clássico edifício dos Correios, à sua esquerda, que também abriga a galeria de arte *Bildraum Bodensee* e o *Vorarlberg Museum*, à sua direita, expansão e reconfiguração de 2012, do antigo edifício da Câmara Municipal.

Ao sair da avenida perimetral do lago, entrei para o interior da cidade, seguindo pelo calçadão da área central. A escala urbana é imediatamente oposta, apesar de estar apenas na via paralela à perimetral, os edifícios são

[213]

[214]

menores e há diversos restaurantes com mesas espalhadas pelo extenso calçadão, livre de carros.

A segunda visão do Museu está relacionada com essa segunda informação espacial, pois, para esse contexto, há um pequeno pavilhão em concreto negro retangular, opaco, de três andares somente, transversal ao calçadão, para assim liberar sua frente para a existência de uma pequena praça com uma fonte entre o anteriormente descrito edifício de vidro e o segundo edifício menor.

A implantação do projeto e sua escala formal articulam as duas situações urbanas nas quais ele se insere. Confirma-se o discurso presente no memorial descritivo do projeto em que Zumthor exalta a influência do lago Constança na materialização do edifício, o reconhecimento de sua geografia e características cromático-luminosas:

O museu de arte fica à beira do lago Constance. É feito de vidro e aço e uma massa de pedra de concreto fundido que confere o interior do edifício com textura e composição espacial. De fora, o prédio parece uma lâmpada. Ele absorve a luz do céu, a névoa do lago, reflete a luz e a cor e dá uma indicação de sua vida interior de acordo com o ângulo de visão, a luz do dia e o tempo (ZUMTHOR, 2002, p.174).

No mesmo sentido, ao analisar as maquetes do estudo final do projeto, observa-se que a escolha do material dos volumes dos edifícios do entorno se mantém no volume menor e retangular do Museu.

O grande edifício é uma forma pura, prismática, com faces de materialidade contínua que se interrompem nas arestas: placas de vidro laminado translúcido de mesmo tamanho, simplesmente apoiadas em quatro pontos por componentes metálicos iguais, que unem quatro placas cada um, repetidos ao longo de todas as quatro fachadas. Os componentes metálicos estão fixados em uma estrutura tubular metálica que conforma uma zona de amortecimento antes da segunda camada de fachada, que fazia os espaços internos, de vidro encaixilhado no pavimento térreo e primeiro subsolo e concreto nos três pavimentos expositivos superiores.

Observa-se que há um gesto de exagero no comprimento dos suportes metálicos das placas de vidro, indo além da distância necessária para apoiar o último vidro, ou seja, de sua função inicial. Esse trecho metálico

[216]

[217]

que excede os vidros passa a fazer parte ativamente da fachada do edifício, com sua rigorosa modulação, enfatizando a constituição desse envelopamento do edifício por componentes únicos em repetição – placas de vidro apoiadas – assim como seu processo construtivo.

O pequeno edifício contempla um café em seu térreo, relacionando-se diretamente com a praça conformada pelos dois edifícios, além de uma sala de reuniões e o acesso para os dois andares superiores administrativos. Em concreto negro, possui módulos verticais de caixilho piso a teto de mesma largura deslizantes pela face exterior dos vedos.

Dessa pequena praça, onde está a porta de acesso ao espaço expositivo, é possível ver apenas o vulto das escadas subindo em diagonal por meio da pele contínua de vidro do volume prismático envelopado. As suas arestas são luminescentes, pois a luz passa através.

As placas de vidro repetidas interrompem-se apenas em três momentos: na passagem de acesso principal, relacionada com a praça; no acesso ao elevador monta-cargas, relacionado à face lateral, onde há um espaço possível de carga e descarga; e na porta da saída de emergência, na face oposta à porta de entrada, voltada para a avenida costeira ao lago Constança.

Essa matriz de acessos no térreo imprime a organização espacial e estrutural pelos pavimentos do edifício, conformando uma zona expositiva livre central envolta pelos três núcleos verticais em concreto.

2.6.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

Os acessos ao interior do edifício principal expositivo constituem-se módulos autônomos, objetos tubulares de aço negro encaixados na modulação do edifício, como inserções, da mesma forma que ocorre nos edifícios anteriormente visitados do Abrigo das Ruínas Arqueológicas Romanas e do Atelier Zumthor.

O módulo correspondente à porta principal ocupa o espaço de três placas de vidro translúcido da primeira faixa, junto ao chão: são quatro folhas de vidro transparente requadradas em esquadrias metálicas, sendo o único momento de transparência direta no edifício. A transição interior-exterior é feita pela passagem dentro desse tubo de aço negro, que compreende uma antecâmara, com um segundo jogo de portas para o interior.

[219]

[220]

221

detalhe em planta

222

detalhe em corte

[223]

[224]

[225]

[226]

Os puxadores transmitem a função pública do edifício, desenhados em barras redondas de aço inoxidável de comprimento alongado. De meia altura das portas até o chão, sugerem que não há propriamente uma altura de empunhadura individualizada, mas sim suporte para diferentes estaturas.

2.6.3 O INTERIOR

Finalmente dentro do edifício, o pavimento térreo é um espaço silencioso e etéreo. A luz difusa vinda das quatro faces vítreas se reflete no piso de concreto polido negro, que funciona como um espelho, e nas superfícies brilhantes das três empenas de concreto liso, reto, de quase ausência de marcas das fôrmas. O piso do térreo tem a mesma cor do pavimento exterior, asfáltico, mas é de outra materialidade e propriedades reflexivas.

O comprido balcão negro de atendimento e pufes de couro negro são as únicas mobílias que compõem o espaço, ambos desenhados por Zumthor.

À direita da entrada, há uma escada que desce diretamente até o pavimento inferior, em que estão os espaços para oficinas do educativo do museu. Volumes retangulares formados por blocos de vidro dispostos soltos do perímetro da edificação, organizando o espaço a partir da disposição de volumes independentes à maneira semelhante como havia articulado as áreas de banho e as áreas de circulação nas Termas de Vals.

O acesso para os pavimentos superiores expositivos dá-se por uma pequena porta de vidro translúcido dentro de uma das empenas de concreto no térreo. É uma segunda transição já dentro do edifício, para o acesso aos espaços de circulação vertical das escadas, uma vez que a pequena porta de escala doméstica faz frente desproporcionalmente ao grande átrio luminoso do térreo.

Na escada, reaparece o vidro translúcido em placas apoiadas em repetição por elementos metálicos, em consonância com a fachada externa do edifício, no forro, que assume a função de mediação luminosa com o exterior. A luz natural vem do alto, pela orientação solar Sul e pelo direcionamento da planta, causando contraste e um pequeno ofuscamento no caminho a percorrer – não posso afirmar se intencional, mas esse gesto projetual objetiva a longa subida ao encontro da luz.

O corrimão em aço inoxidável, nesse espaço, parece-me também canalizar a luz natural linearmente pela sua superfície contínua e brilhante.

[227]

[228]

Em todos os pormenores da edificação é possível identificar a exatidão do desenho e a definição justa dos materiais.

O piso é alterado para o concreto polido cinza claro, alterando a luminosidade espacial do pavimento térreo.

Ao fim da escada, o primeiro andar com espaço expositivo é um prolongamento material do espaço de circulação vertical.

O plano superior formado pelo forro em luminoso em vidro ganha a escala total da planta. Novamente, como nas fachadas externas, o rigor da modulação e a elucidação dos elementos de suporte das placas de vidro: todas as placas iguais quadradas e coordenadas com o espaço, apoiadas por gravidade em quatro suportes retangulares metálicos que imprimem ritmo pela repetição.

A luz interna oscila de acordo com a passagem do sol. Cada um dos andares expositivos, conforme se ascende o edifício, tem sua própria quantidade de luz.

A presença de dispositivos que exercem luz natural, zenital, nos projetos de Zumthor, é uma constância em sua obra, desde o Abrigo das Ruínas Arqueológicas Romanas. Em Bregenz, porém, a operação atinge outro grau de sofisticação técnica e controle, uma vez que a penetração de luz não é direta, através de alguma perfuração ou claraboia, mas todo o projeto ensaia entorno desse tema ao transferir a luz incidente nas fachadas para os forros dos andares expositivos.

O sistema expositivo consiste em pregar os quadros ou painéis diretamente nas empenas de concreto liso e, quando finalizada a exposição, há um retrabalho de massear o furo com graute e alisar a parede de modo que, de perto, percebe-se toda a série de furos já feitos na história do museu.

[229]

[230]

2.7 MUSEU DE ARTE DE KOLUMBA COLÔNIA, ALEMANHA, 2007

232

fonte: Google Earth – 05/04/2010

N
|

60 m

233

234

235

corte

5m

2.7.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

A cidade de Colônia situa-se às margens do rio Reno, que nasce nas proximidades de Chur, onde Zumthor reside na Suíça, e segue até o norte da Europa, atravessando a Alemanha. A presença do rio e da grande Catedral gótica de Colônia são protagonistas na paisagem urbana. A estação de trem principal está ligada à Catedral em uma grande praça central onde ocorrem manifestações culturais. Meu trajeto até o Museu de Kolumba se iniciou nessa praça de frente às duas torres da igreja. De lá, parte uma rua pedonal de comércio principal, acompanhando o sentido do rio. Dobrei à direita, me distanciando do rio por três quadras, até encontrar Kolumba. A visão é do museu em uma esquina urbana, destacando-se por sua volumetria maciça na base e volumes de diferentes alturas na porção mais alta. Os tijolos espaçados formam faixas e as grandes janelas com caixilharia apoiada por fora das paredes dinamizam o volume. Não há visão do interior, isso se aplica mesmo no acesso do edifício, onde o único trecho de vidro no térreo dá para uma parede recuada, uma antecâmara.

[236]

[237]

2.7.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

A antecâmara é estreita, com pé direito alto e funciona como um resguardo do entorno urbano, conduz a entrada em giro até uma segunda porta de acesso, também com esquadria metálica acetinada e vidro. Puxador vertical e comprido e fino formando um “C” de cantos retos no meio da porta.

Ao atravessar a segunda porta me dei de frente ao balcão de acesso, um monólito em madeira avermelhada. Pequenos gestos atenciosos como o desenho do porta guarda-chuva em concreto branco junto à porta. Atrás do balcão, embutido nas paredes de tijolos claros, expositores de livros à venda feitos também em madeira avermelhada. O piso em placas grande em pedra com uma cor arenosa. A parede que resguardava o interior na verdade correspondia ao volume da chapelaria, com interior forrado em madeira em todas as suas superfícies, para além das portas dos armários. Esse volume faz uma baliza na entrada, fazendo você contorná-lo para chegar até um átrio de circulação ligado à escada de acesso, a entrada para as ruínas e o pátio externo.

Os materiais são domésticos e quentes, ou seja, tijolos claros, pedra amarelada, madeira avermelhada, não me transpondo a um museu convencional.

[238]

[239]

[240]

[241]

2.7.3 O INTERIOR

Desse espaço de articulação no térreo há uma porta dupla em aço acetinada no mesmo plano de uma escada de pouca largura e poucos degraus.

Fui conduzido naturalmente à porta maior para investigar a que daria acesso. Ao abrir, uma cortina em couro marrom formada por faixas costuradas de nuances de cor diferentes, impede a visão da sala a seguir. Esse espaço é uma antecâmara de pé direito alto, pois, ao atravessar a cortina, descobri que estava dentro das ruínas da antiga igreja destruída durante a segunda guerra mundial reinterpretada por Zumthor.

Uma passarela em madeira avermelhada conduz o percurso fixo sobre trechos das ruínas. As faixas de tijolos espaçados da fachada dão brilho superior às paredes do espaço, no momento onde encontra a laje de concreto proposta por Zumthor para a ocupação das salas expositivas, no andar superior.

Voltei até o espaço de articulação para investigar a pequena escada ao lado. Ao subir os primeiros degraus até o patamar existente fui forçado a girar o corpo porque a continuação da escada acontece no sentido oposto. A partir desse momento as paredes de tijolos dão lugar a uma massa cimentícia com um tom arenoso.

A continuação é um grande lance vertical único e estreito até o primeiro pavimento. O corrimão é feito em madeira com um desenho de duplo arredondamento, perfeitamente anatômico.

