

Ricardo de Figueiredo Dias

ATMOSFERAS: A EXPERIÊNCIA NA OBRA DE PETER ZUMTHOR

**Dissertação
Mestrado em Arquitectura**

JULHO, 2018

Ricardo de Figueiredo Dias

ATMOSFERAS: A EXPERIÊNCIA NA OBRA DE PETER ZUMTHOR

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, realizada sob a orientação
científica de Dr. Sérgio Mendes



esap
escola superior
artística do porto

Declaro que esta(e) Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Porto, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Porto, de de

AGRADECIMENTOS

À minha família e amigos pela ajuda que veio das mais diversas formas, ao meu mentor, Dr. Sérgio Mendes pela sua excelente orientação e flexibilidade, ao Próprio Peter Zumthor, bem como aos outros arquitectos que tive a oportunidade de estudar neste trabalho, de quem certamente levo uma grande inspiração para o meu futuro profissional, ao meu pai que me auxiliou na revisão do texto, e ainda aos Led Zeppelin que me ajudaram a manter os níveis de energia que tanto precisei para terminar este trabalho.

Mas em especial à minha mãe, que me apoiou e incentivou durante todo o meu percurso académico, que se revelou incansável ao ajudar-me a tornar um sonho possível, e a quem dedico esta dissertação.

Obrigado mãe.

RESUMO

ATMOSFERAS: A EXPERIÊNCIA NA OBRA DE PETER ZUMTHOR

Ricardo de Figueiredo Dias

PALAVRAS-CHAVE: Atmosferas, Experiência, Percepção, Fenomenologia; Sensorialidade

RESUMO

O presente trabalho académico reflecte o interesse em aprofundar a relação que se dá entre o carácter construtivo e material da arquitectura, e do lado sensorial e emocional do ser humano. O nosso principal interesse é o de estudar o desenrolar da experiência sensorial que decorre nos edifícios, e como é que isso pode ser manipulado pelo arquitecto.

Procurámos a princípio abordar brevemente o tema dos órgãos sensoriais humanos, como seus instrumentos de percepção e a vertente fenomenológica da filosofia, para conseguirmos ter um melhor entendimento dos complexos fenómenos da percepção humana.

De seguida concentrámo-nos na discussão do tema das "atmosferas" em arquitectura, que representa a relação que decorre entre todas as características físicas e materiais componentes dos espaços arquitectónicos e a percepção humana deles. Analisámos ainda o método de trabalho do arquitecto Peter Zumthor, para compreendermos melhor o papel deste tema no seu processo conceptual.

Na fase final do trabalho realizámos uma investigação a duas obras deste arquitecto que visitámos, o Museu Kolumba (Colónia, Alemanha) e a Capela de Bruder Klaus (Wachendorf, Alemanha). Tentámos descrever e analisar a experiência vivida nestes edifícios, e verificar como o arquitecto trabalhou em função desse tema.

OBJECTIVO DA DISSERTAÇÃO

No seu livro "Atmosferas", Peter Zumthor argumenta que a qualidade da arquitectura é determinada pela sua capacidade atmosférica. Tendo isto como ponto de partida, pretendemos com este trabalho realizar três tarefas: esclarecer e "desmistificar" o termo "atmosfera" no domínio da arquitectura; perceber como é que podemos trabalhar em função dessa característica no processo conceptual; experienciar em primeira mão duas obras deste arquitecto de modo a concluir se realmente o seu método conceptual enalteceu a experiência vivida nos seus edifícios e de que modo é que tal aconteceu.

A ambiguidade do termo "atmosfera" torna-nos difícil a tarefa de o traduzir em termos práticos na arquitectura. O próprio uso que damos à palavra, pode adaptar-se a uma infinidade de contextos e atribuição de significados.

Neste trabalho, tentaremos estabelecer os limites do uso deste termo em função da sua relação com o tema da arquitectura e perceber com que questões se prende fundamentalmente no seu âmbito.

Quando falamos de "atmosferas" dentro do contexto da arquitectura, falamos de algo pouco concreto, palpável e pragmático, que se prende com a interpretação subjectiva do homem na sua relação com os espaços arquitectónicos. Por esse motivo, vamos tentar ainda perceber como é que se desenrola esse processo de experiência interpretativa do homem para podermos realmente compreender quais são os factores que influenciam a formulação dessa noção atmosférica do espaço.

Posteriormente vamos tentar compreender o que é que são "atmosferas" na óptica de Peter Zumthor e como é que este se propõe trabalhar em função de algo aparentemente tão subjectivo.

A visita às obras deste arquitecto dá-nos a oportunidade de poder cruzar todos os conhecimentos teóricos adquiridos sobre o tema, com a experiência real, vivida nesses edifícios, para deste modo conseguirmos então atestar as suas qualidades "atmosféricas" e identificar como a metodologia projectual de Zumthor se reflecte no carácter palpável e utilizável destas suas obras.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: O homem perante a arquitectura	3
I. 1. Os órgãos sensoriais	5
I. 2. Fenomenologia: Contexto breve	8
I. 3. A fenomenologia na arquitectura	13
Capítulo II: Atmosferas: A dimensão entre o homem e a arquitectura...	40
II. 1. Introdução ao tema: O que são atmosferas?	41
II. 2. Atmosferas: Estado da arte.....	45
II. 3. Construção de atmosferas: O método de Peter Zumthor.....	59
Capítulo III: Casos de estudo: Análise a duas obras de Peter Zumthor..	72
III. 1. Museu Kolumba: Contexto, lugar e história	75
III. 2. Museu Kolumba: Conceito e programa.	79
III. 3. Museu Kolumba: Percorrer o edifício	81
III. 4. Capela de Bruder Klaus: Contexto, lugar e porquê	115
III. 5. Capela de Bruder Klaus: Conceito e análise do exterior	117
III. 6. Capela de Bruder Klaus: Processo construtivo.....	120
III. 7. Capela de Bruder Klaus: A experiência vivida no interior ..	123
III. 8. Capela de Bruder Klaus: Simbologia, significado e forma..	129
Conclusão	145
Bibliografia	149
Lista de textos originais traduzidos	151
Lista de figuras	162
Anexo 1: Diário de viagem	xi

Introdução:

Algumas semanas antes de terminar este trabalho alguém me perguntou qual é o tema da minha dissertação, ao qual respondi: "atmosferas na arquitectura". A sensação que fico quando ponho as coisas nestes termos é de que o conceito em si não é auto-explicativo e que necessita de uma elucidação mais elaborada. Tentei então explicar-lhe que tinha a ver com uma abordagem fenomenológica da experiência arquitectónica, o que não ajudou muito à minha clarificação, visto que essa pessoa não tinha conhecimentos sobre a fenomenologia. Depois tentei explicar que tem a ver com a vivência dos espaços arquitectónicos a partir da primeira pessoa, e com uma maneira de pensar e fazer a arquitectura que parte desse princípio focando-se primordialmente nas experiências sensoriais do homem. Ao qual ele respondeu: "Então isso não é o que todos os arquitectos fazem?"

Ao longo da nossa experiência como estudantes de arquitectura aprendemos muitas coisas. Mas um aspecto que talvez seja comum a todos nós, que passamos pelo processo de aprendizagem desta área académica, é a insegurança que sentimos nas nossas capacidades e conhecimentos adquiridos quando nos aproximamos da fase final do curso. Provavelmente poucos de nós se sentem preparados para ser arquitectos. Os próprios professores nos dizem que esta profissão requer muitos anos de prática para poder ser bem executada, e que o processo de aprendizagem é infinitamente contínuo.

Olhando para trás, e reflectindo acerca da experiência e conhecimentos adquiridos, questiono-me quais foram os principais temas de abordagem no processo projectual com que nos preocupámos, de modo a perceber, numa espécie de autoanálise, que tipo de evolução e maturação é que houve. Alguns dos principais temas são comuns à maior parte das escolas. Conceito, forma, ritmo, estrutura, relação com o sítio, etc.. O que acontece é que a arquitectura é uma forma de arte complexa, que engloba todos estes temas e muitos mais, e o tempo de aprendizagem que nos é estabelecido é muito curto para poder maturá-los um-a-um. Mas um aspecto que talvez seja o mais importante a ter em mente, quando se pensa em fazer arquitectura, é que ela vai ser o palco da experiência de alguém. Alguém vai entrar nesses edifícios, passar por eles na rua, viver ou trabalhar dentro deles, os edifícios são para as pessoas, e devemos pensá-los como tal. O que estamos aqui a dizer pode parecer básico, ou óbvio até, mas muitos dos aspectos da arquitectura o são. Isso não significa que a arquitectura, ou fazer arquitectura seja simples, ou básico. É um jogo em que o detalhe é tão importante como o geral, e todas as peças têm de estar em uníssono. Tal como na música, há uma escala dominante, e o arranjo das notas faz-se de maneira a que soe em harmonia

na composição. Mas quem ouve, ou pelo menos a maioria, não presta atenção a essas coisas, mas irá soar-lhe bem se existir essa harmonia. Na arquitectura passa-se o mesmo, se um edifício funcionar bem, e se os seus elementos estiverem afinados entre si, a experiência vivida nele será agradável.

*"Assim como não percebemos as letras individuais de uma palavra, mas recebemos uma impressão total da ideia que a palavra transmite, geralmente não temos consciência daquilo que percebemos, mas apenas da concepção criada na nossa mente aquando essa percepção."*¹

Com este trabalho pretendemos explorar o tema das "atmosferas" na arquitectura, que nos foi introduzido já no primeiro ano académico quando descobrimos o arquitecto suíço Peter Zumthor. A ideia de "atmosferas" no contexto da arquitectura é difícil de explicar, e também é difícil de perceber, e mais difícil ainda de aplicar no processo conceptual. Como resultado da curiosidade neste tema, que já nos tem vindo a acompanhar desde o início do percurso académico, gostaríamos de aproveitar esta oportunidade de desenvolver um trabalho de carácter teórico, para finalmente nos debruçarmos sobre este tema com mais profundidade.

Acreditamos que a arquitectura da nossa geração se tem vindo a "aprisionar" em telas de computador e que os nossos arquitectos têm uma tendencial ambição para o reconhecimento e para o estrelato, e que em muitos casos se perde esta noção de que a verdadeira magia da arquitectura está no real², nas coisas concretas do quotidiano. Peter Zumthor é um caso exemplar do contrário, e é na obra dele que vamos aqui procurar inspiração para o nosso futuro como arquitectos.

*"A magia do real: isso para mim é a" alquimia "de transformar substâncias reais em sensações humanas, de criar aquele momento especial em que a matéria, a substância e a forma do espaço arquitetónico podem ser verdadeiramente apropriadas ou assimiladas emocionalmente."*³

Vamos ainda tentar perceber como é que a preocupação com o tema das "atmosferas" se tem vindo a manifestar ao longo das últimas décadas, apoiando-nos em obras literárias dos arquitectos Juhani Pallasmaa, Steven Holl e Cristian Norberg-Schulz, e ainda do filósofo Gernot Böhme, de modo a obter um conhecimento mais completo dos temas da fenomenologia e percepção.

¹ RASMUSSEN, Steen Eiler, 2011 (1959) – *"Experiencing Architecture"*. Cambridge: MIT Press Ltd; pág.32 (tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 151)

² "A magia do real" é um capítulo do livro *"Thinking Architecture"* de Peter Zumthor, onde reflecte acerca da paixão que sente pelas coisas simples do quotidiano e como podemos fazer uso delas na arquitectura.

³ ZUMTHOR, Peter, 2006 (1998) – *"Thinking Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.85 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág.151)

Capítulo I: O homem perante a arquitectura

Para um melhor entendimento acerca do tema "atmosferas", que pretendemos desenvolver no presente trabalho, é importante elaborar previamente um breve contexto acerca da inter-relação que se dá entre o homem e a arquitectura. Para tal, pretendemos abordar de um modo sintético, na primeira parte deste capítulo, dois tópicos que consideramos relevantes: Em primeiro lugar, os órgãos sensoriais do ser humano, procurando perceber muito elementarmente como funcionam e como são estimulados. E num segundo tempo, o tema da fenomenologia, com o objectivo de entender melhor, no âmbito desta corrente filosófica, como se dá a experiência do ponto de vista individual, tendo em conta o contexto cultural, espacial e os vínculos associados à memória pessoal. Com esta abordagem, pretendemos assimilar algumas bases de fundamento científico e filosófico, relevantes para a análise do processo que se desenrola durante a experiência vivida no contexto arquitectónico.

O nosso interesse com este trabalho é de perceber a importância inerente à experiência do homem que vivencia a arquitectura. Como tal interessa-nos perceber como é que os arquitectos podem, ou não, trabalhar em função deste aspecto e se devem, ou não, e porquê.

Assim que tenhamos elaborado a nossa base contextual retomaremos as nossas atenções de volta para o domínio da arquitectura mais em concreto. É importante para nós perceber como funciona o corpo humano em termos sensoriais e também as linhas principais dentro do tema da fenomenologia. Desta forma poderemos perceber as suas implicações no tema das atmosferas em arquitectura e conseguir interpretar melhor as ideias desenvolvidas por alguns arquitectos que consideramos particularmente relevantes dentro do tema.

Na segunda parte deste capítulo vamos dar destaque a três autores que defendem o interesse da primazia da experiência perceptiva e corpórea nos espaços construídos e que apelam à necessidade de despertar em quem habita ou percorre um espaço construído a experiência de um espaço vivido no plano corpóreo e sensível. Estes autores argumentam contra uma arquitectura desumanizada, puramente funcional e prática, onde se perde a noção de sensibilidade para com o homem que vive esses espaços. Os autores destacados são Cristian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa e Steven Holl.



Figura 1: Pietro Paolini, *circa 1930* – "*Alegoria dos Cinco Sentidos*" (óleo sobre tela) Fonte: commons.wikimedia.org

I.1. Os órgãos sensoriais

Os órgãos sensoriais têm um papel fundamental para a percepção do mundo à nossa volta, sendo as ferramentas que comunicam o meio externo ao nosso sistema cognitivo. Quando estes órgãos captam um estímulo, o corpo absorve-o e interpreta-o. Este é o fenómeno ao qual damos o nome de percepção. Gostaríamos primeiramente de abordar a mecânica que se desenrola na captação dos estímulos. Posteriormente analisaremos a fase de percepção e interpretação sob o ponto de vista da fenomenologia.

Cada órgão sensorial possui características particulares que permitem ao homem receber estas informações externas através de diferentes maneiras. Já desde Aristóteles, reconhecem-se cinco sentidos, culturalmente classificados como: a visão, o tacto, a audição, o paladar e o olfacto.

A visão permite-nos a capacidade de assimilar grande parte do contexto à nossa volta através de imagens. Funciona através da captação de estímulos luminosos, por meio do globo ocular, que os transmite para o no nosso cérebro. No processo, a luz atravessa as diversas camadas do olho em direcção à retina, que funciona como um filme fotográfico em posição invertida. A imagem que se forma na retina é também invertida. Os raios luminosos provocam um impulso nervoso no nervo óptico que é então transmitido ao cérebro, que por sua vez o interpreta permitindo-nos ver os objectos nas posições em que realmente se encontram.

Através deste órgão sensorial podemos perceber elementos próximos mas também a uma grande distância. O estímulo provocado pela luz permite-nos obter uma percepção tridimensional da nossa envolvente, que se traduz numa imagem caracterizada essencialmente pela cor, textura e profundidade. Os nossos olhos têm ainda a capacidade de focalizar, o que nos permite um domínio perceptivo extremamente detalhado num grande raio de distância.

A audição, é o acto de captação de ondas sonoras através do ouvido humano. Essas ondas sonoras traduzem-se em vibrações, que dentro da orelha do homem provocam impulsos nervosos que são transmitidos ao cérebro e resultam na percepção do som.

O ouvido humano é composto por três segmentos anatómicos, o ouvido externo, composto por toda a orelha que colecta e redirecciona as ondas sonoras para a membrana timpânica, que por sua vez capta a vibração dessa onda; o ouvido médio que consiste num espaço aéreo, oco, constituído por ossículos e músculos tensores, entre o tímpano e o ouvido interno, onde a energia da onda sonora é transformada em ondas de compressão; e o ouvido interno, que contém os órgãos

sensíveis responsáveis pela audição e pelo equilíbrio, onde circula um líquido e onde a energia mecânica do som é traduzida em impulsos eléctricos que são transmitidos ao cérebro através do sistema nervoso.

A audição permite ao homem identificar os sons do meio que o envolve, identificando-os e percebendo através da sua intensidade e direcção, a distância à sua origem. A audição proporciona ao homem uma noção de tridimensionalidade do meio que o envolve graças à nossa capacidade de perceber intuitivamente de onde provêm as ondas sonoras. As ondas sonoras viajam na atmosfera a uma velocidade inferior à da luz, este é também um aspecto importante a considerar, e tal como os raios luminosos, reflecte-se, no caso do som, a reflexão das ondas sonoras cria um efeito ricochete nos objectos mais opacos que serve ao homem também como um instrumento de compreensão do seu meio envolvente.

O olfacto é a capacidade de captar odores através do sistema olfactivo, localizado no nariz, mais precisamente nas fosas nasais. Aqui dá-se o fenómeno da neuro-recepção das moléculas libertadas pelas substâncias do nosso meio, que se dissolvem no muco que recobre a membrana pituitária, também conhecida como hipófise, no interior do crânio do homem.

A identificação de odores permite ao homem identificar o que lhe é familiar. Outros mamíferos têm um sentido de olfacto muito mais desenvolvido do que o homem, que lhes permite reconhecer intuitivamente o que é, ou não, comestível, potenciais ameaças ou potenciais parceiros de acasalamento por exemplo. É comum observarmos os cães ou os gatos a cheirar as pessoas de modo poder a formular uma concepção interpretativa acerca de uma entidade que desconhecem. Também é comum dizer-se acerca de determinados predadores que têm a capacidade de "cheirar o medo". Podemos constatar como um facto adquirido que o olfacto é um sentido muito menos desenvolvido no ser humano em comparação a muitos outros animais, talvez porque a nossa espécie apurou outros órgãos sensoriais ao longo do seu processo evolutivo.

No entanto, o olfacto é um sentido fortemente relacionado com a memória, e daí esta relação com a familiaridade. Os odores de coisas ou ambientes aos quais estamos acostumados, como os cheiros particulares das nossas casas, remetem-nos para situações específicas. Os odores, quando sentidos pela primeira vez são imediatamente associados ao momento e circunstância que foram percebidos, da mesma forma que um perfume específico nos faz lembrar de uma pessoa em particular.

O paladar é o sentido que nos permite perceber o gosto das substâncias através dos receptores que se encontram maioritariamente na superfície da língua, as papilas gustativas, mas também no palato, que denominamos em linguagem corrente como céu da boca. Estes gostos distribuem-se maioritariamente em grupos básicos, o amargo, o ácido, o doce e o salgado, há outros grupos reconhecidos pela comunidade científica, como o umami, o cálcio e o óxido de ferro que vamos deixar de parte dado que a nossa abordagem a este tema pretende fazer-se de um modo bastante simplificado. O processo de degustação ocorre na língua quando as substâncias entram em contacto com a saliva e desencadeiam uma reação química com os seus componentes na superfície da língua ou do palato.

O paladar e o olfacto estão estritamente relacionados, dado que as moléculas das substâncias que colocamos na boca se misturam com a atmosfera e são também assimiladas pelo sentido do olfacto. Pela mesma razão, quando essas moléculas, misturadas com o ar, entram em contacto com os receptores gustativos ocorre uma degustação sem que seja necessário um contacto directo da língua com a substância. Pelo facto de que o homem consegue também respirar pela boca, essa relação entre estes dois órgãos sensoriais torna-se mais próxima. Como tal, o paladar consegue dar-nos uma percepção do nosso meio numa relação fisicamente muito próxima, ou em segundo grau através do olfacto.

O tacto é o sentido que nos permite identificar texturas, reconhecer a localização espacial do corpo e obter uma percepção de temperatura e dor. O principal órgão que desempenha a função do tacto é a pele, que por si é considerado o maior órgão do corpo humano. A pele é um invólucro do nosso corpo que nos separa mas que também relaciona com o meio exterior. Compõe-se por duas camadas, a epiderme, que forma uma barreira externa que nos protege, e a derme, onde se encontram os vasos sanguíneos e as terminações nervosas. A nossa pele possui ainda na sua extensão cabelos que ajudam na função protectora e funcionam como extensões do tacto.

O tacto é provavelmente o sentido mais básico e primordial, comum à maior parte, senão à totalidade dos seres vivos que possuem um sistema nervoso. A capacidade de identificação das condições térmicas do exterior, e de factores ou situações que podem provocar danos no nosso corpo é essencial para a nossa sobrevivência e defesa contra as adversidades do meio que nos envolve. O tacto, é talvez também o sentido no qual o ser humano mais se apoia instintivamente para moldar o espaço à sua volta, e para se equipar com utensílios. Podemos observar isso nas funções mais básicas, como por exemplo, abrigo e resguardo, como resposta às adversidades térmicas mas também contra outras ameaças do meio envolvente.

Isso reflecte-se de um modo muito elementar no recurso à construção e criação de vestuário, por exemplo. As funções básicas destas actividades ou dos utensílios delas resultantes, reflectem uma necessidade que se prende com o domínio do tacto, e ao resolver esses problemas o homem procura de uma forma muito intuitiva na natureza, materiais que lhe sejam agradáveis e compatíveis com a sua constituição orgânica. Por outras palavras, que sejam agradáveis ao tacto. Se pensarmos na construção por exemplo, de uma forma muito rudimentar e elementar, as constituições exteriores, muito frequentemente reflectem uma necessidade de protecção, que resulta talvez num aspecto mais tosco e desagradável ao toque. Mas no interior, por sua vez, o homem procura materiais que lhe confirmem uma sensação de aconchego, e procura utensílios que lhe ofereçam conforto nas suas actividades onde está mais vulnerável, como no sono por exemplo.

Mais à frente poderemos observar melhor como os órgãos sensoriais se relacionam com a realidade arquitectónica, especialmente na obra *"The Eyes of the Skin"* de Juhani Pallasmaa, onde o autor reflecte ainda sobre a hipótese de todos os órgãos sensoriais serem extensões do tacto.

I.2. Fenomenologia: Contexto breve

O nosso objectivo face a este tema prende-se essencialmente com o papel que esta corrente filosófica desempenha no âmbito da experiência obtida na arquitectura, e através dela. Interessa-nos estabelecer uma base conceptual, para podermos compreender o seu objecto de estudo, e ainda realizar um encadeamento entre alguns nomes de filósofos, que se destacaram nesta corrente e que inspiraram arquitectos e teóricos de arquitectura da actualidade.

Pretendemos explorar a lógica fenomenológica, com o objectivo de ganhar um melhor entendimento sobre o ponto de vista do usuário perante a arquitectura, e ainda de perceber a sua eventual influência no tocante ao papel do arquitecto no processo projectual.

Em primeira mão tencionamos apresentar uma vista geral sobre a fenomenologia, atendendo ao seu propósito e à sua metodologia, procurando não dispersar muito do âmbito de interesse da arquitectura. Não se pretende desenvolver muito no campo filosófico, pretende-se apenas perceber as suas bases e porque é que serviu de ponto de partida para o trabalho de arquitectos e teóricos da arquitectura tais como os destacados Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa e Steven Holl.

O termo fenomenologia, no seu sentido etimológico, tem origem nas palavras gregas *"phainesthai"* e *"logos"*, que respectivamente significam "aquilo que se

apresenta/mostra" e "explicação/estudo"⁴. Tal como o próprio vocábulo pressupõe, diz respeito ao estudo dos fenómenos. "O que é a fenomenologia?" é uma questão à qual não pretendemos responder objectivamente nesta dissertação, mas para a qual gostaríamos de elaborar uma noção básica sobre a qual possamos desenvolver esta parte do trabalho.

No nosso entendimento a fenomenologia é uma metodologia e corrente filosófica que tem como objectivo estudar os fenómenos do mundo e da consciência e da reciprocidade que existe entre eles. Na fenomenologia não vemos o sujeito e o objecto como entidades independentes. Os conceitos de "objectividade" e "subjectividade", que respectivamente representam rigor científico e a imprecisão advinda da individualidade, acabam por se unificar no contexto da fenomenológico, acentuando a ideia de que todo o conhecimento do mundo que o homem possui, inclusive aquele cientificamente comprovado, tem base na sua experiência do mundo, como ser individual, logo é alvo de subjectividade. Por outras palavras, trata-se de uma investigação dos fenómenos da experiência, um estudo consciente da experiência vivenciada através duma perspectiva que parte da própria pessoa, considerando que o fenómeno da percepção se dá de uma forma que é particular a cada sujeito.

A fenomenologia como corrente filosófica foi criada pelo alemão Edmund Husserl (1859-1838), no início do século XX, no contexto da sua crítica às tendências filosóficas predominantes do seu tempo: psicologismo⁵ e historicismo⁶, que foram tendencialmente reduzindo o conhecimento filosófico ao conhecimento científico e factual. *"Contrariamente a todas as tendências no mundo intelectual de sua época, quis que a filosofia tivesse as bases e condições de uma ciência rigorosa."*⁷ (R.wiki/fenomenologia) Podemos localizar cronologicamente o seu início com a obra de Husserl *"Logischen Untersuchungen"* (em português *"Investigações Lógicas"*), publicado em 1900, onde apresenta a fenomenologia como um método filosófico que *"se propõe a desafiar alguns dos princípios mais básicos da história da filosofia*

⁴ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>; Acedido em 18/06/2018

⁵ "Psicologismo é a teoria de que os problemas da epistemologia (a validade do conhecimento humano) e inclusive a questão da consciência, podem ser solucionados por meio do estudo científico dos processos psicológicos. A Psicologia deve ser tomada como base para a Lógica. Os psicologistas entendiam a lógica - domínio da filosofia - como ciência." Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>; Acedido em 18/06/2018

⁶ "O historicismo representava a mesma tendência empirista [que o Psicologismo] para uma interpretação científica da História. Os fatos históricos somente poderiam ser compreendidos e julgados se confrontados com a cultura estética, religiosa, intelectual e moral do período histórico em que aconteciam, e não em relação a valores morais permanentes." Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>; Acedido em 18/06/2018

⁷ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>; Acedido em 18/06/2018

ocidental, incluindo a longa e duradoura divisão entre a mente e o corpo que prevalecera desde a época de Platão."⁸

Husserl preocupou-se em fundamentar o seu método através do conhecimento pela experiência, não nas experiências de carácter científico, mas na experiência no seu sentido mais literal, nos acontecimentos vivenciados pelo homem, sob a sua perspectiva pessoal, dentro de um contexto particular. A fenomenologia de Husserl ocupa-se da descrição dos fenómenos, ou seja, daquilo que aparece para nós na experiência consciente.

Desta forma, o método de Husserl sugere que os dados empíricos adquiridos pela ciência não fornecem rigor suficiente para a investigação filosófica, enquanto que no seu método fenomenológico propõe uma análise compreensiva e não explicativa dos fenómenos. Esse método procura então analisar compreensivamente os fenómenos no âmbito da consciência, na tentativa de compreender as coisas como elas são.

*"O êxito do método científico está no estabelecimento de uma "verdade provisória" útil, que será verdade até que um fato novo mostre outra realidade. Para evitar que a verdade filosófica também fosse provisória Husserl propõe que ela deveria referir-se às coisas como se apresentam na experiência de consciência, estudadas em suas essências, em seus verdadeiros significados, de um modo livre de teorias e pressuposições, despidas dos acidentes próprios do mundo real, do mundo empírico objeto da ciência. Buscando restaurar a "lógica pura" e dar rigor à filosofia, argumenta a respeito do princípio da contradição na lógica."*⁹

Como referimos, interessa-nos fazer sobressair os temas que vão de encontro à arquitectura. Notámos que a fenomenologia se ocupa em grande parte do processo de vivência do homem. Um conceito que gostaríamos de destacar é o "*Erlebnis*", substantivado a partir do verbo *erleben* (do alemão: "experienciar"). Diz respeito à experiência, a um acontecimento na vida individual de uma pessoa, que em sua qualidade e efeito, é sempre um processo subjetivo de consciência imediata e individual. Esta experiência está intimamente relacionada com a atmosfera de uma situação no local, de modo que ela não pode ser arbitrariamente repetida e produzida fora dela e, conseqüentemente, não pode ser passada como tal para uma

⁸ HALE, Jonathan, 2017 – "*Merleau-Ponty for Architects*". Nova Iorque: Routledge; pág. 3 (tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 151)

⁹ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>; Acedido em 18/06/2018 (aspas como no texto original)

pessoa não envolvida. Portanto, o seu factor decisivo é a classificação subjectiva e a avaliação do evento.

O método introduzido por Husserl foi simplesmente um primeiro passo para a fenomenologia, que mais tarde se veio a desenvolver essencialmente graças ao trabalho do alemão Martin Heidegger (1889-1976) e o francês Merleau-Ponty (1908-1961). Estes são dois dos principais nomes do movimento fenomenológico e nos quais, por conseguinte, arquitectos e teóricos de arquitectura da actualidade se fizeram apoiar no desenvolvimento das suas teorias, de entre os quais os nomes que destacámos anteriormente.

O alemão Martin Heidegger (1889-1976) chegou a trabalhar com Husserl, e podemos dizer que foi um dos seus percussores mais influentes no tema da fenomenologia, sendo considerado como "*o seu mais ilustre discípulo*"¹⁰. Para uma orientação sobre a postura de Heidegger na fenomenologia destacamos a sua obra principal "*Sein und Zeit*" (em português: "Ser e Tempo"), publicada em 1927, onde se esforça na tentativa de apresentar uma descrição fenomenológica da estrutura essencial da existência humana através do conceito "*Dasein*".

"*Dasein*" é um termo alemão que deriva das palavras "*da*" (aí) e "*sein*" (ser), traduz-se para o português como "*ser-aí*" ou como "*ser-no-mundo*". O termo refere-se à experiência de ser, particular aos seres humanos. Assim, é uma forma de ser que está ciente e deve confrontar questões como a pessoalidade, a mortalidade e o dilema ou paradoxo de viver em relação com outros seres humanos enquanto se está, enfim, sozinho consigo mesmo. *Dasein* para Heidegger pode ser uma maneira de se envolver e de se preocupar com o mundo imediato em que se vive, embora se permaneça sempre consciente do elemento contingente desse envolvimento, da prioridade do mundo para o *eu*, e da natureza evolutiva do *eu* por si próprio.

O "*ser-no-mundo*", é para Heidegger o substituto para termos como "sujeito", "objeto", "consciência" e "mundo". Para ele, a divisão das coisas em sujeito/objeto, como encontramos na tradição ocidental e mesmo na nossa linguagem, deve ser superada, ou seja, que toda consciência é consciência de algo, que não há consciência, como tal, isolada de um objeto. Seja ela questão de um pensamento ou de uma percepção.

No nível mais básico do *ser-no-mundo*, Heidegger observa que há sempre um estado de ânimo, um estado de ânimo que "nos assedia". Um humor não vem do

¹⁰ HALE, Jonathan, 2017 – "*Merleau-Ponty for Architects*". Nova Iorque: Routledge; pág.4 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 151)

"exterior" nem do "interior", mas surge do *ser-no-mundo*. Podemos afastar-nos de um estado de espírito, mas isso será sempre em função de outro humor. Faz parte da nossa facticidade. Apenas com um humor conseguimos encontrar coisas no mundo.¹¹

O filósofo fenomenologista francês Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) centrou o seu trabalho na experiência primária, desenvolvendo-o sobre os conceitos de Husserl e de Heidegger. No prefácio da sua obra principal, *"Phénoménologie de la Perception"* (em português *Fenomenologia da Percepção*), que surge no contexto pós-guerra, em 1945, Ponty inicia o seu texto com a questão: "O que é a fenomenologia?", comentando de seguida que essa questão está longe de estar resolvida. Segundo o autor, a *"fenomenologia é o estudo das essências¹²; e, de acordo com ela, todos os problemas equivalem a encontrar definições de essências: a essência da percepção, ou a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia também é uma filosofia que coloca as essências de volta na existência e não espera chegar a uma compreensão do homem e do mundo a partir de qualquer ponto de vista que não seja o de sua 'facticidade'."*¹³

O autor comenta ainda que a fenomenologia é uma filosofia para a qual o mundo é já pré-existente ou está *"sempre 'já presente' antes do início da reflexão, como 'uma presença inalienável'"*¹⁴, sendo que o objectivo da fenomenologia é alcançar *"um contato direto e primitivo com o mundo e em conferir a esse contato a um status filosófico."*¹⁵

Merleau-Ponty assume que a fenomenologia procura dar *"uma descrição direta da nossa experiência como ela é, sem levar a conta a sua origem psicológica e as explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo poderão ser capazes de fornecer."*¹⁶ Por outras palavras, o autor argumenta que deveríamos considerar o corpo, não como uma mera unidade biológica ou física, mas sim, como

¹¹ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger; Acedido em 21/06/2018 (aspas como no texto original)

¹² *"Em filosofia, essência é a propriedade ou conjunto de propriedades que fazem de uma entidade ou substância o que ela é fundamentalmente, e o que ela tem por necessidade, e sem a qual ela perde sua identidade. [...] O conceito origina-se rigorosamente com Aristóteles (embora também possa ser encontrado em Platão)"*
Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Essence>; Acedido em 15/07/2018 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 151)

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice, 2002 (1945) - *"Phenomenology of Perception"*. Nova Iorque: Routledge; pág. vii (aspas/apóstrofes como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 151)

¹⁴ *Ibidem*; (aspas/apóstrofes como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo)

¹⁵ *Ibidem*; (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 151)

¹⁶ *Ibidem*; (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 151)

o corpo, que estrutura a situação e a experiência da pessoa dentro do mundo. Desta forma, o valor da experiência das pessoas no mundo, obtido através de seu envolvimento corporal imediato com ele, tem um valor maior do que o entendimento adquirido através de sistemas matemáticos, científicos ou tecnológicos abstratos.

Para Merleau-Ponty, portanto, mais ainda do que para os seus dois ilustres antecessores Husserl e Heidegger, o corpo serve como o nosso meio primário de acesso ao mundo, ou seja, antes que possamos sequer filosofar, primeiro temos que chegar a um acordo com a realidade encarnada da nossa "situação concreta".

Apesar de nunca se ter debruçado directamente sobre o tema da arquitectura, o legado teórico de Merleau-Ponty deixou uma forte base susceptível a uma interpretação do ponto de vista arquitectónico. *"O nosso entendimento inicial de um espaço é baseado nas suas possibilidades práticas - compreendemo-lo como uma arena estruturada para a acção, convidando-nos a usá-lo de uma maneira particular. Essa ideia de experiência como uma interação contínua entre percepção e acção tem implicações vitais para a forma como pensamos sobre o espaço na arquitetura hoje e, mais importantemente, sobre a nossa postura ao conceber lugares que as pessoas acham envolventes, estimulantes e significativas."*¹⁷

I.3. A fenomenologia na arquitectura

Dado este contexto, observámos que grande parte do trabalho mais importante desenvolvido em torno da fenomenologia, foi produzido até ao final da década de 1940. Porém a sua influência e impacto sobre o âmbito da arquitectura só se começou a manifestar a partir da década de 1960. Este "atraso" deve-se parcialmente ao intervalo de tempo que decorreu entre as publicações originais e a sua tradução para a língua inglesa, particularmente de duas das obras mais significativas que destacámos: *"Ser e Tempo"* de Martin Heidegger e *"Fenomenologia da Percepção"* de Maurice Merleau-Ponty, que apareceram pela primeira vez em inglês apenas em 1962.¹⁸

Um antecipado e importante elo entre a fenomenologia e a teoria da arquitectura deu-se através do trabalho de Christian Norberg-Schulz, sob a forma de uma das

¹⁷ HALE, Jonathan, 2017 – *"Merleau-Ponty for Architects"*. Nova Iorque: Routledge; pág. 1 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 151)

¹⁸ *Idem*; pág. 3

suas primeiras obras *"Intentions in Architecture"* (1962) onde tal como no trabalho inicial de Merleau-Ponty se sente uma forte influencia da *psicologia de Gestalt*^{19, 20}

Cristian Norberg-Schulz (1926-2000) foi um arquitecto e historiador norueguês, famoso pelo seu importante legado de obras escritas que decidimos destacar para o nosso trabalho pelo seu esforço como pioneiro no cruzamento do tema da fenomenologia com a arquitectura. O autor elaborou duras críticas ao produto da segunda geração da Arquitectura Moderna (também conhecida como Racionalista). Sob a sua perspectiva, deu-se uma vulgarização da arquitectura por se ter criado um ambiente diagramático e funcionalista que promovia a construção de ambientes desprovidos de significados com os quais o homem se pudesse identificar e relacionar. Esta postura não favorece o habitar nem a relação humana com os lugares, resultando numa "alienação" humana.