Essa relação de acesso muito se assemelha ao Museu de Bregenz, com seu acesso dado pelo espaço central de articulação por uma pequena passagem seguida de uma escada de lance único.

O primeiro andar é escuro, sem janelas, com a iluminação artificial resultante de spots direcionados nas obras de arte. No final do percurso, antes do segundo giro para acessar a segunda escada uma sala completamente escura: entrei Tateando as paredes para me localizar e as paredes eram forradas de camurça preta; nessa sala somente havia vitrines com uma luz vertical vinda do teto centralizada em cada uma delas onde peças sacras de ouro brilhavam.

No segundo andar está o espaço expositivo principal, mais luminoso, por causa da organização espacial que conforma as salas expositivas em blocos autônomos com espaços de articulação entre eles associados às grandes janelas que havia visto do lado de fora do museu.

[242]

[243]

[244]

[245]

Uma segunda sala especial chamou minha atenção. Toda folhada em madeira, sua entrada se assemelha a um armário embutido em madeira avermelhada, conectado diretamente ao espaço de circulação e distinguindo-se de seu espaço cimentício cinza amarelado. Dentro dela o pé direito se eleva e todas as faces das paredes e teto são folheados com madeira, com exceção do plano oposto à porta, que é uma grande caixilho de vidro com uma cortina leve e translúcida. É o espaço de leitura do Museu, com uma pequena biblioteca. As poltronas em couro marrom. É o espaço de maior acalento do Museu.

A madeira utilizada no Museu é de grande sofisticação em forma, encaixes e detalhes, com execução manual, transparecem o ímpeto de Zumthor pelo universo artesão, utilizado mesmo em um museu de grande escala.

Segui até o grande espaço central de piso em concreto polido brilhante cinza claro rodeado por pequenas passagens abertas correspondentes às salas expositivas. Assim como a sala de leitura, seus pés direitos são mais altos que esses espaços de articulação enfatizando a transição entre os dois. Nelas a iluminação natural vem por janelas na porção mais superior. A passagem entre o espaço central e essas salas de exposição está também enfatizada por uma pequena diferença do nível do piso, o que gera uma aparente autonomia de seus volumes.

Entre os volumes, as grandes janelas geram uma gradação de luz pelo piso brilhante. Ao me aproximar da última, pela sequência da ordem do percurso, ocorre o enquadramento visual direto das duas torres da Catedral da cidade, centro histórico de Colônia.

[246]

[248]

[247]

[249]

2.8 CAPELA BRUDER KLAUS

WACHENDORF, ALEMANHA, 2007

250

fonte: Google Earth – 07/09/2016

251

planta

N
/

252

253

cortes

1 m

A Capela de Campo Bruder Klaus era o projeto que guardava maior expectativa de visitaço pela singeleza de sua escala acompanhada da potncia de seu particular sistema construtivo e espacialidade interna.

A localizao da pequena capela est a 60 quilmetros a sudoeste de Colnia, cidade onde me hospedei, na zona rural prximo cidadela de Mechernich e, da menor ainda, Wachendorf.

Como ela se situa em um local sem acesso direto por transporte, decidi alugar uma bicicleta e pegar um trem at Mechernich e, de l, chegar at ela pedalando.

Considereei esse o mtodo de deslocamento mais acertado para apreender a implantao do projeto: a paisagem, o lugar, sua topografia e vistas, seus caminhos.

Ao desembarcar na pequena Mechernich, perdi o sinal do celular e o GPS (anteriormente viagem, havia feito um mapa georeferenciado com todos os projetos de Zumthor, a princpio meu nico meio de encontrar Bruder Klaus).

Na estao de trem, havia um grande mapa fixo da regio e consegui encontrar sinalizado "Bruder Klaus field Chapel". Meu caminho de 40 minutos de bicicleta foi uma tentativa de lembrana desse mapa, apenas tendo uma direo em mente que deveria seguir.

No caminho, a paisagem se compe de vastos campos plantados em planos inclinados, galpes de madeira junto a estrada, por vezes de asfalto, por vezes de terra.

[254]

2.8.1 INSERÇÃO NA PAISAGEM – IMPLANTAÇÃO

A partir desse momento, comecei a reconhecer na paisagem as maquetes de implantação de Zumthor que havia estudado anteriormente: os blocos de vegetação maciça entre grandes “clareiras” de campo plantado, a topografia suave me informavam que eu estava no caminho certo.

O primeiro avistamento foi a distância, um pequeno monolito ereto entre os maciços de vegetação de mesma altura. A imagem é a mesma das maquetes, com a presença convergente na paisagem do objeto, centralizante.

Sua implantação está na parte alta de um dos planos inclinados da topografia mencionados, o que gera, para além da forma retilínea “estranheira” na paisagem, grande foco de atenção em uma escala de aproximação mais ampla.

A partir desse momento, segui pedalando com segurança até meu objetivo. No entanto, como havia encontrado a capela pelo seu lado de trás e havia uma cerca delimitando seu terreno retangular, fui forçado a descer até a porção inferior do plano inclinado para subir novamente pelo outro lado e ascender à sua entrada.

Essa volta em torno da obra pelo terreno foi fundamental também para confirmar a implantação clássica da capela no cume da rampa, em promontório, no eixo do campo retangular, como objeto vertical de central importância. Além disso, sua geometria prismática com cinco faces não regulares gera uma complexidade de contrastes de luz conforme se contorna: cada plano “acende” autônomo de acordo com a posição de quem o observa e a luz do sol.

A materialidade, a distância, se adéqua aos matizes terrosos naturais do lugar. É possível dizer, estando presente, ainda a distância, que naturalmente isso foi um dado de projeto mais relevante que qualquer analogia com os galpões agrícolas de madeira.

Com exceção da face onde está a entrada, as outras quatro faces permanecem neutras, sendo somente expressão da própria matéria, pois, nessa, encontra-se a porta triangular que assume uma radical oposição material, uma vez que seu brilho metálico acetinado é visto a distância.

[255]

256

257

[258]

[259]

[260]

[261]

[262]

[263]

[264]

[265]

[266]

2.8.2 ACESSO À EDIFICAÇÃO – TRANSIÇÃO

Ao terminar o giro está, a leste, a porta metálica triangular no fim de um caminho linear de terra batida na grama.

O prisma vertical de concreto prensado impressiona de perto pela sua rusticidade, muito distante do concreto de Zumthor em Bregenz ou em sua residência. Ele retira de sua grossa granulometria sua expressão arcaica e campestre. As faixas de concretagem de mesma altura presentes na tectônica da edificação denotam a ideia de trabalho contido na obra, exposto como fato. Se, a distância, a capela parece se ligar somente com os matizes da paisagem, quando se está diante desse concreto bruto, feito em camadas, há uma conexão com o mundo campestre.

O único plano de concreto não áspero corresponde ao banco externo, na base do edifício vertical, que é polido.

Finalmente, a porta de acesso ao interior reencontra a precisão e engenhosidade do detalhista arquiteto vivenciada nas outras obras. Esse contraste da porta com todo o projeto é uma espécie de baliza contemporânea do projeto que até agora se mantinha em um aspecto atemporal.

A porta, apesar de visualmente espessa, é, pelo oposto, muito leve. Feita de alumínio com um único pivô excêntrico. Está encaixada no vão triangular resultante da forma interna da capela.

No sistema de fecho está a engenhosidade mencionada: a maçaneta é uma esfera de metal polido, que não gira, mas translada para cima e para baixo, acionando um mecanismo interno que levanta e abaixa uma argola na face interna da porta que entra e sai de um pino metálico fixo no chão. Isso descreve muito do personagem Zumthor depois do ponto de vista da visita em todas essas obras.

[267]

[268]

[269]

[270]

[271]

[272]

[273]

[274]

[275]

[276]

[277]

[278]

2.8.3 O INTERIOR

O interior não deixa de ser um percurso continuado desde o caminho pelos campos adjacentes. A entrada em curva em simultâneo com o aumento continuado do pé direito gera expectativa do fim do percurso.

A luz em ritmos verticais incidente nos arcos dos troncos roliços usados na concretagem remetem à capela Sogn Benedetg, embora com outra materialidade e textura.

O interior é orgânico, disforme, escuro. Pisa-se sobre um chão de metal fundido, derretido. Não há correlação com a forma externa do projeto.

Chega-se, então, ao fim do percurso: um recinto circular de alto pé direito, e luz zenital por uma desimpedida abertura de onde confluem em cone todas as abas verticais de concreto queimado.

No chão metálico, uma poça de água sinalizando que chove e neva dentro da capela.

Nas paredes, pequenas “gotas” de luz intercaladas em toda a volta, dispostas radialmente. São, novamente, um elemento do projeto que descreveria Zumthor em suas diretas ações projetuais: atinge-se a delicadeza de singelos pontos de luz natural na grotesca superfície interna da capela por meio de tubos metálicos presos nas espessas paredes de concreto que conduzem luz de fora até uma pequena esfera de vidro que bloqueia o fim do tubo, no lado interno.

Completam o espaço um pequeno banco em madeira clara e estrutura metálica, um suporte com velas e espaço para o folder sobre a capela, um suporte com areia muito fina para as velas acesas, uma escultura e uma roda fixas diretamente no concreto.

[279]

[280]

[281]

[282]

[283]

3 POIESIS TÉCNICA E LUGAR

A sala de estar de madeira é uma tradição venerável na casa alpina. As paredes de pedra para a cozinha (Rhaeto-romansh, cha-de-feu = casa do fogo) e paredes de vigas sobrepostas para a sala de estar são suas características mais salientes. Quatro paredes de vigas colocadas uma em cima da outra fazem a sala. O comprimento das paredes e, conseqüentemente, o tamanho da sala dependem do comprimento dos troncos de árvores disponíveis. Essa restrição gera a escala de intimidade. Na nossa região, essas blockhouses são chamadas Strickbauten, literalmente, casas entrelaçadas [knitted houses]. A expressão é impregnada com o processo construtivo de unir coisas em conjunto, de “entrelaçar” as vigas para fazer um todo.²⁰

No intuito de estender a análise sobre a *poiesis* dos projetos do arquiteto, as gêneses de suas ideias e seu raciocínio projetual, recorre-se, como objetos guia de estudo, aos seguintes projetos construídos: *Capela Sogn Benedetg* (Suíça, 1985–88), *Atelier Zumthor* (Suíça, 1985–86), *Abrigo para as Ruínas Arqueológicas Romanas* (Suíça, 1985–86), como um grupo único, o *Museu de Arte de Bregenz* (Áustria, 1989–97) e a *Capela de Campo Bruder Klaus* (Alemanha, 2000–07).

Técnica e lugar, dois temas fundamentais no desenvolvimento de projeto de Zumthor, são aqui demonstrados diante de três cenários distintos para que assim se possam estabelecer parâmetros analíticos mais complexos sobre a obra do arquiteto: os projetos destacados permitem uma triangulação entre diferentes períodos da obra do arquiteto, materiais utilizados (madeira, vidro e concreto) e programas de uso distintos recorrentes (intervenção em patrimônio histórico, espaço museológico e espaço religioso).

A *Capela Sogn Benedetg*, o *Atelier Zumthor* e o *Abrigo para as Ruínas Arqueológicas Romanas* estão tratados como um conjunto único, são três projetos construídos em madeira, no mesmo período, na mesma região e usufruem de temas correlatos. Constituem as primeiras obras nas quais Zumthor reconhece seu ponto de partida²¹ para os projetos que serão desenvolvidos nos anos seguintes, após 1985.

O *Museu de Arte de Bregenz* exemplifica como Zumthor atua diante de uma obra de escala icônica de um museu fora de seu país, na cidade austríaca de Bregenz, e, sobretudo, como ele utiliza o vidro como material único na conformação de uma “pele” ao edifício, tema recorrente na arquitetura do período em que foi construído, década de 90.

20 Zumthor, sobre o processo construtivo tradicional em madeira das casas da região dos Alpes suíços, ao justificar seu projeto das Casas de Leis (2006–09), Suíça na ocasião da premiação do Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006.

21 Os três projetos foram apresentados em um conjunto único na primeira exposição individual do arquiteto entre 2 e 23 de outubro de 1988, em Lucerne: Partituren und Bilder. Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor, Haldenstein [Pontuações e fotos. Obras do estúdio Peter Zumthor, Haldenstein], com as fotografias de Hans Danuser. O catálogo homônimo da exposição marca a primeira monografia publicada dos projetos de Zumthor.