As obras mais tardias de Norberg-Schulz resgataram conceitos mais directamente influenciados por Martin Heidegger, em particular da sua obra *"Construir, Habitar Pensar"* (1951), que inspirou a ideia do *genius loci* (espírito do lugar) que, por sua vez, é um dos conceitos chave a estudar dentro do contexto do nosso trabalho.

Na mitologia clássica romana, o termo em latim *genius loci* refere-se a um espírito protetor ligado a um lugar, como um guardião que vigia o seu pedaço de mundo e lhe atribui um carácter especial. Na realidade moderna, podemos interpretar o conceito como uma inter-relação entre o domínio público e o indivíduo, que se dá através de símbolos comuns, como por exemplo na forma de obras de arte, ajudando-nos a identificarmo-nos com nossas paisagens e contexto. Em função do contexto da arquitectura podemos ainda pensar neste conceito como um vínculo, que se manifesta sob a forma dos recursos naturais disponíveis no local, com o seu clima e com os seus padrões de construção tradicionais. Pensamos que ao aceitar essas condições e limitações, o "espírito do lugar" pode ser preservado, reinterpretado, e prolongado para o futuro.²¹

Este conceito "ressuscitado" da era latino-romana surge no trabalho de Norberg-Schulz principalmente na sua obra *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*, publicada em 1980, que, segundo o autor, forma uma sequela às

¹⁹ A Gestalt (do alemão "forma"), também conhecida como Psicologia de Gestalt ou Teoria da Forma, é uma doutrina que surgiu no início do séc. XX, que defende que, para se compreender as partes, é preciso antes compreender o todo. De acordo com a teoria gestáltica, não se pode ter conhecimento do "todo" por meio de suas partes, pois o todo é outro, que não a soma de suas partes: 'A+B' não é simplesmente '(A+B)', mas sim, um terceiro elemento 'C'; Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt>; Acedido em 15/07/2018

²⁰ HALE, Jonathan, 2017 – *"Merleau-Ponty for Architects"*. Nova Iorque: Routledge; pág.4

²¹ *Idem*; pág. 5

suas obras anteriores: *"Intentions in Architecture"* (1963) e *"Existence, Space and Architecture"* (1971), assim como se encontra relacionado ainda com a sua obra *"Meaning in Western Architecture"* (1975). Em comum a todas elas está a visão de que a arquitectura representa uma ferramenta para dar ao homem um *ponto de apoio existencial* (tradução do termo *"existential foothold"*).²²

Norberg-Schulz assume aqui como o seu principal objectivo a investigação das implicações psíquicas na arquitectura, mais do que do seu lado prático, apesar de assumir a existência de uma inter-relação entre os dois aspectos. Tal é visível na sua obra *"Intentions in Architecture"* (1963), onde se reforça ainda a ideia de que o ambiente influencia os seres humanos, e sugere que o propósito da arquitectura transcende a definição dada pelo começo do funcionalismo.²³ Nessa obra que o autor diz representar de certa forma um primeiro passo em direcção a uma "fenomenologia da arquitectura", ou seja, uma teoria que compreenda a arquitectura em termos existenciais concretos²⁴, está presente ainda uma meticulosa discussão sobre percepção e simbolismo, onde é enfatizado que *"o homem não se consegue firmar através do entendimento científico por si só. Ele precisa de símbolos, isto é, obras de arte que "representem situações da vida".*"²⁵

No prefácio do seu livro *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*, onde assume conseguir satisfazer o desejo de entender a arquitetura como um fenómeno concreto, já anteriormente expresso em *"Intentions in Architecture"*, o autor manifesta-se acerca da influência do trabalho de Heidegger e a sua importância na concretização desta obra da seguinte forma:

"Em primeiro lugar, devo a Heidegger o conceito de habitação [tradução do termo "dwelling"; presente na obra de Martin Heidegger]. "Ponto de apoio existencial" [tradução do termo "existential foothold"; presente na obra de Norberg-Schulz] e "habitação" são sinónimos, e "habitação", em um sentido existencial, é o propósito da arquitetura. O homem habita quando se consegue orientar e identificar com um ambiente, ou, em suma, quando sente o ambiente como significativo. Habitar, portanto, implica algo mais do que "abrigo". Implica que os espaços onde a vida ocorre são lugares, no

²² NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*. Nova Iorque: Rizzoli; pág. 5

²³ *Ibidem*;

²⁴ *Ibidem*;

²⁵ *Ibidem*; (aspas como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 151)

verdadeiro sentido da palavra. Um lugar é um espaço que tem um caráter distintivo."²⁶

O autor retoma ainda nesta obra ao conceito *dimensão existencial*, primeiramente introduzido em *"Existence, Space and Architecture"*, afirmando que em geral, os arquitectos do modernismo erradamente excluíram esta dimensão, se bem que apesar de tudo, alguns espontaneamente reconheceram o seu significado. Faz aqui referência a Le Corbusier, apoiando-se em citações da sua obra *"Vers une Architecture"* onde declara que *"o propósito da arquitectura é mexer connosco"* e de que *"a emoção arquitectónica existe quando o trabalho toca dentro de nós em sintonia com um universo cujas leis nós obedecemos, reconhecemos e respeitamos"*.²⁷ Comenta ainda que o conceito recuperou a sua verdadeira importância através da questão colocada por Louis Kahn: *"o que é que o edifício quer ser?"*²⁸

O conceito de *genius loci*, ou "espírito do lugar", presente nesta obra, tem sido reconhecido, segundo o autor, como a realidade concreta que o homem tem de enfrentar e aceitar na sua vida quotidiana. Comenta ainda que "arquitetura" significa visualizar o *genius loci*, e a tarefa do arquiteto é de criar lugares significativos, onde ele ajuda os homens a *habitar* (tradução do termo *"dwell"*). Segundo Norberg-Schulz o nosso mundo quotidiano consiste em fenómenos concretos. Faz-se de pessoas, animais, flores, árvores e florestas, pedras, terra, madeira, água, cidades, ruas e casas. Consiste ainda de outros elementos como o sol, a lua e as estrelas, a noite, o dia e as estações do ano. Mas que é compreendido por fenómenos mais intangíveis como os nossos sentimentos e sensações, considerando que este é o conteúdo da nossa existência. Prossegue esta linha de raciocínio classificando tudo o resto, como os átomos, moléculas, números e outros dados científicos como ferramentas e abstrações que servem propósitos diferentes daqueles do quotidiano, criticando o facto de que actualmente lhes é dada mais importância do que às questões do dia-a-dia.²⁹ A partir daqui o seu discurso dirige-se ao conceito de "lugar". Começa por elaborar uma analogia entre o termo "envolvente" (no texto original *"environment"*) e o termo lugar (no texto

²⁶ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*. Nova Iorque: Rizzoli; pág. 5 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 151)

²⁷ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980, Citando LE CORBUSIER, 1923 – *"Vers une Architecture"* in: *Idem*; pág. 6 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 151)

²⁸ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980, Citando KAHN, Louis, in: *Ibidem* (aspas como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 152)

²⁹ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*. Nova Iorque: Rizzoli; pág. 6

original "*place*"). Partindo daqui, observa que "*é comum dizer que actos e ocorrências tomam lugar. De facto, não faz sentido imaginar qualquer acontecimento sem referência a uma localidade. Lugar é evidentemente parte da existência. O que, então, queremos dizer com a palavra "lugar"?*"³⁰ Elaborando de seguida uma resposta onde afirma que o termo se refere a algo mais do que apenas uma localização abstracta, que quer dizer "*uma totalidade composta de coisas concretas com substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam um "caráter local", que é a essência do lugar.*"³¹ Define ainda o conceito de "lugar" como um fenómeno qualitativo "totalitário", que não podemos reduzir a nenhuma das suas propriedades individuais, sem perder de vista a sua natureza concreta.³²

As ideias de Norberg-Schulz revelaram uma importante dimensão negligenciada no discurso arquitectónico que lhe é contemporâneo. Manifestando-se deste modo como um "porta-voz" da relação simbiótica entre o ser humano e o espaço, bem como da importância aqui inerente.

O tema da fenomenologia ganhou interesse na comunidade arquitectónica à luz da obra do autor norueguês. Surgiram posteriormente outros arquitectos que também fizeram avanços sobre o tema sob a inspiração das obras de Merleau-Ponty e Martin Heidegger. Juhani Pallasmaa e Steven Holl são dois dos mais influentes nomes, que decidimos destacar pela força e determinação na tentativa de fazer vincular o pensamento fenomenológico à prática da arquitectura. Consideramos que os seus esforços, de certa forma, mostram uma eficiente continuidade do trabalho começado por Norberg-Schulz, bem como da sua crítica ao modernismo.

Ainda na década de 1980 o historiador e teórico de arquitectura norte-americano Alberto Pérez-Gómez (1949-) publicou a importante e emblemática obra "*Architecture and the Crisis of Modern Science*" (1983), onde lança o apelo à necessidade de uma viragem fenomenológica na arquitectura. Neste livro traça o processo pelo qual os fundamentos místicos e numerológicos para o uso do número e da geometria na construção, que já vêm desde o Renascimento, deram lugar aos aspectos mais funcionais e técnicos que prevalecem na teoria e na prática da arquitetura até à actualidade. Nesta obra, cujo título nos remete para a hipótese de estar relacionado com a obra de Husserl "*The Crisis of European Sciences*" (1936),

³⁰ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – "*Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*". Nova Iorque: Rizzoli; pág. 6 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 152)

³¹ *Idem*; pág. 6-8 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 151)

³² *Idem*; pág. 8

o autor critica o impacto negativo deste cunho técnico-racional que tem estado presente na história da disciplina da arquitectura observando que o pensamento fenomenológico pode representar *"um possível remédio para esse processo de desencantamento, um estímulo ao retorno de uma arquitectura que seja mais fiel aos caracteres da nossa experiência, que se desenvolve em primeiro lugar e originariamente não no plano do conhecimento ou da técnica, mas sim como corporeidade e sensibilidade."*³³

Pérez-Gómez colaborou mais tarde com o arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa, e com o seu conterrâneo Steven Holl (1947-) sobre os quais nos vamos debruçar de seguida.

Juhani Pallasmaa (1936-) dedicou a maior parte da sua carreira à vida académica e às vertentes da teoria e história da arquitectura, destacando-se na autoria de diversos livros, dos quais salientamos para o nosso trabalho *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"* (1996). Reeditado em 2005, obteve o acrescento de um prefácio da autoria de Steven Holl e uma revisão introdutória do próprio autor. A nossa análise a esta obra irá realizar-se com apoio nesta versão mais recente.

O trabalho de Pallasmaa já desde cedo se afirma nos temas que relacionam a arquitectura com o lado sensorial humano, abordando profunda e exaustivamente este tópico, cruzando caminhos com o tema da fenomenologia. Esta obra de 1996 surge pouco depois do livro *"Questions of Perception: Phenomenology of Architecture"* (1994), um esforço que Pallasmaa partilhou com os arquitectos Steven Holl e Alberto Pérez-Gómez, que consiste num conjunto de debates entre os autores acerca das diferentes dimensões da experiência humana na arquitectura. De acordo com Steven Holl, a obra de Pallasmaa publicada em 1996 desenvolveu-se a partir do livro que publicaram conjuntamente em 1994, concretizando-se num argumento mais claro e concreto para as dimensões fenomenológicas cruciais à experiência humana na arquitetura.³⁴

Steven Holl aproveita ainda para elogiar Pallasmaa como arquitecto no prefácio do seu livro *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"* relatando a sua experiência na visita às obras construídas do finlandês, comentando que *"a maneira como os espaços se sentem, o som e o cheiro desses lugares, tem o mesmo peso*

³³ SCARSO, Davide, 2016 – "História e percepção: notas sobre arquitetura e fenomenologia". Revista de Filosofia Aurora, v.28, nº45, Setembro; pág.1052 Fonte online: http://www2.pucpr.br/reol/index.php/rf?dd1=16385&dd2=9140&dd3=pt_BR&dd99=pdf; Acedido em 18/06/2018

³⁴ HOLL, Steven. Prefácio. In: PALLASMAA, Juhani, 2005 – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.7

na aparência das coisas. Pallasmaa não é apenas um teórico; ele é um brilhante arquiteto com conhecimento fenomenológico."³⁵

Para posteriormente podermos dar continuidade à análise da obra de Juhani Pallasmaa, gostaríamos de retomar ainda ao tema dos órgãos sensoriais do corpo humano. Isto porque um dos grandes focos do trabalho do autor incide sobre este assunto, como veremos mais à frente.

Numa perspectiva muito elementar, ao pensarmos na evolução do homem como espécie, podemos entender que os seus órgãos sensoriais se desenvolveram em função de necessidade e contexto. Do mesmo modo, ao longo da história a importância atribuída a cada um dos cinco sentidos está fortemente vinculada com questões culturais e sociais, assim como pudemos observar na obra de Cristian Norberg-Schulz.

Ao pensarmos de uma forma abstracta no homem pré-histórico, podemos imaginar que o seu conhecimento do mundo estava muito limitado ao ambiente que o rodeava. Podemos ainda considerar que, no processo de aquisição deste conhecimento, muitas vezes teria a necessidade de tocar, cheirar e até saborear as coisas, de maneira a poder descobrir e perceber melhor a realidade à sua volta, através de um processo de experimentação. Este processo instintivo pode ser observado ainda nos dias de hoje, mais em particular nos primeiros anos de vida dos seres humanos, onde a sua consciência ainda não se mostra suficientemente desenvolvida.

Em contrapartida, o homem contemporâneo possui um conhecimento muito extenso, adquirido ao longo da história, que lhe permite um distanciamento físico das coisas no acto de aprendizagem. Com isto queremos dizer que o processo de culturalização do homem substitui, em parte, a necessidade obrigatória de experimentá-las em primeira mão. Porém, a estrutura deste conhecimento acaba por ter um carácter mais teórico do que prático, onde as ideias são pré-concebidas por outrem, e nos são transmitidas, por exemplo, através de definições verbais ou representações de imagens. Por outras palavras, através da linguagem.

Podemos considerar este aspecto como uma consequência da evolução do homem e da sua estrutura social. O conceito de "senso comum" está intrinsecamente ligado a esta ideia, de uma *"compreensão do mundo resultante da herança fecunda baseada nas experiências acumuladas por um grupo social."*³⁶

³⁵ HOLL, Steven. Prefácio. In: PALLASMAA, Juhani, 2005 – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.7 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 152)

³⁶ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Senso_comum; Acedido em 18/06/2018

No seguimento deste raciocínio, podemos atentar ao facto de que grande parte desta informação é adquirida através de meios de comunicação, onde os estímulos ocorrem maioritariamente nos campos da visão e da audição. Consequentemente, ao longo dos tempos, estes órgãos sensoriais foram adquirindo uma importância maior sobre os outros no desenrolar do quotidiano do homem comum.

No seu livro *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*, Juhani Pallasmaa debruça-se sobre este tema, apelando a um repensar desta estrutura hierárquica dos sentidos do homem adquirida ao longo da história. Na primeira parte desta obra, o autor elabora uma forte crítica ao domínio e hegemonia da visão sobre os outros sentidos, no âmbito da cultura ocidental apontando que *"historicamente tem sido considerada o mais nobre dos sentidos"*.³⁷ Desenvolve o seu argumento apoiando-se em alguns exemplos chave, para evidenciar a importância e o privilégio atribuídos à visão sobre os outros sentidos ao longo da história do homem:

*"Já no pensamento clássico grego, a certeza foi baseada na visão e visualidade. "Os olhos são testemunhas mais exatas do que os ouvidos", escreveu Heraclitus num dos seus fragmentos. Platão considerava a visão como o maior dom da humanidade [...] Aristóteles, da mesma forma, considerou a visão como o mais nobre dos sentidos "porque aproxima o intelecto por virtude da relativa imaterialidade do seu conhecimento"."*³⁸

"Durante o Renascimento, os cinco sentidos foram entendidos como formando um sistema hierárquico, do mais alto, o sentido da visão até ao tacto. O sistema renascentista dos sentidos estava relacionado com a imagem do corpo cósmico; a visão correlacionava-se com o fogo e a luz, a audição com o ar, o cheiro com o vapor, o gosto com a água; e tacto com a terra.

*A invenção da representação da perspectiva fez do olho o ponto central do mundo perceptivo [...] tornando-se numa forma simbólica, que não descreve apenas, mas também condiciona a percepção."*³⁹

Pallasmaa observa aqui que a história do homem civilizado está fortemente pautada por *"metáforas oculares, ao ponto em que o conhecimento se tornou*

³⁷ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.15

³⁸ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando FLYNN, – *"Foucault and the Eclipse of Vision" in: Ibidem;* (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 152)

³⁹ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.16 (tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 152)

análogo a uma visão clara, e que a luz passou a ser considerada uma metáfora da verdade."⁴⁰

Assim faz uma espécie de introdução para a sua crítica ao "*oculocentrismo*" (No texto original: "*ocularcentrism*"), que começa por desenvolver apoiando-se em René Descartes, que segundo o autor considerou a visão o mais nobre dos sentidos mas que no entanto acabou por a equiparar ao tacto em termos de importância, um sentido que considerava "*mais assertivo e menos vulnerável ao erro do que a visão.*"⁴¹ Ao avançar na sua crítica, Pallasmaa defronta-nos com um argumento referente a Merleau-Ponty onde defende que o foco principal do trabalho do filósofo se desenvolve em torno do tema da percepção no geral e da visão em particular. Neste caso, não na perspectiva Cartesiana, do expectador posicionado do lado exterior, mas da visão corporificada, onde o nosso corpo é um objecto entre objectos, que os vê e os toca, numa relação osmótica entre o sujeito e o mundo onde se entranham um no outro e definem mutualmente.⁴² Ainda no desenvolvimento deste tópico Pallasmaa faz-se apoiar numa citação de Heidegger: "*O evento fundamental da era moderna é a conquista do mundo como uma imagem*"⁴³, onde comenta que a especulação do filósofo indubitavelmente representa a nossa era demarcada pela produção em massa, fabricação e manipulação de imagens.⁴⁴

Importa-nos perceber a posição do autor sobre este problema que se encontra presente na arquitectura contemporânea. Pallasmaa alerta para um crescente domínio de uma maneira de se fazer arquitectura que caracteriza como "retínica", "narcisista" e "niilista", orientada em função de uma satisfação visual, e à perspectiva de um espectador distante. O autor aponta ainda para o desenvolvimento tecnológico como um responsável agravante deste domínio visual e comenta que "*muitos dos projectos de arquitectura dos passados 20 anos, celebrados pela imprensa internacional de arquitectura, expressam ambos*

⁴⁰ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – "*The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*". Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.15 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 152)

⁴¹ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando JUDOVITZ, Dalia – "*Vision, Representation, and Technology in Descartes*" in: *Idem*; pág.19 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 152)

⁴² *Idem*; pág.20

⁴³ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando HEIDEGGER, Martin, 1997 – "*The Questions Concerning Technology and Other Essays*" in: *Idem*; pág.21 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 152)

⁴⁴ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – "*The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*". Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.21

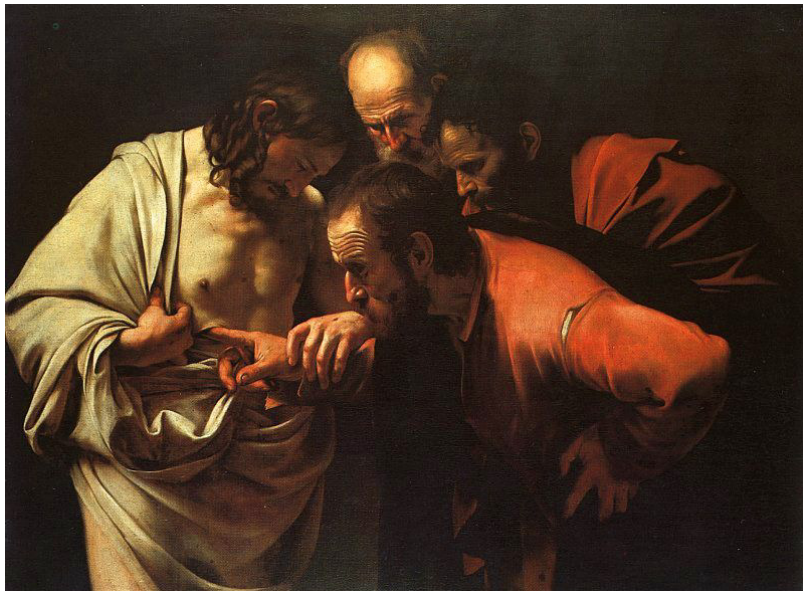


Figura 2: Caravaggio, 1601-2 – "*A Incredulidade de São Tomé*" (óleo sobre tela);

Nesta obra podemos ver reflectida a ideia de Descartes de como "o tacto é um sentido menos vulnerável ao erro do que a visão".
Fonte: commons.wikimedia.org

narcisismo e niilismo".⁴⁵ Segundo ele, o "olho narcisista" vê a arquitectura apenas como um meio de expressão pessoal, e como um jogo intelecto-artístico que deliberadamente promove um desligamento mental e social e leva a um processo de alienação. *"Em vez de reforçar a nossa experiência centrada no corpo e integrada no mundo, a arquitectura niilista afasta e isola o corpo, ao invés de tentar reconstruir uma ordem cultural, faz com que uma leitura de um significado colectivo seja impossível."*⁴⁶ Adianta ainda que apenas a visão seria capaz de tal distanciamento e atitude niilista, e que seria impossível imaginar tal situação com o sentido do tacto, ao qual a proximidade, intimidade e veracidade são inevitáveis.

Tal como comentámos anteriormente, a visão não foi desde sempre o sentido primordial do homem. Segundo o autor, a audição foi em tempos esse sentido principal que gradualmente foi sendo substituído pela visão.⁴⁷ Pallasmaa apoia-se ainda em literatura antropológica, em particular no livro *"A Dimensão Oculta"* de Edward T. Hall, para mostrar que o papel atribuído aos sentidos, no seu uso do espaço pessoal e colectivo, está fortemente vinculado com a cultura própria dos indivíduos e que a nossa relação com o espaço, se reflecte de forma inconsciente em linguagem comportamental. Faz ainda referência à obra de Walter J. Ong, *"Orality and Literacy"* (1982), onde este autor argumenta acerca do impacto provocado na história do homem aquando a introdução da escrita, onde defende esta ideia de que o domínio auditivo se rendeu ao domínio visual neste contexto onde *"a transição do discurso oral para o discurso escrito foi essencialmente uma transição do espaço sonoro para o espaço visual."*⁴⁸

Pallasmaa comenta ainda que *"a crescente hegemonia do olho parece estar em paralelo com o desenvolvimento da ego-consciência ocidental e com a crescente separação do eu e do mundo"*⁴⁹, acrescentando que *"a visão nos separa do mundo enquanto que os outros sentidos nos unem com ele."*⁵⁰ A forma como elabora esta crítica revela-se fortemente assente num ponto de vista fenomenológico para o qual o autor tenta direccionar o seu discurso. Parece-nos aqui que "acusa" a visão de impedir que possamos vivenciar as experiências na sua plenitude, porque nos

⁴⁵ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.22 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 152)

⁴⁶ *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 152)

⁴⁷ *Idem*; pág.24

⁴⁸ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando ONG, Walter J, 1991 – *"Orality & Literacy - The Technologizing of the World"*; in: *Idem*; pág.24 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 152)

⁴⁹ *Idem*; pág.25-24 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 152)

⁵⁰ *Idem*; 24 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 152)

apoiamos instintivamente nela, que por si só nos dá uma leitura incompleta da vivência na sua totalidade. Mais à frente argumenta que o olho conquistou o seu papel hegemónico na prática da arquitectura de um modo consciente e ao mesmo tempo inconsciente. Explica que o conhecimento da mecânica do olho e da perspectiva, gradualmente levaram a uma ideia de *"observador incorpóreo"* (no texto original *"bodyless observer"*)⁵¹, onde este se desprende de uma relação física com o ambiente à sua volta através dos outros sentidos, e onde o olho se sobrepõe aos outros sentidos por meio de extensões tecnológicas, como a representação de imagens.

A sua crítica reserva ainda um lugar para o modernismo onde Pallasmaa tenta comprovar o papel central da visão no pensamento moderno apoiando-se em frases de Le Corbusier, tais como: *"eu existo na vida apenas se conseguir ver"*⁵²; *"é preciso ver com clareza para conseguir perceber"*⁵³, ou ainda *"o homem olha para a criação da arquitectura com os seus olhos, que estão a 175cm do chão"*⁵⁴, em referência ao "Homem Modulor"⁵⁵. Todavia, faz aqui uma ressalva, observando que apesar da vincada postura *"oculocentrista"* de Le Corbusier, o seu talento exprimia um grande senso de plasticidade, materialidade e gravidade, bem como um forte sentido háptico incorporado na sua arquitectura, que preveniu que esta se fizesse de um modo sensorialmente reducionista. No entanto, segundo Pallasmaa, o mesmo não se pode dizer dos seus projectos urbanísticos, ou daqueles que lhe eram contemporâneos. Sendo que a cidade moderna se caracterizava por conceitos como a higiene ocular, a perspectiva em vista de pássaro, a circulação motorizada em vias rápidas e a construção estandardizada.⁵⁶

Afirma ainda que, na arquitectura de Mies van der Rohe existe um predomínio de uma percepção que se dá a partir de uma perspectiva frontal. Porém, este

⁵¹ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.27

⁵² PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando LE CORBUSIER, 1991, – *"Precisions"*; in: *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 152)

⁵³ *Ibidem*; *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁵⁴ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando LE CORBUSIER, 1959, – *"Towards a New Architecture"*; in: *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁵⁵ O "Homem Modulor" foi um sistema de proporções criado e utilizado por Le Corbusier. No seu processo conceptual, o arquitecto passou a referenciar-se nas medidas modulares baseadas nas proporções de um indivíduo imaginário (inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura). Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Modulor>; Acedido em: 23/07/2018

⁵⁶ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.29

arquitecto possuía um sentido de ordem, estrutura, massa e detalhe que enriqueciam fortemente o paradigma visual.⁵⁷

Destaca aqui que *"a grandeza de uma obra arquitetónica se faz precisamente das intenções e alusões contraditórias e opostas que se conseguem fundir. Uma tensão entre as intenções conscientes e os impulsos inconscientes é necessária para um obra, a fim de abrir a participação emocional do observador."*⁵⁸ Querendo com isto dizer que apesar do indubitável predomínio visual explícito na era moderna, estes arquitectos, de uma forma inconsciente, acabaram por demonstrar através do seu talento uma capacidade sensível de fazer uma arquitectura voltada para a experiência do homem.

Nesta primeira parte do livro, como percebemos, o autor esforça-se vigorosamente para provar o domínio da visão sobre os outros sentidos. Demonstra como esta tendência se desenvolveu ao longo da história na cultura ocidental, de forma a se evidenciar fortemente na arquitectura do século XX. A crítica aqui dirige-se ao impacto negativo no desenvolvimento e prática arquitectónica que, naturalmente sofreu influência desta maneira de nos relacionarmos com o mundo, sob uma perspectiva ocular à distância, que se repercutiu em estandartes de produção, organização e racionalidade tecnológica na arquitectura.

Contudo procura deixar claro que ao observar este progressivo privilegiar da visão no espectro dos sentidos não pretende culpabilizar o sentido da visão por si, nem o desenrolar da história, que de uma forma natural nos levou a esse paradigma. O problema que procura aqui evidenciar são as sequelas que *"surgem da isolação do olho fora da sua interacção natural com outras modalidades sensoriais, e da eliminação e supressão dos outros sentidos, que reduz e restringe cada vez mais a experiência do mundo à esfera da visão"*⁵⁹ Mais propriamente na experiência da arquitectura, onde esta separação e redução fragmenta a complexidade que seria inata do sistema sensorial humano na sua completitude, reforçando um sentido de desapego e alienação.

Na segunda parte desta obra, o autor procura examinar o papel dos outros sentidos, tentando orientar o seu discurso para uma abordagem multi-sensorial da experiência arquitectónica. Procura ainda destacar a arquitectura como uma forma de arte que envolve o homem numa experiência sensorial total, considerando que a relação corpórea é indivisível da experiência arquitectónica.

⁵⁷ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.29

⁵⁸ *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁵⁹ *Idem*; pág.39 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

Para explicar melhor esta indivisibilidade, observemos o exemplo hipotético retratado pelo autor:

*"Eu confronto a cidade com meu corpo; as minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; o meu olhar projecta inconscientemente o meu corpo para a fachada da catedral, onde perambula pelas molduras e contornos, sentindo o tamanho dos recessos e projecções; o meu peso corporal encontra a massa da porta da catedral, e minha mão segura a porta enquanto entro no vazio escuro que se encontra por detrás. Eu experiencio-me na cidade e a cidade existe através da minha experiência incorporada. A cidade e meu corpo suplementam e definem-se um ao outro. Eu habito na cidade e a cidade habita em mim."*⁶⁰

Ao tentar definir esta ideia de "o corpo no centro" (no texto original "the body in the center"), observa ainda, apoiando-se novamente na filosofia de Merleau-Ponty, que as experiências sensoriais se fazem através do corpo e que o nosso corpo e os nossos movimentos estão em contínua interacção com o mundo e vice-versa, redefinindo-se constantemente.⁶¹

A obra desenrola-se em volta desta ideia central de uma experiência multi-sensorial na arquitectura, onde Pallasmaa procura demonstrar que a arquitectura não pode ser considerada um objecto isolado e auto-suficiente, e que toda a experiência no seu âmbito é multi-sensorial, onde as "qualidades de espaço, matéria e escala são medidas igualmente pelos olhos, ouvidos, nariz, pele, esqueleto e músculo."⁶²

A sua abordagem, nesta segunda parte do livro, percorre o sistema sensorial humano, explorando cada um dos sentidos individualmente na sua relação com a experiência arquitectónica. Destacámos algumas observações do autor que achamos especialmente pertinentes para demonstrar como se desenrola esta ideia de experiência multi-sensorial que procura defender e incrementar.

Acerca da audição, o autor reforça a ideia do "corpo no centro" que debatemos mais atrás. Observa que os "edifícios não reagem ao nosso olhar, mas eles retornam os nossos sons de volta aos nossos ouvidos."⁶³ Nesta espécie de análise comparativa à forma como a audição e a visão nos relacionam com o espaço, argumenta ainda que a visão, sendo unidirecional, isola o ser, enquanto que a

⁶⁰ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – "The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses". Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.40 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁶¹ *Ibidem*; pág.40

⁶² *Idem*; pág.41 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁶³ *Idem*; pág.49 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

audição o incorpora, visto que é omnidireccional.⁶⁴ Utiliza ainda como exemplo uma situação muito simples, comparado a diferença acústica entre a rispidez de uma casa desabitada e desmobilada, em contraste com a sensação afável de uma casa habitada.

A sua abordagem à esfera do olfacto na arquitectura está fortemente orientada para um vínculo com a memória. Nesta lógica o autor define o cheiro como a mais persistente memória atribuída a um espaço, argumentando que o olfacto nos devolve a memória esquecida pelos olhos, e que os cheiros definem a identidade de um espaço. *"Cada habitação tem seu cheiro a casa que lhe é individual."*⁶⁵

É talvez difícil imaginar como é que o sentido do paladar se mostra perceptível ou até relevante na arquitectura. De todos os cinco sentidos, este é talvez aquele que mais improvavelmente conseguimos associar à experiência de um edifício. No entanto, o arquitecto finlandês não deixou de nos conseguir ilustrar como é que o paladar se pode mostrar presente nesta experiência. Aqui o autor faz uma espécie de dicotomia entre o sentido do paladar e o sentido do tacto, escrevendo que se dá uma subtil transferência entre as experiências tácteis e as do paladar. Observa ainda, que a visão se transfere ao paladar também, argumentando que algumas cores e detalhes materiais evocam sensações orais:

*"Uma superfície de pedra polida delicadamente colorida é subliminarmente sentida pela língua. A nossa experiência sensorial do mundo tem origem na sensação interior da boca e o mundo tende a retornar às suas origens orais. A origem mais arcaica do espaço arquitetónico está na cavidade da boca."*⁶⁶

Pallasmaa procura ainda acima de tudo, como podemos perceber através do título, reivindicar a importância do sentido háptico, que segundo ele, ao longo dos tempos tem vindo a ser negligenciada e esquecida na arquitectura e nas artes em geral. De acordo com o autor, *"todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tacto; os sentidos são especializações do tecido cutâneo e todas as experiências sensoriais são modos de tocar e por conseguinte relacionadas com a tactilidade. O nosso contacto com o mundo toma lugar na linha que delimita a fronteira do ser através das diferentes partes especializadas da membrana que nos envolve."*⁶⁷

Sob este ponto de vista, a visão é também uma extensão, ou uma especialidade do sentido háptico. Desta forma, ela desvela-nos aquilo que o tacto reconhece. Através

⁶⁴ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.49

⁶⁵ *Idem*; pág.54 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁶⁶ *Idem*; pág.59 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁶⁷ *Idem*; pág.10-11 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

da visão conseguimos distinguir diferentes superfícies, texturas, contornos e esquinas, e inconscientemente o nosso sentido táctil determina a experiência, tanto no domínio próximo como à distância. Recorre mais uma vez às palavras de Merleau-Ponty:

*"Nós vemos a profundidade, a suavidade, a maciez, a dureza dos objetos; Cézanne até afirmou que vemos o seu odor. Se o pintor deve exprimir o mundo, o arranjo das suas cores deve levar consigo este todo indivisível, ou então a sua imagem apenas indicará as coisas e não as dará na unidade imperativa, a presença e a plenitude insuperável que é para nós a definição do real."*⁶⁸

Observa que a pele é o órgão que lê as texturas, mas também o peso, a densidade e a temperatura da matéria.⁶⁹ Essa interpretação que o corpo nos dá dos objectos à nossa volta, também associado com a memória, é a nossa forma de perceber o mundo e de determinar o que é que nos é agradável ou desagradável. Elabora ainda uma curiosa analogia onde define *"a maçaneta da porta como o aperto de mão do edifício"*⁷⁰, que nos convida num gesto de hospitalidade, onde o sentido do tacto aqui nos conecta com o tempo e a tradição retratados no desgaste da maçaneta. Destaca ainda como a noção de gravidade é medida pelo nosso pé, e como traçamos a densidade e textura dos pisos através da nossa sola.⁷¹

Em última análise a esta obra, observamos a forma como o autor, com o título *"Os olhos da Pele"*, desejou expressar a importância do tacto para as nossas experiências com o mundo e com a arquitectura, ao mesmo tempo que desenvolvendo em paralelo uma crítica ao predomínio da visão sobre os outros sentidos, alertando para as consequências que se por sua via se manifestam no quotidiano experiencial do homem. Na sua visão, a tarefa da arquitectura é de tornar visível a forma como o mundo nos toca, tal como Merleau-Ponty escreveu acerca da pintura de Cézanne.⁷² A arquitectura deve ser pensada nesta óptica fenomenológica, sob uma perspectiva multi-sensorial, sendo capaz de nos fazer experienciar a nós mesmos como seres completos tanto a nível corporal como espiritual.

⁶⁸ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) , Citando MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964 – *"Sense and Non-Sense"* in: *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.42-44 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁶⁹ *Idem*; pág.56

⁷⁰ *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 153)

⁷¹ *Idem*; pág.58

⁷² *Idem*; pág.46

Para o autor a arquitectura deve *"criar metáforas existenciais incorporadas e vividas que concretizem e estructurem nosso ser no mundo."*⁷³ Os edifícios, bem como as cidades permitem-nos um reconhecimento da realidade cultural à qual pertencemos e até a um entendimento da nossa própria identidade. *"A arquitectura permite-nos perceber e compreender a dialética da permanência e da mudança, para nos estabelecermos no mundo e para nos colocarmos no continuum da cultura e do tempo."*⁷⁴

Vamos voltar-nos agora para uma análise à obra do norte-americano Steven Holl (1947-). O arquitecto possui uma obra literária relativamente extensa e um vasto número de obras construídas em diversas partes do mundo. A sua arquitectura revela uma cuidadosa consideração pelos aspectos da materialidade, luz, cor e textura, Alberto Pérez-Gómez observa que *"há ainda uma questão mais subtil que se prende com um aspecto de temporalidade envolvido nos projectos de Holl, os modos de experiência propostos pela sua arquitetura. Essa questão pode ser resumida como a reinterpretação crítica do "programa". Sobre tal, desdobra-se a possibilidade de transformar um observador passivo em participante, permitindo ao habitante reconhecer uma potencial totalidade através da experiência. [...] Aspira ser arquitectura como uma acção, ao invés de um estado de ser"*.⁷⁵

Como já tivemos oportunidade de ver, Steven Holl colaborou com Juhani Pallasmaa e Alberto Pérez-Gómez, com quem partilha uma forte influência da fenomenologia de Merleau-Ponty. Desta forma, tal como eles, defende uma ideia segundo a qual a nossa forma de viver o espaço parte de uma perspectiva na primeira pessoa, assente na experiência corpórea. Tanto na sua obra literária como construída podemos observar a sua posição fortemente orientada para a fenomenologia. O caso de Steven Holl tem talvez um destaque mais especial pelo seu sucesso em aplicar pragmaticamente na sua arquitectura os conceitos fenomenológicos que desenvolve e nos quais se apoia.

O seu primeiro livro *"Anchoring"* (1989), documenta os trabalhos do seu atelier durante os anos de 1975 e 1988, procurando afirmar a relação da arquitectura com as condições únicas do sítio, situação e história, tal como podemos perceber através do título que expressa essa intenção figurativamente através da palavra

⁷³ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.71 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 153)

⁷⁴ *Idem*; pág.71 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 153)

⁷⁵ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Prefácio. In: HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.9-10 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 153)

"ancorar". Podemos aqui perceber ainda um paralelismo com os conceitos defendidos por Norberg-Schulz em *"Genius Loci"*.

Em 1996, Steven Holl publicou um novo livro com o título *"Intertwining"*, que reúne os trabalhos desenvolvidos pelo seu gabinete no curso dos sete anos que separam estas duas publicações. Nesta obra, contamos ainda com uma primeira parte onde o autor demonstra mais vividamente a sua preocupação com questões de carácter fenomenológico, desenvolvendo novos conceitos e ideias.

A ideia de *"anchoring"*, que expressa no primeiro livro, manteve-se como um elemento forte da sua abordagem projectual. Steven Holl observa que a oportunidade para desenvolver projectos em diversas partes do globo ao longo desses sete anos, acentuou as suas convicções desta ideia de "ancorar" a arquitectura com o sítio. Comenta que é fundamental que nos apoiemos nesta filosofia, especialmente numa era em que os arquitectos viajam pelo mundo mais do que nunca e que é cada vez mais comum serem contratados para desenvolver projectos em países estrangeiros:

*"Este desafio de terras, culturas, climas com as suas condições urbanas ou suburbanas todas elas extremamente diversas, estabelece ainda novas obrigações para a arquitetura ancorada."*⁷⁶

Porém, nesta obra Steven Holl pretende demonstrar outras preocupações, mais voltadas para os fenómenos do dia-a-dia e para as experiências e circunstâncias comuns que podem contribuir para uma arquitectura com significado. A "arquitectura de entrelaçamento" (no original "architecture of intertwining") que pretende explorar nesta obra, está ligada à *"arquitectura fenomenal das experiências do quotidiano"*.⁷⁷ Reparemos que, tal como a obra *"The Eyes of the Skin"* de Juhani Pallasmaa, este livro foi publicado no ano de 1996. Talvez também como resultado de uma reflexão individual após *"Questions of Perception"*, por sua vez assumidamente inspirada na filosofia de Merleau-Ponty, que como já verificámos, ambos os autores publicaram conjuntamente com Alberto Pérez-Gómez em 1994.

O próprio título destas obras, tanto a que publicou em 1994 com Pallasmaa e Pérez-Gómez, como *"Intertwining"*, sugerem essa forte inspiração no filósofo Merleau-Ponty, especialmente nas suas obras *"Phenomenology of Perception"* (1945) e nos textos que estava a escrever antes da sua morte, mais especificamente no manuscrito *"The Intertwining – The Chiasm"*, que mais tarde foi

⁷⁶ HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág. 7 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 154)

⁷⁷ *Ibidem*; (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 154)

publicado junto com outras notas suas e trabalhos inacabados num livro sob o nome *"The Visible and the Invisible"* (1964).

Alberto Pérez-Gómez comenta em *"Intertwining"* que ambas estas obras propuseram um desafio importante para os arquitectos, observando que Merleau-Ponty revelou que algo de errado se estava a passar na nossa sociedade, se realmente aquilo que temos a dizer sobre a percepção é mais interessante que a própria percepção por si só. De acordo com ele, Merleau-Ponty procurou na sua última obra expressar que *"de facto, a nossa relação com as coisas do mundo é "entrelaçada", é uma rede de reciprocidades; além disso, a realidade não é redutível aos polos convencionais de objetividade e subjetividade, é uma dádiva para a consciência incorporada não-dualista, experimentando o corpo humano como um receptor sinestésico."*⁷⁸

A abordagem de Steven Holl sobre o tema, revela um interesse na arquitectura como algo que consegue moldar um "entrelaçar" do espaço e tempo através da experiência vivida e da nossa capacidade sensorial e perceptiva. Ao tecer forma, espaço e luz, a arquitectura tem a capacidade de elevar a experiência do quotidiano através dos fenómenos que surgem das especificidades dos sítios, dos programas e da própria construção arquitectónica.

"Ao contrário da pintura ou escultura à qual podemos virar a cara, ao contrário da música ou do filme que podemos desligar, a arquitetura rodeia-nos. Promete um contacto íntimo com a mudança, transição, fusão de materiais, texturas, cores e luz num entrelaçamento paraláctico de planos no espaço e tempo tridimensionalmente. [...] Quando nos sentamos numa mesa numa sala perto de uma janela, a visão distante, a luz da janela, o material do chão, a madeira da mesa e a borracha na mão mais ao perto, todos começam a fundir-se. Esta sobreposição é crucial para a criação de um espaço entrelaçado".⁷⁹

Steven Holl introduz-nos aqui um outro conceito-tema que mais tarde se traduz numa das suas obras escritas mais influentes, *"Parallax"* (2000). Este conceito que adaptou para o título do seu livro pertence ao âmbito da astronomia. "Paralaxe" traduz-se numa *"diferença na posição aparente de um objecto visto por observadores em locais distintos."*⁸⁰ Em astronomia, utilizando como ponto de

⁷⁸ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Prefácio. In: HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.9-10 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 154)

⁷⁹ HOLL, Steven, 1996 – *Idem*; pág.12 (tradução do autor; texto original em anexo, pág.154)

⁸⁰ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paralaxe>; Acedido em 14/07/2018

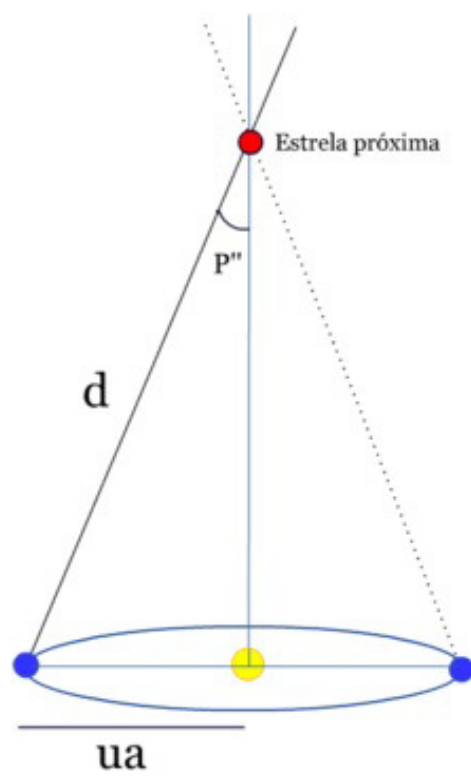


Figura 3: Paralaxe estrelar. Fonte: pt.wikipedia.org

referência o movimento da terra na sua órbita em torno do Sol, consegue-se calcular a distância entre estrelas (ver Figura 3; pág.32).

Steven Holl adapta este conceito para desenvolver o tema da percepção humana no espaço arquitectónico. Como tal, neste âmbito, o conceito "paralaxe" está ligado a uma ideia em que a percepção do sujeito está em constante mutação à medida que este se move no espaço. Em *"Intertwining"*, dirige-se a esta ideia com os termos "espaço perceptivo" e "espacialidade fluida", e no contexto urbano "paisagem tectónica visual em constante mutação".⁸¹ Na sua obra de 2000 explica melhor como se adapta este conceito na arquitectura:

*"O movimento do corpo, à medida que atravessa perspectivas sobrepostas formadas dentro dos espaços é a conexão elementar entre nós e a arquitetura. O "horizonte aparente" é um factor determinante na interpretação do espaço do corpo em movimento; [...] Não existe uma medida mais importante da força e do potencial da arquitetura. Se permitirmos que as fotos ou imagens de revistas substituam a experiência, a nossa capacidade de perceber a arquitetura diminuirá tanto que se tornará impossível compreendê-la. [...] O movimento e torção do corpo envolvendo-se num jogo entre perspectiva longa e depois curta, movimentos para cima e para baixo, e o ritmo de geometrias aberto e fechado ou escuro e claro – é neles que encontramos o proveito da dimensão espacial da arquitectura."*⁸²

Como podemos perceber através deste excerto, Steven Holl apresenta uma postura que defende fortemente a experiência da arquitectura através da vivência do objecto arquitectónico em primeira mão, sugerindo que a fotografia é incapaz de nos oferecer a experiência completa da obra arquitectónica. Sobre este tópico ainda, constatámos uma referência importante no seu livro, *"Anchoring"* (1989), onde agradece por ter tido como seu mentor o Professor Hermann Pundt, que dizia *"viajem pela experiência directa da arquitetura; é a única maneira de aprender. A fotografia não é de confiança."*⁸³

Se pensarmos no tema, percebemos que o espaço, e a obra arquitectónica, têm de facto uma condição física estacionária. A fluidez que Steven Holl sugere dá-se na interpretação humana, que se molda constantemente como um organismo à medida que o corpo transita o espaço tridimensionalmente e o interpreta

⁸¹ HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.12

⁸² *Idem*; pág.26 (aspas como no texto original;tradução do autor;texto em original em anexo, pág. 154)

⁸³ HOLL, Steven, 1996 (1989) – *"Anchoring"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.1 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 154)

dinamicamente com os seus órgãos sensoriais. Dá-se ainda na quarta dimensão, o tempo. Reparemos que por um lado o movimento implica tempo e duração, e que por outro o passar do tempo têm implicações físicas na arquitectura e no espaço.

O factor tempo na nossa percepção pode ser pensado em diferentes escalas, imaginemos uma fracção de segundo em que espreitamos pela janela e temos a percepção de diversas camadas de informação, desde as nossas mãos que seguram uma borracha sobre a mesa de madeira até aos edifícios no horizonte ao fundo, tal como no exemplo do autor. Agora imaginemos o percurso que fazemos numa estação de comboios, passando pela bilheteira e ao dirigirmo-nos à plataforma. E agora imaginemos como a luz do sol transforma o carácter dos espaços ao longo do dia, da mesma forma que as nossas próprias rotinas transformam essas experiências. Pensemos nessa estação de comboios por exemplo, que em determinadas horas do dia está cheia de gente e noutras horas quase, ou totalmente vazia.

*"As esquinas, contornos e superfícies das estruturas que definem os espaços urbanos (redefinidos em paralaxe) são revelados na percepção dinâmica e na luz. Mera geometria ou a ideia de "fachada" é muito limitante. [...] O movimento da luz solar exerce forças relacionais na definição espacial, envolvendo o corpo de um edifício estacionário. A luz reluzente do sol, a sombra projetada pelas árvores e a superfície brilhante das paredes de betão interagem num jogo de sombras com o movimento do corpo através delas."*⁸⁴

Observámos porém que no âmbito deste conceito desenvolvido por Steven Holl, há um certo protagonismo atribuído ao sentido da visão. O modo como o autor descreve a experiência arquitectónica sob o conceito da "paralaxe", desenrola-se com especial ênfase no campo visual, e na capacidade que o olho humano possui para perscrutar dinamicamente o meio à sua volta, alternando o foco entre distâncias curtas e longas e cobrindo a área do campo visual através de movimentos verticais e horizontais. A luz desempenha ainda um papel importante neste sentido, dado que a capacidade que o olho humano possui para compreender a tridimensionalidade do meio à sua volta se deve não só à relação de distância entre o espectador e os objectos, que se compreende em perspectiva, mas também em grande parte aos efeitos de claro e escuro, luz e sombra.

"Quando nos movemos através do espaço com uma torção e rodar da cabeça, mistérios de campos gradualmente desdobrados de perspectivas sobrepostas são configurados numa vasta gama de luz - das sombras de aço de um sol

⁸⁴ HOLL, Steven, 2000 – *"Parallax"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.31 (aspas como no texto original; tradução do autor;texto original em anexo, pág. 154)

brilhante à translucidez do crepúsculo. Uma gama de odores, sons e materiais – desde a pedra e o aço duros à livre ondulação da seda – remetem-nos a experiências primordiais que enquadram e penetram as nossas vidas quotidianas."⁸⁵

No entanto, na sua obra de 1996 reflecte brevemente acerca da experiência humana da arquitectura através dos outros sentidos, apoiando-se numa lógica muito semelhante à de Pallasmaa na obra que analisámos atrás, apontando para uma ideia em que todos os sentidos humanos interiorizam uma experiência tátil:

"A experiência do material na arquitetura não é apenas visual, mas tátil, auditiva, olfativa; é tudo isso entrelaçado com o espaço e a trajetória corporal no tempo. Talvez nenhum outro reino envolva mais diretamente fenômenos múltiplos e experiências sensoriais do que o domínio háptico."⁸⁶

A "Figura 4" (pág.36) representa as preocupações implícitas no método de trabalho de Steven Holl, que vamos tentar explicar através de uma análise muito breve ao Museu de Arte Contemporânea Kiasma, que projectou para a cidade de Helsínquia. Esta é ainda uma das suas obras onde podemos observar uma aplicabilidade prática consciente do conceito da "paralaxe". O nome que decidiu atribuir a este museu foi também inspirado no texto de Merleau-Ponty, *"The Intertwining – The Chiasm"*. Steven Holl adaptou o nome dado que na língua finlandesa a letra "C" é inexistente.⁸⁷ Este texto do filósofo aponta para uma nova concepção do corpo, como um quiasma⁸⁸, ou um cruzamento que combina a experiência subjectiva e existência objectiva. Que já pudemos ver adaptado por Steven Holl quando nos fala de "entrecruzamento" (*"intertwining"*).

Esta ideia de "quiasma", em que o sujeito e o espaço se incorporam mutuamente num cruzamento do tocável e tangível, é o conceito principal para o seu museu em Helsínquia. A começar pelo sítio, localizado no coração da capital finlandesa, o espaço designado para "ancorar" este museu encontra-se entre o edifício do parlamento, a oeste, a estação de Helsínquia a este, projectada por Eliel Saarinen, e a norte o auditório Finlândia, de Alvar Aalto. Holl refere que a natureza desafiante deste sítio se prende com a proximidade destes monumentos mas ainda com uma

⁸⁵ HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.11 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 154)

⁸⁶ *Idem*; pág.15 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 154)

⁸⁷ HOLL, Steven. Prefácio. In: PALLASMAA, Juhani, 2005 – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.7

⁸⁸ Quiasma: do grego khiasmós, -oû, disposição em cruz, arranjo diagonal; Fonte: <https://www.priberam.pt/dlpo/quiasma>; Acedido em 15/07/2018

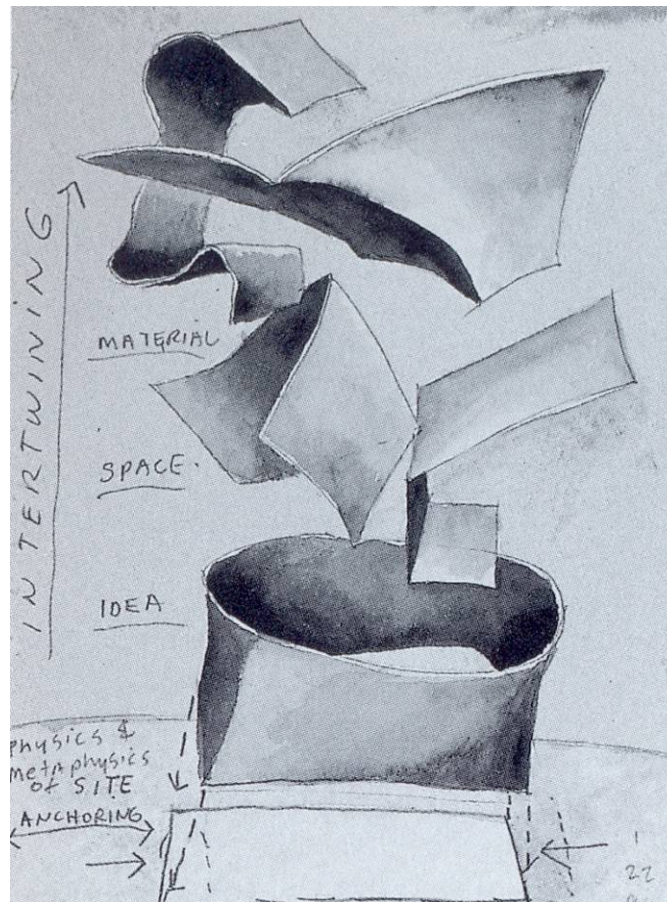


Figura 4: Esquema conceptual de Steven Holl.

Fonte: HOLL, Steven: "Intertwining"; pág.14

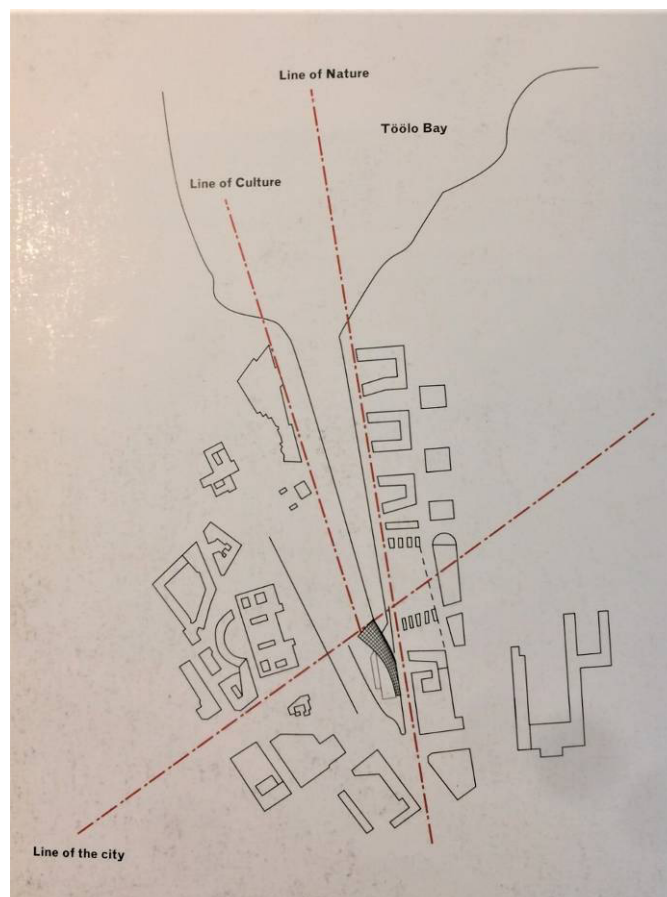


Figura 5: Esquema urbano do Museu Kiasma. Onde a "linha da natureza" se cruza com a "linha da cidade".

Fonte: HOLL, Steven: "Parallax"; pág.46

confluência de diversas forças convergentes da cidade e com a potencialidade de agregar a Baía de Töölo na paisagem (ver Figura 5; pág.36).

*"Ocorre um kiasma quando a massa do edifício se entrelaça com a geometria da cidade e da paisagem, reflectindo-se na forma do edifício. Uma implícita "linha cultural" curva-se para ligar o edifício ao auditório Finlândia, enquanto engata também uma "linha natural" conectando-se à paisagem do leste e à Baía de Töölo."*⁸⁹

A própria fisionomia do edifício sugere este cruzamento, dividindo-se em duas formas principais que se dobram e intersectam. De igual modo, a escadaria central do museu assume uma estrutura em espiral em espécie de analogia à de uma sequência de ADN (ver Figura 6 e Figura 7; pág.38), com torções que conectam com todos os pisos do edifício. A ideia aqui prende-se com a possibilidade de escolha do visitante de múltiplos circuitos através das galerias. Dentro destas *"as paredes ortogonais e neutras são ligeiramente deformadas pela geometria geral do edifício que puxa o observador através do espaço. Toda a sequência de vinte e cinco galerias - todas com algum grau de luz natural - termina como uma sequência musical em uma galeria grande no nível superior que se parece destacar, a luz jorrando da "parede de gelo" ocidental."*⁹⁰ Nas galerias, Steven Holl pretendeu acentuar a ideia de movimento através das paredes curvas e dos efeitos de luz natural que faz entrar nas salas de diversas maneiras. *"Estas salas devem ser silenciosas, mas não estáticas; elas são diferenciadas pela sua irregularidade."*⁹¹ Na entrada do edifício o espaço é curvado, com a intenção de fazer desvanecer do horizonte os pontos de fuga e de enfatizar a ideia da interação do espaço-sujeito através do movimento e dos consequentes diferentes pontos de vista do espectador (ver Figura 8; pág.38). A circulação interna é dinâmica, com rampas e escadas curvadas, possibilitando uma visita interactiva deixando opções em aberto, de modo a inspirar os visitantes a decidir a sua rota dentro do edifício. O autor sugere que *"ao contrário de um movimento sequenciado ou ordenado hierarquicamente, esta circulação casual e aberta provoca momentos de pausa, reflexão e descoberta."*⁹²

⁸⁹ HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.88 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 154)

⁹⁰ HOLL, Steven, 2000 – *"Parallax"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.51 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 154)

⁹¹ HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.88 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

⁹² *Idem*; pág.90 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)



Figura 6: Vista superior da escadaria do Museu Kiasma. Fonte: *flickr.com*

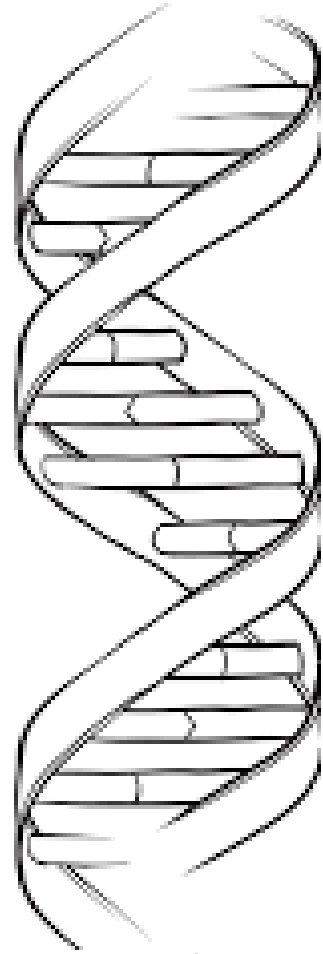


Figura 7: Estrutura de hélice dupla de ADN. Fonte: *vectorstock.com*



Figura 8: Aguarela do espaço interior do museu. Autoria de Steven Holl.
Fonte: *leisureopportunities.co.uk*

Para que a sua arquitectura reproduza o efeito paralático da forma que Steven Holl pretende, baseia-se no corpo humano como a verdadeira medida do "espaço em sobreposição" (no texto original "overlapping space"), uma medida espacial viva, onde este se move pelas perspectivas estendidas e sobrepostas do edifício. Os espaços e percursos do museu foram conceptualizados a pensar na percepção do olho humano, e na "paralaxe" dos espaços "desdobráveis".⁹³

*"O corpo incorpora e descreve o mundo. Motilidade e o corpo-sujeito são os instrumentos para medir o espaço arquitetónico. [...] Somente o cruzamento do corpo através do espaço - como uma conexão de correntes elétricas - une espaço, corpo, olho e mente."*⁹⁴

O Museu de Arte Contemporânea Kiasma, pretende ainda reforçar a ideia de que arquitectura, arte e cultura são disciplinas que se "entrelaçam", e que são partes integrais da cidade e da sua paisagem.

Steven Holl, assim como Alberto Pérez-Gómez e Juhani Pallasmaa reflectem ainda uma preocupação com as possíveis consequências da explosão mediática e tecnológica, onde um excesso de informação e de multiplicidade de culturas sobrepostas são factores que perigosamente podem contribuir para um desapego dos fenómenos naturais e quotidianos, podendo dar desenvoltura a uma atitude niilista. Holl afirma que a arquitectura, pode reintroduzir significados e valores intrínsecos que são essenciais à experiência humana.⁹⁵ Aponta ainda para a ideia de que porém, no futuro, a arquitectura pode eventualmente tirar proveito do potencial das tecnologias da informação, particularmente no tocante a preocupações de carácter social, biológico e ecológico. Observando que *"a nossa abordagem biológica e ecológica deve desenvolver-se de uma forma mais holística; subjetivo e objetivo devem-se entrelaçar."*⁹⁶

A preocupação com o carácter biológico e ecológico das cidades já se tem vindo a manifestar e demonstrar ao longo do século passado. No entanto, acreditamos que quando Steven Holl se apoia no termo "biológico", está neste caso a referir-se não só aos espaços verdes, mas também ao ser humano como entidade biológica. Nesta nota, se repararmos ainda, o tema da ecologia tem sido um alvo de interesse em voga nas duas décadas que passaram desde que o autor escreveu este texto e definitivamente podemos comprovar que se tem manifestado um interesse especial com este aspecto no mundo da arquitectura.

⁹³ HOLL, Steven, 2000 – *"Parallax"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.38

⁹⁴ *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 155)

⁹⁵ HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.11

⁹⁶ *Ibidem*; (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 155)

Não querendo desviar o tema, acreditamos que o ser humano se tem afastado progressivamente das suas raízes biológicas a um ritmo descontrolado, não só por se isolar cada vez mais em espaços urbanos, onde em muitos casos nos fechamos em construções inteiramente compostas por materiais sintéticos e artificiais, mas ainda por nos segregamos cada vez mais em mundos virtuais. Mais à frente teremos a oportunidade de observar como outros autores reflectem acerca dos problemas que se reflectem nos avanços tecnológicos da nossa era e como é que se demonstra uma tendência natural em recuperar o nosso carácter biológico.

*"Em última análise, a fenomenologia na arquitectura é menos um método de design e mais uma forma de discurso, oferecendo uma poderosa maneira de descrever, discutir e 'decidir sobre a arquitectura', a partir da perspectiva da nossa experiência vivida como usuários incorporados. Dispõe-nos de um leque de ferramentas que nos ajuda tanto a projectar como a habitar os nossos edifícios de uma forma mais gratificante, mas também a aumentar nossa consciência da riqueza abundante do mundo que constantemente se desdobra à nossa volta."*⁹⁷

II. Atmosferas: A dimensão entre o homem e a arquitectura

Neste capítulo dedicamo-nos ao tema principal da presente dissertação, onde temos como objectivo abordar o conceito de "atmosfera" no domínio da arquitectura e de estabelecer a sua importância, tanto no desempenho desta arte, como para a experiência da obra arquitectónica. Pretendemos entender o que são atmosferas em arquitectura, como se caracterizam e como se materializam.

O capítulo anterior serviu para podermos estabelecer uma base de apoio para o desenrolar desta temática, onde explorámos questões de percepção e sensorialidade do ser humano e onde traçámos uma perspectiva da arquitectura do ponto de vista fenomenológico. Desta forma, preparámos o nosso discurso para a abordagem do tema da experiência vivida na arquitectura à qual é inerente dimensão "atmosférica".

Apesar de pouco estudado, o tema das atmosferas no âmbito arquitectónico tem a capacidade para divergir para outros assuntos para além da experiência que se dá entre o homem e o edifício, como obra arquitectónica. Já existe alguma literatura sobre o tema das atmosferas na arquitectura cujo foco incide em assuntos como

⁹⁷ HALE, Jonathan, 2017 – *"Merleau-Ponty for Architects"*. Nova Iorque: Routledge; pág. 5 (aspas/apóstrofes como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

por exemplo: urbanismo, política e sociologia, o livro *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"* (2014), presente na nossa bibliografia é um bom exemplo disso, dado que aborda várias temáticas dentro do tema das "atmosferas", com a contribuição de diversos autores. Entre eles filósofo Gernot Böhme, que já se tem debruçado sobre o tema noutras obras suas expandindo-o no âmbito do urbanismo. No entanto, o foco principal do nosso trabalho não é tão extenso e como tal pretendemos concentrar-nos na "atmosfera" como experiência do espaço arquitectónico individual.

É também por meio deste tema que chegamos à obra de Peter Zumthor, sobre a qual vamos fazer uma análise prévia, explorando a sua metodologia e motivações, antes de nos debruçarmos sobre as duas obras do arquitecto suíço, que visitamos no nosso trabalho de campo.

II.1. Introdução ao tema: O que são atmosferas?

Etimologicamente, a palavra "atmosfera" deriva do grego antigo *atmós*, vapor, ar, e *sphera*, esfera.⁹⁸ Do ponto de vista científico e literal, a palavra refere-se à camada de gases que envolve o planeta terra ou qualquer outro astro. Estes gases são atraídos à massa do planeta graças à força exercida por acção da gravidade. Porém, "atmosfera" é um termo que se refere também, no seu sentido figurativo, a um conjunto de elementos que condiciona psicológica e espiritualmente o ser humano, como por exemplo as cores do céu ou de uma fotografia, a temperatura de um espaço ou um ruído de fundo numa sala. Fundamentalmente, tudo o que o ser humano percepção do meio à sua volta provoca um determinado estímulo sensorial que leva a uma reacção e a uma interpretação. O conjunto desses estímulos leva a uma condição psicológica e emocional, e é nesta interação que se constrói um ambiente ou atmosfera. Essa construção dá-se através da nossa capacidade intuitiva e emocional que nos é biologicamente característica, atendamos ao facto de que *"apesar de não analisarmos ou entendermos conscientemente a interação de fatos meteorológicos, apreendemos a essência do clima num relance e isso inevitavelmente condiciona nosso humor."*⁹⁹

Na música, por exemplo, temos determinados sons que associamos a uma emoção triste, ou alegre, calma ou eufórica. Na música encontramos um bom exemplo de como os estímulos sonoros provocados pelas notas musicais se convertem na percepção humana a um conjunto de emoções e associações. Se uma composição

⁹⁸ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Atmosfera>; Acedido em: 22/06/2017

⁹⁹ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág. 21 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

musical nos faz remeter para um determinado estado de espírito, podemos também então classificar o conjunto dessas características como atmosfera. Segundo Pallasmaa, *"de entre as diversas formas de arte, a música é particularmente atmosférica - tem um impacto contundente nas nossas emoções e estados de ânimo, independentemente de quão pouco ou muito entendemos intelectualmente sobre estruturas musicais. [...] O facto de a música nos conseguir fazer chorar é uma prova convincente do poder emotivo da arte, bem como de nossa capacidade inata de interiorizar estruturas emotivas abstratas."*¹⁰⁰

Quando falamos de atmosferas neste sentido, falamos de um conceito pouco pragmático e difícil de abordar com um trato científico, dada a sua ambiguidade, subjectividade e pela sua variabilidade no que diz respeito à interpretação pessoal de cada sujeito. Na arquitectura, ao contrário das outras artes, como a música, ou o cinema por exemplo, que nos transpõem para "mundos virtuais", a atmosfera dá-se no entrelaçar da arte com o real, concreto, físico e palpável onde a obra é o palco das nossas vivências e fruto do nosso uso.

Steven Holl considerou que *"só a arquitectura tem a capacidade de oferecer uma experiência completa com o corpo. Fotografia, pintura, e outras artes a duas dimensões só conseguem oferecer uma experiência limitada em comparação com a arquitectura."*¹⁰¹ Steen Eiler Rasmussen manifestou ainda a ideia de que o carácter prático da arquitectura a faz destacar-se das outras vertentes no campo das artes quando escreveu que *"o arquiteto trabalha com forma e massa, tal como o escultor, e como o pintor, ele trabalha com cores. Mas dos três, só a sua é uma arte funcional. Uma que resolve problemas práticos."*¹⁰² Pallasmaa por sua vez observa também que *"a atmosfera parece ser um objetivo mais consciente no pensamento literário, cinematográfico, teatral, musical e pictórico do que na arquitectura."*¹⁰³ Fundamenta esta opinião atendendo à obra de J. M. W. Turner e de Claude Monet, propositadamente denominada de "pintura atmosférica", onde *"os ingredientes formais e estruturais no trabalho desses artistas são deliberadamente reprimidos em benefício de uma atmosfera envolvente e disforme, sugestiva de*

¹⁰⁰ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág. 20 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

¹⁰¹ HOLL, Steven; *"A conversation with Steven Holl"* por Alejandro Zaera; in El Croquis nº78 Steven Holl; Madrid; pág. 78 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

¹⁰² RASMUSSEN, Steen Eiler, 2011 (1959) – *"Experiencing Architecture"*. Cambridge: MIT Press Ltd; pág. 9 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

¹⁰³ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág. 22 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

temperatura, humidade e movimentos subtis do ar."¹⁰⁴ (Ver Figura 9 e Figura 10; pág.44)

Sob a nossa óptica, e apoiando-nos nos conhecimentos fenomenológicos que debatemos no capítulo anterior, consideramos a "atmosfera" na arquitectura como uma espécie de catalisador da interacção que se dá entre o sujeito e a obra. Como uma dimensão interdependente das duas partes, onde decorre a experiência perceptiva e interpretativa, ou até como a nossa formulação inconsciente e pessoal da realidade arquitectónica à nossa volta. Nas palavras de Juhanni Pallasmaa:

*"Quando entramos num espaço, o espaço entra em nós, e a experiência é essencialmente uma troca e fusão entre o objeto e sujeito. [...] A atmosfera é a impressão abrangente, perceptiva, sensorial e emotiva de um espaço, cenário ou situação social. Ela fornece a coerência e o carácter unificadores para uma sala, espaço, lugar e paisagem, ou um encontro social. É "o denominador comum", "a coloração" ou "a sensação" da situação experiencial. A atmosfera é uma "coisa mental", uma propriedade experiencial ou característica que é suspensa entre o objeto e o sujeito".*¹⁰⁵

Só nos é possível conceber mentalmente uma atmosfera apoiando-nos no nosso conhecimento e capacidade sensorial e interpretativa. Ou seja, ao imaginarmos a atmosfera de um espaço, somos obrigados a atribuir-lhe determinadas características reconhecíveis para o nosso universo sensorial, como por exemplo de cor, textura, temperatura e iluminação. Ao retirarmos o elemento humano da equação, o conceito de atmosfera deixa de existir consequentemente e a arquitectura torna-se efémera.

Apoiando-nos neste ponto de vista, a arquitectura existe sob o pressuposto da existência humana. A sua razão e propósito dirigem-se primeira e ultimamente para a experiência do homem e é por esse motivo que é para nós tão importante que a sua concepção revele uma natureza consciente, em função dessa experiência vivida.