Por fim, a *Capela de Campo Bruder Klaus*, obra mais recente, faz reconhecer como Zumthor atua diante da paisagem natural e retoma temas construtivos inerentes à sua obra, conforme a relação de sua concretagem e sistema de fôrmas.

3.1 A CAPELA SOGN BENEDETG, O ATELIER ZUMTHOR E O ABRIGO PARA AS RUÍNAS ARQUEOLÓGICAS ROMANAS

As três obras situam-se no cantão de Graubünden: a Capela Sogn Benedetg em Sumvitg, o Atelier em Haldenstein e o Abrigo em Chur, ou seja, estão em maior ou menor medida relacionadas com uma paisagem campestre, onde predominam casas e galpões rurais em madeira. Zumthor estava já há seis anos atuando em seu próprio estúdio, depois de abri-lo em 1979, após o período profissional de dez anos no Departamento de Patrimônio estudando as vilas dessa mesma região. Quais seriam, então, as questões desenvolvidas por Zumthor nesses projetos embrionários de sua obra?

A leitura da implantação desses projetos revela um dado recorrente para a análise dos procedimentos de Zumthor quanto à presença da construção no lugar em que se situam. Com exceção da Capela, implantada poucos metros acima da cota das casas do vilarejo em uma posição de leve relevância, os outros dois são pragmáticos, uma vez que o Atelier ocupa a esquina do lote em que reside, junto à rua, e o Abrigo circunscreve precisamente as antigas ruínas existentes. Portanto, estão em posição de continuidade com a paisagem, ou seja, estão naturalmente contidos nela, sem se destacarem como fatos excepcionais.

Esse modo de pontuar seus edifícios em contextos específicos está descrito por Zumthor como um sentimento de “*paisagens completadas*”, quando a presença de um edifício novo deve conviver serenamente com o existente:

A presença de certas obras provoca em mim algo misterioso. Parecem simplesmente estar lá. Uma pessoa não lhes dá nenhuma atenção especial. E, no entanto, é quase impossível imaginar o lugar onde estão sem elas. Essas obras parecem estar firmemente ancoradas ao chão. Funcio-

nam como parte integrante do seu espaço envolvente [...].

(ZUMTHOR, 2009, p.17)

Seus volumes almejam esse pertencimento sereno de duas maneiras complementares: pela forma e por sua expressão construtiva, técnica.

Como descrito no capítulo 1.1, Zumthor, assim como sua geração da “*new simplicity*” suíça, está trabalhando com prismas geométricos abstratos no final da década de 80, contudo, aqui ele exercita uma inflexão das formas abstratas aos tipos arquitetônicos da região campestre.

O volume Capela assume a curva da antiga capela de pedra destruída; o do Atelier o de um galpão rural comum da região e o do Abrigo; uma abstração cúbica “*shed-like*” das antigas casas romanas em que ele protege as ruínas, no que poderia demonstrar um eco da primeira fase tipológica de Rossi, mas opera em uma direção mais metodológica, vinculada à valorização e reinterpretação de determinado contexto, como podemos inferir no memorial de Zumthor do projeto do Abrigo:

Ver figuras 284 a 286.

O novo invólucro de proteção para os achados arqueológicos foi concebido como uma espécie de reconstrução abstrata dos volumes romanos: uma estrutura leve de paredes feitas de lamela de madeira, que admitem luz e ventilação, segue exatamente as paredes externas romanas, produzindo um efeito de envelopamento que dá uma forma visível para a localização dos edifícios romanos na paisagem da cidade de hoje.

(ZUMTHOR, 1998, p.28)

Essa relação de pertencimento com o lugar é, portanto, mais ambivalente que a simples repetição de formas comuns e uma implantação contínua. Para Zumthor, ela contém um fator de tensão em sua operação, pois deve construir um equilíbrio entre essa continuidade histórica e o novo, extraordinário na paisagem:

Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade dessa 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. (ZUMTHOR, 2009, p.17)

[284]

Atelier Zumthor
(1985–86)

[285]

Abrigo para as
ruínas arqueológicas
romanas (1985–86)

[286]

Capela Sogn
Benedetg (1985–88)

No caso do Abrigo, que é um projeto de intervenção em patrimônio histórico, esse discurso é mais explícito, pois, como explica Zumthor, seu projeto seguiu a cubagem da antiga casa romana, mas de maneira abstrata, introduzindo um elemento reconhecível de madeira na “paisagem da cidade de hoje”.

Essa tensão da determinação da forma dos edifícios, ou objetos no espaço, entre a continuidade por abstração ao contexto e a qualificação de um elemento novo é um embate arquitetônico suíço a que Zumthor pertence. Davidovici descreve, como exemplo, o projeto da Casa Azul (*Blue House*) de Herzog & de Meuron, que formalmente é um arquétipo abstrato da casa camponesa com duas águas, mas, como é nomeada, recebe uma pintura de um tom de azul absolutamente externo ao local em que está:

O tema da semelhança é ambivalente. Embora sugerindo parentesco entre duas ou mais entidades, também reconhece que elas são diferentes umas das outras. A arquitetura examinada aqui oscila entre encaixar e se destacar do contexto imediato, entre subscrever uma imagem convencional e afirmar sua individualidade (artística). A elevação excêntrica e colorida da Casa Azul de Herzog & de Meuron (1979–80) está dentre as primeiras e mais didáticas demonstrações dessa dualidade.

(DAVIDOVICI, 2012, p.266)

Se a operação da pintura de Herzog & de Meuron sobre a superfície de seu volume prismático é contrastante com seu entorno por exceção, Zumthor absorve, em seus edifícios, elementos da paisagem, redesenhados; nesse sentido, estando diante de um ambiente de uso comum da madeira, Zumthor a utilizará de maneira pictórica, envolvendo seus volumes.

Ver figuras 287 e 288.

A estratégia de cobrir com uma pele texturizada de pequenos elementos de revestimento sobre vastos, simples volumes, teve a virtude de tratar a madeira de uma forma pictórica, abstrata. Ele tinha concebido seus edifícios utilitários como finas peças de mobiliário. Ele não o fez sugerindo predominantemente a preocupação com a técnica, no entanto, ele se baseou nela para articular um *statement* arquitetônico de relevância mais ampla.

(DAVIDOVICI, 2019, p.98)

287

Herzog & de Meuron.
Casa Azul,
Oberwil, 1979–80.

[288]

Peter Zumthor.
Capela Sogn Benedetg,
Sumvitg, 1985–88.

Nesse primeiro conjunto de projetos de 1985, observa-se a predominância no uso da madeira, ligada, sobretudo, ao contexto campestre suíço do cantão de *Graubünden*, onde localizam-se. No entanto, essa relação estabelecida com a paisagem não impõe um franco mimetismo ao usualmente construído nessa região, mas o toma como ponto de partida da técnica a ser desenvolvida nos projetos, ou seja, não há aqui o uso nostálgico da matéria local, mas uma vontade de exercê-la a seu modo, expondo sua técnica construtiva.

No caso do Abrigo, por exemplo, o princípio construtivo de entrelaçamento dos troncos de madeira típico das construções alpinas é evitado por Zumthor, o que reforça, nesse caso, a pureza volumétrica dada às arestas bem definidas, e um sinal de contemporaneidade ao projeto, diferentemente de outros arquitetos contemporâneos da região, como Gion Caminada²², que adota procedimentos de projetos mais mantenedores das técnicas locais em seus projetos.

Zumthor realiza esse gesto de reinterpretação das técnicas locais à sua maneira em diversas outras obras posteriores, nas casas de Leis (Suíça, 2006–09) e Luzi (1997–2001), por exemplo, temos um procedimento de projeto oposto ao do Abrigo, ou seja, ao invés de anular o encontro entrelaçado tradicional dos cantos das edificações, ele o prolonga até criar outra expressão construtiva própria. Da mesma maneira, no projeto da Casa Gugalun (Suíça, 1992–94), quando ele faz uma ampliação de uma casa tradicional, realiza a nova construção em pranchas de madeira sobrepostas, alternando-as nas posições horizontal e vertical, em evidente releitura da simples sobreposição de troncos da antiga casa.

Nos memoriais dos projetos de 85, é possível observar esse sentido de apropriação do uso da madeira. Zumthor, sobre o projeto de seu Atelier, diz que:

Embora a construção em estrutura de madeira se refira aos edifícios de madeira para agricultura e artesãos, que são típicos da aldeia, ela é projetada como um objeto, um volume único de madeira equipado com uma pele de lâminas de cipreste nas fachadas, como um mobiliário.

(ZUMTHOR, 1997, p.62)

Ainda sobre o Atelier, descreve o sentido do uso da madeira em um plano contínuo de estreitas lâminas separadas entre si:

Ver figuras 289 a 294.

22 Gion A. Caminada é arquiteto nascido em 1957, em Vrin. Sua formação tem pontos comuns com a de Zumthor: filho de fazendeiros locais, trabalhou como carpinteiro antes de estudar na escola de artes aplicadas de Kunstgewerbeschule de Zurique e arquitetura na ETH.

Ver figuras 295 a 300.

289

290

Entrelaçamentos tradicionais das casas alpinas suíças.

291

292

Entrelaçamentos de projetos de Gion Caminada

[293]

[294]

Encontro das arestas do Abrigo das ruínas arqueológicas romanas, de Zumthor.

À construção convencional em *timber-frame*, foi dada uma fachada delicada, como um mobiliário, em lâminas de madeira, que une toda a estrutura e enfatiza seu volume. Era importante dar um exemplo aqui de clareza e repouso, contra o estilo alpino pesado e rústico amplamente utilizado naquela época em novas construções.

Os trabalhos de Donald Judd e outros artistas da época, reduções para formas volumétricas básicas, me impressionaram.

Eu estava procurando uma construção simples para o meu estúdio que se encaixasse nos ambientes orgânicos de uma comunidade agrícola de uma forma não espetacular. (ZUMTHOR, 2014, p.23)

Portanto, nessas obras, é possível observar que a arquitetura de Zumthor em madeira transita entre a redução volumétrica e uma releitura das técnicas locais, ainda que isso não signifique uma simplificação delas, mas sim seu próprio virtuosismo, como está realizado nas estreitas lâminas com mesmo espaçamento contínuo em seu Atelier ou nas venezianas do Abrigo.

No caso da Capela Sogn Benedetg, o emprego da estrutura de fechamento externo em madeira tem um procedimento mais complexo, pois nesse caso Zumthor opta por envelopar o edifício diretamente com a mesma técnica empregada nas casas vizinhas (plaquetas retangulares de madeira fixas sobrepostas), pois assume que a forma arqueada excêntrica às construções traria esse ajuste entre a interpretação técnica nova e o pertencimento na paisagem.

Além disso, pelo fato de o programa arquitetônico “capela” estar na região tradicionalmente associado à utilização de pedras e cimento branco, ao transpô-lo para o universo da madeira, Zumthor está deixando a questão histórica e partindo para uma leitura da técnica atual da vila. A forma da capela que emerge diretamente do terreno, de espaço único central arqueado como a ruína da antiga capela de 1522, destruída, que motivou a sua construção, e a pele envoltória em plaquetas de madeira, como as casas do povoado.

Zumthor tinha conhecimento da cultura das capelas de pedra e concreto branco da região, pois era essa sua primeira versão do projeto, uma capela branca e abstrata com a janela em fita, como descreve Schonbachler²³; ideia abandonada durante a obra, para dar lugar à construção em madeira.

Esse processo projetual da Capela Sogn Benedetg revela como técnica e lugar estão intrinsecamente ligados, conforme a própria interpretação

23 Ver SCHONBACHLER, 2013, p.4.

295

296

Casa Gugalun,
Versam, 1992–94.

298

297

Casa Luzi,
Jenaz, 1997–2001.