A abordagem que fizemos à obra de Juhani Pallasmaa no capítulo anterior trouxe-nos um entendimento mais elaborado acerca da experiência multi-sensorial que é inerente à arquitectura. Para além dos cinco sentidos, o autor argumenta que esta experiência envolve ainda a nossa noção de orientação, gravidade, equilíbrio,

¹⁰⁴ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag pág. 22 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

¹⁰⁵ PALLASMAA, Juhani in: *Idem*; pág. 20-21 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)



Figura 9: Claude Monet, 1882 – "*Caminhada no Penhasco em Pourville*" (óleo sobre tela) Fonte: wikipedia.org



Figura 10: J. M. W. Turner, 1796 – "*Fishermen at Sea*" (óleo sobre tela) Fonte: <https://upload.wikimedia.org>

estabilidade, locomoção, duração, continuidade, escala e iluminação.¹⁰⁶ Observa que, *"de fato, o julgamento imediato do caráter do espaço requer todo o nosso sentido existencial e corporificado, e é percebido de maneira difusa e periférica, em vez de através da observação precisa e consciente. Além disso, essa avaliação complexa projeta um processo temporal, pois funde percepção, memória e imaginação. [...] A atmosfera estimula atividades e orienta a imaginação."*¹⁰⁷

II.2. Atmosferas: Estado da arte

A preocupação que se tem vindo a manifestar sobre este tema, com este rótulo específico, é relativamente recente. Porém, a ideia por detrás do conceito das atmosferas é herdeira da preocupação relativa à experiência do homem com a arquitectura, e já revela indícios de se ter vindo a expressar de forma mais substancial desde a década de 1950. Tanto por parte dos autores que anteriormente abordámos, apoiados numa concepção fenomenológica, bem como por outros, como Bruno Zevi e Steen Eiler Rasmussen, que por essa altura já escreviam acerca de uma visão da arquitectura que se focava nos vazios que resultam da construção, ao invés da própria massa, assim como numa apreensão através da vivência destes vazios ao invés de uma concepção direccionada para a apreciação visual do objecto construído. Esta ideia, por sua vez descende muito provavelmente das palavras do filósofo alemão August Endell na sua obra *"Die Schönheit der großen Stadt"* (1908) (em português "A Beleza das Cidades Grandes"):

*"Quem pensa em arquitetura, pensa sempre nos elementos do edifício, nas fachadas, nas colunas, nos ornamentos e, no entanto, tudo isso é de importância secundária. O que tem mais efeito não é a forma, mas sua inversão, o espaço, o vazio que se espalha ritmicamente entre as paredes, é delimitado por eles, essa vibração é mais importante que as paredes."*¹⁰⁸

Naturalmente, e como já pudemos perceber, este tema de debate ganhou força nas décadas de 1950 e 1960, quando os princípios da arquitectura modernista começaram a ser questionados. Adoptou-se portanto nesta época, uma lógica de valorização do indivíduo no processo de concepção projectual na arquitectura, onde o bem estar do homem assumia um papel de maior relevo comparativamente ao

¹⁰⁶ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag pág. 19 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

¹⁰⁷ *Ibidem*; (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 155)

¹⁰⁸ BÖHME, Gernot, 2013 [2006], Citando: ENDELL, August, 1995 – *"Die Schönheit der großen Stadt"* in: *"Building Atmosphere"*. OASE, nº91, Dezembro; pág.23 (tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 156)

período anterior. Ainda assim, a arquitectura da segunda metade do século XX foi paulatinamente demarcada pela proliferação do legado da mentalidade modernista, associado às evoluções tecnológicas que se reflectiram no grande crescimento das cidades e do mercado de construção. É neste contexto de final de século, quando começamos a ver o termo "atmosferas" a ganhar corpo na discussão arquitectónica.

*"Não é suficiente ver a arquitetura; é preciso experimentá-la. Devemos observar como ela foi projetada para um propósito especial e como ela foi sintonizada com todo o conceito e ritmo de uma era específica."*¹⁰⁹

O arquitecto e teórico neozelandês Mark Wigley (1956-) deixou uma forte contribuição para este tema com o seu artigo *"The Architecture of Atmosphere"*, editado em 1998 no jornal/revista alemão *Daidalos*. Nesta publicação dedicada ao tópico das atmosferas nos espaços arquitectónicos, reflecte acerca da sua essência, da sua presença e da sua inevitabilidade na arquitectura, bem como sobre a importância que existe por detrás desta temática tão abstracta.

Wigley dá início ao seu artigo com uma breve descrição da palavra "atmosfera" no seu genérico, levantando a hipótese de que a atmosfera é o foco central da obra arquitectónica e que o volume físico, a massa construída propriamente dita, não é o que contém o importante para a experiência humana. É o espaço vazio que circunda e que preenche o seu interior, aquele que proporciona a vivência pessoal, que dá a sentir o que a arquitectura tem a transmitir ao homem.

*A palavra "atmosfera" foi usada pela primeira vez para descrever o gás que circunda os corpos celestes e originalmente pensava-se que saía do planeta, para dele fazer parte. Da mesma forma, a atmosfera de um edifício parece ser produzida por uma forma física. É algum tipo de emissão sinuosa de som, luz, calor, cheiro e humidade; Um turbilhão de efeitos intangíveis gerados por um objeto estático. Construir um edifício é construir a atmosfera. A atmosfera pode até ser o objetivo central do arquiteto, afinal, é o clima de efeitos efêmeros que envolve o habitante, e não o edifício. Entrar num projecto é entrar na atmosfera. O que é experimentado é a atmosfera, não o objeto propriamente dito."*¹¹⁰

¹⁰⁹ RASMUSSEN, Steen Eiler, 2011 (1959) – *"Experiencing Architecture"*. Cambridge: MIT Press Ltd; pág. 33 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156)

¹¹⁰ WIGLEY, Mark, 1998 – "Konstruktion von Atmosphäre/Constructing Atmospheres". *Daidalos*, nº 68, Junho; pág.18 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156)

Com esta observação, no entanto, o objectivo do autor não é o de minimizar a importância que a massa tem na arquitectura, no fundo a ideia que pretende levantar segue uma lógica de mutualidade, em que a atmosfera é algo indissociável do edifício, que é um componente inevitável para a experiência arquitectónica, sugerindo então que não é possível existir arquitectura sem atmosfera, como podemos constatar nas palavras do autor: *"a própria rejeição da atmosfera constrói uma atmosfera particular. Todas as pequenas escolhas de técnicas representacionais definem a atmosfera."*¹¹¹

Neste artigo o autor apoia-se pontualmente no arquitecto Frank Lloyd Wright como referência, num esforço para reforçar a sua ideia num plano mais prático:

*"Frank Lloyd Wright via-se como um arquiteto de atmosferas; O seu primeiro artigo de 1894 insiste que 'a soma total de 'casa' e todas as coisas nas quais tentamos satisfazer os requisitos de utilidade e nossa ânsia pelo belo são a atmosfera, boa ou má, que as crianças respiram com a mesma certeza que o ar puro."*¹¹² Segundo Wigley, *"Wright argumentava repetidamente que uma boa atmosfera é produzida no acto de integração de cada detalhe em particular segundo com uma visão singular."*¹¹³

Outros arquitectos que marcaram o início do século XX, como Alvar Aalto, já apontavam para uma ideologia que defendia uma arquitectura menos racional e mais emocional, menos artificial e mais natural, menos tecnológica e mais artesanal. No caso particular de Aalto, uma arquitectura que devolveria ao espírito o sentimento de habitar na terra. Segundo a sua perspectiva, a arquitectura não se pode valer apenas de uma abordagem metódica e analítica, deve sustentar a sua essência na experiência do real. Podemos constatar estas intenções nas suas obras, onde utilizava recursos vernáculos, materiais naturais, extraídos principalmente do lugar, proporcionando às suas obras um sentimento de identidade e de vínculo, tanto com o lugar como com o homem.

Num texto publicado na revista *"The Technology Review"*, em 1940, defendendo a ideia de que a arquitectura não é uma ciência, no seguimento de uma observação à arquitectura Moderna e à relação entre funcionalismo e racionalidade nesta época, Aalto escreve:

"O seu propósito segue consistindo em harmonizar o mundo material com a vida humana. Tornar mais humana a arquitectura significa fazer melhor

¹¹¹ *Idem*; pág.27 (tradução do autor;texto em original em anexo, pág. 156)

¹¹² *Idem*; pág.18 (apóstrofes/aspas como no texto original; tradução do autor;texto original em anexo, pág. 156)

¹¹³ *Idem*; pág.19 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 156)

arquitectura e conseguir um funcionalismo muito mais amplo que o puramente técnico."¹¹⁴

Pallasmaa escreveu ainda que *"as arquiteturas de Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto são baseadas no pleno reconhecimento da condição humana incorporada e da multidão de reações instintivas escondidas no inconsciente humano. [...] Aalto estava claramente mais interessado no encontro do objeto e do corpo do usuário do que na mera estética visual.*"¹¹⁵

Como já constatámos em múltiplas observações, o Modernismo foi consecutivamente alvo de crítica para os defensores de uma abordagem fenomenológica na arquitectura. Voltando ao texto de Mark Wigley, seguindo o seu raciocínio no tema das atmosferas, escreve que *"quando Le Corbusier condenou arquitectos anteriores pela sua concentração na atmosfera, o seu chamamento ao L'esprit nouveau é precisamente um chamar para uma nova atmosfera. Numa ironia familiar, a aparente ausência de decor rapidamente se tornou o decor de eleição.*"¹¹⁶

No panorama contemporâneo, já passadas duas décadas desde que Mark Wigley escreveu o seu artigo para a revista alemã, podemos observar a evolução do tema das atmosferas na arquitectura e a forma como ganhou o interesse da comunidade. Percebemos que o tema não perdeu relevância e que pelo contrário, depois de um período onde programação, imagem e tecnologia reinaram em superioridade, estamos a assistir a uma renovação na prática arquitectónica em busca das qualidades atmosféricas.¹¹⁷

Numa das obras nas quais nos apoiámos para esta dissertação *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"* (2014), Pallasmaa afirmou que somente nas duas últimas décadas constatámos na arquitectura a substituição de uma visão experiencial sobre a sua compreensão formal. Comentou ainda que *"atmosfera, ambiente e humor raramente são discutidos entre arquitetos ou escolas de arquitetura, já que a teorização arquitetónica, a educação e a crítica tendem a concentrar-se no espaço, na forma, na estrutura, na escala, nos detalhes*

¹¹⁴ AALTO, Alvar, 1977 – *"La humanización de la arquitectura"*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.; pág. 29 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156)

¹¹⁵ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.70-71 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156)

¹¹⁶ WIGLEY, Mark, 1998 – *"Konstruktion von Atmosphäre/Constructing Atmospheres"*. *Daidalos*, nº 68, Junho; pág. 25 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156)

¹¹⁷ HAVIK, Klaske; TEERDS, Hans; TIELENS, Gus, 2013 – *"Building Atmosphere"*. *OASE*, nº91, Dezembro; pág.3

e na luz.¹¹⁸ Christian Borch observa ainda, na mesma obra, que tal como em qualquer outro fenómeno social, modas e tendências também se vêm reflectidas na arquitectura. Não ao mesmo ritmo que na indústria do vestuário, mas que certamente determinados estilos arquitectónicos definem uma tendência numa época e contexto particulares. E refere especificamente que uma das tendências mais significativas dos dias que correm é o debate das qualidades atmosféricas na arquitectura e no espaço urbano.¹¹⁹

Pallasmaa considera ainda que embora a atmosfera e o humor sejam qualidades dominantes de nossos ambientes e espaços, essas qualidades não foram muito observadas, analisadas ou teorizadas na arquitetura¹²⁰, mas apesar de tudo, consideramos que a pouco a pouco vão sendo publicadas cada vez mais obras e artigos, e que parece existir um crescente ganho de consciência sobre o tema. Na nossa investigação verificámos que no campo teórico o filósofo alemão Gernot Böhme é um dos nomes com mais destaque neste tema, assim como Juhani Pallasmaa, embora a abordagem ao tema das atmosferas em concreto no trabalho do finlandês seja apenas visível em obras e artigos mais recentes.

Para além disso e talvez mais importantemente ainda, temos o privilégio de poder ter arquitectos na actualidade com o talento e habilidade para materializar nas suas obras esta noção de atmosfera e experiência vivida na arquitectura. O arquitecto americano Steven Holl, sobre o qual nos debruçámos no capítulo anterior é um exemplo disso com a sua abordagem fenomenológica ao processo projectual. O mesmo se pode dizer dos arquitectos japoneses Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa e o seu atelier SANAA, onde produzem uma arquitectura que atende à imersão e às qualidades multi-sensoriais do design do espaço. Em similitude, o arquitecto italiano Renzo Piano e o francês Jean Nouvel salientam a importância do espírito do lugar, vinculado ao argumento existencial que aponta para um conceito de espaço embasado no significado e identidade¹²¹, que já pudemos constatar na obra literária de Cristian Norberg-Schulz.

¹¹⁸ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), *et alli*, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag pág. 19 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156)

¹¹⁹ BORCH, Christian, *et alli*, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.7

¹²⁰ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), *et alli*, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag pág. 19

¹²¹ BORCH, Christian (Ed.), *et alli*, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.8

Um exemplo notável da aplicabilidade da noção de atmosferas em termos práticos e materiais, mas também sob forma teórica, é o arquitecto suíço Peter Zumthor, que escolhemos para poder realizar o nosso trabalho de campo. Visitámos duas das suas obras construídas sobre as quais fizemos uma análise às suas qualidades atmosféricas e experienciais que apresentaremos no seguinte capítulo.

Peter Zumthor (1943-) é um caso notável e exemplar para a profissão da arquitectura, a quem foi atribuído o prémio Pritzker em 2009. A excepcionalidade do caso de Zumthor deve-se ao facto de este ser um arquitecto que possui uma capacidade sensível fora de série. A obra de Zumthor reflecte as qualidades de uma arquitectura voltada para a experiência humana, incorporando uma forte noção de atmosfera e multi-sensorialidade. *"Para ele, não só é importante a aparência de um piso, escada, parede, sala ou fachada, mas também como se sentem quando alguém os toca com as pontas dos dedos, como cheiram, como ressoam e soam, e que tipo de associações, imagens mentais, expectativas e memórias é que evocam. Os seus edifícios giram sempre em torno da relação entre o corpo humano e seu ambiente, e o modo como o sujeito individual vivencia situações muito específicas."*¹²²

Como tal, Zumthor é mundialmente reconhecido pela sua capacidade de trabalhar com um interesse particular nas condições atmosféricas da arquitectura, que se manifesta deliberadamente no seu livro *"Atmosphären"* (2006) (em português *"Atmosferas"*). Nesta obra, o autor reflecte acerca do tema, procurando estabelecer o que é que constitui qualidade arquitectónica e tentando perceber porque é que alguns edifícios nos transmitem uma sensação de conforto e prazer mais do que outros. Na sua visão, aponta para ideia de que a qualidade arquitectónica depende da sua capacidade atmosférica. Afirma que a experiência derivada da "atmosfera" está directamente relacionada com a qualidade do espaço e da obra arquitectónica. Ou seja, que a experiência sensorial do ser humano face à vivência de um objecto arquitectónico assume a importância maior, e que se a execução arquitectónica tiver sucesso nesta relação entre o homem e a arquitectura, ou não, é que vai determinar a qualidade do edifício ou a falta dela. Segundo ele, portanto, a ideia da atmosfera deve prender-se à intenção primordial na execução do projecto e levar a cabo um determinado propósito a pensar nos indivíduos que lhe vão dar uso.

Um outro aspecto que consideramos particular é o carácter simplista e pragmático de Zumthor que se reflecte tanto na sua arquitectura, como naquilo que escreve.

¹²² URSPRUNG, Philip, 2009 – *"Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor"*; pág.1 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 156) Fonte: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2009_PhilipUrsprungEssay.pdf; Acedido em 07/03/2018

As questões que Peter Zumthor coloca são sucintas e directas, e as suas respostas são dadas de forma honesta e descomplicada. Este arquitecto dedica-se ao seu trabalho com a simples ambição de o poder fazer bem feito. Podemos verificar este aspecto através do primeiro parágrafo deste seu livro, onde escreveu:

*"Interesso-me desde há muito, como é natural, sobre: o que é no fundo a qualidade arquitectónica? É relativamente fácil de responder. A qualidade arquitectónica – para mim – não significa aparecer nos guias arquitectónicos ou na história da arquitectura ou ser publicado etc.. Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra."*¹²³

Gostaríamos de deixar aqui esta ressalva, tal como verificámos numa observação de Christian Borch, que embora Zumthor deva ser creditado por capturar uma série de elementos que pertencem ao reino "atmosférico", as suas reflexões sobre o assunto são relativamente limitadas. Talvez por estarem tão intimamente ligadas ao seu trabalho prático.¹²⁴ A verdade é que notámos desde início que o material de corpo teórico da autoria de Peter Zumthor tem um carácter extremamente pragmático e um cariz pessoal que se reflecte numa teorização pouco desenvolvida. Contudo, apesar da sua simplicidade, podemos verificar nas reflexões do arquitecto um grande entendimento sobre o tema.

Nesta primeira parte da sua obra publicada em 2006, Zumthor dedica-se a tentar elaborar uma explicação de o que é que entende como "atmosferas", e porque é que têm tal peso na experiência da arquitectura. Associa a noção de "atmosfera" a uma primeira impressão, que inevitavelmente todos nós temos quando nos deparamos com algo novo, como um instinto que num relance nos transmite uma informação positiva ou negativa, numa compreensão imediata. Assim como quando *"vemos uma pessoa e temos uma primeira impressão. [...] Em relação à arquitectura também é um pouco assim. Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é."*¹²⁵ Portanto, mesmo que a complexidade de um edifício seja experienciada por nós de forma gradual, percebemos as suas características imediatamente ao acedê-lo.

Zumthor apoia-se ainda em exemplos práticos de fotografias, músicas e textos onde tenta explicar esta capacidade atmosférica. Mostra-nos uma fotografia de Hans Baumgartner, de uma residência de estudantes em Zurique, tirada em 1936,

¹²³ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.11 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 157)

¹²⁴ BORCH, Christian, et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.8

¹²⁵ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.11-13 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 157)

que retrata um espaço, segundo o autor, de "atmosfera densa", à qual se questiona acerca da sua própria capacidade para projectar ambientes assim, com essa intensidade.

Numa segunda parte, reflecte acerca da nossa experiência no encontro com os edifícios, que é senão corporal. De modo inato nós sentimos os edifícios, as suas qualidades hápticas e matérias, ou seja, ao percorrê-lo temos uma impressão geral das suas texturas, peso, massa, opacidade, e como os materiais refletem essas características no nosso domínio sensorial. Escutamos, vemos e sentimos como reagem à nossa presença, sentimos a sua temperatura e vemos a luz sobre as coisas. Apresenta-nos nove "respostas" pessoais que utiliza como ferramentas no seu método de trabalho, na tentativa de materializar as atmosferas arquitectónicas por si idealizadas. Estes conceitos que lhe servem de guias práticos relacionam-se com a parte física do corpo da arquitectura, com a interacção entre os materiais, com o som e a temperatura do espaço, com a natureza percorível dos edifícios e a tensão entre o interior e o exterior, com a influência da luz e ainda com os níveis de intimidade. Mais à frente, numa análise mais voltada para a metodologia de Peter Zumthor no seu processo de construção de atmosferas, retomaremos a este tema.

Para Zumthor, a concepção de atmosferas não se limita ao interior dos edifícios, como tal, podemos observar que na sua perspectiva o conceito de *genius loci* se encontra também vividamente incorporado. As qualidades atmosféricas não se confinam apenas à interacção entre o homem e o edifício mas também entre o edifício e o seu meio envolvente. Consequentemente, se um edifício falha na imersão com a sua envolvente, falha miseravelmente de um ponto de vista atmosférico.¹²⁶

Pallasmaa partilha com Zumthor as ideias de que a qualidade da arquitectura está fortemente dependente da sua experiência atmosférica, de que a apreensão da atmosfera é imediata e de que o arquitecto deve desenvolver uma capacidade sensível que lhe permita reflectir nos seus projectos essa noção de atmosfera.

O arquitecto finlandês concedeu uma entrevista a Klaske Havik, Hans Teerds e Gus Tielens para um artigo do volume 91 do jornal/revista holandês *OASE*, intitulado "*Building Atmosphere*" (2013). À conversa com os autores do artigo, no seu gabinete em Helsínquia, discutiu-se o tema das atmosferas e o como estas são criadas, confirmando as similaridades que acabámos de identificar entre Zumthor e Pallasmaa relativamente ao tema:

¹²⁶ BORCH, Christian, *et alli*, 2014 – "*Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*". Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.8

*"No que diz respeito ao papel do arquiteto, Pallasmaa identificou a necessidade de um certo equilíbrio entre ingenuidade e perícia para desenvolver uma sensibilidade para as atmosferas - o que pode muito bem ser, como afirmou durante a entrevista, o nosso sexto sentido. Em qualquer caso, Pallasmaa argumentou, a atmosfera é imediatamente experimentada como uma unidade, na qual todos os sentidos estão simultaneamente em funcionamento. A experiência de qualidade atmosférica na arquitetura, portanto, é, por definição, experiência incorporada. [...] Pallasmaa observou, além do mais, que é crucial que os arquitetos se amalgamem com usuários, clientes e outros perceptores da arquitetura, por mais anónimos ou distantes que possam parecer. Ele considerou ainda, para além da incorporação, a compaixão como uma habilidade necessária para os arquitetos serem capazes de construir a atmosfera."*¹²⁷

Parece-nos evidente que ambos os arquitectos revelam uma grande consideração pelo tema das "atmosferas" na arquitectura e da sua importância não só no âmbito da experiência mas também no processo projectual. A maior diferença será talvez a capacidade superior que Pallasmaa possui de se exprimir acerca dos aspectos cruciais da experiência arquitectónica no sentido teórico, ou seja, no plano reflectivo, enquanto Zumthor domina magistralmente no plano operativo, apoiando-se no conceito de atmosfera como um princípio norteador na sua prática arquitectónica.

O filósofo alemão Gernot Böhme (1937-) que mencionámos anteriormente, é um dos principais nomes que tem demonstrado interesse sobre o tema das atmosferas na arquitectura. Muito recentemente, em 2017 foi publicado um livro intitulado *"Atmospheric Architectures"*, que consiste numa compilação de artigos e partes de outras obras suas, das quais se destaca o seu livro de 2006 *"Architektur und Atmosphäre"*, que se encontra aqui traduzido para inglês.

Os autores do artigo supracitado *"Building Atmosphere"* (2013) publicaram também uma versão curta desta obra em formato de análise e como tal, a nossa abordagem ao trabalho do filósofo alemão apoiou-se essencialmente nestes dois textos.

Para Böhme a questão da presença física consciente na arquitectura voltou a ser de interesse para a arquitectura contemporânea na viragem do último século. Segundo a sua visão, isso está fortemente relacionado com o produto da civilização tecnológica em que vivemos.

¹²⁷ HAVIK, Klaske; TEERDS, Hans; TIELENS, Gus, 2013 – "Building Atmosphere". OASE, nº91, Dezembro; pág.5-7 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

De acordo com o seu argumento, pode até parecer paradoxal que na era das telecomunicações, e da experiência quotidiana através do mundo virtual, o ser humano sinta cada vez mais a necessidade da experiência vivida no mundo real.

Observa que apesar de realmente vivemos na era das telecomunicações e que grande parte das nossas vidas tome lugar em espaços virtuais, viajamos cada vez mais em busca do contacto com a experiência pessoal. Repara ainda que em paralelo ao desenvolvimento tecnológico foi desenvolvida uma redescoberta do corpo humano, que se estende desde os campos da filosofia até à massificação dos grupos de prática de yoga e tai chi.¹²⁸

A situação apenas parece paradoxal se a observarmos de um ponto de vista unidimensional, concentrando-nos apenas no desenvolvimento tecnológico da civilização. Na realidade existe aqui uma grande ambivalência neste desenvolvimento que se reflecte também na arquitectura, que por um lado se molda em função do progresso tecnológico em simultâneo com as necessidades do homem. Böhme observa que *"para a arquitetura, a atual retomada séria do corpo humano é um renascimento, revisitando um desenvolvimento que começou no final do século XIX."*¹²⁹

O autor aponta para August Endell, com a sua teoria dos espaços vazios na arquitectura que já abordámos, e para Heinrich Wölfflin que estabeleceu que a forma do espaço da arquitectura não é meramente aquilo que nós vemos, mas ao invés disso a experiência do corpo e através do corpo, como as ideias pioneiras para uma nova maneira de pensar arquitectura. Considera que se abriram horizontes no sentido de pensar e projectar espaços arquitectónicos ao invés de objectos arquitectónicos.

Segundo este autor, infelizmente o potencial destas ideias foi pouco explorado na arquitectura do século XX às custas da asfixia provocada pelo funcionalismo moderno. No entanto, Böhme discerne três correntes que agarraram nessas ideias e as desenvolveram durante esse período.

Como primeira, aponta para a libertação da arquitectura da ortogonalidade, indicando que os avanços tecnológicos expandiram o leque de materiais na arquitectura permitindo *"abandonar a recta, o plano e o ângulo recto e mostrar que*

¹²⁸ BÖHME, Gernot, 2013 (2006), in: "Building Atmosphere". OASE, nº91, Dezembro; pág.21

¹²⁹ *Ibidem*; (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

a arquitetura não precisa de estruturas espaciais pré-definidas, mas, antes de tudo, construções para a experiência humana."¹³⁰

A segunda corrente, tem ainda a ver com os materiais, mas demonstra uma relação diferente da arquitectura com o espaço. Indica que as obras de Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright foram pioneiras em abrir o espaço encerrado para o mundo exterior, desfazendo esta barreira numa atitude radical que marcou a história da arquitectura. Este gesto em si, não só resulta numa exposição do usuário ao aberto, como significa também que a arquitectura é capaz de desfazer os seus próprios elementos estruturais removendo-os.

Em terceiro e último, aponta para a arquitectura tradicional japonesa, onde o conceito base se aproxima muito do caso anterior, com as suas paredes deslizantes e translúcidas e disfarce das estruturas de suporte dos edifícios. O autor observa ainda que este "renascimento" que se manifestou na transição para o século XX foi sustentado nessas três correntes, que transportaram estes princípios ao longo do século, até se manifestar de novo um interesse substancial nas ideias originalmente levantadas por Endell e Wölfflin.

Ao desenvolver acerca do termo "atmosfera" no domínio da estética, o autor menciona que apesar de que este seja uma constante no nosso discurso, parece que a sua tarefa seja de designar algo indefinido, algo difícil de expressar, apenas para esconder a falta de palavras.¹³¹

No quarto capítulo do livro de 2017, que incide sobre os textos da sua obra de 2006 *"Architektur und Atmosphäre"*, o autor começa por se endereçar ao termo "atmosfera" no seu sentido original, referente à meteorologia. De certa forma em similitude com Mark Wigley no seu artigo publicado em 1998. Nesta nota, Böhme repara ainda que na maioria das línguas europeias, esta expressão também se refere desde há séculos ao tom emocional de um espaço¹³², com isto tentando reforçar que este termo se pode referir ao clima, mas também às sensações que nos confere o espaço em que nos encontramos.

Apresenta-nos de seguida alguns exemplos de como a interpretação das condições climatéricas se reflecte emocionalmente no ser humano, como por exemplo: "é

¹³⁰ BÖHME, Gernot, 2013 (2006), in: "Building Atmosphere". OASE, nº91, Dezembro; pág.23 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 157)

¹³¹ BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres; Bloomsbury Publishing PLC; pág.13

¹³² *Idem*; pág.69

uma manhã alegre"; *"há um frio de outono no ar"*¹³³. Podemos imediatamente aqui verificar a dificuldade de desenvolver um discurso sobre atmosferas sem o auxílio de exemplos práticos, tal como o autor já tinha indicado anteriormente.

Procura desta maneira clarificar a ideia de que o clima e as emoções estão intimamente relacionados, revelando que tomou nesta observação inspiração nas palavras de Hermann Schmitz citando-o:

*"Fenomenologicamente, o que sentimos nesses momentos não é, na verdade, uma condição do nosso corpo, mas uma atmosfera envolvente, sem forma e perfeitamente difundida. Na sua expansividade, o nosso próprio corpo, sem dúvida, destaca-se como algo que é especificamente afetado por essa atmosfera - dilatando, por exemplo, em clima húmido ou contraindo no ar fresco e limpo. Da mesma forma, os sentimentos são, como já observamos, atmosferas que assombram as pessoas afetando-as fisicamente; no entanto, elas não são simples estados do corpo, mas os poderes indefinidos e expansivamente difusos que o abrangem."*¹³⁴

Com isto, aponta para a ideia de que a atmosfera é, portanto, um facto fundamental da percepção humana e da maneira pela qual as pessoas percebem imediatamente onde estão, através de sua disposição. Neste sentido, afirma que as atmosferas moldam o *"ser-no-mundo"*¹³⁵ de uma pessoa como um todo, nas relações com os ambientes, com outras pessoas, com as coisas e com as obras de arte.¹³⁶

No seguimento desta lógica, o autor destaca a importância do carácter atmosférico na arquitectura, enfatizando ainda, tal como grande parte dos autores que abordámos ao longo do trabalho, de que a arquitectura, ao contrário do que é comumente pré-concebido, não é uma arte visual. Böhme destaca aqui a importância da experiência pela presença corpórea na arquitectura, alegando que o conceito talvez seja de difícil entendimento na era das telecomunicações.¹³⁷

¹³³ BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres; Bloomsbury Publishing PLC; pág.69 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 157)

¹³⁴ BÖHME, Gernot, 2017, Citando: SCHMITZ, Hermann, 1969 – *"Der Gefühlsraum"* In: *Idem*; pág.70 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 157)

¹³⁵ Noção Heideggeriana que já abordámos no capítulo anterior, na pág 11.

¹³⁶ BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres; Bloomsbury Publishing PLC; pág.70

¹³⁷ BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres; Bloomsbury Publishing PLC; pág.70

No desenrolar do seu discurso depara-se com um problema. Ao considerarmos a arquitetura de pensamento limitado, exclusivamente em termos de espaço geométrico, percebemos que também ela dá igualmente lugar ao reconhecimento de que essa criação ocorre também no espaço da experiência pela presença corpórea. O dilema surge quando pensamos de acordo com a estética clássica e falamos de arquitectura, onde fazemos uma divisão em que por um lado os edifícios devem ser funcionais e por outro obras de arte. O problema aqui prende-se com a característica funcional, que supostamente é desassociada do domínio artístico.

Segundo Böhme, a tentativa dos arquitectos em relacionar o sentido artístico que é atribuído à arquitectura é feito através de metáforas "emprestadas" pelas outras artes como a escultura, a música ou a poesia. Observa ainda que no calor deste argumento devemos atentar à ideia de que incluímos nas nossas considerações termos como "forma" e "matéria", "expressão", "significado" e "harmonia", como comparações com as outras artes. Reparemos que estas, de facto, sugerem que a escultura parece estar mais próxima da arquitetura.¹³⁸ Observa que ambas as artes trabalham no domínio da visão dando forma à matéria, e como é natural, os arquitectos dedicam-se a trabalhar no sentido visual e a entender o seu ofício como um moldar das massas. As questões que coloca são: Se é na realidade a visão que leva a uma percepção genuína da arquitectura? Ou se é o sentir do espaço? E se os arquitectos dão forma à matéria ou ao invés disso ao espaço?¹³⁹

Podemos perceber que aqui o seu discurso leva uma direcção semelhante ao de Juhani Pallasmaa no seu livro de 1996, *"The Eyes of the Skin"*, que já analisámos. O argumento de Böhme continua de certa forma a questionar a posição da arquitectura no campo das artes visuais de modo a tentar elaborar a ideia de que o carácter atmosférico dos espaços se concentra no todo da nossa experiência perceptiva *in situ*¹⁴⁰. Observa que, bem antes da construção da obra propriamente dita, os arquitectos se apoiam em desenhos e maquetes, e ainda em simulações de computador para apresentar os seus projectos. Repara ainda que assim que a obra esteja concluída, a sua representação fotográfica é tão ou mais importante que o trabalho arquitectónico em si e que a reputação do arquitecto é determinada pelo sucesso dessas representações. Nesta lógica, atenta ainda ao facto de que é nestas representações que a esmagadora maioria do público tem a oportunidade de "visitar" a obra comentando que *"se é verdade que a arquitetura é essencialmente acerca do design do espaço, então ela não pertence às artes visuais. Não se pode*

¹³⁸ *Idem*; pág.71-72

¹³⁹ *Idem*; pág.72

¹⁴⁰ *"In situ"* é uma expressão do latim que significa "no local".

ver um espaço."¹⁴¹ O que nós vemos são imagens, meras representações bidimensionais. Afirmar que o desenho em perspectiva, de facto representa a fisicalidade das coisas, mas não do espaço em si, mesmo nas projecções tridimensionais em que podemos visualizar o espaço a partir da primeira pessoa, a experiência mantém-se isolada no campo visual. Com base nestes argumentos o autor defende uma premissa muito semelhante à de Pallasmaa, que indica que para podermos ver um espaço, a experiência deve desenrolar-se de forma multi-sensorial.

Curiosamente, e em última nota, reparámos que a sua crítica incide ainda sobre um texto de Peter Zumthor, no seu livro de 1998 intitulado *"Thinking Architecture"*. Texto este sobre o qual Böhme comenta o seguinte:

*"A geometria é acerca das leis das linhas, superfícies planas e corpos tridimensionais no espaço. A geometria pode ajudar-nos a entender como lidar com o espaço na arquitetura. Na arquitetura, há duas possibilidades de composição espacial: o corpo arquitetónico fechado, que isola o espaço dentro de si e o corpo aberto, que abrange uma área do espaço que está conectada com o continuum infinito. A extensão do espaço pode fazer-se visível através de corpos como lajes ou pilares colocados livremente ou em fileiras na extensão espacial de uma sala."*¹⁴²

Acerca deste texto, o filósofo comenta que aparentemente aqui o arquitecto Peter Zumthor formula uma contradição à sua natureza na qual destaca como o aspecto mais importante da arquitectura a maneira como as pessoas se sentem dentro e em volta dos edifícios. Na sua explicação, Böhme indica que o arquitecto neste texto delega a responsabilidade do espaço à geometria e que afirma que o design espacial na arquitetura consiste em tornar o espaço visível. Para Böhme, tornar visível, de acordo com a citação supracitada, ocorre na delimitação do espaço através de objectos e na distribuição das coisas. Admite que naturalmente a arquitectura desenha as coisas e que não consegue fazê-lo sem geometria, mas no entanto, há algo mais que acontece na criação da realidade material na arquitetura e na colocação das coisas. *"Os edifícios acentuam e focalizam a sensação de*

¹⁴¹ BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres; Bloomsbury Publishing PLC; pág.72 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

¹⁴² ZUMTHOR, Peter, 2006 (1998) – *"Thinking Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.21-22 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

espaço, implicam sugestões de movimento, transmitem experiências de estreiteza ou expansividade, e articulam o próprio espaço como uma extensão."¹⁴³

No entanto, em defesa de Peter Zumthor e a título de curiosidade, fomos verificar a citação na origem, dado que esta obra também faz parte da nossa bibliografia e reparámos que imediatamente em seguida a este excerto citado Zumthor admite: *"Eu não pretendo dizer que sei o que o espaço realmente é. Quanto mais eu penso acerca disso, mais misterioso se torna."*¹⁴⁴

II.3. Construção de atmosferas: O método de Peter Zumthor

Retomamos as nossas atenções neste subcapítulo para o arquitecto Peter Zumthor, de modo a obtermos um melhor entendimento da sua metodologia de trabalho e do peso que as atmosferas representam neste processo.

Peter Zumthor nasceu na cidade de Basel, na Suíça. Na sua adolescência dedicou-se ao ofício do seu pai com quem trabalhou durante algum tempo no seu atelier de carpintaria. Obteve o seu diploma aos 20 anos, em 1963, no curso de Design de Interiores na Escola de Artes e Ofícios de Basel (Kunstgewerbeschule Basel) mas decidiu mais tarde mudar-se para Nova Iorque afim de estudar Arquitectura e Design no Pratt-Institute, formando-se em 1966. Dois anos depois voltou para a Suíça onde iniciou a sua carreira como arquitecto no Departamento de Preservação de Monumentos do Cantão de Graubunden. Actualmente o seu atelier está localizado na vila de Haldenstein, nas montanhas, num edifício que conjuga o seu escritório com a sua residência.