300

299

Casa Leis,
Vals, 2006–09.

do arquiteto. Philip Ursprung²⁴, em entrevista concedida ao autor, revela essa operação analítica em que Zumthor expõe analogamente as latências do lugar:

Por “latência” quero dizer questões que não são óbvias, mas parcialmente reprimidas, esquecidas ou negligenciadas. Como um psicanalista que revela questões subconscientes ou memórias reprimidas, Zumthor dá, por meio da arquitetura, acesso a processos históricos que foram esquecidos ou reprimidos. A capela está respeitando o histórico dado, o caminho, sim, e portanto o tempo em que a agricultura estava dominando e as pessoas se deslocavam a pé, não em estradas pavimentadas. (Nessa parte dos Alpes até a década de 1950). Mas a capela não é nostálgica e não se importa muito com a tradição de construção “local”. Tal tradição exigiria uma capela construída de pedra, não de madeira. A construção de madeira está mais próxima do ambiente atual do que do passado, refere-se ao que coexiste – a floresta próxima, os estábulos – do que o que preexiste. A capela não quer ser um clichê do passado. Sua torre sineira parece um poste de eletricidade ou um poste de teleférico. É muito contemporâneo ou “presente”. Ajuda-nos a ver que reprimimos nosso próprio tempo presente. (URSPRUNG, 2018. Depoimento ao autor)

Zumthor confirma esse pensamento em seu memorial explicativo do projeto, publicado em sua monografia de projetos de 1999:

A nova igreja em Sogn Benedetg surgiu dessa tradição. Como as igrejas antigas, sua forma expressa sua sacralidade e a distingue dos edifícios seculares. Ela fica em um local cuidadosamente selecionado por sua topografia; isso nos é familiar em aldeias antigas. Mas a igreja afasta-se da tradição em um sentido – é construída de madeira. Como as antigas casas de fazenda, escurecerá sob a luz do sol e se tornará negra no lado sul e cinza-prateada no norte. Em Sogn Benedetg, madeira, o material usado tradicionalmente pela população local, foi utilizado para a igreja. A nova construção mostra essa tradição local e a habilidade das pessoas em trabalhar com esse material. (ZUMTHOR, 1999, p.56)

24 Philip Ursprung nasceu em 1963 em Baltimore, EUA. Desde 2011 é professor de História da Arte e Arquitetura no Institute for the History and Theory of Architecture (GTA) da ETH-Zurique.

Há nessa fala uma valorização do aspecto do envelhecimento do material e da visibilidade da habilidade construtiva na obra executada. Isso pode refletir sua mentalidade artesã descrita anteriormente em seu processo de formação. Como objetos de estudo comum, verifica-se que na Capela Sogn Benedetg, no Atelier Zumthor e no Abrigo das ruínas romanas, o arquiteto envolve seus volumes com uma pele externa independente formada pela soma de pequenos componentes iguais de madeira replicados, dos quais transmitem o trabalho manual.

Ver figuras 301 a 305.

No caso da Capela, as plaquetas de madeira instaladas sobrepostas; do Atelier, as finas régua de madeira espaçadas entre si; e, no Abrigo, as lâminas de madeira inclinadas percorrem toda a superfície externa dos volumes, adaptando-se à modulação.

Tem-se, então, após os procedimentos de implantar seus edifícios em continuidade com a paisagem, a tensão calculada entre leitura e releitura das técnicas locais, a própria expressão construtiva da lógica artesã uma virtude experimental de projeto.

Desse processo de envolver os edifícios com pequenas partes somadas, observam-se dois fenômenos: o da aparente seriação industrial; e a franca exibição do trabalho humano, virtuoso, para construir tal objeto.

A historiadora Irina Davidovici, ao analisar a “práxis” da produção arquitetônica da Suíça alemã, diz especificamente sobre o projeto do Abrigo para as ruínas romanas:

[...] A repetição de elementos empresta a seriação de estruturas mínimas e exibe a qualidade de um padrão industrial.

Isso contrasta com a sensualidade do material e seu envelhecimento. Uma leitura do revestimento em termos de múltiplos de Minimalismo é subestimada por variações de textura que se tornam evidentes na inspeção próxima. O leve tremor do material, como linhas desenhadas à mão livre, revela o trabalho humano que entrou em sua construção. A tensão visual entre as grandes superfícies, sugestiva de processos industriais e a resolução minuciosa que denunciam o “feito à mão” dão ao projeto uma riqueza poética. (DAVIDOVICI, 2012, p.106)

Ocorre nesse procedimento projetual, também, o bipartido da pele quanto à sua observação desde dentro ou desde fora do edifício: dada a

301

Abrigo para as
ruínas arqueológicas
romanas (1985-86)

302 303

Capela Sogn
Benedetg (1985-88)

304

305

Atelier Zumthor
(1985–86)

delicadeza de suas partes e o próprio gesto de envolver como um todo o volume arquitetônico, essa superfície envoltória é desassociada da estrutura, que ocorre como um grid interno visualmente destacado.

A estrutura do Abrigo consiste em uma malha interna retangular de madeira laminada colada com juntas metálicas e cabos de aço tensores; a da capela, em pilares retangulares perimetrais de madeira laminada colada repetidos com mesmo espaçamento, apoiando o sistema externo de fechamento por pinos metálicos: estão, mais do que informando com clareza a sustentação do edifício, atuando na espacialidade interna pela cadência própria e participação no ritmo da luz que atravessa as peles exteriores.

Essa característica construtiva no uso da madeira será retomada em uma família de projetos posteriores, oscilando a posição da malha estrutural em interna ou externa. Tanto no Abrigo para as ruínas arqueológicas romanas (1985–86) como na Capela Sogn Benedetg (1985–88), a estrutura, interna, libera a face externa para uma relação de proximidade com a paisagem circundante das duas pequenas cidades suíças. Nos projetos recentes dos pavilhões do Museu da mina de zinco de Almannajuvet (2003–2017) e no Memorial Steilneset (2007–2011), ambos situados em sítios naturais noruegueses, há a inversão da grade estrutural de madeira para a face externa, dando autonomia aos volumes que encerram os interiores.

Nesses lugares, a estrutura proposta por Zumthor atua ela mesma como elemento comunicativo de interpretação analógica do contexto. Os pavilhões do Museu da antiga mina de zinco desativada denotam a imagem das estruturas típicas do universo da mineração antigas. No caso do Memorial Steilneset, dedicado às vítimas acusadas de bruxaria no século XVII, a repetição dos pórticos de madeira, formados pela união de barras finas, está correlata com as estruturas locais da pequena ilha de pescadores utilizada tradicionalmente para secar peixe.

Sobre o Memorial, Zumthor o apresenta primeiro descrevendo o lugar em que se situa antes de descrever o projeto em si, a partir da observação de que a pequena vila estava deixando sua atividade pesqueira e, portando, essa cultura estava deixando de ser revelada: “Vardo já foi uma atraente vila de pescadores. Hoje restam apenas alguns barcos no porto interno, e os longos suportes de madeira na paisagem, antes usadas para secar peixes, estão caindo aos pedaços. Muitas das casas estão vazias”. (ZUMTHOR, 2014, 4 v., p.171)

Diante desse grupo de projetos em madeira, pode-se concluir que Zum-

Ver figuras 306 a 313.

Ver figuras 314 e 315.

[306]

[307]

Peter Zumthor.
Abrigo para as
Ruínas Arqueológicas
Romanas,
Chur, 1985–86.

[308]

309

Peter Zumthor.
Capela Sogn Benedetg,
Sumvitg, 1985–88.

310

311

Peter Zumthor.
Memorial Steilneset,
Vardo, 2007–11.

312

313

Peter Zumthor.
Museu da mina de
zinco de Almannajuvet
Sauda, 2003–17.

thor raciocina segundo um contexto dado, analisando sua história ou técnicas cotidianas locais, em um procedimento de projeto de reinterpretação das circunstâncias, sem mimetizar suas obras com os fatos construídos de determinada paisagem, mas fazendo com que elas contribuam na revelação ou no diálogo de culturas latentes: “Como arquiteto, estou interessado na história que é armazenada e acumulada em paisagens, lugares e coisas. As coisas que posso ver e sentir na paisagem são físicas e reais, não importa o quão mudas, ocultas e misteriosas elas possam parecer à primeira vista”. (ZUMTHOR, 2018, p.18)

314

315

3.2 MUSEU DE ARTES DE BREGENZ

O Museu de Artes de Bregenz transparece as operações projetuais de Zumthor em um edifício de grande escala com uma demanda, dada pelos promotores, por “onipresença” na cidade austríaca de Bregenz. Tendo realizado suas primeiras obras referenciais em madeira, todas em pequena escala e em consonância com seu contexto familiar suíço, como seria a leitura desse projeto de um museu para Zumthor? Além disso, a ênfase técnica dada aos espaços expográficos de um museu condiciona o arquiteto a um engenhoso processo arquitetônico de como fazer a luz natural penetrar em seu edifício, concluindo em questões próprias de seu pensamento.

O projeto é resultado de um concurso realizado em 1989, conduzido pelo governo do Estado Federativo de Vorarlberg, cuja capital, Bregenz, carecia de um espaço para a arte contemporânea. A proposta de Zumthor foi a vencedora dentre 72 inscritos, avaliados em janeiro de 1990 pelo júri composto por: Adolf Krischanitz, Herbert Karrer, Kurt Burtsher, Heinz Wagner, Friedrich Achleitner, Jacques Herzog (Herzog & de Meuron), Guntram Lins, Peter Baum e Christoph Bertsch.

Segundo o júri, “com a construção da galeria nacional de Voralberg, as margens do lago de Bregenz experimentarão um novo destaque urbano, que vai de acordo com o desejo de muitos anos por um espaço artístico de Vorarlberg” (WETTBERWERBE ARCHITEKTUR JOURNAL, 1990, p.45), ou seja, havia clareza na posição de destaque que o museu deveria ter em relação à cidade e sua importância para com todo o Estado de Voralberg.

Na própria apresentação exigida pelo concurso, havia uma comum perspectiva do projeto que os participantes deveriam realizar para a avaliação coletiva: tal imagem consagrava o novo museu visto desde o lago à sua

frente, Constança, em uma observação não próxima do projeto e sua articulação urbana imediata, mas da sua imagem de museu diante da paisagem da cidade.

Na ata do júri, a volumetria autônoma do projeto proposto por Zumthor o qualificou positivamente dentre os demais participantes:

O projeto representa um interessante ensaio de uma solução prototípica dentro de uma situação urbana e paisagística específica. Foi deliberada a intenção de adicionar um novo elemento autônomo e inconfundível [notável] nesta situação urbana aberta, que consiste em elementos isolados e muito diversos (em contraposição com a cidade velha em segundo plano). Ao mesmo tempo, essa ocupação pontual da frente d'água deixa o entorno urbano intocado e confere uma integração claramente não transformativa. (WETTBERWERBE ARCHITEKTUR JOURNAL, 1990, p.48),

Esse gesto de projeto sugere, aparentemente, um distanciamento de suas premissas iniciais de continuidade e reinterpretação locais exercitadas nos projetos anteriores na Suíça. No entanto, nesse primeiro estudo apresentado no concurso, apesar de formalmente construir uma autonomia no contexto pela escala, continha dois elementos estruturantes que evidenciam que Zumthor continuou a buscar referências culturais em seus projetos: os seis pavimentos propostos estavam erguidos sobre estacas, palafitas, no pavimento térreo; e o sistema de direcionamento de luz natural às salas expositivas eram recobertos por plaquetas de madeira sobrepostas (*clapboard siding*).

Elevar o edifício do solo não se relacionava com preceitos modernos de pilotis, mas sim, como afirma Friedrich Achleitner²⁵, com uma abordagem analítica dos edifícios em palafitas típicos da região lacustre, em madeira, objetos de atenção de Zumthor que provavelmente sugeriram também envolver todo o edifício em plaquetas de madeira:

Além disso, Zumthor havia preparado outra interpretação “poética” para o desenvolvimento de uma orla costeira: o prisma apoiado sobre as estacas lembrava a natureza arcaica dos edifícios empilhados – um reconhecimento da cultura dos primeiros edifícios na região do lago de Constança. Essa linha de pensamento foi abandonada apenas por razões práticas

Ver figuras 316 a 319.

25 Friedrich Achleitner fora membro do júri na altura. O comentário foi extraído de um artigo escrito em 1999 para a publicação *Peter Zumthor-Kunsthau Bregenz (Werkdokumente / Kunsthau Bregenz, Archiv Kunst Architektur)*. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 1999.

316

317

318

Imagens enviadas ao
concurso em 1989.

319

Imagem atual do
modelo físico de 1989

de acesso, mas também a favor de uma solução que otimizasse em termos de planejamento urbano. (ACHLEITNER, 1999, p.51)

Talvez, pela referência não ser reconhecível naquele contexto específico mais urbano, a tentativa de Zumthor de uma aproximação analógica das construções costeiras fora interpretada pelo júri justamente pelo seu lado contrário: gerou a percepção de um edifício de design único que se diferenciava dos seus vizinhos, capaz de receber, por sua expressão própria, a arte contemporânea que viria a abarcar:

A estrutura (com uma planta quase quadrada) desenvolve-se como um empilhamento de seis pavimentos iguais, sendo o inferior (como é característico em palafitas) elevado em relação ao chão. Porém, a peculiaridade do edifício se evidencia no modo de direcionamento especial da luz: um *clapboard siding* [stülpschalung] com abertura para cima (que dá origem a uma saliência, em forma de camadas, sobre os componentes da fachada) gera, por um lado, um edifício hermético (expressivo), cujo aspecto é determinado unicamente por uma geometria precisa e uma textura fortemente estruturada. Como o tratamento das superfícies quase não pode ser relacionado com outros edifícios de tipologia usual, sua aparência arquitetônica sinaliza, por ela mesma, uma aproximação com a arte (caráter de objeto). (WETTBERWERBE ARCHITEKTUR JOURNAL, 1990, p.48)

Quanto ao sistema proposto para captação de luz natural, em virtude do volume cerrado de janelas, Zumthor se mantém dentro da lógica das *clapboard siding*, ou seja, planos inclinados sobrepostos, e propõe uma sequência de planos voltados para o céu que rebatessem a luz direta para uma fita superior nas salas de exposição. Esse é o início do desenvolvimento do desenho desse sistema de captação de luz indireta superior que Zumthor almejava para o projeto.

Ambas soluções, sejam as “palafitas” ou o sistema de iluminação proposto, foram criticadas na própria ata do júri. Elevar o edifício trazia problemas para o acesso do edifício, unificado por Zumthor em uma pequena escadaria posicionada de frente para o lago. As aberturas superiores de um metro que rebatiam a luz indireta dos planos da fachada para as salas expositivas foram criticadas por “impactar de maneira negativa a contemplação

das obras de arte”; além disso, causariam uma “redução óptica do espaço para uma altura de 3 metros”.

Ver figura 320.

A planta quadrada do Museu e o volume da edificação virtualmente cúbico gerado da proposta final construída já estavam presentes nessa proposta inicial, mas de modo distinto: assim como usual, Zumthor desvincula a estrutura das fachadas. Uma fileira paralela interna de pilares e um único core rígido com a circulação e elevador autônomo, que liberam um espaço central, é uma disposição que há muito se refere aos paradigmas Modernos, indicando a ausência de referências locais.

O processo de projeto do museu durou de 1990 a 1995. Nesse período, passou por diversas revisões. No segundo estudo, de meados de 1992, Zumthor altera o sistema da fachada, reduzindo a quantidade de “planos rebatedores” de luz indireta para um por pavimento. Além dessa alteração quantitativa, ele redesenha os próprios planos, antes opacos, propondo aletas que direcionariam a luz até a parte alta das salas expositivas.

Com isso, Zumthor sinaliza um processo de redução formal do projeto inicial, aproximando-se cada vez mais de um volume prismático. Demonstra, ainda, um aperfeiçoamento técnico do sistema de venezianas como filtro empregado anteriormente, por exemplo, no projeto do Abrigo das Ruínas Arqueológicas Romanas, ainda que a pesquisa não tenha obtido informações quanto à materialidade dessas aletas. As venezianas dessa proposta mudam sua inclinação de acordo com o ângulo solar, expondo uma investigação projetual mais relacionada com um perfil tecnológico que Zumthor logo abandonaria.

Ver figuras 323 a 330.

Além disso, nessa versão, o museu deixa de ser elevado da cota de nível e passa a estar encaixado nela, com um meio nível subterrâneo e o piso de acesso com pouca diferença de altura da cota externa, mas ainda acessado por uma pequena escada. Na versão final, o museu é colocado em nível com a cota externa, com o acesso principal voltado para a cidade e não mais para o lago de Constança.

O grande momento do processo desse projeto, que contribui na descrição da *poiesis* do arquiteto, ocorre na última versão, quando ele substitui a pele externa filtrante, que fora inicialmente em plaquetas de madeira, depois, em venezianas, por placas de vidro translúcido.

Zumthor realiza uma aproximação material com o contexto não mais pela *reinterpretação* pura das técnicas latentes na paisagem local, mas apro-

Geschoss
wettbewerb 90/91

Konstruktion

Ansichten/Schnitte

49

320

Imagens enviadas ao concurso em 1989.

321

322

Projeto construído em 1997

323

324

Proposta apresentada
no concurso, em 1989.

325

326

327

Proposta revisada,
aprox. 1992.

[330]

328

329

Projeto construído
em 1997.

pria-se das propriedades físicas da matéria, o vidro translúcido levemente esverdeado, para *aderir* na paisagem.

Diante do lago de proporções regionais de Constança, Zumthor impõe, ao seu projeto, as mesmas cores, aspectos luminosos, brilho, reflexão de suas águas brandas que o vidro é capaz de expressar. “Ele absorve a luz do céu, a névoa do lago, reflete a luz e a cor e dá uma indicação de sua vida interior de acordo com o ângulo de visão, a luz do dia e o tempo” (ZUMTHOR, 2002, p.174).

Esse mesmo procedimento de projeto de aderência físico-cromática ao entorno pela definição do material da superfície externa do edifício pode ser também observado, como um segundo exemplo de um museu fora de seu país, em sua obra do Museu de Artes Kolumba (Alemanha, 1997-2007). Zumthor, ao visitar o local das ruínas da antiga igreja romana sobre onde ergueria um museu de arte sacra identifica nos tijolos cerâmicos a justa materialidade capaz de aderir o novo volume ao espaço circundante. Mas não simplesmente tijolos cerâmicos, Zumthor estuda com o fabricante as diversas possibilidades cromáticas dos seus tipos de tijolos, levando-os ao próprio local para identificar as cores precisas do entorno. Esse processo de pesquisa cromática está gravado no documentário “Peter Zumthor: Der Eigensinn Des SchöNen” [A Obstinação da Beleza]²⁶, dirigido por Ursula Böhm.

Na Áustria, essa resposta pelo vidro também traduz a lógica de pensamento do arquiteto pela sua proposta técnica. Zumthor realiza uma pele externa dupla, que conforma um colchão climático translúcido, independente da estrutura de concreto principal, com um vazio interno de 90 centímetros, de modo que as lajes e circulações internas aparecem esfumeadas nas fachadas.

Esse modelo de edificação em peles duplas translúcidas, vidros, foi desenvolvido com alguma frequência durante o debate arquitetônico da década de 90, quando houve uma reconsideração dos valores de transparência do material vidro, para sua utilização como substância material do velamento externo dos edifícios. Terrence Riley, em sua exposição *Light Construction*²⁷, de 1995, no Moma, conduz esse debate elencando um grupo de projetos daquela década que contemplam essa construção de uma “seção dentro de uma seção”, com “véus” externos seguidos de ambientes internos. Riley agrupa o Museu de Bregenz com a proposta apresentada por David Chipperfield para a ampliação do Neues Museum (Alemanha, 1994) e do

Ver figura 331.

26 Ver PETER ZUMTHOR: DER EIGENSINN DES SCHÖNEN [A OBSTINAÇÃO DA BELEZA]. Direção: Ursula Böhm. Stuttgart. SWR, 2000, 58min. Som. Cor.

Ver figura 332.

27 Ver RILEY, Terrence. *Light Construction*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1995.

projeto da Igreja Ortodoxa Grega (Suíça, 1989) de Herzog & de Meuron.

Apesar de estar em diálogo com a circunstância arquitetônica internacional, a proposta da dupla pele de vidro de Zumthor se estabeleceria nos mesmos parâmetros?

Ver figuras 333 a 335.

No caso do museu em Bregenz, dissemos para nós mesmos desde o início: seria um grande erro se nós construíssemos uma fachada que parecesse estar dizendo “*eu sou high-tech*” ou “eu quero pertencer à arquitetura global feita de vidro”. O processo de trabalho foi semelhante à atividade de um artista, talvez um como Joseph Beuys, que gostava do material. (ZUMTHOR, 2004, p.92)

Se compararmos o vítreo e translúcido projeto construído ao primeiro estudo, com os exteriores em plaquetas de madeira sobrepostas (clapboard siding), veremos a lógica de pensamento técnico do arquiteto transladar entre os materiais. O desenho final de Zumthor resulta numa fachada composta de 712 painéis de vidro translúcido laminado (2 x 10 mm *Floatglas/Weißglas*) exatamente iguais, de 1,72 x 2,93 m, apoiados sobrepostos entre si em apoios metálicos.

Essa saída “*não high-tech*” de Zumthor ao lidar com o material símbolo da evolução tecnológica, fazendo-o se aproximar da lógica de montagem de uma fachada de madeira, demonstra o que Richard Sennett descreve como “mudança de domínio”, quando a mentalidade artesã aplica a mesma lógica de pensamento em diferentes materiais e instrumentos:

A metamorfose que mais desafia o fabricante a manter conscientemente a forma será talvez a “mudança de domínio”. Essa expressão remete à maneira como determinada ferramenta, utilizada inicialmente para certa finalidade, pode ser aplicada em outra tarefa, ou como o princípio que orienta uma prática pode ser aplicado a outra atividade completamente diferente. (SENNETT, 2009, p.146)

Assim, Zumthor passa a aplicar sobre o vidro suas próprias lógicas técnicas, usufruindo naturalmente de seu passado artesão para “re-inventar” um sistema de pele dupla durante a década de 90.

E foi para o vidro que procuramos um magistral, embora comum, modo de uso. Sem criar essa linguagem afetada, mas decodificando os princípios simples. Ficou claro para nós que você não pode fazer buracos no vidro se você tratá-lo com sinceridade, que você sempre vê todos os seus topos, que não deve ser estressado ou pressionado. Com essa intenção vem a inventividade. (ZUMTHOR, 2004, p.92)

O projeto final atendeu aos requisitos iniciais de conduzir a iluminação natural externa para as salas expositivas por meio dessa pele em vidro translúcido, com uma subestrutura metálica que se conecta com os forros das salas expositivas, também constituídos da repetição de placas de igual tamanho de vidro laminado translúcido, transmitindo uma luz uniforme nos salões.

As fileiras de pilares inicialmente propostas foram substituídas por três planos de concreto aparente que conformam o espaço expositivo, assim como organizam as circulações verticais. Os mesmos planos são a estrutura de apoio do edifício e conduzem internamente os dutos que climatizam o espaço interior. Entre essa estrutura interna de concreto isolada e a fachada externa, o ar corre livre por entre os painéis.

Deve ser possível suspender livremente painéis que não se toquem, de modo que mostrem seus topos e o ar possa fluir entre eles. Topos são importantes no vidro. Assim, vários elementos de Bregenz foram concebidos como uma invenção, mas não foi inventividade em si, resultante da curiosidade e da originalidade. Nasceu como um processo natural de resolver a estrutura de acordo com a nossa intenção de tratar bem o material de que gostamos. [...] Eu fui criado em um ambiente onde as pessoas trabalhavam com materiais. [...] Experimentar era algo óbvio. (ZUMTHOR, 2004, p.92)

Ao combinar a expressão material que o vidro transmite com o modo experimental de manuseá-lo, Zumthor realiza um projeto icônico de um museu de arte contemporânea em uma capital levando em conta sua adequação com a paisagem e suas origens como um artesão lidando com esse material. O desenvolvimento do projeto do Museu de Artes de Bregenz entre 1990 e 1995 contribui no entendimento da lógica projetual do arquiteto.

334

Herzog & de Meuron.
Igreja ortodoxa grega,
Zurique, 1989.

[333]

Herzog & de Meuron.
Igreja ortodoxa grega,
Zurique, 1989.

335

David Chipperfield.
Proposta para
o concurso da
Extensão Neues
Museum Bregenz,
Berlim, 1994.