Tal como já pudemos perceber, Peter Zumthor é um arquitecto com uma maneira de pensar e ver a arquitectura muito particular. A sua arquitectura não se baseia em princípios, ideologias ou fórmulas, aliás, rejeita facilmente qualquer regra ou dogma. É concebida a partir da experiência, do material, da memória e do real, de um modo humanista, resultando de uma preocupação e cuidado imensos, em relação ao sítio e à escolha e tratamento dos materiais, de forma a dotar os seus edifícios com uma capacidade em criar uma determinada sensação e impacto emocional nos seus utilizadores.

Peter Zumthor é ainda autor de três obras literárias, *"Pensar a Arquitectura"* (1998), *"Atmosferas"* (2006) e *"A Feeling of History"* (2018). As três obras são de curta dimensão, compostas por pequenos textos reflectivos do arquitecto. A sua

¹⁴³ BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres; Bloomsbury Publishing PLC; pág.72 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

¹⁴⁴ ZUMTHOR, Peter, 2006 (1998) – *"Thinking Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.22 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

mais recente obra foi publicada no mês de Maio de 2018 e como tal não obteve ainda uma tradução para a língua portuguesa. Infelizmente não tivemos oportunidade para analisá-la dado que só tomamos conhecimento da sua publicação numa fase demasiado tardia do presente trabalho. No entanto, as outras duas obras serviram-nos como textos de apoio, essencialmente para este capítulo, como já pudemos observar mais atrás. Tínhamos ainda referido anteriormente, que em *"Atmosferas"*, Peter Zumthor nos apresentou nove "respostas" para o seu método de trabalho sobre as quais pretendemos fazer seguidamente uma reflexão.

Os mesmos autores do artigo *"Building Atmosphere"* (2013) do jornal/revista holandês OASE realizaram também uma visita ao escritório do arquitecto suíço afim de estudar o *modus operandi*¹⁴⁵ do seu atelier, observando cada passo e inclusive participando das discussões acerca dos projectos em execução. Como tal apoiámo-nos também neste artigo para a realização da nossa análise.

O primeiro dos nove temas que Zumthor aborda na sua obra de 2006 é **"o corpo da arquitectura"**.

*"O que considero o primeiro e maior segredo da arquitectura, é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo e criar este espaço. Porque para mim é como uma anatomia."*¹⁴⁶

Zumthor vê a arquitectura como uma analogia ao corpo humano, que possui uma superfície visível, uma pele, e um conjunto de coisas que não conseguimos ver, mas que estão lá, e que fazem dele uma espécie de organismo, que respira e que envelhece, no qual vivemos mas que também vive em função de nós e do que está em contacto consigo.

O seu segundo instrumento metodológico está na **"consonância dos materiais"**. Este é para nós um dos principais pontos fortes na arquitectura de Peter Zumthor, talvez por ter nascido numa família de carpinteiros e artesãos, demonstra uma especial sensibilidade para com os materiais, para com a forma de os trabalhar e para com o pormenor. À semelhança do arquitecto alemão Mies van der Rohe, filho de um pedreiro, a experiência desde cedo com o manuseamento do material traduz-se numa consciência de precisão, solidez e acabamento.

"Colocamos as coisas de forma concreta, primeiro mentalmente, depois na realidade. E vemos como reagem umas com as outras. E todos sabemos que reagem umas com as outras! Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos - imaginem

¹⁴⁵ *"Modus operandi"* é uma expressão do latim que significa "modo de operar".

¹⁴⁶ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.23

uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois imaginem a mesma pedra em quantidades pequenas ou em quantidades enormes, será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades."¹⁴⁷

A escolha dos materiais é para Peter Zumthor um dos aspectos fulcrais nos seus projectos. Como poderemos ver no próximo capítulo, na análise aos casos de estudo, em algumas ocasiões o arquitecto leva anos até encontrar o material indicado para a aplicabilidade específica que deseja. Este cuidado é de facto uma das características que faz dele um arquitecto teimoso e perfeccionista. Todavia, a sua natureza ponderada é perfeitamente justificável quando pensamos que a arquitectura se faz com materiais, e que são os materiais que directa ou indirectamente se relacionam com os nossos órgãos sensoriais, e que consequentemente comunicam connosco na experiência vivida da arquitectura.

Pallasmaa comenta que *"a vulgaridade da construção estandardizada actual é fortalecida por um senso de materialidade enfraquecido."*¹⁴⁸ Atentando ao facto de que a arquitectura contemporânea perdeu força nas suas capacidades experienciais descartando materiais naturais em prol do uso de outros mais artificiais e sintéticos. Argumenta que os materiais naturais, e especialmente locais, têm uma capacidade empática superior com o ser humano, tanto pela sua organicidade que se reflecte no processo natural de envelhecimento, como nos vínculos que se dão com o contexto e história do homem e da sua cultura local.

Na arquitectura de Zumthor vemos um especial cuidado no uso e escolha dos materiais, assim como na forma como são aplicados e reorganizados entre si. O uso de materiais vernáculos e locais é muito comum nas obras do arquitecto, de igual modo também consideramos elogiável a originalidade que revela nas técnicas construtivas apresentadas em resposta às limitações e adversidades de algumas das suas obras, como é o caso dos dois exemplos do nosso trabalho de campo.

"A sensação que eu tento incutir nos materiais vai além de todas as regras de composição, e da sua tangibilidade, olfato e qualidades acústicas são meros elementos da linguagem que somos obrigados a usar. O senso emerge quando eu consigo destacar os significados específicos de certos materiais nos

¹⁴⁷ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.25

¹⁴⁸ PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; pág.31 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

meus edifícios, significados que só podem ser percebidos exatamente desta maneira particular neste edifício especificamente."¹⁴⁹

O terceiro aspecto destacado por Zumthor é "**o som do espaço**" e do papel que o som e as qualidades acústicas desempenham na atmosfera e na experiência da arquitetura.

*"Oçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos. Um exemplo: imaginem um pavimento de madeira de pinheiro maravilhoso como um estojo de violino, colocado sobre madeiras na sua sala. Ou outra imagem: Estão a colá-lo à placa de betão! Sentem a diferença no som?"*¹⁵⁰

Quando falamos de som do espaço falamos indubitavelmente da experiência vivida. Já abordámos na obra de Juhani Pallasmaa a importância das qualidades acústicas e do papel do som na arquitetura. Para Zumthor, que se interessa pela experiência através da "atmosfera", é natural que o som seja uma constante no seu pensamento conceptual. Zumthor associa o som à memória, "*o que primeiro me vem à cabeça são os ruídos de quando era criança, os barulhos da minha mãe a trabalhar na cozinha.*"¹⁵¹ Na nossa experiência pessoal da visita ao museu Kolumba em Colónia, o som teve um papel extremamente significativo no percorrer do edifício, na maneira como se organiza interiormente e ainda na forma como comunica com o exterior e com os seus usuários.

*"Como soa realmente um edifício quando o percorremos? E quando ao domingo à tarde converso com três bons amigos? E quando leio?"*¹⁵²

Em quarto lugar Zumthor coloca "**a temperatura do espaço**". Tal como no som, esta é também uma característica relacionada com a experiência sensorial.

*"Para a execução do Pavilhão da Suíça em Hanôver utilizamos muita, muita madeira, muitas vigas de madeira. E quando havia calor, estava fresco neste Pavilhão como numa floresta, e quando fazia frio, havia mais calor lá dentro do que lá fora, mesmo não estando fechado."*¹⁵³

¹⁴⁹ ZUMTHOR, Peter, 2006 (1998) – "*Thinking Architecture*". Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.10 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 157)

¹⁵⁰ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "*Atmosferas*". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.29

¹⁵¹ *Idem*; pág.31

¹⁵² *Idem*; pág.33

¹⁵³ *Idem*; pág.35

A temperatura dos espaços, tem muito a ver com a escolha dos materiais. Como observa Zumthor, a madeira é um material que se adapta termicamente a nosso favor. É um material natural, maleável e favorável ao toque e ao olhar, que envelhece, tal como nós, organicamente, e talvez por essas razões acreditamos que seja um dos materiais favoritos dos homens. A temperatura dos materiais não se sente só fisicamente, Zumthor observa que a nossa pré-concepção também formula um jogo psicológico. Ou seja, sabemos que o aço é um material frio por natureza. Inconscientemente associamos-lhe essa característica, embora o aço seja um material com uma grande capacidade de condução térmica. Imaginemos uma porta toda em aço, com o puxador também no mesmo material.

Provavelmente nessa imagem a porta é fria e desagradável ao toque. Agora imaginemos que essa porta na verdade é um alcapão no meio do deserto. Provavelmente a ideia da temperatura do material é completamente diferente. Em ambos os casos, é sempre desagradável ao toque. Em muitas situações a atmosfera dos espaços é definida por este jogo subconsciente que nem sempre corresponde à sua realidade física, é uma questão de contexto, e Zumthor sabe isso. A madeira só por si é também um bom exemplo para reflectir neste sentido. Na sua diversidade de tonalidades, padrões e consistência, reparemos que existem madeiras que consideramos quentes e outras frias, quando em muitos casos essa diferença de temperatura só existe no sentido figurativo. Na prática a performance térmica das diferentes madeiras é provavelmente muito semelhante, mas o mesmo talvez não aconteça no contexto atmosférico do espaço.

"As coisas que me rodeiam" é o quinto tema que Zumthor nos apresenta no seu livro. Refere-se às coisas que preenchem os edifícios, as mobílias, os livros nas estantes das nossas casas, os nossos objectos pessoais que fazem dos espaços arquitectónicos espaços vividos. No fundo estas coisas reflectem a nossa identidade e inevitavelmente projectam nos nossos espaços arquitectónicos um sentido pessoal de atmosfera.

*"Esta ideia, de que entrarão necessariamente coisas num edifício que eu como arquitecto não concebo, mas nas quais penso, dá-me de certa forma uma visão futura dos meus edifícios, que se desenrola sem mim."*¹⁵⁴

É de facto peculiar a sensibilidade de Peter Zumthor ao ponto de projectar os seus edifícios considerando este ponto de vista. Realmente se reflectirmos acerca desta questão, provavelmente chegaremos à conclusão que uma grande parte dos arquitectos não pensa desta maneira. Achamos até, que este tipo de pensamento é

¹⁵⁴ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.41

paradoxalmente rejeitado do panorama contemporâneo da arquitectura. Pensemos na fotografia da arquitectura, como exemplo, que tendencialmente tenta obter um sentido minimalista extremo, afastando qualquer elemento que possa parecer estar "a mais" na composição. Este é um exemplo só, no qual se pensarmos com mais profundidade podemos ver reflectido como uma tirania que molda a mentalidade dos arquitectos e dos jovens estudantes de arquitectura da nossa geração pela influência que exerce na nossa concepção de "qualidade arquitectónica". Não queremos com isto dizer que seja propriamente errado que a fotografia de arquitectura tente afastar elementos que na verdade não interessa mostrar. Mas na realidade a higienização em extremo e o carácter impessoal nela retratados é actualmente o "*decor* de eleição", tal como Mark Wigley comentou em referência a Le Corbusier.

Pallasmaa, na sua natureza crítica chegou a comentar ainda o seguinte acerca desta perda de sensibilidade dos arquitectos:

*"Decoradores de interiores, cenógrafos e designers de interiores de lojas e exposições, para não mencionar funerárias e locais de casamento, parecem estar mais conscientes do papel seminal do ambiente do que os arquitectos, que tendem a pensar mais em termos das qualidades "puras" de espaço, forma e geometria. Entre os arquitectos, a atmosfera é julgada como algo romântico e de entretenimento superficial."*¹⁵⁵

"Entre a serenidade e a sedução" é o sexto tema. Tem a ver com o carácter percorrável e temporal dos espaços arquitectónicos. Zumthor considera que a arquitectura é uma arte espacial mas também temporal. Na sua óptica a arquitectura tem a capacidade de manipular os nossos percursos dentro dos edifícios. Isto pode ser feito de diversas maneiras, imaginemos o corredor de um hospital, aqui o percurso é linear, objectivo e dificilmente surpreendente. Doutro lado temos por exemplo Siza Vieira, que vincula fortemente uma ideia de percurso aos seus projectos. Tivemos oportunidade de visitar há alguns anos o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela numa visita de estudo. Um dos professores chamou-nos à atenção do carácter percorrável do edifício, e como Siza nos conduz livre e serenamente por meio da arquitectura, convidando-nos de um espaço para o outro e gratificando-nos com pequenos gestos ao fundo de cada espaço, como a pequena janelas para o jardim ao fim da galeria. *"Esta clara configuração dos espaços devia ser apoiada, evidentemente, por uma clareza*

¹⁵⁵ PALLASMAA, Juhani in: BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – "*Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*". Basileia: Birkhäuser Verlag
pág. 22

nos percursos, clareza e liberdade."¹⁵⁶ No museu Kolumba de Zumthor que visitámos em Colónia, o conceito de percurso é um pouco semelhante, movemo-nos livremente apesar de haver um certo sentido de sequência dos espaços. Como se o arquitecto traçasse o nosso percurso mas deixando-nos percorrê-lo arbitrariamente.

Zumthor refere-se a um tipo de percorrer o espaço por meio da sedução, que é no fundo um "vaguear livre". Refere que gosta de imaginar como nos movimentamos no edifício e de poder ver os polos de tensão em que pretende trabalhar.

*"Vou dar-vos o exemplo daquela piscina termal que fizemos. Achámos muito importante criar um certo "vaguear livre", não conduzir, mas seduzir. [...] Nesta piscina tentámos levar as unidades espaciais a um ponto em que funcionam por si só. [...] Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim poder deambular - drifting"*¹⁵⁷

O sétimo ponto é "**a tensão entre interior e exterior**". Zumthor revela um especial fascínio sobre este tema que reflecte um jogo entre o domínio individual e privado e o domínio público, entre a sensação de abrigo e segurança e a sensação de estarmos expostos e vulneráveis. Nas suas palavras "*é com isto que a arquitectura trabalha*"¹⁵⁸. Esta é, talvez senão, a tarefa mais básica e primordial da arquitectura, de constituir uma espécie de invólucro protector que nos reúne e forma uma barreira entre o interior e o exterior, e que tem a capacidade de pontuar essa relação de acordo com a nossa intencionalidade.

*"Na arquitectura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico."*¹⁵⁹

Como já vimos mais atrás, há diversas formas de trabalhar esta relação, se pusermos em perspectiva as obras de Mies van der Rohe, ou da arquitectura tradicional japonesa em comparação com a arquitectura tradicional norte africana ou com os castelos medievais percebemos um grande senso de contraste e diversidade nesta característica de invólucro inata da arquitectura. Naturalmente sabemos que são exemplos completamente distintos com diferenças muito vincadas em termos de intenção funcional e cultural, mas é precisamente nesses exemplos óbvios que conseguimos perceber a questão no seu âmago.

¹⁵⁶ VIEIRA, Álvaro Siza, 2000 (1998), – "Imaginar a Evidência". Lisboa: Edições 70; pág.73

¹⁵⁷ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Atmosferas". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.43-45

¹⁵⁸ Idem; pág.47

¹⁵⁹ Ibidem;

*"A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queiram dizer o dono de obra e o arquitecto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito."*¹⁶⁰

Pensemos ainda nas diferenças entre a arquitectura do norte e do sul da Europa e como se reflecte na arquitectura através das fachadas. Naturalmente os países nórdicos têm uma escassez de luz solar que obriga a encontrar forma de colmatar essa insuficiência. Como resultado as fachadas são demarcadas por aberturas maiores que resultam numa relação mais desinibida entre os espaços interiores e exteriores. Certamente que no sul europeu esta atitude resultaria num excesso de incidência solar que provocaria um desconforto térmico nos espaços interiores. Mas repare-se que este jogo de abrir ou fechar uma fachada se manifesta num carácter mais profundo ainda, reflectindo-se ou resultando das características culturais e sociais. Por vezes é difícil perceber se primeiro veio a galinha ou o ovo. Da nossa experiência a viver em Amesterdão, reparámos que as pessoas raramente fecham as cortinas, e que é muito comum para os holandeses estarem nos seus apartamentos sem se preocuparem com questões de intimidade para com o exterior. Ao contrário, em Portugal, por exemplo, a cultura é muito mais fechada e é típico termos as nossas janelas encerradas para os vizinhos não espreitarem para o interior das nossas habitações.

Esta relação interior-exterior é sem dúvida um factor a ter em consideração quando pensamos em "atmosferas" e Zumthor preocupa-se com isso nos seus edifícios: *"O que é que nós, que o utilizamos, queremos ver, quando estamos lá dentro? O que é que quero revelar? E qual é a referência que o meu edifício leva até ao público?"*¹⁶¹

Daqui partimos para o próximo ponto "**degraus de intimidade**", que se relaciona com os aspectos de proximidade e distância.

*"Um arquitecto clássico diria: escala. Mas isso soa muito académico, estou a falar num sentido mais corporal de escala e dimensão. O que abrange vários aspectos que se relacionam comigo, o tamanho, a dimensão, a escala e a massa da obra. [...] Ou seja, o tamanho, a massa e o peso das coisas. A porta fina e a porta grossa. O muro fino e o muro grosso."*¹⁶²

Zumthor aqui procura destacar a relação que o corpo humano tem com o corpo dos edifícios e como é que isso afecta a nossa experiência. Segundo ele é interessante perceber como a proporcionalidade ou desproporcionalidade da escala pode ser

¹⁶⁰ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Atmosferas". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.49

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² *Idem*; pág.51

usada nesse sentido, para nos intimidar, ou dar uma sensação de conforto, ou para nos enaltecer. A arquitectura consegue moldar os espaços nesta perspectiva, e como tal, em cada caso específico devemos ter isso em consideração.

Imaginemos uma estação ferroviária, ou um estádio de futebol, ou o interior de uma igreja ou de um palácio. Em todos estes casos podemos imaginar edifícios com uma desproporção de escala para o corpo humano. *"Não se pode simplesmente dizer, grande é mau, falta a escala humana. [...] A escala humana significa neste sentido, mais ou menos do nosso tamanho. Mas não é tão simples assim."*¹⁶³ Refere ainda que no seu trabalho gosta de pensar que faz os edifícios para ele, ou para alguém em particular, ou para ele inserido numa multidão. Este exercício ajuda-nos a obter uma noção da experiência no contexto do uso que é importante para o carácter atmosférico.

Esta preocupação da escala humana na sua relação com a arquitectura já não é uma novidade e podemos verificá-la ao longo da história em casos como o Homem Vitruviano¹⁶⁴ ou o Homem Modulor¹⁶⁵ de Le Corbusier. Estas perspectivas, embora fundamentadas em princípios mais abstractos, voltados para as matemáticas e para a geometria, têm na verdade um fundo que procura uma harmonia ao trabalhar a arquitectura em função da experiência humana.

O último destes nove temas de Peter Zumthor é **"a luz sobre as coisas"**. O papel da luz na arquitectura, seja ela natural, ou artificial, é crucial na experiência arquitectónica e infelizmente muitas vezes negligenciado e subvalorizado pelos arquitectos e escolas de arquitectura. Tal como indica Zumthor, *"ao projectar um edifício não vamos no fim buscar o engenheiro electrotécnico e dizer: bom, onde é que queremos colocar as luzes e como é que vamos iluminar esta coisa?"*¹⁶⁶

O processo conceptual arquitectónico dos meios académicos preocupa-se muitas vezes em aspectos como "conceito", "forma", "ritmo" e "percurso", e até com a orientação solar. O que de facto é realmente importante para a arquitectura, mas consideramos que existe uma grande falta de sensibilidade e cuidado no tratamento de outros aspectos também eles importantes, e a luz é, na nossa opinião, um deles.

¹⁶³ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.55

¹⁶⁴ "O Homem Vitruviano é baseado numa famosa passagem do arquitecto/arquiteto romano Vitruvius na sua série de dez livros intitulados *De Architectura*, um tratado de arquitectura em que, no terceiro livro, ele descreve as proporções do corpo humano masculino."
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_\(desenho_de_Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_(desenho_de_Leonardo_da_Vinci));
Acedido em: 20/07/2018

¹⁶⁵ Ver nota de rodapé ⁵⁵; pág.24

¹⁶⁶ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.59-61

No seu livro Peter Zumthor partilha connosco as suas duas ideias preferidas de abordar a luz no seu processo de trabalho. Uma delas consiste em *"pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se."*¹⁶⁷ Na outra propõe *"colocar os materiais e superfícies, propositadamente, à luz e observar como reflectem."*¹⁶⁸ Esta segunda, naturalmente requer um cuidado especial na escolha dos materiais e um conhecimento sobre os mesmos e exige ainda um processo experimental e de apuração.

O que conta é a sua preocupação com este aspecto, e que o seu processo conceptual não se realiza sem considerar este factor, mais do que isso, afirma que esta ideia acompanha a obra desde início. Preocupa-se com o *"Onde está a luz e de que forma. Onde existem sombras. E como as superfícies são baças ou brilhantes ou ressaltam da profundidade."*¹⁶⁹ Zumthor revela um imenso prazer em trabalhar com a luz, em especial com a luz natural, e considera um privilégio para os arquitectos terem a capacidade de manipular a luz e a sombra e poder usá-las para enriquecer os seus edifícios.

Podemos ver na obra de Louis Kahn, em particular, uma exímia preocupação com o tratamento da luz natural e como isso se reflecte na atmosfera dos seus espaços. O arquitecto estoniano começou muitos dos seus projectos com um estudo de luz natural, e trabalhava em função disso. Os sistemas construtivos e materiais utilizados nas suas obras faziam-se com uma consciência da luz sobre as coisas, destacando os elementos da construção, paredes e ângulos, através das entradas de luz e dos efeitos de sombra.

Quando falámos em nove aspectos, talvez tivéssemos ficado com a impressão de que o processo é muito extenso e complexo, mas depois de os abordarmos individualmente percebemos que todos eles fazem imenso sentido e que no fundo se concentram em aspectos muito simples, e talvez até óbvios, quando pensamos no todo da experiência arquitectónica.

Zumthor confessa-nos que estes nove temas são muito particulares e idiossincráticos do trabalho que se desenrola no seu atelier, mas há ainda outros aspectos sobre os quais gostaríamos de reflectir. No seu livro revela-nos ainda outros três temas suplementares. O primeiro, **"a arquitectura como espaço envolvente"**, prende-se com a presença dos edifícios no seu contexto, talvez de uma forma um pouco diferente daquela que já abordamos mais atrás, da

¹⁶⁷ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.61

¹⁶⁸ *Ibidem*;

¹⁶⁹ *Idem*; pág.59

preocupação com o sítio e com as questões do *genius loci* no processo projectual. Zumthor preocupa-se aqui com o processo de integração dos seus edifícios e do seu papel com o espaço e como parte desse espaço.

*"Quando faço um edifício, um grande ou um pequeno complexo, gosto muito de imaginar que este se torna parte integrante do espaço envolvente. [...] E é este o espaço envolvente que se torna parte da vida, da minha ou, na maioria dos casos, da vida de outras pessoas. É um lugar onde crianças podem crescer. [...] Faz-me feliz imaginar que este edifício será talvez recordado por alguém daqui a 25, 30 anos. Talvez porque aí beijou o seu primeiro amor. O porquê não tem importância. É só para explicar que gosto mais desta ideia do que imaginar que este edifício daqui a 35 anos ainda constará nalgum dicionário de arquitectura."*¹⁷⁰

Podemos constatar pelas suas palavras que o seu interesse na arquitectura está longe da busca pelo estrelato ou de ser idolatrado, não são essas coisas que o motivam e provavelmente o seu talento advém da sua capacidade de compreender o todo da experiência arquitectónica, e da sua paixão pelos detalhes e pelas coisas simples, que muitos arquitectos por vezes se esquecem ao se concentrarem no seu ego e no objectivo de criar algo espetacular. A espetacularidade da arquitectura de Peter Zumthor está precisamente no seu fascínio pelas coisas da vida, pelo real, e pelo seu interesse em criar edifícios a pensar nestas coisas.

Existe ainda aqui um certo romantismo associado à memória. Zumthor apoia-se paulatinamente em narrativas das suas memórias, e em particular nas da sua infância, para nos transmitir as suas ideias. De facto a memória, e as memórias da infância em particular, contêm um profundo sentido atmosférico se pensarmos que representam as nossas primeiras impressões sensoriais do mundo, que carregamos connosco durante toda a nossa vida. Existe uma certa inocência associada a elas, e Zumthor gosta de se apoiar nelas para tentar obter um sentido mais puro da experiência quando imagina as atmosferas dos seus trabalhos.

"Quando penso em arquitetura, vêm-me à mente imagens. Muitas dessas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquiteto. Elas contêm certo conhecimento profissional sobre arquitectura que acumulei ao longo dos anos. Algumas das outras imagens têm a ver com a minha infância, houve uma altura em que eu experimentei arquitectura sem pensar nela, às vezes quase que posso sentir uma maçaneta particular na minha mão [...] eu costumava segurá-la quando ia ao jardim da

¹⁷⁰ ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.65-67

minha tia. Aquela maçaneta ainda me parece um sinal de entrada num mundo de diferentes humores e cheiros. Lembro-me do som da gravilha sob meus pés, o brilho suave da escada de carvalho encerada, posso ouvir a pesada porta da frente fechando- se atrás de mim enquanto caminho pelo corredor escuro e entro na cozinha, a única sala bem iluminada da casa."¹⁷¹

O terceiro aspecto que destaca é "**a forma bonita**", e aqui decidimos trocar a ordem dos últimos dois porque preferimos abordar o segundo tema em modo de conclusão. Repare-se que nestes dez pontos que destacámos, o tema "forma" não foi abordado, isto porque para Zumthor a forma do edifício não é um aspecto prioritário no decurso do seu processo projectual. Já percebemos que este arquitecto trabalha de uma maneira muito particular, a forma dos seus edifícios é algo que surge eventualmente como fruto do seu esforço e preocupação para com os outros aspectos que já discutimos. Sobre este aspecto comenta o seguinte:

*"É qualquer coisa de muito forte e uma das paixões que me ajuda muito no trabalho. Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia, etc. [...] Trabalhamos com todas estas coisas, olhando ao mesmo tempo para o lugar e para a utilização. [...] E se o trabalho for feliz, muitas vezes toma uma forma que me surpreende e do qual penso: nunca, nunca me teria ocorrido, no início, que isto ficaria assim."*¹⁷²

Ainda sobre o seu processo projectual, observámos que durante a visita ao seu escritório, a equipa holandesa reparou que, surpreendentemente, os diferentes aspectos do projecto, tais como a materialidade, a textura, o som ou a temperatura, são desenvolvidos de forma isolada ao invés de em simultâneo, tal como o arquitecto pretende que funcionem em obra. Zumthor argumenta que no processo conceptual devemos ser capazes de nos concentrar nos aspectos individualmente, um a um, que não devemos misturar as coisas.

"Devemos olhar para todas as diferentes camadas e níveis separadamente. Isso é o que fazemos no escritório também. Por exemplo, falamos sobre materiais, para ver como eles reagem uns com os outros. Primeiro, tenho que pintar uma imagem na mente dos membros da equipa para que eles tenham uma imagem também. [...] Eu sempre tenho amostras à mão, que preciso de mostrar também. Durante essas discussões, quando alguém quer falar sobre a forma, eu trago-os de volta novamente aos materiais. A forma virá depois.

¹⁷¹ ZUMTHOR, Peter, 2006 (1998) – "*Thinking Architecture*". Basileia: Birkhäuser Verlag; pág.7 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 157)

¹⁷² ZUMTHOR, Peter, 2006 – "*Atmosferas*". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.71

*Mas neste momento é sobre materiais. O próximo passo é o seguinte: Eu tiro a madeira de bordo e troco por outro material. Imaginem isto como um canto. O que acontece quando eu substituo a madeira de bordo por painéis de MDF em preto? Eu pergunto: "Melhor ou pior?" É assim que discutimos o material de maneira tangível."*¹⁷³

Isso reflecte-se muito nos instrumentos que utiliza no seu atelier. Zumthor explica ainda que as maquetes desempenham um papel fundamental no seu trabalho, e que são cruciais para atingir a precisão que procura. Aqui podemos perceber melhor o papel da forma no seu trabalho. As suas maquetes não estão preocupadas em desenvolver conceptualmente o edifício através da forma, ao invés disso pretendem simular situações reais do edifício, e em muitos casos de detalhes. Como tal, trabalha muito com elas, de modo a perceber o desempenho de determinados materiais, estrutura e atmosferas. No seu trabalho a forma é mais como uma evocação do corpo da arquitectura, na sua anatomia, como um organismo, tal como referimos no primeiro dos nove pontos. Novamente, a sua preocupação está na realidade física do objecto arquitectónico, não no seu pensamento conceptual. Comenta ainda que Le Corbusier é uma das suas inspirações neste sentido:

*"A maneira de trabalhar de Le Corbusier era sobre a construção, sobre a arquitetura real. Pensaríamos inicialmente que ele era um homem de manifesto, um homem de teoria. Na realidade ele era um construtor, um escultor. O seu atelier em Paris estava cheio de detalhes construídos à escala 1:1. Ele realmente estava interessado em como construir estas coisas que concebia. De perceber o seu desempenho na realidade."*¹⁷⁴

Refere-se ao seu processo como *"slow architecture"* (arquitectura lenta), e quando se refere a uma "forma bonita", é propositado, existem livros de estética onde podemos estudar o conceito significado da beleza e do "bonito", para ele é tão simples como se essa forma "lhe toca" ou não, e se não, volta atrás no seu processo. É de facto curioso que encerra o seu livro com estas palavras, que curiosamente são as mesmas que usou no início, quando observou:

*"Qualidade arquitectónica só pode significar se sou tocado por uma obra."*¹⁷⁵

O segundo dos aspectos suplementares que deixamos para o final é a **"harmonia"**. A harmonia é no fundo a maneira como todos os outros elementos do seu trabalho

¹⁷³ ZUMTHOR, Peter, 2013 – "Building Atmosphere". OASE, nº91, Dezembro; pág.71-73 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)

¹⁷⁴ *Idem*; pág.71 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)

¹⁷⁵ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Atmosferas". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL; pág.11

se encontram entre si e como interagem uns com os outros. Já constatámos que no seu estúdio cada aspecto é desenvolvido individualmente, mas quando experienciamos a obra, estes aspectos manifestam-se em uníssono, como uma orquestra. Tudo começa quando juntamos dois materiais eles produzem uma energia entre si, provocam um efeito, e no fim, se resultar bem, o edifício é bonito, está em harmonia, e conseguimos sentir a sua atmosfera, "toca-nos".

III. Casos de Estudo: Análise a duas obras de Peter Zumthor

Nos capítulos anteriores, foram estudados os temas centrais da abordagem ao tema das atmosferas no domínio da arquitectura, bem como os aspectos conceptuais que as qualificam. Observámos a evolução da discussão acerca deste assunto, bem como determinados pontos de vista de grande relevância para esta matéria por parte de alguns dos mais influentes autores que se ocuparam no desenvolvimento deste tópico. Examinámos também em particular a posição face a esta temática por parte do arquitecto Peter Zumthor, do qual escolhemos duas obras para analisar como casos de estudo neste trabalho. Pelo motivo da escolha, é para nós fundamental compreender a postura do arquitecto quanto à temática e observar como esta se reflecte na sua obra.

Como desfecho, o último capítulo deste trabalho académico dedica-se à análise da obra construída do arquitecto a partir da experiência *in loco*, com o objectivo de perceber como se sente a atmosfera nas suas construções. Para tal, realizou-se uma visita a duas obras, o Museu Kolumba, na cidade de Colónia e a Capela de Bruder Klaus, situada na zona rural próxima da cidade de Mechernich-Wachendorf, ambas na Alemanha.

No decurso da visita, procurou-se obter uma percepção da atmosfera dos edifícios, através da observação do modo como o homem percebe a arquitectura nos seus aspectos materiais, construtivos e físicos, em associação com os aspectos imateriais inerentes, nomeadamente a luz, o som e a temperatura.

No momento da visita tivemos que considerar que experiência e percepção são conceitos muito subjectivos e individuais, influenciados pela singularidade de cada indivíduo. Assim sendo, é natural que um aluno de arquitectura, com o seu conhecimento académico, tenha uma perspectiva muito diferente sobre a obra visitada, comparativamente a uma pessoa sem essa formação. Porém, para conseguir obter uma interpretação mais completa, idealmente teríamos que obter ambas as perspectivas, uma mais racional e analítica, com conhecimento científico, e outra mais informal e ingénua.

Por esse motivo, no seguimento da visita, procurou-se equilibrar a leitura sustentada nos conhecimentos adquiridos ao longo do percurso académico e do presente trabalho, passíveis de serem aplicados na análise dos aspectos construtivos da arquitectura, com uma outra, esta mais relacionada com os aspectos de natureza mais subjectiva da experiência humana.

No seguimento desta lógica, pretende-se realizar a análise aos casos de estudo através de um método próprio, apoiado num processo também ele conceptualizado de forma a incorporar esta dualidade. Dum lado sustentando-nos no conhecimento teórico e no rigor científico, adequados ao tipo de trabalho que estamos a desenvolver, e noutro onde paralelamente procurámos remontar a experiência da visita às obras num discurso com um tratamento mais informal. Aqui realizando uma abordagem de carácter pessoal, com o objectivo de transparecer a experiência do visitante de uma forma mais ingénua, assim como Pallasmaa sugere nos textos que analisámos atrás. Propõe-se usar um tipo de escrita em formato de diário de viagem, com um carácter informal, que descreve a experiência da visita num estilo narrativo e descritivo, e simultaneamente realizar a interpretação objectiva da obra com fundamento nos conceitos abordados nos capítulos anteriores, de acordo com o modelo previsto para a execução deste trabalho académico.

Lamentavelmente, por limitações económicas e de tempo útil disponível, o itinerário da viagem teve de ser reduzido unicamente à visita de duas obras do autor. Não obstante, os edifícios eleitos são dotados de características que lhes atribuem particularidades muito distintas, no carácter de escala e contexto envolvente, bem como a nível programático e construtivo, permitindo-nos desta forma realizar um estudo com um carácter heterogéneo e com um nível de análise mais aprofundado, como à frente veremos.

A viagem, de três dias, começou na manhã do dia 12 de Maio de 2017, em direcção à cidade de Colónia na região Oeste da Alemanha, onde se iria realizar a visita ao Museu Kolumba e pernoitar. O plano da jornada consistia numa visita ao museu e ao centro histórico da cidade no primeiro dia, numa deslocação à zona rural periférica à pequena cidade de Mechernich-Wachendorf no segundo dia, onde se encontra a capela de Bruder Klaus, e no último dia, precedente ao regresso à Holanda, uma revisita ao museu na cidade de Colónia.



Figura 11: Vista aérea da cidade de Colónia após a Segunda Guerra Mundial. O edifício que se destaca é a catedral Dom. Fonte: *10otb.ru*



Figura 12: Vista aérea do lote da igreja de Sta. Kolumba após a Segunda Guerra Mundial (do lado esquerdo da fotografia). Fonte: *4.bp.blogspot.com*

III.1. Museu Kolumba: Contexto, lugar e história

*Quando cheguei à cidade de Colónia, na Alemanha, ao sair da estação de comboios, deparei-me com a lateral da catedral, o Dom, um monumento de grande escala que assume um carácter simbólico na cidade. A primeira impressão que fiquei da cidade de Colónia, depois de caminhar um pouco pelas suas ruas, foi da óbvia reformulação que sofreu após a segunda guerra mundial, uma vez que a cidade tinha sido alvo de um intenso bombardeamento e que a maioria do seu património arquitectónico tinha sido desfeito em ruínas. O que encontramos nela hoje em dia é essencialmente um conjunto de edifícios de arquitectura simples, funcionalista, de baixo custo e rápida construção e com uma estética muito similar, extremamente básica. Edifícios com 4 ou 5 pisos em média, com uma métrica de vãos regular, em que todas as janelas têm proporções muito semelhantes e o espaço entre elas é igualmente distribuído.*¹⁷⁶

Colónia é a maior cidade do estado mais populoso da Alemanha, a Renânia do Norte-Vestfália e a quarta maior do país. O rio Reno atravessa a cidade, dividindo-a em duas partes distintas arquitectónica e demograficamente. A cidade experienciou um aumento no desenvolvimento logo após a Primeira Guerra Mundial e expandiu significativamente a sua área no período entre as duas grandes guerras.