A obra do Museu durou dois anos, sendo finalizada em 1997. Em 1998, o projeto foi premiado com o *Mies Van der Rohe Award* como melhor projeto de arquitetura europeu daquele ano.

Ver figuras 336 e 337.

[336]

[337]

3.3 BRUDER KLAUS

A capela de concreto isolada na paisagem campal de Wachendorf, Alemanha, é oportuna para o reconhecimento de duas questões inerentes à obra de Zumthor: uma vez distante de referências arquitetônicas do perímetro habitado, como ele realiza uma obra de arquitetura em contato único com a paisagem natural; e, diante dessa obra, qual a relevância de seu processo construtivo em si.

O projeto da Capela de Bruder Klaus (dedicada à Niklaus Von Flue) se inicia em 2001 a convite dos fazendeiros locais, no mesmo período em que Zumthor estava projetando o Museu de Artes de Kolumba, em Colônia, maior centro urbano próximo.

O tema de um espaço meditativo implantado em uma paisagem campestre vasta havia sido desenvolvido como raciocínio em outro projeto não construído, também na Alemanha, dois anos antes, entre 1998 e 1999. O chamado “Poetic Landscape”, em Bad Salzuflen; quando Zumthor desenvolvera pequenos edifícios, ou “casas” em suas palavras, dedicados aos poemas feitos por poetas convidados a escreverem especificamente sobre determinados lugares de uma propriedade agrícola.

A dupla prerrogativa paisagem-poesia foi responsável por estruturar uma pesquisa de base do projeto posterior da Capela Bruder Klaus, pois articula arquitetura com paisagem; e arquitetura com uma interioridade meditativa, corpórea: “O projeto “Poetic Landscape” abriu novos espaços para mim, novos espaços para pensar sobre a conexão da arquitetura com a paisagem e a criação de edifícios que servem menos a um propósito prático que a uma necessidade espiritual”. (ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.11)

Esse projeto é apresentado por Zumthor em ambos memoriais, Poetic

Landscape e Bruder Klaus, como um estágio inicial que se concretizou posteriormente na obra construída da Capela, finalizada em 2007. Fato que se comprova quando se analisam as fotografias dos modelos físicos de implantação de ambos projetos: Zumthor representa de maneira semelhante a paisagem e a arquitetura como um plano de massas, ou seja os edifícios prismáticos estão inseridos em volumes orgânicos de vegetação espalhada no campo.

A relação por oposição entre cada um dos monólitos retilíneos, correspondentes às casas dos poemas e à capela Bruder Klaus, e os planos contínuos, vastos, dos campos com espaços conformados por massas orgânicas de vegetação gera um sentido de tensão concêntrica aos edifícios, reforçando sua presença.

Zumthor utiliza dos mesmos argumentos nos memoriais desses projetos, ou seja, de que as intervenções seriam capazes de impor ao lugar uma certa energia organizadora, assumindo o protagonismo para si. Seja no do Poetic Landscape: “Queríamos intensificar a aura desses lugares por meio de intervenção arquitetônica focada. Em sua totalidade, esperamos que essas intervenções gerem um campo de energia de grande alcance na paisagem” (ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.11), como no da capela:

Uma torre aparece na zona rural acima do pequeno vilage de Waschen-dorf no Eifel. Isso muda nossa percepção na paisagem; cria um novo ponto de referência; paisagem e torre começam a se conectar. Estou pensando na ponte em um ensaio de Martin Heidegger que de repente aparece como a primeira estrutura em um vale inexplorado; define o lugar, dando-lhe uma esquerda e uma direita, uma superior e uma inferior, algo que nunca teve antes. (ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.121)

Há, então, pela primeira vez, Zumthor objetivando o protagonismo, a autorreferência na paisagem em seus projetos e fazendo-se valer deles para atingir questões fenomenológicas relacionais. Não por acaso, esse grupo de edifícios é majoritariamente constituído por elementos de geometria retilínea verticais, “torres”, em oposição ao horizonte e faixas de vegetação. Formalmente, tem-se uma volta aos primeiros primas da “New Simplicity” suíça de sua obra, nesse caso formado por cinco arestas diferentes.

Em oposição a essa forma externa emblemática, aparentemente maciça, que dialoga com a paisagem, são feitas como “grandes receptáculos, formas

Ver figuras 338 a 340.

338

339

Modelos de estudo,
Poetic Landscape.
Atelier Zumthor,
1998–99.

340

Modelo de estudo,
Capela Bruder Klaus.
Atelier Zumthor,
2001–05

arquitetônicas ocas, criadas para capturar a mudança da intensidade da luz do dia e para promover novas experiências de um lugar para outro” (ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.11), de modo a construírem tal interioridade meditativa, introspectiva desejada.

Não foi possível obter a informação na bibliografia consultada de qual seria a materialidade exata dos edifícios dedicados ao Poetic Landscape, no entanto, na Capela, a interioridade vazia do volume vertical está relacionada explicitamente com seu processo construtivo, realizado em concreto prensado em camadas.

A proposta arquitetônica de Zumthor, executada entre 2005 e 2007, consiste na materialização de uma sequência construtiva: a construção das formas, a concretagem e a carbonização das primeiras para a sua desfôrma.

Para as fôrmas do espaço interno, foram usados 112 troncos roliços de árvores cortadas de um bosque local. Os troncos foram posicionados lado a lado definindo os limites do espaço interno em planta. Cada tronco foi então apoiado em seu par no lado oposto, formando uma “barraca de madeira enorme” (ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.121), nas palavras de Zumthor.

A seguir, instaurou-se uma rotina de concretagem: durante 24 dias a estrutura fora preenchida com uma camada diária de 50 centímetros de concreto prensado, até atingir 12 metros. O concreto foi feito como uma massa espessa, de alta granulometria, constituída de cascalho de rio, cimento branco, água e areia amarelo-avermelhada²⁸. A cada dia a mistura era refeita, o que resultou em variações sensíveis de cor e textura entre camadas. Na superfície externa, as fôrmas eram planas e; na superfície interna, o concreto foi moldado envolvendo os troncos da “barraca”.

No fim dos 24 dias, com o volume de 12 metros erguido, os fazendeiros iniciaram um processo de queima dos troncos internos que durou três semanas, até a finalização de sua carbonização e desfôrma facilitada: “Os troncos das árvores se encolheram no fogo fumegante, que escureceu as paredes com fuligem. Quando o fogo finalmente se apagou, os troncos de árvores queimados foram removidos, deixando para trás sua marca e o cheiro prolongado de fumaça”. (ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.122)

Portanto, vemos a madeira, tão utilizada na obra do arquiteto, tanto em estrutura como envelopamento sendo empregada materialmente no interior da Capela para conferir sua textura, veios, específicos ao concreto, impregnando-o com seu odor carbonizado. A operação é um processo físico

Ver figuras 341 a 343.

28 Segundo artigo no portal virtual do periódico espanhol Tectonica. Disponível em <<http://tectonicablog.com/docs/Zumthor.pdf>>

Ver figuras 344 a 346.

341

[342]

343

e químico, natural, baseado em gestos simples de execução, de acordo com um ambiente rural onde se situa.

Ver figura 347.

Além do apreço pelo uso e expressão dos materiais, que permeia toda obra do arquiteto, de que maneira essa sequência construtiva poderia contribuir para o entendimento do pensamento arquitetônico de Zumthor? Nesse caso, a descrição das etapas da obra está visivelmente consagrada no corpo construído.

As etapas de concretagem diárias estão explícitas na diferença de cores e marcas a cada 50 centímetros. Os troncos de madeira carbonizados são visíveis pela subtração na massa interna do concreto. A porta, no início do desenvolvimento da “barraca” dos troncos apoiados, assume, consequentemente, a forma de um triângulo. Essa orientação da arquitetura através de simples processos, que permanecem na obra como gestos, constitui uma característica no arquiteto. Martin Steinmann complementa nesse sentido:

O trabalho, no entanto, e seus traços visuais são reduzidos a apenas alguns processos. O empilhamento de lajes de pedra, a junção de tábuas em fileiras, a sobreposição de telhas... conexões simples feitas como elas sempre foram feitas. Não há barras, cabos, nós... quase sem detalhes. As partes influenciam cada uma delas diretamente. O efeito pode ser descrito com palavras associadas ao trabalho de Zumthor. Já os mencionei: simplicidade, necessidade, integridade, franqueza. Mas agora fica claro que esse efeito não é, em sentido ideológico, fundado em si mesmo. É uma consequência de um trabalho orientado para a apresentação dos elementos próprios de construção. Como dizem os franceses, *donner à voir*, apresentando-os como o objeto da experiência sensual, da *aisthesis* antes disso se tornar *aesthetics*. (STEINMANN, 1997, p.87)

Na capela, vê-se o empilhamento sucessivo, a repetição de atividades manuais, como uma rotina nas faixas de concretagem. O concreto, que permitiria o fluido preenchimento de fôrmas nos diversos formatos e escalas, é utilizado de maneira prensada, apiloada [*rammed concrete*], de modo a marcar propositalmente o tempo de sua execução, como um processo.

A utilização do concreto dessa maneira específica está relacionada com a fase mais madura da obra do arquiteto, tendo sido utilizada pela primeira

344

345

[346]

Capela Bruder Klaus.
Imagens do programa
exibido pela emissora
alemã SWR Fernsehen.

vez no pátio externo do *Museu de Artes de Kolumba*, obra que ocorrera praticamente concomitante à capela, entre 2003 e 2007, na mesma região. A *Casa Chivelstone*, na Inglaterra, com início do projeto em 2008 e término da obra em 2018 é um outro exemplo recente. A última versão divulgada do projeto em desenvolvimento do *Museu de LACMA*, nos Estados Unidos, aponta uma radical mudança dos materiais divulgados anteriormente, com os núcleos expositivos com essa mesma leitura do concreto em faixas.

Ver figuras 348 a 352.

A lógica de empilhar partes para construir um todo, transposta ao concreto por Zumthor, está evidenciada em muitos de seus projetos, sobretudo em um grupo que utiliza de maneira direta barras de madeira: o *Pavilhão para a EXPO de Hanover* e a *Casa dos Mosaicos*.

Ver figuras 353 a 356.

O Pavilhão Suíço para EXPO de Hanover de 2000 talvez demonstre isso de maneira mais explícita dentre todos. Uma vez sendo um projeto para uma feira temporária, ou seja, havia a necessidade de montagem-desmontagem, Zumthor propõe um projeto construído de grande paredes de barras de madeira sobrepostas, unidas por gravidade e por um sistema de cabos de aço e molas que as mantinham pressionadas entre si. A construção do pavilhão expõe seu gesto construtivo de maneira aberta.

Na Casa dos Mosaicos, projeto não construído na Palestina, desenvolvido entre 2006 e 2010, Zumthor também parte do empilhamento sucessivo para formar um volume de barras de madeira que protegesse um sítio arqueológico de mosaicos romanos. Há, nesse projeto, um aspecto lúdico que vai além da repetição do gesto construtivo até o encerramento do volume arquitetônico: em determinadas alturas as barras de madeira são deslocadas livremente ocupando também o espaço central, de modo a criar um filtro de luz natural.

O projeto da capela de Bruder Klaus evoca, portanto, a essencialidade do ato construtivo para que a arquitetura de Zumthor se realize. Desde gestos, operações simples, como o empilhamento de componentes e camadas, Zumthor atua para valorizar os processos construtivos como componentes atuantes no espaço.

A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes. Os edifícios são testemunhos da capacidade humana de construir coisas concretas. O verdadeiro núcleo de qualquer tarefa arquitetônica encontra-se, no meu entender, no ato de construir. É aqui, onde os ma-

[348]

[349]

Peter Zumthor.
Museu Artes Kolumba,
Alemanha, 1998-07

350

351

Peter Zumthor.
Casa Chivelstone,
Inglaterra, 2008-18.

352

Peter Zumthor.
Museu LACMA,
Estados Unidos,
imagem de 2017.

[353]

[354]

Casa dos Mosaicos.
Atelier Zumthor,
Palestina 2006–10.

355

356

Pavilhão EXPO Hanover.
Atelier Zumthor,
Alemanha, 1998–00.

teriais concretos são reunidos e erguidos, que a arquitetura imaginada se torna parte do mundo real.