*"Historicamente, Colónia é uma cidade arquiépiscopal desde 795 e é a sede da arquidiocese mais poderosa da Alemanha. [...] A Catedral de Colônia é o marco de referência da cidade [...]. Há igrejas de todas as épocas e estilos - igrejas românicas do século XI ao XIII, igrejas góticas do século XIV ao XVI - particularmente no bairro de Altstadt, que tem 32 igrejas num raio considerado de 2 km."*¹⁷⁷

Ainda a respeito do contexto histórico da cidade de Colónia, não podemos esquecer a herança devastadora que lhe foi deixada após a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente aos sucessivos bombardeamentos sobre a cidade, *"em 1945, 56% da arquitetura da habitação de Colónia foi destruída: Altstadt perdeu 93% de sua construção."*¹⁷⁸ Perante esta realidade, a necessidade mais urgente era de reconstruir a cidade e reintegrar a população no seu quotidiano.

"Alguma arquitetura é projetada para um propósito específico, como uma igreja ou um palácio, outra é uma necessidade resultante, como após um

¹⁷⁶ Retirado do diário de viagem do autor;

¹⁷⁷ MASCHAYKH, Ulduz, 2016 – *"The Changing Image of Affordable Housing: Design, Gentrification and Community in Canada and Europe"*. Londres: Routledge; pág.54

¹⁷⁸ *Ibidem*; pág.54 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)



Figura 13: Vista da esquina sudoeste da Igreja de Santa Kolumba, circa 1930. Autor: August Sander



Figura 14: Vista sudoeste da Capela de Nossa Senhora das Ruínas, circa 1950. Fonte: *kolumba.de*

desastre natural, ou causado pelo homem. A arquitetura modernista serviu esta última finalidade muitas vezes, pois era uma arquitetura igualitária, abordando uma ampla gama de necessidades e desejos de formar uma cidade socialmente inclusiva. Isto é principalmente verdade após a Segunda Guerra Mundial, quando tanto foi danificado e a habitação estava em estado de crise. Se os edifícios são caracterizados pela sua história e pela sua forma, a paisagem urbana do século XXI de Colónia é uma forte lembrança visual de que o Terceiro Reich começou e perdeu uma guerra mundial. [...] Os arquitetos modernistas ajudaram a reconstruir a cidade e a reintegrá-la ao quotidiano das pessoas. No entanto, a arquitetura modernista também tem sido criticada por ser aborrecida, sem qualquer história significativa que conecte as memórias das pessoas aos edifícios [...] ou por ser muito pragmática, sem um nível metafórico que conecte o gosto de todos os membros de uma sociedade."¹⁷⁹

A Igreja de Santa Kolumba ocupava um lote de esquina a poucos quarteirões de distância da Catedral do Dom (ver Figura 13; pág.76). Durante o curso da Segunda Guerra Mundial, porém, foi quase inteiramente destruída, em consequência dos sucessivos bombardeamentos aéreos que devastaram a cidade de Colónia. *"A igreja de Sta. Kolumba foi quase totalmente destruída. Permaneceram intactas apenas partes das paredes externas, a carcaça de uma torre e a figura da Mãe de Deus, de pé, no pilar nordeste da nave principal."*¹⁸⁰ Esta figura que rapidamente começou a ser adorada por muitos como símbolo de esperança, passou a chamar-se *"Madonna nas Ruínas"* desde então.

Entre os anos de 1947 e 1950, construiu-se no local a Capela de Nossa Senhora das Ruínas, no canto sudoeste do lote (ver Figura 14; pág.76), um pequeno edifício de planta octogonal projectado pelo arquitecto alemão Gottfried Böhm, com o intuito de abrigar a imagem então preservada da santa, e de lhe prestar culto. Em 1957, realizou-se pelas mãos do mesmo arquitecto uma extensão a norte, de planta rectangular, a Capela do Sacramento. *"Gottfried Böhm desenvolveu ainda uma série de planos para a reconstrução da igreja de Sta. Kolumba, levando em*

¹⁷⁹ MASCHAYKH, Ulduz, 2016 – *"The Changing Image of Affordable Housing: Design, Gentrification and Community in Canada and Europe"*. Londres: Routledge; pág.54 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)

¹⁸⁰ Fonte: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=57; Acedido em: 20/06/2017 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)

consideração a capela e as ruínas ainda existentes. Este projeto não se desenvolveu para além da fase de desenho dos planos."¹⁸¹

Na primeira metade da década de 1970, decidiu-se dar início a um processo de escavações arqueológicas no local. Os vestígios deram indício de que o local de Santa Kolumba foi muitas vezes reconstruído e alterado ao longo dos séculos desde a era romana, mas especialmente na Idade Média. *"Não foi até o trabalho de escavação feito sob a direção de Sven Seiler, de 1974 a 1976, que informações fidedignas vieram à luz sobre os edifícios que haviam precedido a Igreja Gótica de Kolumba.*"¹⁸²

Por conseguinte, manifesta-se gradualmente uma necessidade de proteger o património remanescente potencializando a sua exposição ao público. É assim que é anunciada por parte da Arquidiocese de Colónia, em 1996, a abertura de um concurso de arquitectura para o local, que decorreu até 1997, pretendendo um projecto para o novo edifício do museu diocesano, no local das ruínas da igreja de Sta. Kolumba.

O novo museu destinava-se à exibição da colecção de arte sacra pertencente à Arquidiocese de Colónia, assim como de objectos de arte e design contemporâneos. Simultaneamente, pretendia-se agregar todos os fragmentos que restavam no local, que teriam sido preservados até à data de modo a poder exibi-los e incorporando no conjunto a capela projectada por Gottfried Böhm, mantendo activa a sua função. Ainda acerca da intenção projectual para o concurso:

"A fim de sensibilizar a percepção: desejamos um museu activo que corresponda à realidade e à dignidade do que já aqui existe, uma arquitetura que crie espaço, mas que exerça restrição, que use materiais duráveis, um mínimo de tecnologia, que exiba simplicidade e funcionalidade nos detalhes, que seja meticulosamente executada de acordo com os materiais; Em suma, um cenário natural para pessoas e arte."¹⁸³

As directrizes estabelecidas para o projecto apontavam para uma arquitectura com um carácter humilde, a fim de respeitar o simbolismo das preexistências, bem como da sua índole religiosa e espiritual. Deste modo qualquer proposta de natureza irreverente ou provocativa seria, por princípio, excluída. Da mesma

¹⁸¹ Fonte: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=57; Acedido em: 20/06/2017 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)

¹⁸² Fonte: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=57; Acedido em: 20/06/2017 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 158)

¹⁸³ Fonte: http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=58&preview=; Acedido em: 20/06/2017 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

maneira, a exigência da qualidade e durabilidade das soluções construtivas, tecnológicas, e dos materiais adoptar, afastava as propostas mais vanguardistas, com recurso a materiais e sistemas construtivos *high-tech*¹⁸⁴ ou com longevidade diminuta e grande dependência de manutenção. Porém convém ter a noção de que estas imposições de nenhum modo obstruíam a apresentação de soluções criativas e inovadoras, tanto a nível construtivo como conceptual.

Foi assim aberto um concurso público de arquitectura para o novo museu com participação anónima. O gabinete de Peter Zumthor foi seleccionado como vencedor entre as 166 propostas admitidas pelo júri. A participação contou com alguns gabinetes globalmente reconhecidos como por exemplo Annette Gigon & Mike Guyer e David Chipperfield Architects.

III.2. Museu Kolumba: Conceito e programa

O novo edifício do museu da Arquidiocese de Colônia desenhado como referido, por Peter Zumthor, propõe reunir a totalidade dos elementos pré-existentes num corpo único. A implantação abarca o lote original da antiga igreja, na esquina do quarteirão onde se cruza a Kolumbastraße (a noroeste) com a Brückenstraße (a sul), agregando em acréscimo os dois edifícios vizinhos a norte do lote original e o terreno vazio posterior a estes. O projecto sugere um *continuum* arquitectónico onde se integram as ruínas das fachadas, incorporando-as num gesto simbiótico, seguindo um alinhamento no limite dos lotes, resultando num objecto de aspecto quase monolítico, com poucas aberturas. De um modo geral o edifício está muito voltado para o seu interior. Apesar do seu denso volume e de se destacar pela utilização de uma diferente linguagem arquitectónica nas fachadas, respeita o desenho e a escala do contexto urbano vizinho.

A obra que decorreu entre os anos de 2002 e 2007, consiste num novo edifício que se distribui ao longo de sete pisos em seis áreas principais:

Área de recepção;

Exposição arqueológica;

Zona das galerias de visita;

Capela da Nossa Senhora das Ruínas;

Jardim interior;

Zona de depósito e restauro das peças do museu;

¹⁸⁴ *High tech* é um termo inglês que se refere a tecnologias avançadas/tecnologias de ponta.

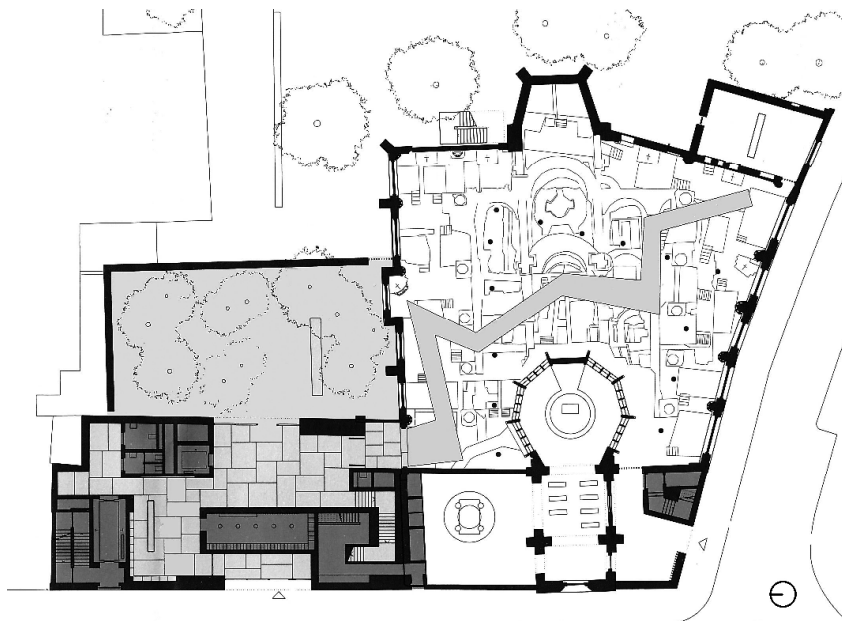


Figura 15: Planta do piso térreo.
Fonte: *laterizio.it*

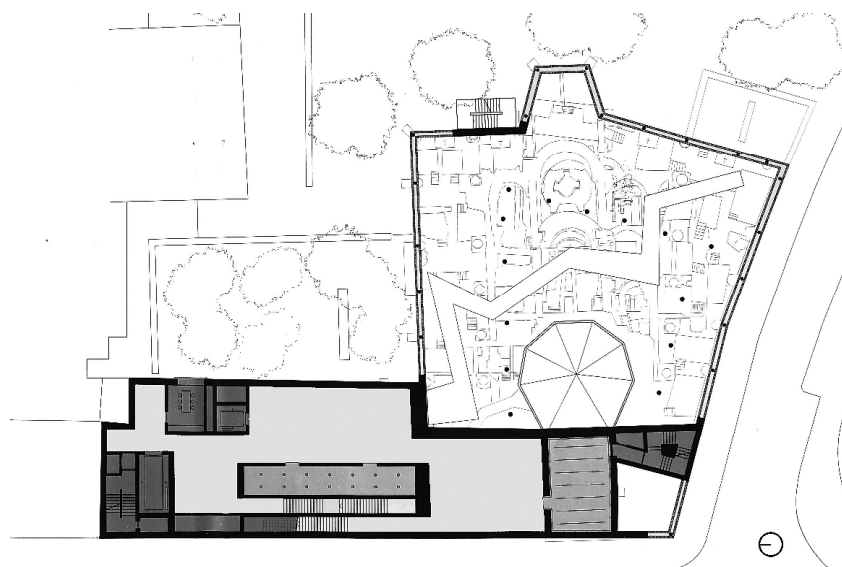


Figura 16: Planta do primeiro piso.
Fonte: *laterizio.it*

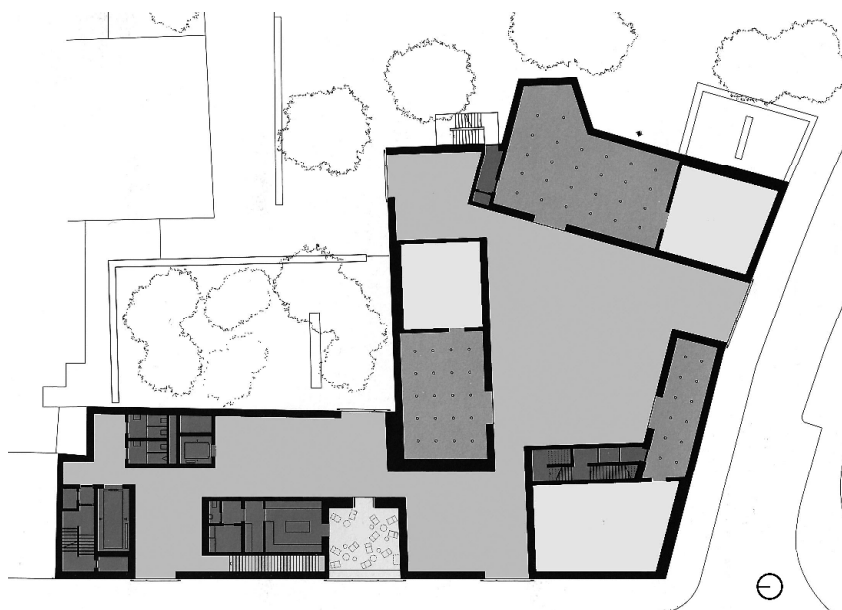


Figura 17: Planta do segundo piso.
Fonte: *laterizio.it*

Cada uma destas zonas do edifício foi pensada em conformidade com as suas respectivas funções, dotando-se de características individuais específicas ao seu uso e às pré-existências. Para além das questões relacionadas com a orgânica e funcionalidade do edifício, e das questões que se prendem com a materialidade do mesmo, bem como do respeito pelos elementos de carácter histórico. Não podemos deixar de mencionar que o resultado do trabalho de projecto, presente em cada espaço, tem por trás uma ideia do autor que se prende com a criação daquilo ao qual o próprio designa de atmosferas arquitectónicas.

O edifício estrutura-se programaticamente de um modo relativamente simples, acomodando as galerias de visita nos pisos superiores, a área de trabalhos de restauro e repositório (não visitável) nos pisos subterrâneos, e as zonas de recepção, jardim, exposição arqueológica assim como a capela pré-existente ao nível térreo.

III.3. Museu Kolumba: Percorrer o edifício

Os materiais adoptados e técnicas empregues na materialização do edifício desempenham um papel fundamental para a sua estratégia projectual. Ao observar e analisar o carácter material e construtivo da obra podemos alcançar uma compreensão mais nítida das intenções de projecto tangíveis ao conjunto arquitectónico no seu *continuum* e na sua índole particular. Por sua vez, este entendimento não é capaz de se conformar na sua completitude na ausência da interpretação adquirida através da experiência *in loco*¹⁸⁵.

O edifício é envolto, quase na sua totalidade, por uma fachada composta por uma alvenaria desenvolvida especificamente para este projecto. Os tijolos maciços, de fabrico artesanal com uma tonalidade cinza-clara, evidenciam-se como material predominante na obra, compondo as fachadas exteriores do edifício e justapondo-se meticulosamente às ruínas pré-existentes.

A construção sobre a ruína, obrigava a obedecer a uma série de condições a fim de não danificar o existente e poder preservá-lo o melhor possível. Como tal, Peter Zumthor teve que escolher um material que se pudesse encaixar delicadamente nas ruínas, que tivesse uma dureza similar, e que possuísse ainda a capacidade de contornar as irregularidades do que restava das fachadas, sem exercer uma carga excessiva sobre as mesmas.

A escolha do tijolo, como material predominante na constituição das fachadas do edifício, é uma das primeiras intenções projectuais, motivada não só pela tradição

¹⁸⁵ Do latim: "no local";



Figura 18: Corte transversal. Em evidência o corpo do edificado, o espaço de jardim exterior no piso térreo e a sala de leitura no segundo piso.

Fonte: *laterizio.it*

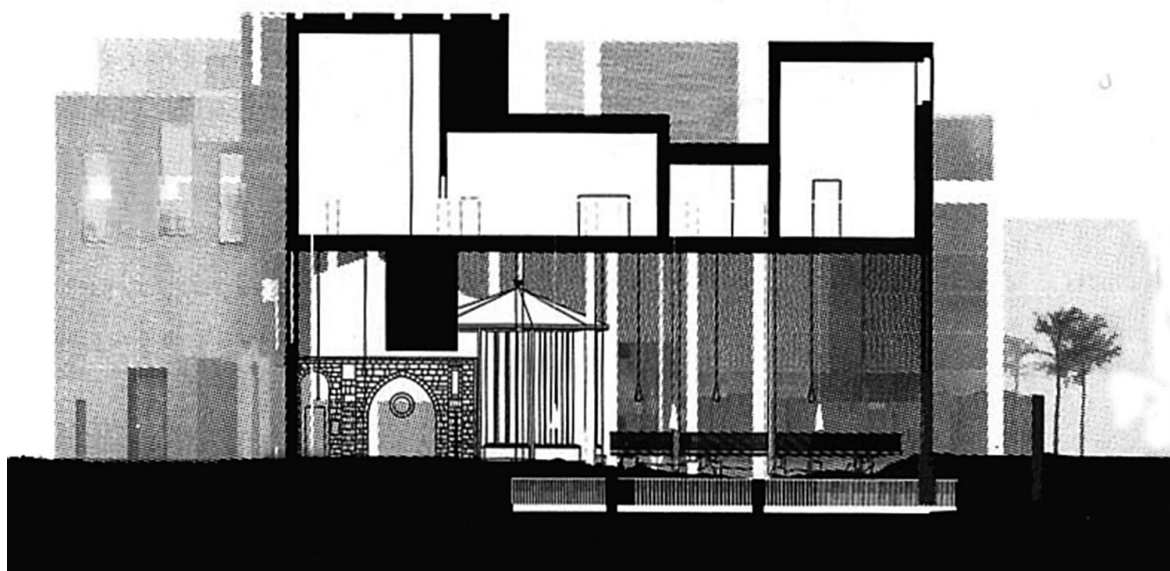


Figura 19: Corte longitudinal paralelo à fachada sul. Em evidência o espaço de exposição arqueológica no piso térreo e as galerias no segundo piso. Fonte: *laterizio.it*

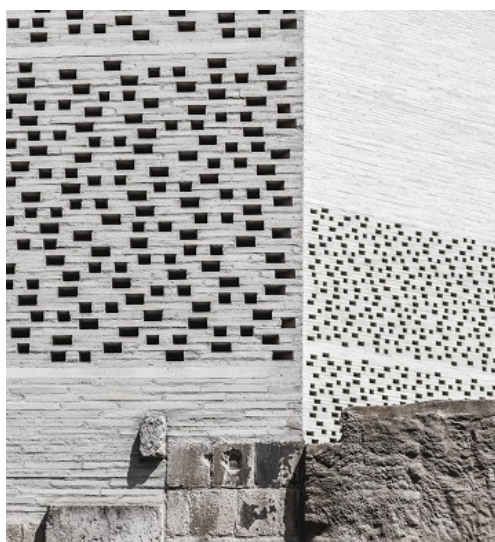


Figura 20: Detalhe dos dois tipos de assentamento na alvenaria das paredes e da sua intersecção com os muros pré-existentes. Autor: Rasmus Hjortshøj

do seu uso na reconstrução da cidade no pós-guerra, mas também pelo facto de ser material constituinte das ruínas da igreja.

A selecção do tijolo ideal para a obra passou por um longo processo que durou aproximadamente dois anos. O arquitecto procurou por toda a Europa quem pudesse fabricar o tijolo e o sistema construtivo indicado para a construção, até que finalmente encontrou a empresa dinamarquesa Petersen Tegl.

Após vários estudos, a solução definitiva consistiu numa alvenaria, composta por tijolos de fabrico artesanal, com uma tonalidade cinza-clara, com 36mm de altura e larguras variáveis. A produção dos tijolos que denominou de "*Kolumba stein*" (em português: pedra/tijolo Kolumba), foi realizada manualmente, utilizando-se queima de carvão, em invés do gás, tradicionalmente usado na região, a fim de obter a cor e textura desejada.

O assentamento é realizado de duas maneiras distintas (ver Figura 20; pág.82), uma onde os tijolos se sobrepõem intercaladamente formando um pano opaco, e outra em que o mesmo tipo de tijolo é assente com afastamentos entre as peças. Resultando numa superfície permeável, que controladamente garante ventilação e iluminação naturais, utilizada apenas em certos pontos das fachadas que encerram o local da exposição arqueológica. A este segundo esquema de assentamento, Zumthor denominou de *filtermauerwerk* (alvenaria filtro). Os dois tipos de alvenaria utilizam o mesmo tipo de tijolo na sua composição e uma fina camada de argamassa, com uma tonalidade semelhante a fazer a liga. Uma das razões que justifica a permeabilidade da fachada prende-se com uma exigência ao nível da conservação da ruína, que requer a necessidade de manter ambas a temperatura e o teor de humidade nos mesmos níveis, tanto no interior como no exterior.

As paredes que encerram a área arqueológica têm uma altura de aproximadamente doze metros e a sua largura acompanha a espessura dos muros restantes das ruínas da igreja. A solução concebida consiste numa alvenaria dupla, intervalada por uma caixa-de-ar onde foram inseridos pilares em metal. Esta estrutura interna é oculta e existe de modo a viabilizar a sustentação das paredes que só por si, muito dificilmente conseguiriam vencer a altura desejada, considerando que o espaço interior é oco.

Para além da variação na própria alvenaria anteriormente mencionada, a composição da fachada do museu é também demarcada por largos vãos envidraçados. Estas fenestraçãoes estáticas assinalam as frentes do edifício, posicionando-se estrategicamente de modo a permitir ao utente a contemplação de determinadas perspectivas sobre a cidade através do interior, ou para facultar a admissão de luz natural em algumas das áreas expositivas.



Figura 21: Vista exterior da entrada principal do museu. Autor: Petr Šmídek



Figura 22: Vista sudoeste do museu. Autor: Rasmus Hjortshøj

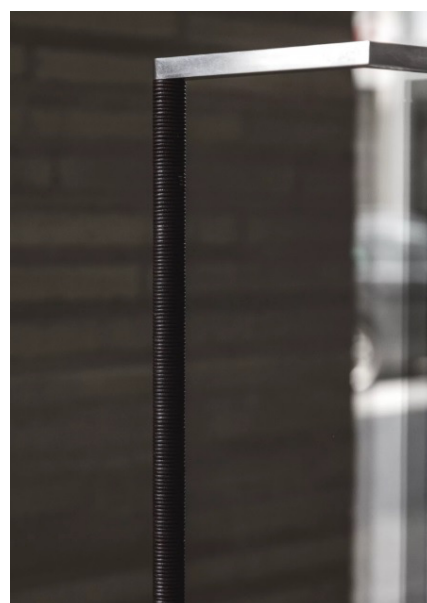


Figura 23: Detalhe do puxador da porta de entrada. Autor: Rasmus Hjortshøj

Ao nível térreo dão-se os acessos ao edifício, demarcados em dois pontos principais através de duas reentrâncias nas fachadas que fazem frente com a Kolumbastraße e com a Brückenstraße, garantindo assim a autonomia das suas funções. Pela fachada oeste, a zona de recepção acolhe os visitantes do museu distribuindo os percursos, verticalmente para as áreas expositivas nos pisos superiores, e horizontalmente para a zona arqueológica e para o jardim nas traseiras. Pela fachada a sul, garante-se o acesso independente à capela através de uma outra entrada autónoma.

Ao entrar, fui cumprimentado por uma senhora que me abriu a porta com um sorriso e uma saudação em alemão. O hall de entrada é uma simples câmara, de planta rectangular com uma profundidade substancialmente superior à largura, na direcção voltada para a zona de recepção, num gesto de convite a seguir nessa direcção.

Este espaço delimita-se por paredes do mesmo tijolo usado na fachada exterior e por um envidraçado consideravelmente recuado da fachada, do lado da rua, que nos permite ter a noção da larga espessura das paredes do edifício e que se prolonga verticalmente até ao tecto, a uma altura de cinco metros, aproximadamente. A sensação transmitida por este acto de entrada é uma de curiosidade e simultaneamente de transição suave entre o exterior e o interior, porque o que está lá dentro é-nos revelado tenuemente, o material das paredes é o mesmo da fachada e o largo envidraçado permite a entrada abundante de luz natural e contacto visual directo com o que está lá fora. Percebe-se a diferença de som ao entrar, pela ausência dos ruídos da cidade, e talvez quando está muito calor ou muito frio a diferença de temperatura também, mas não desfaz abruptamente a atmosfera da rua, funciona no fundo como um momento de transição e adaptação dos nossos sentidos, do exterior para o interior do museu.

Uma das primeiras coisas que me chamou à atenção ao prosseguir para dentro do edifício foi o puxador da porta envidraçada que dá para a área da recepção. Tanto o caixilho, como o puxador são feitos de um aço de cor clara, mas o puxador, de fisionomia estreita e alongada no sentido vertical, estava revestido num material favorável ao toque, enrolado de cima a baixo¹⁸⁶ (ver Figura 23; pág.84).

¹⁸⁶ Durante a visita tivemos a ocasião de conhecer um dos engenheiros da SOM, uma empresa de arquitectura e engenharia norte-americana que está actualmente a trabalhar com Peter Zumthor no projecto LACMA (museu em Los Angeles, EUA). Segundo ele, estes puxadores foram produzidos em couro por um reconhecido artesão da cidade de Colónia.



Figura 24: Vista da recepção. Entrada para a sala de cacifos imediatamente à esquerda; entrada principal do lado esquerdo ao fundo; No entremeio, um banco com revestimento em couro. Fotografia do autor.

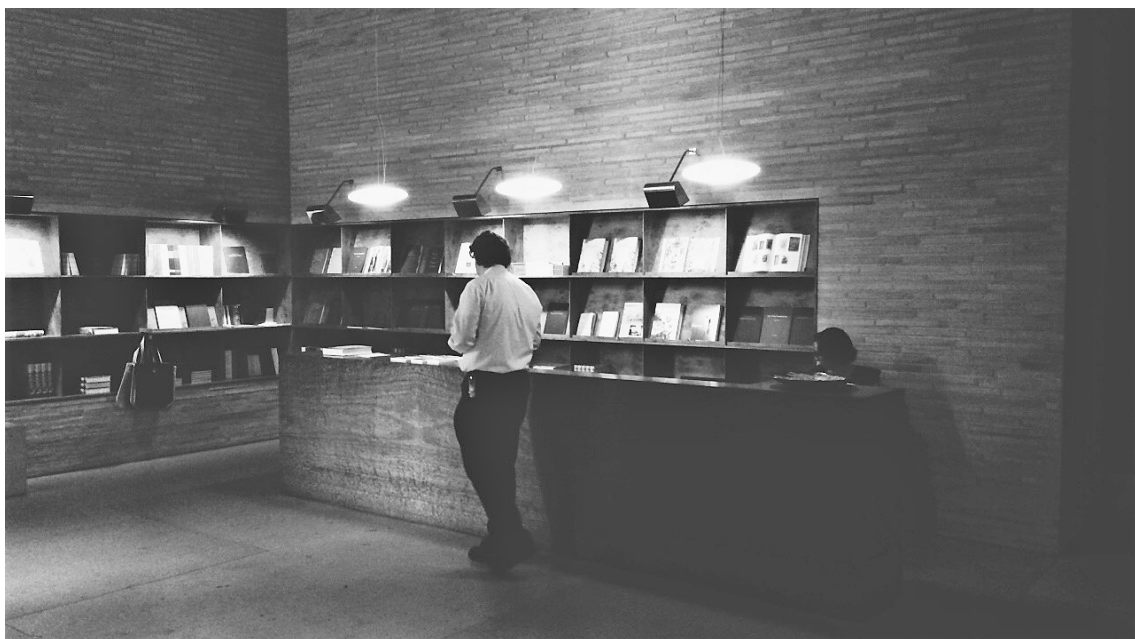


Figura 25: Vista da recepção sobre o balcão de atendimento; as estantes embutidas na parede ao fundo; os candeeiros suspensos. Fotografia do autor.

Entrando para a área da recepção, dirigi-me ao balcão onde peço para comprar o meu bilhete e onde me é oferecido um pequeno livro com informação acerca do museu e das exposições nele a decorrer. A zona de recepção possui uma atmosfera tranquila e acolhedora, a altura do tecto mantém-se, mas a diferença de luminosidade dá a sensação de que o espaço é mais baixo que o anterior. As paredes são também compostas pelo mesma alvenaria, com rasgos em si, de forma rectangular onde está embutida a mobília em madeira maciça de um tom castanho médio, apenas algumas estantes que expõem livros e alguns cartões relacionados com o conteúdo expositivo do museu. A iluminação faz-se com candeeiros de parede, que despejam uma ténue luz amarela sobre as estantes embutidas e três pontos de luz de forma oval que descem do tecto através de um cabo de aço muito subtil até uma altura confortável sobre o balcão, por si de configuração paralelepipedica, dispondo-se como uma ilha que separa o recepcionista do visitante. O piso é em pedra calcária, em peças de grandes dimensões, de superfície lisa, cor acinzentada e com um padrão rectangular mas aparentemente irregular. É o mesmo piso do espaço da entrada e ao olhar para o foyer percebo que segue com continuidade.¹⁸⁷

A zona de recepção revela uma expressão plástica e material do interior do edifício que se assemelha bastante à do exterior. No entanto não é a regra. Ao percorrermos o edifício deparamo-nos com diferentes expressões plásticas nas diferentes áreas que o compõem.

O uso e aplicabilidade de diferentes materiais e dos diferentes tipos de composições que podemos identificar no edifício, prende-se com a lógica organizacional dos diversos programas e conteúdos do museu, variando de área para área. Expressa-se uma intenção de criar uma lógica de regra/excepção através do uso dos materiais. De um modo geral, as áreas onde a circulação se faz continuamente apresentam uma similitude plástica entre si, enquanto que certos espaços de carácter mais individual, manifestam a sua particularidade através da evidente aplicabilidade de diferentes materiais na sua composição.

O percurso a realizar através do edifício representa naturalmente grande relevância no projecto, considerando que se trata de um museu e sendo que os temas "visita" e "circulação" são elementos característicos deste tipo de edifício, onde o utente percorre os espaços para visitar as peças expostas. Como tal, a escolha dos materiais construtivos utilizados é uma das formas de organizar, evidenciar e separar áreas dum modo natural, constituindo uma lógica de "fio condutor", que se

¹⁸⁷ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 26: Vista das traseiras da recepção. Sala de cacifos do lado direito ao fundo; Foyer expositivo do lado esquerdo ao fundo. Autor: Radu Malasincu



Figura 27: Vista do interior da sala de cacifos. Balcão informativo ao fundo. Fotografia do autor.

faz sentir intuitivamente no usuário.

Para além da expressão plástica, o percurso e distribuição espacial do edifício também se faz sentir através da volumetria dos espaços. O arquitecto desenvolve uma sucessão de momentos de compressão e descompressão volumétrica entre estes, que se pretende fazer sentir ao utente. Ao analisarmos o percurso do museu, encontramos muitos momentos em que sentimos uma constrição do espaço seguida de um desafoço que surge como uma surpresa.

A expressão plástica dos materiais construtivos que configuram os espaços internos do piso térreo, desenvolve-se, no geral, analogamente à do exterior do edifício. Esta é a nossa primeira impressão ao entrar no museu. A mesma alvenaria que vemos nas fachadas externas, é também utilizada nas áreas interiores do hall, da recepção e do foyer. Nestas áreas o conjunto completa-se com pedra calcária alemã de um cinzento escuro nos pavimentos e um acabamento em argamassa fina e lisa nos tectos.

Foi-me pedido para colocar a minha mala num cacifo, a recepcionista apontou para uma entrada mesmo atrás de mim, guarnida por um aro do mesmo material da mobília da recepção e encerrada com uma cortina. Era uma sala de cacifos, toda revestida com a mesma madeira, tanto na parede do lado esquerdo, como nos cacifos do lado direito e em frente, assim como o tecto e o pavimento.

Neste momento eu só conseguia pensar na unidade e coesão entre os materiais, e no rigor do detalhe construtivo presente nas áreas por onde já tinha passado nesta primeira etapa do percurso. A escolha dos materiais e o modo como se ligam entre si no interior do edifício conformando os espaços e como as suas diferentes cores, texturas e a iluminação a eles conferida, contribuem de uma maneira muito evidente para o silêncio e tranquilidade desejados para este momento de acolhimento.¹⁸⁸

Neste momento, presenciamos pela primeira vez o contraste entre regra/excepção atrás mencionado. Este tipo de dinâmica manifesta-se por toda a extensão do edifício, contribuindo para que se organize de uma forma clara e simples, favorecendo um carácter intuitivo no seu percorrer. Ainda no seguimento do mesmo raciocínio, aproveitemos para fazer um paralelo entre esta clareza atribuída ao arranjo programático do projecto, e ao objecto principal ao qual este trabalho académico se dedica: o diálogo que se estabelece entre os espaços arquitectónicos e o usuário no campo sensorial e interpretativo e humano.

¹⁸⁸ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 28: Vista para o jardim exterior através do espaço de foyer. Destaque para o banco em pedra no exterior do lado direito. Fonte: *laterzio.it*

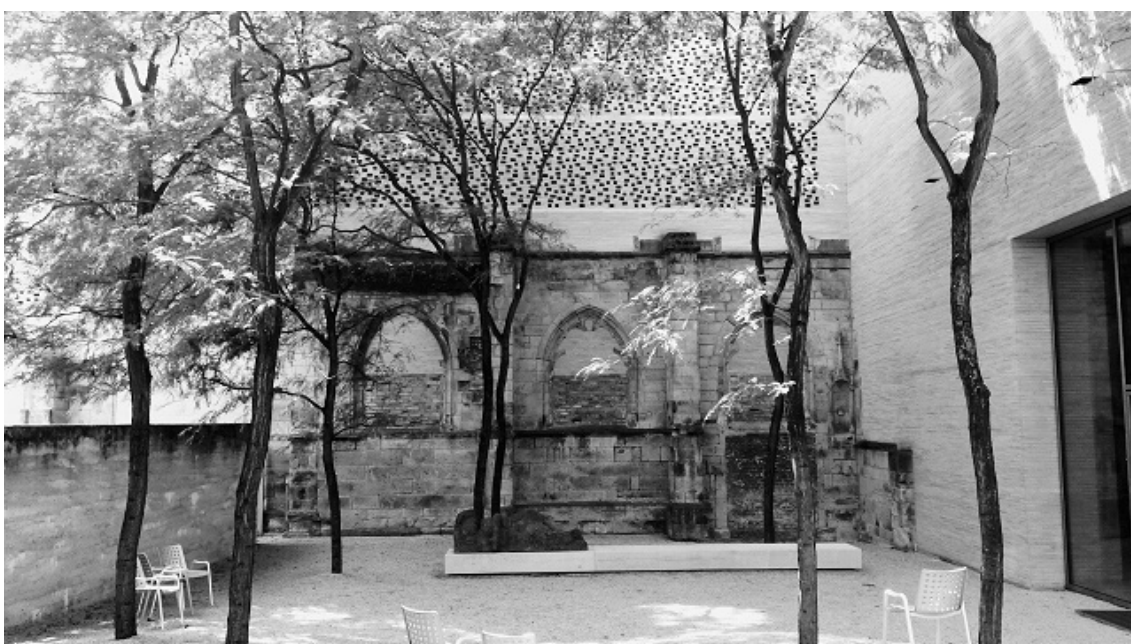


Figura 29: Vista do jardim exterior. Fachada da edificação nova sobreposta à ruína da igreja ao fundo. Fotografia do autor.

Repare-se que este momento de pausa, para utilizar os armários, neste espaço mais reduzido, encerrado e de carácter secundário, proporcionou-se uma retirada do contexto museológico numa atmosfera isolada. Desencadeando um momento reflectivo e de assimilação daquilo que nos foi transmitido sensorialmente pelo edifício desde a entrada.

Da recepção o percurso segue naturalmente para o foyer, de onde provém uma larga fonte de luz natural que sugere continuar naquela direcção. Com uma configuração rectangular quase quadrada, o foyer tem sensivelmente a mesma profundidade do hall de entrada, na verdade o que os separa é apenas a sala de cacifos. Aqui já se encontram alguns elementos expostos. Uma selecção de estatuetas de robôs que não me despertou muito interesse. Existe um grande envidraçado, de onde provém toda aquela luz, com uma dimensão e configuração muito semelhante ao da entrada que revela um belíssimo jardim ao qual ninguém pode ficar indiferente. Toda a atenção se desvia nesta direcção e o primeiro instinto é de sair para o ver melhor antes de seguir para as áreas de exposição do museu.

Lembro-me de sentir um progressivo fascínio por este espaço de jardim, primeiro assim que o vi do interior, e mais quando entrei e me sentei por uns minutos. É uma área rectangular encerrada nas faces sul e oeste pelas paredes do edifício e nas outras duas por um muro em betão cru com os relevos das cofragens, porém o muro não toca as paredes do edifício e a sua altura permite ver parcialmente os edifícios vizinhos. O solo é irregular, coberto em gravilha fina, e debaixo da sombra das árvores, caminha-se calmamente sobre estas pequenas pedras. Escuta-se apenas o ruído crocante dos nossos passos. Apesar de estarmos no coração da cidade, todos os outros sons de carros e pessoas, parecem longínquos, como se estivéssemos na periferia.

Há um largo e sólido bloco de mármore onde nos podemos sentar, e também algumas cadeiras dispersas pelo jardim. Sento-me numa das pontas do banco, de frente para uma das paredes do edifício. Na outra extremidade há uma estátua sob a pedra, que parece retratar uma pessoa, deitada, contemplando esta mesma parede. Fiquei eu também por algum tempo a vislumbrar as diversas camadas de história presentes nesta fachada, onde os vestígios da igreja gótica de Santa Kolumba se misturam com as alvenarias aplicadas depois da guerra para evitar a sua total deterioração e com a nova intervenção de Zumthor numa fusão simbiótica, quase como uma pele exposta com cicatrizes sobrepostas.

*Tirei o meu caderno e tomei algumas notas neste tranquilo espaço, não sentia pressa. À medida que contemplava o edifício escutava os pássaros nas árvores, que sobre mim filtravam suavemente a luz do sol e o calcar sobre a gravilha, das pessoas que ao entrar no museu não resistiam a vir espreitar o jardim.*¹⁸⁹

O jardim exterior funciona como um elemento de escape relativamente ao programa no interior, aqui o utente permite retirar-se do espaço interno para esta área conformada pelas fachadas, pelo muro e pela copa das árvores. Proporciona-se uma experiência externa, num ambiente tranquilo e controlado, onde se possibilita uma contemplação sobre os elementos exteriores da fachada do edifício, permitindo-nos observar num momento de natureza meditativa e relaxativa a justaposição da construção nova sobre o que resta da antiga (ver Figura 29; pág.90).

O foyer do museu, é uma zona de charneira do edifício que, com um carácter quase neutro faz a distribuição dos percursos para as suas diferentes áreas. Daqui o jardim exterior revela-se sedutoramente, capturando a percepção do usuário num gesto explícito absorvendo o protagonismo (ver Figura 28; pág.90). Este é talvez, dentro de todo o conteúdo do programa, o espaço que se revela com mais frontalidade e evidência. A transparência sincera e desnuda com que o jardim se mostra para o interior permite ao olho humano ter um conhecimento presumivelmente integral do que este espaço representa e tem para oferecer, como se nos desvelasse completamente o que está para lá do vidro. No entanto, ao sair pela porta e ao percorrer o jardim somos confrontados com um novo conjunto de informações sensoriais, maioritariamente do campo auditivo, que nos permite formular uma consciência do espaço muito mais ampla e completa. Assim, provando que a noção do espaço arquitectónico nunca se obtém na sua íntegra através da experiência visual apenas, mas da vivência dos espaços em primeira mão.

Diário de viagem: Depois desta pausa no jardim decidi regressar ao interior para retomar a visita. De volta ao foyer deparamo-nos com um leque de opções de percurso, atrás o jardim, à direita a recepção e um elevador, e imediatamente à esquerda uma grande e pesada porta de aço, dividida em duas folhas, ladeada por uma escadaria ascendente. Senti uma certa indecisão, se deveria subir as escadas ou entrar pela porta. Para quem já sabe mais ou menos com o que contar na visita ao museu, já está à espera de encontrar uma área que expõe as ruínas da antiga igreja e uma outra

¹⁸⁹ Retirado do diário de viagem do autor;

parte com salas de exposições. Pela organização dos percursos e conhecimento dos espaços percorridos até então, o instinto indicava-me que aquela era a porta que me levava à área das ruínas, e é nesta direcção que somos intuídos a seguir, mas da maneira como estava entreaberta, só de um lado, e porque o interior parecia tomado pela penumbra e pelo silêncio, a sensação que se toma é de avançar com cuidado. Não tinha bem a certeza se estava a ir no caminho certo, ainda que, logicamente, tudo indicava que tinha que ser para ali.

Ao entrar cautelosamente, fui confrontado com uma larga cortina de couro, idêntica à que encerra a entrada para a sala de cacifos. Encontrei-me assim num pequeno e apertado espaço escuro, que me sugere transpor cautelosamente para o espaço seguinte. Ao afastar esta pesada cortina encontramos uma pequena rampa com uma leve inclinação descendente que nos conduz a uma plataforma em madeira maciça, chegando finalmente ao local das ruínas. Ao olhar à volta contemplei um espaço de enorme amplitude que se desenvolve sobre os limites da antiga igreja gótica encerrando-se num remate que acolhe a fachada exterior da abside da capela de Böem, mesmo à minha frente, mostrando a sua estrutura externa e os vitrais coloridos. A primeira impressão ao entrar neste espaço é uma sensação de fascínio, ficamos ali retidos nos primeiros metros do passadiço de madeira a observar o espaço, olhando em volta.

Estavam duas pessoas ao fundo, ao meio do percurso, a conversar, as suas vozes ecoavam tenuemente quase da mesma forma como acontece nas igrejas. As paredes elevam-se a uma altura de aproximadamente doze metros sob um tecto horizontal, desenvolvendo-se sobre antigas fachadas góticas. O encerramento não é totalmente opaco, em grande parte do perímetro a alvenaria recente configura-se numa espécie de malha onde os tijolos são assentes com afastamentos irregulares entre si filtrando a entrada de luz natural. Também se escutam os ruídos provenientes da rua, que discretamente se difundem no interior da mesma forma que os finos raios de luz que se infiltram pelas pequenas reentrâncias da alvenaria projectando-se difusamente no tecto e nas paredes opacas com um efeito rendilhado.

Ao avançar sobre o passadiço de madeira fui observando o espaço de diferentes pontos de vista. O trajecto desenvolve-se horizontalmente numa configuração ziguezagueante, sobre os vestígios históricos que se encontram poucos metros abaixo, conduzindo-nos em direcção a uma porta aberta para o exterior na canto oposto do recinto. Senti-me impressionado pelo silêncio

absoluto dos meus passos sobre o piso deste corredor, a solidez conseguida na execução era perfeita. A iluminação em toda a área de visita das ruínas



Figura 30: Vista do foyer. Porta de acesso à zona de exposição arqueológica do lado esquerdo ao fundo; Escadaria de acesso aos pisos superiores do lado direito ao fundo. Autor: Radu Malasincu



Figura 31: Vista do local de exposição arqueológica a partir do espaço de acesso. Lado exterior da fachada da capela de Gottfried Böhm à direita. Autor: Héléne Binet

*era reduzida, para além da luz natural que entra suavemente pelas paredes existem alguns candeeiros suspensos no tecto que iluminavam pontualmente o percurso e as ruínas. Sente-se um odor característico, é difícil de explicar, mas fez-me lembrar a cave na casa do meu avô, talvez esteja relacionado com as pedras antigas segregadas, ou a terra que se mistura com as ruínas, o ar frio que se respira torna a associação a esta memória mais vívida.*¹⁹⁰

O momento de transição da área do foyer para o espaço de visita das ruínas, descrito no diário de viagem, ilustra a sensibilidade do arquitecto no tratamento dos momentos de transição entre as áreas do edifício. Parece ser evidente a intenção de proporcionar uma experiência insólita nesta ocasião, em que se faz o acesso ao espaço de conteúdo mais prestigioso da visita. Existe um certo simbolismo e um despertar dos sentidos na sequência que se desenrola, desde o atravessar da pesada porta de aço, que nos leva a uma estreita câmara escura, por sua vez encerrada por uma espessa cortina de cabedal, a qual temos de afastar para poder prosseguir. Para além do gesto de compressão volumétrica que antecede o de desvendar do que se vai observar posteriormente, proporciona-se neste apertado espaço escuro, um instante de confusão, um tanto claustrofóbico que nos desperta a concentração e nos deixa alerta dada a situação de "desconforto". Podemos observar mais à frente, as similaridades da experiência da entrada deste espaço com a da entrada no outro edifício de Zumthor que visitámos.

Ao observarmos este pormenor, podemos constatar que o que aqui se passa não difere muito na sua essência, do que acontece nas igrejas cristãs com o seu espaço de nártex.¹⁹¹ No fundo, podemos encontrar um paralelo entre o que se sucede nestes edifícios religiosos, com muitos dos aspectos relativos ao tratamento do espaço expositivo das ruínas da igreja.

O espaço revelado ao atravessar a cortina evoca uma sensação de fascínio, pela sua amplitude e pela forma como é preenchido com a luz natural proveniente do exterior, tal como descrito no diário de viagem. Dedicada à contemplação das ruínas da igreja de Sta. Kolumba e dos vestígios remanescentes do Período Romano descobertos no subsolo, a área de visita estimula uma atmosfera de reflexão. Sente-se algo, como que uma carga simbólica e espiritual no interior, tomado pelo silêncio. O comportamento que instintivamente adoptamos neste lugar assemelha-se muito ao que diz respeito aos edifícios de culto religioso, apesar de termos conhecimento de que este espaço já foi, mas não é presentemente uma igreja.

¹⁹⁰ Retirado do diário de viagem do autor;

¹⁹¹ Nártex é um termo arquitectónico que se refere à zona de entrada de um templo. Também outras designações podem surgir associadas a este termo, como: átrio, vestíbulo, galilé. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%A1rtex>; Acedido em 22/07/2018

O passadiço que nos conduz em ziguezague sobre as ruínas é construído em madeira de sândalo, num tom castanho-escuro avermelhado, com um acabamento polido e revestido com uma camada de verniz que lhe confere um aspecto lustroso. A sua textura é lisa e agradável ao toque. As guardas laterais compõem-se por estreitas hastes de perfil circular, rematado no topo com um fino apoio horizontal. São executadas no mesmo material, bem como as estacas que suportam todo o passadiço. A elevada qualidade de execução deste elemento confere-lhe um carácter robusto, firme e estável, onde os materiais se travam entre si como que se formando um objecto singular. De facto é essa a sensação que se obtém ao toca-lo e caminhar sobre ele, como descrito anteriormente no diário de viagem. A sua cor, textura e robustez fazem ainda lembrar o mobiliário que encontramos frequentemente nas igrejas.

Ao avançar sobre ele, somos apresentados com diferentes pontos de vista que nos mostram os longos séculos de história que se justapõem sucessivamente. Não existem no interior quaisquer elementos expositivos que retratem o edifício previamente à sua destruição, para além dos vestígios remanescentes, que deste modo nos permitem reconstruir mentalmente a memória daquilo que foi no passado. O interior do espaço é demarcado pela fachada traseira da capela projectada por Böem, com os seus vitrais coloridos (ver Figura 31; pág.94), que de certa forma, acaba por lhe conferir um certo carácter religioso. Existem também catorze pilares de secção circular, cautelosamente implantados entre as ruínas, realizando o suporte estrutural dos pisos superiores e da cobertura. Estas colunas distribuem-se sobre o delicado pano de terreno existente procurando realizar o mínimo de interferência sobre os elementos de carácter museológico, bem como na contemplação do amplo espaço.

Ao fim do percurso existe uma passagem para o exterior, de onde provinha uma forte luz natural. O passadiço termina pouco antes deste pórtico e neste intermeio podemos caminhar sobre um pedaço de chão em pedra, com um ar rústico e desgastado, que parece ter resistido aos bombardeamentos. Descemos um degrau que antecede a saída e de repente estamos ao ar livre, num pequeno recinto, encerrado por paredes em ruínas, sem cobertura e com uma escultura de metal, em forma de arco rectangular, ao centro. Neste local podemos observar um pedaço do edifício onde os vestígios da guerra foram deixados à vista. Como se tivéssemos entrado numa realidade à parte, onde podemos regressar ao passado e ver o que existiu entre o pós guerra e a construção do museu. No dia da visita estava sol, e ao aceder a este espaço ao ar livre, senti um grande contraste face ao espaço anterior. Nota-se uma grande diferença de volume e amplitude entre eles, a intervenção aqui é

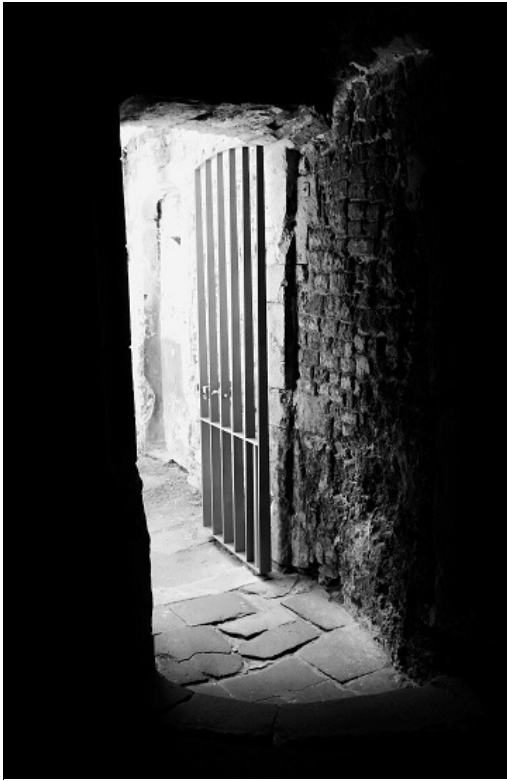


Figura 34: Ponto de acesso ao espaço ao ar livre que restou da antiga sacristia. Fotografia do autor.



Figura 35: Vista exterior da esquina sudeste do museu através da Brückenstraße. Paredes delimitantes do espaço ao ar livre da antiga sacristia do lado direito. Fonte: *kolumba.de*



Figura 36: Vista do espaço ao ar livre que restou da antiga sacristia. Escultura de Richard Serra ao meio. Fotografia do autor.

mínima, enquanto no interior temos um espaço transformado, onde as ruínas encontram um abrigo. Um dos factores que faz sentir mais esse contraste, é naturalmente a exposição aos elementos. Num dia de sol, somos expostos à forte luz natural, que contrasta com o escuro no interior, e imagino que se estiver a chover ou nevar também se note uma grande disparidade na transição entre estes dois espaços.

No retorno ao interior os nossos sentidos reajustam-se. Podemos contemplar o espaço interno de perspectivas diferentes das que tínhamos à vinda. Vê-se ao fundo, mesmo em frente, um portão gradeado que dá para o átrio da capela. Não existe um percurso sobre as ruínas que nos permita chegar mais próximo, mas podemos ver deste ângulo as pessoas a entrar e a sair da capela. É também deste ângulo que podemos ver melhor a fachada traseira da capela, e como todo o espaço expositivo se organiza em seu redor. À medida que observamos tudo de novo, regressamos sobre a passarela ao espaço de foyer para poder agora visitar os pisos superiores.¹⁹²

Este espaço ao ar livre é aquilo que restou da antiga sacristia da igreja de Sta. Kolumba. Preservaram-se os elementos do edifício, tal como ficaram depois dos bombardeamentos, fragmentos de paredes em ruínas, elementos estruturais e aberturas de portas e janelas. Aqui são exibidos explicitamente os danos causados pela guerra, permitindo-nos observar de perto e perceber melhor como era o edifício antigo.

A escultura em aço corten que encontramos no centro deste espaço, foi instalada no local no final da década de 1990, na altura em que foi anunciado o concurso de arquitectura para o museu Kolumba. A obra, do artista americano Richard Serra é intitulada *"The Drawned and the Saved"* (ver Figura 36; pág.98). A sua forma faz alusão a um altar, relacionando a peça com a antiga função do edifício. Para além disso, simboliza também a cripta que existe sob o local, onde foram colocados os restos encontrados durante as escavações realizadas na década de 1970.

Ao subir a escadaria que dá acesso ao piso imediatamente acima, a primeira coisa em que se repara é o jogo monocromático e de carácter neutral, que existe entre os materiais do piso, das paredes e do tecto. Estas têm exactamente o mesmo acabamento, cor e textura, o piso faz-se num material diferente, com uma textura também desigual mas tonalidade muito próxima. Existe uma estreita junta, contínua, com cerca de 1cm de espessura, na aresta que separa o piso e a parede, que acentua a separação dos materiais.

¹⁹² Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 37: Ponto de acesso aos pisos superiores a partir do foyer. Autor: Rasmus Hjortshøj

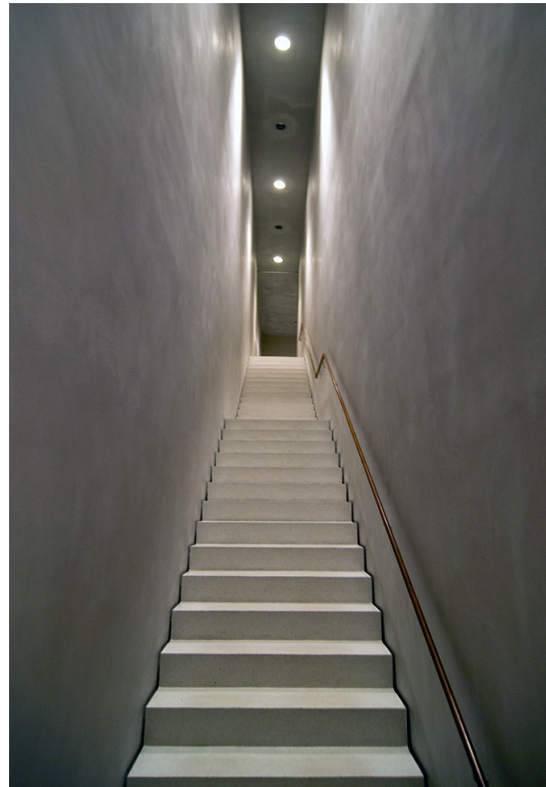


Figura 38: Último lance da escadaria que acede ao primeiro piso. Autor: Petr Šmídek



Figura 39: Vista do espaço distributivo do primeiro piso. Pormenor da inulimação a demarcar os acessos à sala *kabinett* do lado esquerdo. Fotografia do autor.

O segundo aspecto que nos chama a atenção tem a ver com espacialidade. Ao subir o primeiro lance de escadas encontramos um outro próximo, noventa graus à direita, e percebemos que há ainda um terceiro, também a este perpendicular, à direita. Estes dois primeiros lances de escada são relativamente curtos, e ao subi-los, não sentimos nenhum desconforto na sua extensão, largura entre as paredes, ou na distância do piso ao tecto. Mas no momento em que contornamos a segunda esquina sentimos uma vertigem, a largura entre as paredes mantém-se mas a distância ao tecto triplica, assim como a extensão deste último lance duplo.

Não existe luz natural neste espaço, toda a iluminação provém dos projectores distribuídos ao longo do tecto no sentido do percurso. À medida que vamos subindo, escutamos como os ruídos e vozes das pessoas no museu ecoam nesta espécie de túnel com proporções invulgares. E ao chegar ao cimo, senti-me quase obrigado a olhar para trás e contemplar a escadaria, como se tratasse de um abismo.

Neste ponto de chegada começa a exposição. A luminosidade aqui é reduzida e também absente de luz natural. A dimensão deste primeiro espaço é idêntica à da recepção, e o percurso segue livre e fluidamente para a próxima área tal como acontece no piso inferior. Continuando, verificamos que o segundo espaço expositivo é ele também muito semelhante em planta ao foyer. Reparamos também que os materiais das paredes, tecto e piso, bem como a junta que os separa, se mantém igual à da zona das escadas que acabámos de subir. Percebe-se ainda que a circulação da visita se faz contínua e livremente, oferecendo a opção de seguir para o próximo momento ao fundo, ou para uma sala adjacente, através de duas aberturas livres na parede que delinea o sentido da continuidade do percurso.¹⁹³

Os dois pisos superiores, dedicados ao conteúdo artístico e histórico expositivo do museu, possuem uma lógica organizacional bastante simples, que se reflecte na dialética entre os materiais. As galerias e os percursos distribuem-se abertamente entre si, sugerindo um fluxo livre e um trânsito corrido, distinguindo e demarcando as diferentes áreas fundamentalmente através de gestos de compressão e descompressão, essencialmente por meio de variações volumétricas e jogos de luz. Deste modo, podemos observar que os recursos materiais e construtivos empregados na execução desta secção do edifício, apresentam um elevado grau de homogeneidade, salvo em alguns momentos mais particulares, como veremos mais adiante.

¹⁹³ Retirado do diário de viagem do autor;

Constatámos ainda, ao observar as plantas do edifício, que a volumetria e segmentação dos espaços, bem como o sentido dos percursos, se mimetiza muito nos diferentes pisos. Acreditamos que este factor favoreça a circulação, impelindo a memória, ao repetir a ordem e volumetria das áreas de nível para nível. Supomos que tenha também a ver com uma questão estrutural, naturalmente, dado que grande parte do edifício assenta sobre pré-existências e é composto em alvenarias, o que não permite muita flexibilidade neste campo.

A pequena sala no primeiro piso, mostra-se convidativa, com as suas duas aberturas. Quase que não precisamos de entrar nela para perceber o seu interior, como se fosse um apêndice do espaço expositivo adjacente. A junta que separa o piso das paredes, da qual temos vindo a falar, delimita estas duas áreas. Nas passagens, a demarcação acentua-se por um feixe de luz que provém da junta. Repara-se ainda que a pequena sala está nivelada sensivelmente acima da cota do espaço anterior e lá dentro também o piso se faz no mesmo acabamento que as paredes e o tecto.

Quando entrei nesta pequena sala existia um casal idoso ao fundo, a primeira sensação que obtive foi a memória da capela onde costumava ir com a minha tia e avó, na aldeia onde cresci. Provavelmente pelo acabamento das superfícies das paredes e tecto, que tinham um aspecto muito cru, e a luz branda, com um tom amarelado. Havia também uma grelha no canto superior da parede ao fim da sala, de onde saía um som proveniente das condutas de ventilação que preenchia este compartimento com um ruído de fundo.¹⁹⁴

Apesar do carácter ininterrupto da estrutura distributiva nos pisos superiores, onde se sente um espontâneo deambular entre o conjunto, podemos identificar diferentes tipos de espaços nesta área do museu. Alguns destes, apesar da sua funcionalidade expositiva, actuam como rótulas, articulado os percursos e a organização dos demais compartimentos em seu redor. Outros, em contrapartida, encontram-se mais encerrados dentro de si, como apêndices dos anteriores. Tal como podemos perceber pela descrição no diário de viagem.

Este segundo tipo de espaço pode ser classificado em duas categorias, definindo-se pelas características particulares que cada tipo têm em comum entre si. Numa categoria temos os denominados de *kabinett* (último espaço descrito no diário de viagem), e noutra as salas torre, apenas presentes no último piso, que abordaremos mais à frente.

¹⁹⁴ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 42: Vista do acesso à sala *armarium*. Fotografia do autor.



Figura 43: Vista do espaço interior da sala *armarium*. Fotografia do autor.

Existe ainda um terceiro tipo de espaço, também encerrado em si, que se isenta como elemento de exceção, por apresentar particularidades muito específicas e individuais. A sala *armarium* no primeiro piso, e a sala de leitura no segundo.

No contexto material e construtivo portanto, tendo em consideração os diferentes tipos de espaço que acabámos de diferenciar, podemos estabelecer princípios que se aplicam ao todo desta parte do edifício.

Nas áreas onde o percurso se distribui, alternando entre as distribuições horizontais e verticais, as paredes são revestidas com uma reboco de argamassa fina de tom cinzento num acabamento que lhe proporciona um aspecto macio. Este mesmo acabamento é utilizado também nos tectos, permitindo assim um efeito de continuidade. O pavimento destas zonas de exposição-distribuição é executado com um ligeiro afastamento em relação às paredes, fortemente evidenciado por uma junta que se pronuncia na intercepção destes planos. Toda a superfície é revestida em marmorite de tonalidade quase branca que com o um aspeto polido e brilhante apresenta uma homogeneidade surpreendente pela ausência de juntas na sua superfície, distribuindo-se uniformemente sem excluir as zonas de escada e deste modo demarcando a continuidade do percurso num gesto figurativo.

Os *kabinett*, são salas presentes em ambos os pisos superiores. São pequenos compartimentos cujas paredes, tecto e piso se materializam interiormente na sua completitude com a mesma argamassa utilizada nas paredes e tecto dos espaços de distribuição anteriormente mencionados. Estas câmaras expositivas diferenciam-se pela sua ausência de luz natural e pelo seu volume reduzido. Fazem-se ainda evidenciar por meio de uma diferença de nível tenuemente pronunciado em relação à marmorite das áreas que lhe precedem.

Entre todos eles as diferenças prendem-se principalmente com a circulação, e nos padrões que encontramos no que toca à espacialidade, linguagem material e na relação com a luz natural.

No primeiro piso, existe no final do trecho expositivo uma sala escura que se distingue das demais. O espaço de onde se lhe faz o acesso é de tons claros e luz difusa. Em contraste, a entrada é demarcada com um aro em pedra de cor negra e o pavimento deste compartimento, do mesmo material e cor, encontra-se sensivelmente mais elevado. Observei-a de fora, hesitante, não conseguido vislumbrar o misterioso interior com clareza.

Ao entrar senti uma estranheza inexplicável, o seu interior é completamente revestido em materiais de cor negra e a luz tem uma intensidade muito reduzida, concentrada apenas sobre as vitrines expositivas que existem no

*meio da sala. Não se consegue perceber de que material são as paredes nem onde estão exatamente porque a luz não o permite. Lá dentro o som é abafado, incapacitando-me de perceber os limites laterais da sala e fazendo-me sentir como se estivesse num espaço vazio, infinito. Ao caminhar em volta das vitrines esbarrei literalmente numa parede e ao toca-la percebi que eram revestidas num material almofadado com um forro em tecido aveludado.*¹⁹⁵

A sala *armarium* é indubitavelmente um dos espaços de excepção no museu aos quais nos referimos anteriormente. Distingue-se dos demais pela diferença e singularidade dos materiais que a constituem e pela intenção explícita de produzir um sentido de atmosfera arquitectónica peculiar, também ele individual no contexto global do edifício.

Ao observar este caso específico, podemos mais fácil e claramente compreender a relação que existe entre os materiais num espaço arquitectónico e o modo como se comportam em função de provocar e estimular sensorialmente o utente de uma determinada maneira específica. Ou seja, por outras palavras, perceber como os materiais desempenham um papel fundamental na produção de atmosferas arquitectónicas.

A cor, e textura dos materiais que compõem esta sala, o seu volume, o tratamento que lhe é dado a nível de iluminação e acústica, bem como a exposição ou a privação face aos elementos no seu exterior, constituem um determinado conjunto de condições particulares para o utente no momento da visita. É aqui que o arquitecto joga com o conhecimento dos materiais, percebendo o comportamento que vão desempenhar no seu conjunto e contexto, idealizando antecipadamente uma atmosfera específica para o espaço.

A atmosfera no interior da sala armarium é tão invulgar e desafia os nossos sentidos tão intensamente que quando saímos temos a sensação de voltar ao mundo real. A pequena diferença de nível que existe entre os pisos passou-me despercebida e ao sair da sala dei um passo em falso. Não sei dizer se este incidente é propositadamente calculado pelo arquitecto ou não, mas certamente acentua a separação entre estas duas áreas.

*À saída avistamos uma escadaria que sobe a par com a parede do lado esquerdo por onde desce uma intensa luz natural que nos convida a prosseguir a visita. Ao subi-la temos a sensação de certeza e clareza no trajecto, prevendo o espaço subsequente como se já o conhecêssemos.*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Retirado do diário de viagem do autor;

¹⁹⁶ Retirado do diário de viagem do autor;

Ainda que executada com os mesmos materiais e de possuir a mesma largura do vão, a escadaria que nos leva ao último piso diferencia-se bastante ao nível da atmosfera do espaço comparativamente à que existe no piso abaixo. Esta desigualdade na experiência deve-se a uma série de diferenças que existem entre elas que gostaríamos de examinar de seguida.

Em primeiro podemos reflectir acerca do factor surpresa. Naturalmente este tem mais impacto num primeiro encontro, sendo que a tentativa de repetição torna a segunda experiência previsível. Por outras palavras, se o arquitecto tivesse replicado as escadarias em ambos os pisos, provavelmente a sensação ao subir a segunda não teria o mesmo impacto a nível sensorial. Posto isto, e tendo em conta as outras características que observaremos posteriormente, podemos considerar que este factor surpresa existe na primeira escadaria mas não na segunda.

Esta escada realiza-se num lance único e permite-nos avistar o seu topo a partir da base. Percebemos também a presença de luz natural ao cimo, que preenche o espaço da escadaria. A distância ao tecto aqui é bastante menor comparativamente à escadaria anterior. Consequentemente estes factores dão à experiência do percurso um carácter mais desafogado e confortável que nos dá mais convicção ao avançar sobre os degraus.

Quando chegamos ao topo, percebemos que o perímetro das áreas também aqui se molda conforme os pisos inferiores. O mesmo acontece com os materiais aplicados, e a maneira como são executados os seus acabamentos. A distância ao tecto também se mantém idêntica à do piso anterior. Neste momento, a maior diferença que encontramos entre estes dois níveis superiores é a presença de luz natural e a relação visual com o exterior. O primeiro espaço expositivo no segundo piso, logo a seguir às escadas, é dotado de um grande envidraçado no lado oeste que ocupa grande parte da largura da parede e a totalidade da altura. Encontramos mais janelas com as mesmas características em todas as áreas expositivas de carácter distributivo neste piso. Apesar de partilharem a linguagem plástica e das semelhanças a nível volumétrico, a presença destes grandes envidraçados concede a estas áreas expositivas uma atmosfera mais "leve" e "optimista", comparativamente ao piso inferior onde a luz natural, bem como a relação visual com o exterior são inexistentes.

Ao percorrer o segundo piso, o primeiro compartimento com que nos deparamos é uma pequena sala de leitura, aberta para a zona de circulação principal. A experiência obtida neste espaço, que no fundo se encontra à parte da exposição, foi um dos pontos altos da visita. No momento em que entrei senti que este era um dos espaços arquitectónicos mais bonitos por onde já



tinha passado na minha vida, senti inclusivamente vontade de ter alguém comigo para poder partilhar a minha admiração e poder fazer-me companhia.

À medida que observava em volta fui avançando em direcção ao fundo da sala. As paredes, o tecto e o piso são completamente revestidas em madeira, excepto ao fundo, onde uma grande janela que ocupa toda a superfície, em largura e altura, enche o interior de luz natural. Havia uma cortina semitransparente num tom prateado que apesar de encerrada permitia ver para fora. Existiam cadeirões em cabedal, e pequenas mesinhas. A entrada para a sala é feita ao meio da parede e nas laterais as paredes assumem a função de estante, embutidas na parede que disponibilizam alguns livros nas suas prateleiras. Na parte inferior do janelão, há um banco que se estende em toda a sua largura, com algumas almofadas no mesmo material em que os cadeirões são revestidos. Sentei-me e espreitei para fora, tirei o meu caderno e fiquei aqui alguns minutos a tirar notas e a fazer esboços.¹⁹⁷

A sala de leitura é também um dos casos de excepção ao longo do percurso do museu. Isto é extremamente evidente, pela drástica mudança no tipo de materiais e mobiliário, mas também de ambiente e de função. Aqui propicia-se novamente um momento de retirada ao itinerário da exposição, onde somos convidados a sentar, ler e contemplar a vista, realizando uma pausa do conteúdo expositivo. Como na descrição, o interior é revestido em madeira. O piso é composto por longas réguas em madeira num tom castanho claro. O acabamento é liso e os encaixes quase não se distinguem. Nas paredes e no tecto, a paginação é feita em peças de uma madeira diferente, num formato menos convencional. As peças com uma altura de mais ou menos um metro e uma largura de aproximadamente trinta centímetros, têm uma tonalidade muito peculiar que tem a ver com a expressividade dos veios da madeira. Os tons variam entre um castanho-amarelado e outro tom de castanho mais escuro. As pranchas de madeira são aplicadas de forma em que as partes claras se encaixam lado a lado e as escuras vice-versa, criando assim um efeito espelhado obtendo um maior contraste entre as superfícies claras e escuras.

A sala tem uma atmosfera quente e agradável pelas tonalidades que a compõem e pela quantidade de luz natural que recebe. O mobiliário existente completa o ambiente acrescentando-lhe uma sensação de conforto e aconchego.

¹⁹⁷ Retirado do diário de viagem do autor;

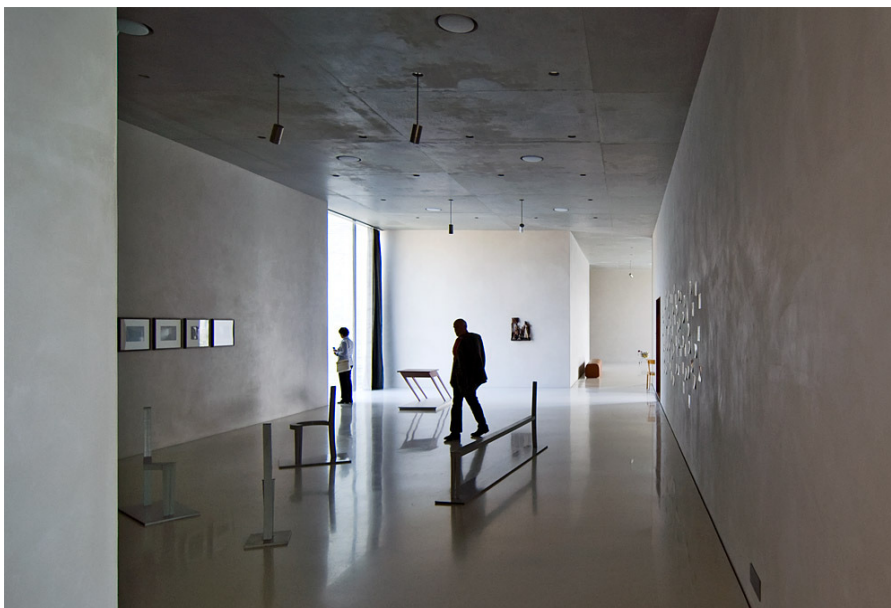


Figura 47: Vista do primeiro espaço distributivo do segundo piso. Janela com vista para o jardim à esquerda. Entrada para a biblioteca do lado direito. Acesso ao segundo espaço distributivo ao fundo do lado esquerdo. Autor: Petr Šmídek

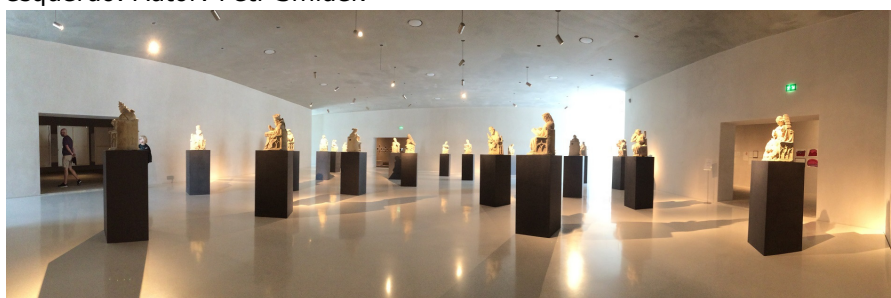


Figura 48: Vista panorâmica do largo espaço distributivo do segundo piso. Acessos às salas de *kabinett* por onde se faz o acesso às salas torre. Fotografia do autor.