Sinto respeito pela arte de reunião, pelas capacidades dos construtores, artesãos e engenheiros. O saber dos homens sobre o fabrico das coisas. Tento, portanto, desempenhar obras que fazem jus a esse saber e em que vale a pena desafiar essas capacidades. (ZUMTHOR, 2009, p.10)

No caso da capela, como espaço meditativo, os processos construtivos transcendem a pura execução. O elemento arquitetônico que transmite o engenho do pensamento de Zumthor, atento às potencialidades físicas dos processos construtivos, ocorre nas “gotas” de vidro que iluminam pontualmente as paredes internas.

Zumthor acrescenta uma pequena esfera de vidro soprado em cada topo dos furos no concreto das paredes espessas, resultante s do processo de obra quando barras de aço mantiveram os troncos e as chapas de madeira externas das fôrmas unidas durante a concretagem. Isso faz com que o movimento do sol seja percebido dentro da capela, pois a luz que atravessa os pequenos furos é potencializada pela esfera de vidro. A posição dos furos foi organizada durante a obra nas fachadas, pois, nesse sentido, há essa sobreposição entre muitos temas de projeto a partir do ato construtivo.

Ver figuras 357 e 358.

O monólito de 12 metros de altura e cinco lados diferentes entre si pontuado precisamente por Zumthor nos campos de Wachendorf, demonstra com suas operações projetuais a visão do arquiteto como “fundador” da paisagem. Seu material, o concreto, resumido há um processo de empilhamento de camadas e queima, expondo seus processos construtivos, para depois transcendê-los.

[357]

[358]

4 CONCLUSÃO

A análise da obra do arquiteto Peter Zumthor reconhece sua formação pessoal e o contexto arquitetônico do qual ele foi contemporâneo como circunstanciais em seu modo de pensar a arquitetura. Apesar de esses fatores terem propiciado um ambiente conceitual cercado de referências, Zumthor não se constitui restrito a um determinado grupo, sendo um amálgama de muitas questões, concluindo-se em um estado criativo próprio: sua *poiesis*.

Mais do que apoiar-se formalmente em paradigmas da arquitetura de seu tempo, sobretudo uma linguagem dita pós-moderna, que, na Suíça, usufruiu de referências do Minimalismo, e em sua formação inicial como um artesão, Zumthor adota esses legados como amparos metodológicos para sua obra, ou seja, como uma visão de mundo.

Ter nascido em uma família de artesãos e trabalhado formalmente como marceneiro com seu pai lhe imputou precisão, franqueza e o trato “real” com os materiais, pelo seu trabalho manual. Essa habilidade construída acerca da madeira repercutiu-se em sua arquitetura, mesmo com outros materiais. Em sua prática, a construção ou técnica construtiva empregada na obra está inter-relacionada com a espacialidade própria do projeto construído.

A comunhão entre seus dez anos profissionais no Departamento de Patrimônio Histórico do cantão de *Graubünden* e a mudança que o discurso de Aldo Rossi gerou na arquitetura suíça do final dos anos 70, a partir de sua atividade docente na EHT-Zürique, é um fato importante no reconhecimento das características de projetar de Zumthor.

Essa união faz com que Zumthor atente-se de maneira analítica à história de cada lugar, buscando, como afirma Ursprung²⁹, as latências de cada um deles como um estímulo inicial para seus projetos. Não com a intenção

29 Ver entrevista concedida ao autor na p.272.

de reproduzir os *tipos* arquitetônicos existentes, mas sim de interpretar a ideia do *típico*, algo que ajusta suas obras de acordo com cada circunstância.

Nesse sentido, a contribuição de Rossi para a *poiesis* de Zumthor se dá no âmbito metodológico dessa análise inicial sobre os lugares dos projetos:

Todos eles são especificamente sobre história armazenada em paisagens, lugares e coisas, sobre memórias e emoções associadas a eles. No entanto, em retrospecto, percebo que as lembranças e emoções evocadas pelos lugares que eu tenho que construir são o ponto de partida de praticamente todos os meus projetos – não apenas aqueles que explicitamente lidam com monumentos históricos. (ZUMTHOR, 2018, p.28)

Isso resulta em uma forma de trabalhar que está além de um método fechado em conclusões consagradas, mas que se desenvolve caso a caso. Sobre o projeto recente do Museu da mina de zinco de Almannajuvet (2003–2017), em Sauda, Zumthor exemplifica essa maneira de pensar:

O que eu quero expressar quando falo sobre um sentimento de história e um sentimento de tempo, e que linguagem arquitetônica eu uso para expressar isso? Não há resposta generalizada para isso. E para sentir o lugar? Eu tenho que ler sobre sua geologia, biologia, história? Minha resposta a essas perguntas é sempre o edifício construído: madeira bruta, tinta a óleo de alcatrão, parafusos e porcas, metal corrugado, revestimento industrial preto – este é o vocabulário que falo com o projeto de Sauda. (ZUMTHOR, 2018, p.71)

Em paralelo, a obra de Joseph Beuys provê para Zumthor um elo entre esse “sentimento de história” e o material que encontra sua justa expressão. Se Rossi, de certo modo, “liberta” Zumthor para valorizar as memórias e histórias, a influência de Beuys em seu contexto permite uma maior atenção à potência que cada material pode atingir. O Minimalismo, ao mesmo tempo, discutindo reduções formais e a ideia de presença de um objeto no espaço.

A experiência da viagem do autor até as obras de Zumthor foi fundamental para confirmar e mesmo expandir a compreensão dessas características, que se desenvolvem de maneira aberta em cada obra. Para além das sensações do universo háptico, inerentes diante da força da questão material das obras, que recairiam em observações subjetivas, a pesquisa reconhe-

ceu a importância da implantação, da mediação entre exterior e interior e da dependência de uma interioridade reclusa na conformação de um vocabulário arquitetônico de Zumthor.

Diante das obras visitadas, do elenco de três análises distintas visando a reconhecer Zumthor atuando sobre contextos distintos, em fases da obra distintas e, principalmente, manipulando materiais diferentes, seja a madeira, o vidro ou o concreto, podemos concluir que a mesma poética orienta o desenvolvimento de seus projetos. *Reinterpretar, aderir, empilhar* são ações projetuais que se complementam, como uma lógica maior que encontrará seus significados em cada novo projeto.

As plaquetas de madeira que envolvem a capela Sogn Benedetg, de 1988, estão analogicamente convertidas em vidro no Museu de Artes de Bregenz, de 1997, e têm sua transformação física, que gera na sua forma curva uma escala de cores de madeiras queimadas pelo sol, na carbonização dos troncos das fôrmas da capela Bruder Klaus, de 2007.

Nesse mesmo período, enquanto a disciplina arquitetônica adaptou-se às regras do capital financeiro, perdendo, muitas vezes sua condição tectônica para operar em virtualidades e indistínções do mundo globalizado, Zumthor, apesar das grandes titulações, manteve seu Atelier na pequena vila suíça de Haldenstein, com novecentos habitantes.

Penso que a arquitetura, hoje em dia, deve recordar das suas tarefas e possibilidades genuínas. A arquitetura não é nenhum veículo ou símbolo de coisas que não fazem parte da natureza. Numa sociedade que celebra o insignificante, a arquitetura pode opor resistência, contrariar o desgaste de formas e significados e falar sua própria linguagem.

A linguagem da arquitetura não é, a meu ver, nenhuma questão de estilo arquitetônico. Cada edifício é construído com um determinado objetivo, num determinado lugar e para uma determinada sociedade. Às questões que resultam desses fatos simples tento responder com as minhas obras do modo mais preciso e crítico que consigo. Num tempo em que a cultura da criação se encontra estagnada e a beleza é arbitrária, aposto no efeito elucidativo desse trabalho. (ZUMTHOR, 2009, p.27)

Descobrir por que Zumthor permanece em Haldenstein é compreender sua *poiesis*.

BIBLIOGRAFIA

- A+U: Architecture and Urbanism Fevereiro 1998 Edição especial,
Peter Zumthor. Tóquio, A+U Publishers, 1998.
- ARNOLD, Françoise. *L'hypothèse Aldo Rossi. Entretiens Tirés du Film*.
 Paris: Les Productions Du Effa. Paris, 2013.
- ACHLEITNER, Friedrich. *The Conditioning of Perception*. Em: *Peter Zumthor- Kunsthaus Bregenz (Werkdokumente / Kunsthaus Bregenz, Archiv Kunst Architektur)*. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 1999. p.50–55.
- ARQUITECTURA VIVA 198.10/2017. *Artesanía: seis obras, três continentes*.
 Madrid, Arquitectura Viva SL, 2017.
- BERTELOOT, Mathieu; PATTEEUW, Véronique. *Form/Formless – Peter Zumthor's Models*. Em: OASE n° 91 – Building Atmosphere. Roterdã: NAIOIO Publishers, 2013. p.83–91.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Tradução de Renato Aguiar.
 Rio de Janeiro, Zahar, 2018.
- BIAGI, Marco. “Poetica concretezza: progetto dell'architetto Peter Zumthor”.
 Em: VilleGiardini n° 375. Milão: Visibilia, 2001. p.4–15
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BÖHME, Gernot. “Atmosphere as mindful physical presence in space”.
 Em: OASE n° 91 – Building Atmosphere. Roterdã: NAIOIO Publishers, 2013. p.21–32.
- . *Architektur und Atmosphäre 2006*. Munique: Fink Wilhelm GmbH, 2006.
- . “Encountering Atmospheres – A reflection on the concept of atmosphere in the work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor.”

- Em: OASE nº 91 – Building Atmosphere. Roterdã: NAIO10 Publishers, 2013. p.93–100.
- DUDA, Thomas P. *Between structure and dressing: Zumthor, Herzog & de Meuron and the concept of dressing*. Dissertação de mestrado. Londres: Architectural Association, 1998.
- DURISCH, Thomas (Ed.); ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985–2013 Buildings and Projects*. Zurique: Scheidegger & Spiess, 2014.
- DAVIDOVICI, Irina. *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000*. 2ª ed. ampliada. Zurique: GTA Publishers, 2018.
- FOSTER, Hall. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FRAMPTON, Kenneth. *Labour, Work and Architecture – Collected Essays on Architecture and Design*. Londres: Phaidon, 2002.
- FRIEDRICH Achleitner. *Questioning the modern movement*. Em: A+U: Architecture and Urbanism February 1998 extra edition, *Peter Zumthor*. Tóquio, A+U publishers, 1998. p.208.
- LUCAN, Jacques; RAFFAELE, Colette; NICOLIER, Guy; MIVELAZ, Philippe; STEINMANN, Martin. *Matière d'art: architecture contemporaine em Suisse/ A matter of art: contemporary architecture in Switzerland*. Berlin: Birkhauser, 2001.
- HAVIK, Klaske; TIELENS, Gus. *Concentrated Confidence – A Visit to Peter Zumthor*. Em: OASE nº 91– Building Atmosphere. Roterdã: NAIO10 Publishers, 2013. p.59–82.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Em: *Ensaio e conferências*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.
- . *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. 15ª edição. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KÖB, Edelbert (Ed). *Peter Zumthor-Kunsthhaus Bregenz (Werkdokumente / Kunsthhaus Bregenz, Archiv Kunst Architektur)*. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 1999.
- KUNSMANN, Jeanette; BURKOFF, Stephan. *Dear to me: Peter Zumthor*. 2017. Disponível em: <https://www.dear-magazin.de/interviews/Peter-Zumthor_-Dear-to-Me_18067117.html>
- L'HYPOTHÈSE Aldo Rossi. Direção: Françoise Arnold. Les Productions Du Effa. Paris, 2012. 80 min. Som, Cor, Formato: 1 DVD.
- MEIER, Marco. *Peter Zumthor: Architektur der Gelassenheit*. Em: Du: die

- Zeitschrift der Kultur n°52 – Pendenzen: neuere Architektur in der deutschen Schweiz, 1992. p.44–53.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NASCIMENTO, Myrna de Arruda. *Arquiteturas do pensamento*. Dissertação de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2002.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *O fenômeno do lugar*. Em: Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia Teórica 1965–1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NOTES FROM A DAY IN THE LIFE OF AN ARCHITECT, Peter Zumthor at Work. Direção: Win Wenders. Neue Road Movies: Berlim, 2012. 10min. Som, cor. Formato HD Digital.
- O'BRIEN, Sophie (Ed). *Peter Zumthor. Hortus Conclusus*. Serpentine Gallery Pavilion 2011. Londres: Koenig Books, 2011.
- PETER ZUMTHOR: DER EIGENSINN DES SCHÖNEN [A OBSTINAÇÃO DA BELEZA]. Direção: Ursula Böhm. Stuttgart. SWR, 2000, 58min. Som. Cor.
- RILEY, Terrence. *Light Construction*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1995.
- ROSSI, Aldo. *Uma arquitetura analógica*. Em: Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia Teórica 1965–1995. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006. p.379.
- ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and phenomenal*. Em: Perspecta n° 8 (p.45–54). New Haven: The Yale Architectural Journal, 1963.
- SACK, Manfred. *Peter Zumthor: three concepts: Thermal bath, Vals; Art Museum, Bregenz; International Exhibition and Documentation Centre, Berlin*. Basel: Birkhauser, 1997
- SENNETT, Richard. *O Artífice*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SIMMEL, Georg. *A Filosofia Da Paisagem*. Em: Política e Trabalho n° 12, 1996. p.15–24.
- SCHONBACHLER, Daniel. *Saint Benedict Chapel (Caplutta Sogn Benedetg) – Architecture and Symbolism: Thoughts and images*. Sumvitg: Cussegl da Funaziun Caplutta Sogn Benedetg, 2013.
- SCHAUB, Christoph. *Place, Function and Form – The Architecture of Gion A. Caminada and Peter Zumthor (1996, 24 mins)*. Em: Films on Architecture. Zurique: Scheidegger & Spiess, 2014.

- STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. Em: Casabella vol.68 no719. Milão: Mondadori, 2004. p.6–17, 90–95.
- STEINMANN, Martin. *Téchné on the work of Peter Zumthor*. Em: Domus nº 710. Milão: Editoriale Domus Spa, 1989. p.44–53.
- STEINMANN, Martin. *The presence of things. Commentes on recent architecture in northern switzerland*. Em: Construction Intention Detail. Five projects from Five swiss architects. Artemis: Zirique, 1994. p.8–25.
- STEINMANN, Martin; ALDER Michael; HERZOG, Jacques; DE MEURON, Pierre, ZUMTHOR, Peter. *Bauen mit holz/ Propos sur Le bois*. Em Archithese 5. Schweiz: Archithese Verlagsgesellschaft mbH, 1985. p.2–15.
- SPIER, Steven. *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*. Em: ARQ: Architectural Research Quarterly vol. 5 nº 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p.15–36
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas, Entornos Arquitetônicos – As coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- . *A Way of Looking at Things*. Em: Peter Zumthor – A+U Edição especial, fevereiro 1998. Tóquio: A+U Publishing, 1998. p.6–25.
- . *Ich baue aus der Erfahrung der Welt* [Eu construo a partir da experiência do mundo]. Em: Detail, vol.41 nº 1, p.20–27, 2001.
- . *Make it Typical! A small atlas of architectural atmosphere*. Mendrisio: Atelier Zumthor e Accademia di Architettura, 2005.
- . *Partituren und Bilder: architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor, 1985–1988*. Lucerna: Architekturgalerie Luzern, 1988.
- . *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- . *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects, 1979–1997*. Basel: Birkhauser, 1999.
- . *Recent projects*. Em A+U nº 8 (383) agosto de 2002. Tóquio: A+U Publishing, 2002. p.82–91
- . *Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Tampere: Rakennustieto Oy, 2006.
- . *Swiss sound box: a handbook for the pavilion of the Swiss Confederation at Expo 2000 in Hanover*. Basel: Birkhauser, 2000
- . *Thermal Bath at Vals*. London: Architectural Association, 1996.
- ; FRETTON, Tony; DIENER, Roger. *Das Haus*. Zurich: Architekturvorträge der ETH Zürich, 2010.
- ; OBRIST, Hans Ulrich; PEYTON-JONES, Julia. *Peter Zumthor*

in Conversation with Hans Ulrich Obrist and Julia Peyton-Jones.

Disponível em <https://www.serpentinegalleries.org/files/downloads/Zumthor_o.pdf>

———; HUBER, Dorothee. *Neues Bauen im alpinen Kontext*. Unsere Kunstdenkmäler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire: bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici: bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera. v. 35, 1984.

———; LENDING, Mari. *A Feeling of History*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2018.

WERNECK Clara. *A Arquitetura de Resistência de Peter Zumthor:*

Fenomenologia, Lugar e Experiência. 2017. Iniciação Científica PIBIC CNPq – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

WETTBERWERBE ARCHITEKTURJOURNAL. Viena: Verlag Holzhausen GmbH, fev./mar. 1990.

LISTA DE IMAGENS

Os cadernos do início e fim da dissertação são de fotografias do autor.

- 1 Albergue juvenil. Fotografia de Irina Davidovici.
- 2 School for Wood Technology. Disponível em: MEILI, Marcel; PETER, Markus 2000) “The Swiss School of Engineering for the Wood Industry” Oz: Vol. 22. 2000. Disponível em <<https://doi.org/10.4148/2378-5853.1348>>
- 3 Estação Florestal Turbenhal. Fotografia de Heinrich Helfenstein
- 4 Casa Gugalun. Disponível em <<http://contextarc.blogspot.com/2009/11/individualitythrough-diversity.html>>
- 5 a 12 Primeiras obras. Fotografias Reto Wasser, desenhos Atelier Zumthor. Disponível em <<http://texnh.tumblr.com/tagged/peter-zumthor>>
- 14 Habitação Coletiva em Celerina. Disponível em <<http://celula5.blogspot.com/2008/05/snozzi.html>>
- 15 Ginásio em Monte Carasso. Disponível em <<http://www.architecture.eu>>
- 16 Kindergarten. Disponível em <<https://germanpostwarmodern.tumblr.com>>
- 21 a 23 Obras do artista Donald Judd. Fotografias da Judd Foundation.
- 24 Signal Box. Fotografia de Heinrich Helfenstein
- 25 La Congiunta. Fotografia de Irina Davidovici.
- 26 Signal Box. Fotografia de Margherita Spluttini.
- 27 Transformadores elétricos. Fotografia de Ruedi Walti.
- 28 Abrigo ruínas arqueológicas romanas. Fotografia de Forti Anhorn.

- 31 Pavilhão Serpentine. Fotografia de Martín Fernández de Córdova.
- 32 Atelier Zumthor. Fotografia de Helene Binet.
- 34 Centro Seminários. Fotografia de Jurg Spaar.
- 35 Yellow House. Fotografia de Irina Davidovici.
- 37 Signal Box. Fotografia de Heinrich Helfenstein
- 38 Atelier Bardill. Fotografia disponível em <<http://www.tectonicablog.com/docs/Bardill.pdf>>
- 39 Frei Atelier. Fotografia de Margherita Spluttini.
- 40 Museu Kirchner. Fotografia de Irina Davidovici.
- 42 Termas de Vals. Fotografia de Helene Binet.
- 50 e 355 Swiss Sound Box. Fotografia de Roland Halbe.
- 53 Perez Art Museum. Fotografia de Oriol Tarridas.
- 69 Zumthor. Fotografia de neues stadttor isny.
- 70 Zumthor. Disponível em <<http://zumthor.tumblr.com>>
- 71 Zumthor. Fotografia de Donata Wenders.
- 72 e 73 Atelier Zumthor. Fotografia de Kuster Frey.
- 79 Modelo Casa dos Mosaicos. Fotografia de Ima Alsammarae.
- 80 e 340 Modelo Bruder Klaus. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2009, p.24.
- 81 Modelo Museu Mine Allmannajuvet. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 4 v., p.8.
- 125 Casario tradicional. Imagem obtida no Google street view, julho de 2014.
- 157 Capela Sogn Benedetg de 1522. Fotografia disponível em SCHONBACHLER, 2013, p.3.
- 158 Capela destruída pela avalanche em 9/10/1984. Fotografia disponível em SCHONBACHLER, 2013, p.3.
- 166 Zumthor em sua casa. Fotografia de Dominik Gigler.
- 215 Modelo de estudo. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.134.
- 256 Modelo de estudo. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.110.
- 257 Modelo de estudo. Atelier Zumthor, fotografia de Pep Romero Garces.

- 287 Blue House. Disponível em <<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/001-025/005-blue-house.html>>
- 289 a 292 Detalhes encontros madeira. Disponível em <<http://construction-culture.blogspot.com/2009/07/vrin-and-gion-caminada.html>>
- 295 Casa Gugalun. Fotografia de Henry Pierre Schultz.
- 296 Casa Gugalun. Fotografia de Helene Binet.
- 297 Casa Luzi. Fotografia de Peter Otoole.
- 299 Casa Leis. Fotografia de Ralph Feiner.
- 301 Abrigo para ruínas arqueológicas romanas. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.40.
- 302 Capela Sogn Benedetg. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.58.
- 303 Capela Sogn Benedetg. Atelier Zumthor, disponível em A+U, 1998, p.55.
- 304 Atelier Zumthor. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.16.
- 305 Atelier Zumthor. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.31.
- 309 Capela Sogn Benedetg. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.56.
- 310 Memorial Steilneset. Disponível em <<https://www.nasjonaleturnistveger.no/en/routes/varanger?attraction=Steilneset>>
- 311 Memorial Steilneset. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 4 v., p.179.
- 312 Museu de mina de zinco. Fotografia de Per Berntsen.
- 313 Museu de mina de zinco. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 4 v., p.86.
- 314 Memorial Steilneset. Fotografia de Lindy Atkin.
- 315 Memorial Steilneset. Fotografia de Helene Binet.
- 316 a 318 Imagens da proposta enviada ao concurso para o Museu de Bregenz. Atelier Zumthor, disponível em WETTBERWERBE ARCHITEKTURJOURNAL, 1990, p.48.
- 319 Modelo físico de 1989. Imagem concedida pelo Kunsthau Bregenz.
- 320 Imagens da proposta enviada ao concurso para o Museu de

- Bregenz. Atelier Zumthor, disponível em WETTBERWERBE ARCHITEKTURJOURNAL, 1990, p.49.
- 323 Modelo físico de 1989. Imagem concedida pelo Kunsthaus Bregenz.
- 325 Modelo físico do segundo estudo aprox. 1992. Imagem concedida pelo Kunsthaus Bregenz.
- 326 e 327 Segundo estudo aprox. 1992. Disponível em MEIER, 1992. p.46.
- 328 Modelo físico do projeto construído. Fotografia de Moshimoshiii.
- 329 Museu de Bregenz. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 1 v., p.142.
- 331 Fotografia do museu na cidade. Disponível em KUNSTHAUS; KÖB; ARCHIV KUNST ARCHITEKTUR, 1997, p.17.
- 334 Igreja ortodoxa grega. Herzog & de Meuron, disponível em <<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/051-075/057-greek-orthodox-church/image.html>>
- 335 Proposta David Chipperfield. Disponível em RILEY, 1995, p.29.
- 338 Modelos estudo Poetic Landscape. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.17.
- 339 Modelos estudo Poetic Landscape. Atelier Zumthor, disponível em ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.18.
- 341 e 343 Obra Capela Bruder Klaus. Disponível em <<http://tectonica-blog.com/docs/Zumthor.pdf>>
- 344 Cortes do programa exibido pela swr. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mKdmQSngTUo&t=184s>>
- 347 Imagem interna da Capela Bruder Klaus ainda com os troncos no concreto. Disponível em ZUMTHOR, 2014, 3 v., p.123.
- 350 Casa em Chivelstone. Fotografia de Jack Hobhouse.
- 351 Casa em Chivelstone. Fotografia de John Pawson
- 352 Imagem eletrônica versão do Museu LACMA. Atelier Zumthor, disponível em <<https://afasiaarchzine.com/2017/10/peter-zumthor-51/>>
- 356 Detalhe do Pavilhão EXPO. Disponível em <<http://imguramx.pw/Peter-Zumthor-Swiss-Sound-Box-Swiss-Pavilion-Expo-2000-Arch.html>>
- 359 Porta de acesso à casa atelier de Zumthor. Fotografia de Laura Padgett.