Figura 49: Vista do interior de uma das salas torre.

Depois de uma pequena pausa na sala de leitura prosseguimos a visita. Os dois espaços que se seguem são mais duas áreas expositivas com carácter distributivo.

O primeiro é uma pequena área, também com um envidraçado orientado a oeste. Apesar de ser a terceira vez que nos é proporcionada uma vista sobre este lado da cidade, notámos que em cada uma das vistas é revelado um pedaço de paisagem diferente. Esta primeira área funciona como uma transição para o último espaço distributivo que encontramos no edifício. Um largo volume com uma colecção de estatuetas dispostas sobre o perímetro, que nos convida a cruzar o espaço pelo entremeio destas e aceder às salas que existem no seu redor (ver Figura 48;pág.110). Percebemos que ao fundo, de ambas as laterais, dimana uma intensa luz natural. Em contraste, as entradas para as salas assemelha-se aos espaços do piso interior, mais encerrado, com o piso ligeiramente elevado e iluminadas artificialmente. Conseguimos vislumbrar parcialmente o conteúdo expositivo do exterior.¹⁹⁸

A presença de envidraçados nestes espaços torna o percurso mais fluido e natural, no entanto, estes grandes janelões acabam por roubar algum protagonismo à exposição porque desviam a atenção do usuário, deste modo, as peças expostas próximo dos envidraçados são na sua maioria objectos de arte de carácter mais individual. Reparámos que os conjuntos que nos requerem mais atenção e concentração se encontram em ambientes mais confinados e neutros, de modo a canalizar o foco do utente para as peças expostas.

Ao entrar na primeira destas três salas a nossa concentração desvia-se de novo para a exposição, o carácter da sala é muito semelhante à kabinett que visitámos no piso abaixo, com uma diferença, ao fundo existe uma passagem aberta para uma outra sala adjacente, que percebemos que é dotada de luz natural. Por sua vez, esta fração é um volume com um pé direito duplo, com um janelão no topo da parede a norte. Construtivamente, a nível plástico, a sala é idêntica aquela por onde se lhe faz o acesso, mas a presença de luz natural e a forma como esta se difunde nas elevadas paredes conferem-lhe um ambiente muito próprio. Sentimos um forte contraste na transição, pela diferença de alturas dos tectos, assim como na diferença da intensidade lumínea. A sensação que se tem é de chegar a um espaço terminal, conclusivo, onde podemos observar com clareza aquilo que nos foi exposto, mas com a consciência de que temos de voltar para trás eventualmente.

¹⁹⁸ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 50: Pormenor da janela de uma das salas torre. Fonte: *kolumba.de*



Figura 51: Vista sobre a catedral a partir do janelão orientado a norte. Fotografia do autor.



Figura 52: Vista sobre a Brückenstraße a partir do janelão orientado a sul. Fotografia do autor.

As salas de torre encontram-se apenas no piso superior. Consistem em volumetrias internas onde se pronuncia a amplitude vertical com um pé direito triplo, culminando no topo de uma das suas faces com um grande envidraçado fixo, que difunde um forte corpo de luz natural, que descende através das paredes lisas de tonalidade clara. O seu acesso é antecipado por um espaço de *kabinett* com uma iluminação reduzida e de tecto baixo, que funciona aqui como um filtro intermediário de admissão. Nesta dinâmica de susceção de espaços podemos constatar o fenómeno anteriormente mencionado de variação compressiva e descompressiva que se verifica entre as diferentes áreas, ainda que a paleta de materiais e a expressão dos mesmos se tenha mantido integralmente.

As outras duas restantes combinações de *kabinett* e sala torre presentes neste piso proporcionam uma experiência similar no que toca à vivência do espaço. De certa forma a sensação que fica ao visita-las é de uma conclusão da visita, como uma pista subtil que nos informa do término da exposição e nos convida a voltar para trás.

Tínhamos ainda mencionado que no espaço distributivo de grandes dimensões que existe no último piso existem duas fontes de luz ao fundo, uma em cada extremidade. Dispostos cada um num recanto, estão dois janelões, um a sul e outro a norte, que nos permitem também ter uma última vista sobre a cidade. Parece-nos que estes funcionem também como um remate com o objectivo de culminar o fim da visita, dando a oportunidade de poder vislumbrar a paisagem da cidade.

Quando concluí a visita fiquei durante alguns minutos encostado ao janelão voltado para norte. Neste ponto mais alto do edifício a vista é particularmente gratificante, com a catedral ao fundo, e com a copa das árvores do jardim do museu imediatamente abaixo.

Voltei então a descer o edifício, com a expectativa de o poder voltar a visitar no terceiro dia para reviver os meus momentos preferidos, e visitar os espaços onde gostaria de passar um pouco mais de tempo. Tocou-me, e senti talvez uma nostalgia antecipada por ter de me despedir dele eventualmente.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 53: Percurso em direcção à capela. Destaque para a forma como se destaca no horizonte entre o verde claro dos campos e o verde mais escuro da copa das árvores atrás. Fotografia do autor



Figura 54: Vista da capela já ao cimo do morro. Fotografia do autor.

III.4. Capela de Bruder Klaus: Contexto, lugar e porquê

No segundo dia dirigi-me à zona rural para visitar a Capela de Bruder Klaus. Apanhei um comboio da parte da manhã com direcção à pequena cidade de Euskirchen, que possui uma ligação de autocarro à aldeia de Wachendorf, onde se encontra a capela. À medida que me afastava da cidade de Colónia a paisagem ia mudando para um cenário rural, com vastos campos de cultivo de tons verdes e amarelados cobertos pelo céu nublado. A viagem dura aproximadamente uma hora e observando pela janela a mudança do contexto, também eu me senti com uma predisposição mental diferente. Acredito que o afastamento do ruído e excesso de informação característicos da cidade nos deixa mais propensos sensorialmente aos estímulos envolventes.

A viagem de autocarro foi mais curta, durando aproximadamente vinte minutos. O trajecto é demarcado por zonas de campo e pequenas povoações distribuídas num pano de terreno com relevo irregular. Ao chegar à paragem de saída, senti realizado o desejo de finalmente poder caminhar e experienciar livremente os sons e os cheiros do campo.

O percurso daqui até à capela faz-se a pé, inicialmente pela estrada principal que cruza a aldeia por entre as casas dos moradores. Vê-se muito pouco movimento em volta. A certo ponto existe um grande descampado do lado sudoeste da estrada. Olhando em profundidade avistamos uma das faces da capela, que se destaca com o seu aspecto monolítico num tom bege, assente exactamente sobre a linha do horizonte que separa a vegetação baixa, de cor verde clara com a de cor verde escura que lhe serve de pano de fundo.

À medida que avançava pelo carreiro em direcção à capela os meus sentidos focavam-se no aroma dos campos e flores silvestres em meu redor e no som dos pássaros por entre os arbustos.

Ao aproximarmo-nos do local da capela, subindo o ligeiro morro, vamos percebendo melhor a sua fisionomia. É um edifício de aspecto monolítico e paralelepipédico, com arestas vivas. Consegue-se perceber a partir de uma certa distância as linhas horizontais que demarcam as diferentes camadas de betão em cor de terra, o que me deu a impressão que fosse como que se o edifício tivesse sido extrudido do subsolo.

*O carreiro leva-nos à cota mais alta do morro, onde finalmente podemos ver a capela de frente. Neste ponto mais alto, debaixo de um céu nublado conseguimos escutar o longínquo som dos carros em velocidade.*²⁰⁰

A Capela de Bruder Klaus encontra-se na aldeia de Wachendorf, na região de Eifel, implantada num dos campos desta área rural. O casal de agricultores Sr. Hermann-Josef e Sra. Trudel Scheidtweiler, proprietários do terreno, tomaram a decisão de construir o edifício como forma de agradecimento a Deus e ao seu santo de devoção, Bruder Klaus, pela prosperidade que tiveram ao longo das suas vidas.

O casal tomou conhecimento do trabalho do arquitecto Peter Zumthor ao ler um artigo num jornal que noticiava a sua vitória do concurso para o Museu Kolumba na vizinha cidade de Colónia. Esta notícia despertou neles um particular interesse que os levou a informar-se melhor acerca do arquitecto e dos seus projectos anteriores.

Decidiram então enviar uma carta ao arquitecto, descrevendo as suas intenções para a construção da capela e pedindo-lhe que lhes desenhasse uma planta. Desejavam construir um edifício pequeno, num dos seus campos, dedicado ao santo Bruder Klaus, que pudessem construir com os seus próprios recursos se possível.

A resposta do gabinete de Zumthor não demorou, informando o casal que o arquitecto estava comprometido a desenvolver arquitectura contemporânea e que não estaria disposto a desenhar somente uma planta. Caso aceitasse desenvolver o projecto teria que o acompanhar do início ao fim. Acrescentava ainda que estava com pouco tempo disponível para o encargo mas que tinha interesse nele, dado que a sua mãe fora também uma grande devota de Bruder Klaus.

Em Setembro de 1998 os Scheidtweiler reuniram-se com Peter Zumthor e mostraram-lhe o local onde pretendiam erguer a capela. Alguns dias mais tarde Zumthor escreveu-lhes uma carta a agradecer pela sua hospitalidade e comunicando que iria tentar desenhar uma bonita planta para a capela.

Ao longo dos anos que se seguiram o arquitecto e o casal mantiveram contacto telefónico e através de correio. Amostras de betão foram enviada para a Suíça, uma parede de betão com diferentes tipos de cimento e gravilha foi erguida no quintal dos Scheidtweiler e várias maquetas à escala de 1:10 foram transportadas para Wachendorf. A construção da capela iniciou-se finalmente em Junho de 2005 e concretizou-se em Maio de 2007.

²⁰⁰ Retirado do diário de viagem do autor;

III.5. Capela de Bruder Klaus: Conceito e análise do exterior

A capela de Bruder Klaus é um edifício de pequena escala, um volume único em betão, de aspecto monolítico, com apenas doze metros de altura, quase completamente encerrado. Possui uma aparência tosca de betão à vista, com uma tonalidade amarelada, muito parecida com a cor dos trechos em terra batida do sítio. A textura no exterior tem um aspecto cru e austero, demarcado pelas linhas horizontais que indicam as diferentes camadas de betão, e múltiplos orifícios, todos do mesmo diâmetro. O único elemento presente à vista que interrompe o pano contínuo de fachada brutalista é uma porta em aço, em forma de triângulo isósceles acimada com uma cruz, fixada no frontispício, que demarca o carácter religioso do edifício.

Ao observar o edifício de fora e sem um contexto prévio, é-nos difícil percebê-lo, interpretá-lo e identificá-lo como uma capela.

Do lado de fora da capela, observei-a na sua imponentia perante a planície em seu redor, sentindo uma imensa curiosidade para com o seu enigmático espaço interno. O seu carácter encerrado, e a sua feição insólita face à envolvente, impede-nos de antever o que se revela por detrás das paredes maciças, transmitindo-nos uma sensação de enigma e misticismo, como uma esfinge. Aproximando-me da fachada, compeliu-me o desejo de tocar-lhe e sentir a textura grosseira do betão na ponta dos dedos. Talvez para perceber melhor, através do tacto, este grande bloco de betão composto por pequenas pedras de rio e espessos grãos de areia.²⁰¹

Falando de uma maneira generalista, o conhecimento do processo construtivo de um edifício, é muitas vezes a melhor maneira para podermos obter uma compreensão mais clara e vívida do resultado final obtido. No caso da Capela de Bruder Klaus, em particular, acreditamos que não só o conhecimento do processo construtivo em si é essencial, mas também todo o contexto à volta do desenvolvimento e desenrolar do projecto, desde o motivo para a sua construção à história do santo padroeiro ao qual a capela é dedicada.

Apesar de ser um edifício de pequena escala, com uma exigência aparentemente moderada ao nível do uso de materiais construtivos, podemos encontrar em si uma série de peculiaridades que se prendem com técnica, história e significado. A capela de Bruder Klaus é um edifício onde a experiência arquitectónica se dilui, de certa forma, numa experiência artística, o edifício em si é como uma escultura visitável.

²⁰¹ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 55: Vista exterior da capela no Inverno. Autor: Tim van de Velde.



Figura 56: Vista exterior da capela no Verão. Autor: Bem ter Mull.



Figura 57: Pormenor da fachada onde podemos perceber a sua textura, a demarcação das diferentes camadas e ainda os tubos em metal nela embutidos. Autor: Thom McKenzie.

*"O edifício é um projecto ex-voto comissionado por um agricultor que ainda é vivo depois de muitos anos diagnosticado com uma doença cardíaca."*²⁰²

Constitui-se por uma massa única, que conforma o espaço interno através de um molde e possui uma abertura no topo que permite a entrada de chuva e neve, que nos leva a reflectir sobre o seu carácter simultaneamente encerrado e aberto.

*"Um espaço fechado que é iluminado de cima, portanto, oferece uma estranha experiência de estar dentro e fora ao mesmo tempo."*²⁰³

Ao assumir esta atitude no processo projectual, tomamos uma direcção oposta à filosofia de Adolf Loos, que defendia uma separação definitiva entre o que é artístico e o que é puramente prático. De acordo com esta teoria, pertencem respectivamente a duas realidades diferentes, a esfera do prazer (*eros*) e a esfera da necessidade (*logos*). Entre o seu carácter votivo e a aparente simplicidade "extrema" que define a capela de Bruder Klaus, encontramos-nos numa ambiguidade onde a arquitectura é escultura, e em que o interior é exterior, simples, mas ao mesmo tempo complexo.

*"Inicialmente pensei em usar luz artificial, usando a energia produzida pelos coletores solares. No primeiro projeto a fachada virada a sul estava coberta de painéis solares, no interior havia fibras ópticas que evocavam o "cabelo de um anjo". Passados dois ou três anos, abandonei a ideia e voltei aos elementos básicos – ar, água, terra, fogo –, aos quais luz e som são adicionados." [...] Eu queria criar um espaço fechado, que permitisse a concentração, sem uma fonte de luz lateral que pudesse interromper a meditação."*²⁰⁴

A elaboração do projecto e a concretização do edifício realizou-se, em parte, com base nesta ideia alegórica aos quatro elementos básicos da natureza, idealizando simultaneamente um carácter encerrado, como descreve o arquitecto. Mais à frente desenvolveremos acerca da simbologia e significado na materialização da obra, mas é importante que tenhamos esta ideia presente ao abordar o processo construtivo do edifício.

²⁰² CASCIANI, Stefano, 2007 – "Il Santo e l'Architetto: In Germania un'architettura universale per la meditazione." *Domus*, nº906, Setembro; pág.58 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

²⁰³ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – "*Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*". Nova Iorque: Rizzoli; pág.59 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

²⁰⁴ BAGLIONE, Chiara, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.66 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

*"O cliente concordou em criar um trabalho de arquitetura contemporânea, desde que pudesse construir a capela dentro da medida do possível, com a ajuda de vizinhos e de alguns artesãos especializados. Daí deriva o tipo especial de construção adotado, baseado essencialmente no uso de árvores oriundas dos bosques de propriedade dos clientes."*²⁰⁵

Uma das poucas condições projectuais que os Scheidtweiler pediram a Peter Zumthor para ter em conta, tinha que ver com a execução da obra. O casal pretendia que o projecto da capela fosse pensado de maneira a que pudesse ser construído pelas próprias mãos dos proprietários, dos seus familiares e amigos da região. Tencionavam também aproveitar ao máximo, se possível, os recursos de matéria prima locais, recorrer a técnicas vernaculares e utilizar maquinaria simples e acessível.

Para além da redução de custos a nível económico, a adopção desta postura perante a construção do edifício acrescentaria à obra um valor pessoal para os que ajudariam na sua construção, bem como um significado maior para os visitantes pelo símbolo de esforço e colaboração mútua da comunidade na execução do edifício, especialmente tendo em consideração a natureza religiosa do edifício.

*"O espaço é concebido desde o início numa relação indissolúvel com a matéria destinada a contê-lo, enquanto que mostra os sinais do trabalho que o transformou, de maneira que o processo construtivo é um elemento substancial da obra arquitectónica."*²⁰⁶

III.6. Capela de Bruder Klaus: Processo construtivo

A construção da capela teve início no ano de 2005, com a elaboração das fundações. O projecto previa a construção de uma estrutura em madeira, composta por 112 troncos, cada um com cerca de 12cm de diâmetro. Esta estrutura, organizou-se num formato que evoca a tenda do índio²⁰⁷, com uma abertura na parte superior, definindo o futuro espaço interno da capela como um molde.

A madeira utilizada para a construção desta estrutura foi extraída da floresta vizinha Bad Munstereifel. Todos os troncos foram numerados individualmente e posicionados por um topógrafo no local da obra. Quando completada esta estrutura

²⁰⁵ BAGLIONE, Chiara, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.65 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

²⁰⁶ BAGLIONE, Chiara, 2007 – "Nel silenzio". *Casabella*, nº758, Setembro; pág.144 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

²⁰⁷ "Um tipi (também teepee) é uma tenda em forma de cone, tradicionalmente feita de peles de animais em troncos de madeira." (tradução do autor; texto original em anexo, pág. X) Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tipi>; Acedido em 20/05/2018

em troncos de madeira que serviria de cofragem para o interior do edifício, uma outra cofragem foi armada do lado exterior delimitando o perímetro do edifício nas suas cinco faces. A cofragem externa realizou-se também com elementos de madeira, de superfície lisa, aplicados verticalmente.

O betão utilizado na construção tinha como componentes um cimento branco, areia com uma tonalidade amarela-avermelhada, e gravilha de rio com dimensões entre os 32mm e os 64mm. A produção desta argamassa foi executada *in loco* por uma equipa de dez a catorze pessoas. A técnica particular de lançamento do betão não previa o uso de nenhum aditivo e também não se realizou a vibração que se costuma efetuar em fase de injeção do betão nas cofragens, tendo sido, no entanto, realizada uma batedura do aglomerado após cada lançamento resultando numa estratificação dos elementos do composto; *"Eu defini este método como "cimento batido", assim como há "terra batida".*²⁰⁸ Foram realizados 24 diferentes lançamentos, cada um com cerca de 50 centímetros de altura até atingir os 12 metros da envergadura do edifício. Para cada uma destas camadas, às quais Zumthor chamava "trabalho de um dia" (*Tagwerk* em alemão), foi estabelecido um período de processo de cura de duas semanas, durando o processo de construção do edifício um total de dois anos. Nas faces exteriores do edifício destacam-se as linhas horizontais que separam cada uma das camadas de betão.

Durante o processo de aplicação do betão que dá a forma ao edifício, foram introduzidos na argamassa cerca de 300 estreitos tubos de aço inox, com aproximadamente 5cm de diâmetro, penetrando as espessas paredes da capela desde a sua face exterior até ao seu espaço interno. Numa fase final da obra, estes orifícios foram vedados no interior do edifício com esferas de vidro que permitem apenas a passagem de luz. Quando completada a fase de enchimento e secagem do betão, a cofragem realizada em troncos de madeira ainda se encontrava armada no interior. Para efectuar a remoção destes troncos de madeira de dentro do edifício, Zumthor decidiu utilizar mais uma vez uma técnica invulgar. A abertura da porta da capela, bem como óculo existente na sua cobertura foram tapados, e no seu interior foi acesa uma fogueira para que estes fossem submetidos a um processo de combustão lenta *"como no processo antigo de produção de carvão vegetal, no qual a madeira sofre uma combustão incompleta na ausência de oxigênio. Queimando, os troncos vão encolher e, portanto, podem ser eliminados."*²⁰⁹

²⁰⁸ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.65 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

²⁰⁹ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.66 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)



Figura 58: Fase de elaboração da estrutura em troncos.



Figura 59: Fase de lançamento de betão.

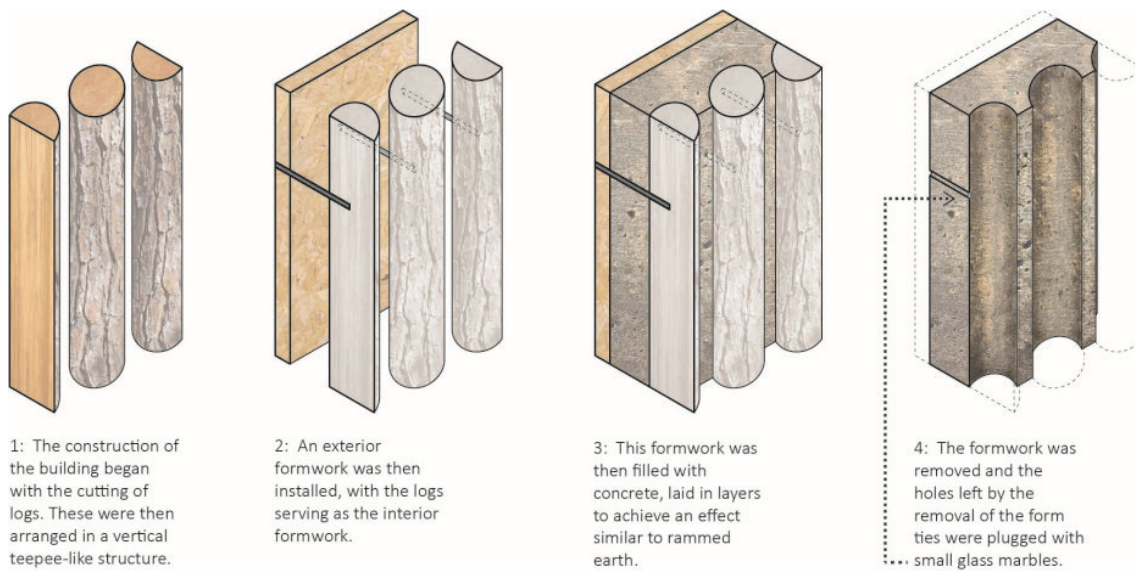


Figura 60: Esquema conceptual do processo construtivo da capela.

Fonte: SCHWARTZ, Chad: *"Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction."*; pág.286

O fogo manteve-se aceso durante várias semanas carbonizando a madeira de modo a que se pudesse destacar do betão. Este método, tinha ainda como objectivo transformar a cor do betão no interior do edifício. Porém, a tonalidade resultante da primeira queimada não foi suficientemente escura e Zumthor pediu que se repetisse o procedimento para poder obter o efeito desejado. Os troncos foram removidos no outono de 2006, depois de 3 semanas neste processo de carbonização.

III.7. Capela de Bruder Klaus: A experiência vivida no interior

Alcansei o puxador da porta em aço e abri-a para poder entrar, senti a sua robustez neste acto que exigiu que o meu corpo concentrasse bem força e equilíbrio. A sua forma triangular anuncia o molde do espaço interno, onde as paredes se unem no topo, como numa tenda. Enquanto os meus olhos se adaptavam ao escuro no interior, encostei as mãos nas paredes de modo a perceber melhor os limites do espaço. Reparei na sua invulgar fisionomia, irregular, rude, áspera. Também a cor que apresentavam era excepcionalmente escura, notei ainda que existiam algumas teias de aranha, fruto das rugosidades nas paredes. O piso, também apresentava um relevo incerto e uma cor escura, havia uma ligeira camada de areia que o cobria, trazida do exterior pelos pés dos visitantes. Olhando em frente, deste ponto de entrada, o nosso alcance visual permite-nos apenas vislumbrar o corredor que curva para o nosso lado esquerdo. Senti-me de repente envolto no silêncio, neste apertado e escuro corredor que parecia a entrada para uma caverna.²¹⁰

O percurso que nos leva lentamente pelo grande descampado ao ar livre, radiante de luz e envolto pelos tons vivos, sons e cheiros característicos dos campos é abruptamente rompido no instante em que entramos no edifício. A porta em aço, com o seu peso, demarca este ponto onde termina o fora e começa o dentro, enfatizando o acto de entrada com o esforço que exige ao usuário na sua abertura.

Este momento é fortemente demarcado por uma brusca transformação da realidade em volta do sujeito. Ao contrário do exterior, lá dentro somos absorvidos pelo silêncio, condicionados a um espaço reduzido de tons escuros e textura grosseira, como se estivéssemos a entrar no ventre da terra. Esta forte transição prepara o visitante para um estado de espírito contemplativo.

²¹⁰ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 61: Porta de acesso à capela. Fotografia do autor.



Figura 62: Corredor de acesso ao interior da capela. Autor: Arnout Fonk

As paredes no interior apresentam um relevo côncavo, com marcas bastante proeminentes, resultantes da estrutura em troncos de madeira utilizada no processo de construção. A sua tonalidade escura, manchada pelo processo de carbonização desta estrutura confere-lhe um aspecto mais orgânico, como se se tratasse de uma analogia à forma como a terra se sedimenta na rocha.

O piso no interior é constituído por uma base em betão coberta por uma camada de chumbo e zinco fundidos que lhe garante uma cor cinzenta escura e um brilho subtil. A mistura foi aplicada artesanalmente e o seu aspecto final consiste num relevo irregular ondulado que faz lembrar a superfície da água num lago ou a de uma rocha grande à beira-mar. A areia que se sedimenta na superfície do piso, especialmente mais à entrada, confere a este pequeno espaço um sinal de uso e da presença do homem. A escolha deste material para pavimentar o interior da capela proporciona ao espaço interior um aspecto tosco e orgânico, como o de o interior de uma gruta. Ao mesmo tempo, apesar da sua ligeira irregularidade, que gera atrito ao caminhar, a superfície é uniforme, o que permite fácil limpeza, caso necessário, e ainda a retenção de água no interior, aspecto ao qual faremos uma abordagem mais à frente.

Para além disso, segundo os Scheidtweiler, o chumbo é uma matéria prima abundante da região, deste modo contribuindo para o vínculo do edifício com o sítio ao ser um material presente na obra.

Ao avançar pelo corredor, notei uma compressão do espaço, onde instintivamente baixei a cabeça para não bater no tecto, senti uma ânsia de desvendar o que se encontra ao fundo, tal como numa gruta, atravessando uma passagem estreita, um tanto claustrofóbica, desejando chegar ao seu interior para descobrir o que lá se esconde.

Quase ao final, notei uma claridade proveniente do interior do edifício que me tranquilizou e convidou a prosseguir. Assim que terminei este pequeno trecho foi-me revelado o espaço principal, onde consegui perceber finalmente como se molda o interior da capela, por dentro das espessas paredes de betão, longe de todo o mundo exterior, aqui encontramos um pequeno lugar tranquilo, íntimo e acolhedor, tomado pelo silêncio.

Havia um banco em madeira, com espaço para duas pessoas no máximo, onde me sentei, examinando sossegadamente o interior do edifício. Ao olhar para cima observamos que o diâmetro do espaço interno diminui no sentido ascendente, como dentro de um cone, culminando numa abertura na cobertura do edifício. As paredes são pontuadas com as pequenas esferas de vidro que trazem ténues reflexos de luz do exterior. Pareceu-me uma

metáfora, como se as paredes escuras fossem o céu da noite e estas as estrelas. No topo, o óculo revela o céu e permite a entrada da luz do dia, criando um vínculo constante com o interior, como sendo uma representação de Deus ao cimo, fonte de luz.

Deixei os meus olhos descerem até ao chão, onde se encontrava uma larga poça de água, com uma profundidade mínima, sobre o piso rugoso em chumbo. Em frente, observo um objecto metálico embutido na parede. Fazia lembrar uma daquelas válvulas redondas antigas, e lembro-me de pensar se teria porventura alguma função relacionada com a abertura e fecho do óculo superior. Do meu lado esquerdo existe uma pequena caixa de areia, suspensa à face da parede. Continha algumas velas acesas que conferem uma ténue luz amarelada que contribui para o ambiente tranquilo do espaço. Havia também uma escultura de um busto²¹¹ alusivo ao santo padroeiro da capela e uma pequena estante com velas novas e alguns cadernos com orações e literatura relacionada com este.

A luz no interior da capela é suave e difusa, envolve-nos o cheiro a terra, característico dos campos e do contacto da água com o solo, e sente-se uma quietude própria de um espaço vazio, aconchegante e adequado para a sua função espiritual e reflectiva.²¹²

Ao analisarmos o processo experiencial da visita à capela de Bruder Klaus, podemos considerar que o seu interior, em grande parte, se organiza em função da experiência e sensações obtidas pelo homem lá dentro. A vivência do espaço parece obedecer a uma espécie de cronologia de momentos que decorrem desde o instante da entrada. Observámos anteriormente o modo como o acto de entrada resulta numa diferença brusca entre o ambiente externo e interno, e como a experiência progride ao longo do corredor.

Aparenta funcionar como um separador, que retém o usuário por momentos numa posição de desconforto, captando-lhe os sentidos e preparando-o para o que se segue. O momento de chegada ao núcleo do edifício aparece como uma recompensa ao fim do corredor. Onde podemos finalmente disfrutar de um lugar isolado e tranquilo, digno da sua função. A abertura zenital confere ao espaço interior uma relação que poderíamos designar como "íntima" com a natureza, recebendo a luz do sol, em função da sua posição, a chuva e a neve, o frio ou o calor, consoante as estações do ano.

²¹¹ Busto em bronze da autoria do escultor suíço Hans Josephsohn (1920-2012);

²¹² Retirado do diário de viagem do autor;

*"Para o visitante, cada passo, cada nova experiência e cada movimento são inesperados. É uma sequência numa experiência em curso, por assim dizer. Não existe materialidade coerente ou espacialidade, ao invés, uma justaposição de vários materiais e diferentes níveis de representação."*²¹³

Depois de alguns minutos no interior do edifício senti alguém a chegar. Duas senhoras de avançada idade tinham acabado de entrar na capela. Observei-as a chegar, e levantei-me para que se pudessem sentar no banco. Fiquei mais alguns minutos a admirar o interior do edifício até que decidi voltar para fora.

Ao caminhar em direcção à saída a minha percepção do espaço foi diferente, talvez diria oposta. A parte baixa do tecto que comprime o espaço no corredor, é desta vez o início do percurso, ao avançar, o espaço torna-se mais amplo. Ao contornar a curvatura avistei a silhueta da porta triangular, desenhada pelo feixe de luz que existe entre ela e a parede, poeticamente indicando-me a saída. À medida que me ia aproximando conseguia escutar cada vez melhor os passos de pessoas lá fora sobre o piso em terra batida, os pássaros, e o vento nas árvores.

*Ao sair, a primeira presença que senti foi a luz do sol, ofuscante e calorosa. Enquanto que a visão se adaptava à diferença de luminosidade, os meus outros sentidos adaptavam-se ao espaço aberto. Contornei o edifício e sentei-me no seu banco lateral, do lado sul, para apanhar sol, observando a tranquila paisagem em volta.*²¹⁴

O momento de saída da capela tem um impacto diametralmente oposto ao momento de entrada. Substitui-se a tensão da fase inicial, ao avançar sobre o desconhecido, num corredor escuro indesvendável que comprime à medida que avançamos, por um mesmo corredor que ao invés nos conduz desafogadamente em direcção à saída, demarcando-a por um feixe de luz e uma familiaridade que os nossos sentidos conseguem captar do exterior. A nossa mente está tranquila, o espaço interior não é mais um mistério, ao invés, um pequeno recanto que nos convida a recolher no silêncio e no sossego.

²¹³ URSPRUNG, Philip, 2009 – "Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor"; pág.5-6
Fonte: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2009_PhilipUrpsrungEssay.pdf; Acedido em 25/05/2017 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

²¹⁴ Retirado do diário de viagem do autor;



Figura 63: Espaço interior da capela.
Autor: Chris Schroeer-Heiermann

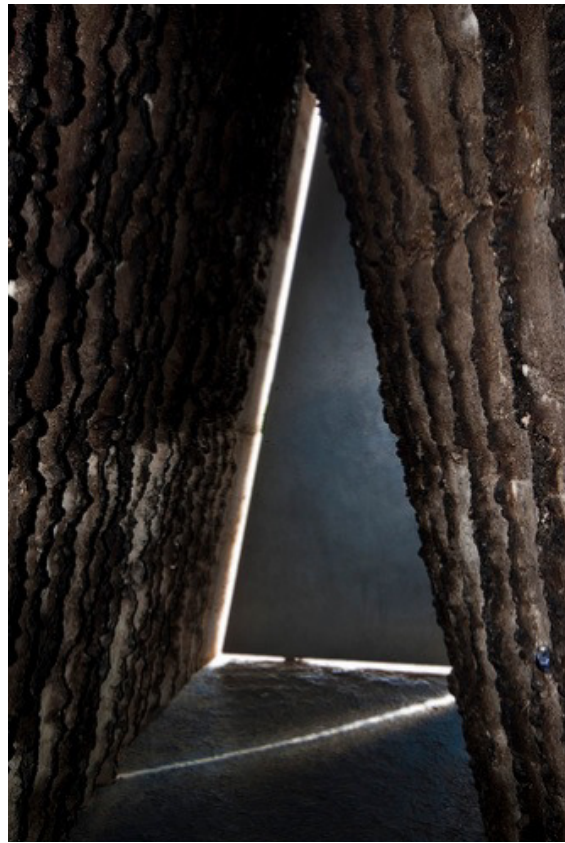


Figura 64: Momento de saída da capela com a silhueta do triângulo demarcada pela luz.
Autor: Reinhard Goldmann

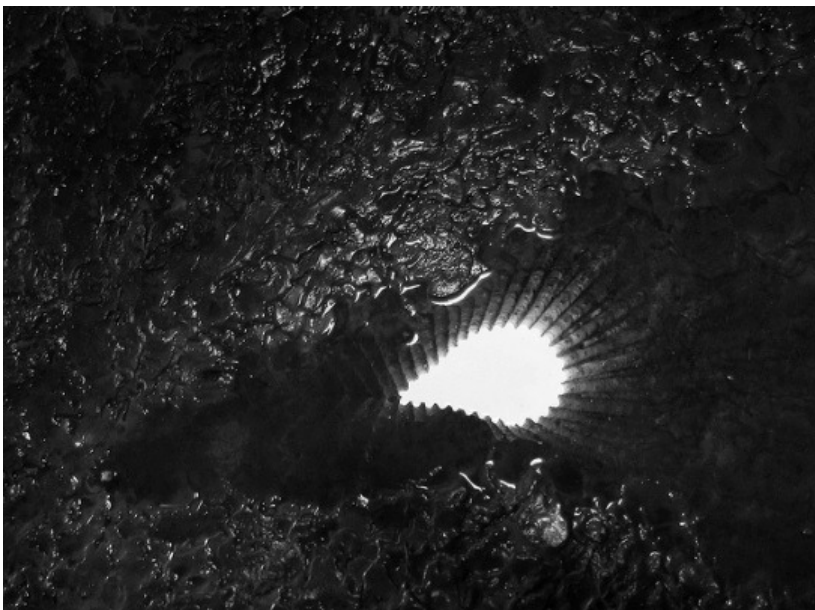


Figura 65: Reflexo do óculo superior sobre a água depositada no piso da capela. Autor: Chris Shroeer-Heiermann

III.8. Capela de Bruder Klaus: Simbologia, significado e forma

Como já referido anteriormente, ao observarmos o edifício com mais atenção e em detalhe, parece-nos existir uma outra dimensão que se prende com a simbologia, também por detrás de toda a sua concepção projectual, e dos porquês da sua forma, materiais, e pormenores. Abordámos anteriormente a limitação de recursos e técnicas na construção da capela, que certamente foi uma das maiores condicionantes sobre o projecto, e também a intenção do arquitecto de trabalhar em torno dos quatro elementos básicos da natureza.

Gostaríamos de dar desenvoltura a este tema, abordando ainda a simbologia relacionada com o carácter espiritual e religioso do edifício. No caso deste, mais especificamente, relativo à história do santo padroeiro da capela, concluindo ainda desta maneira, a análise formal do edifício. Nesta parte do trabalho pretendemos correlacionar alguns aspectos da obra com símbolos, essencialmente referentes à história de Bruder Klaus ou aos quatro elementos da natureza. Queremos ressaltar porém, que este exercício se realiza com fundamento em opiniões que investigámos e nas nossas conclusões pessoais.

O seguinte texto, relata de forma breve as visões proféticas de Bruder Klaus, antes e depois do seu nascimento;

*"Já no ventre da sua mãe ele viu uma estrela que iluminou o mundo inteiro, bem como uma grande rocha e um pote de óleo. [...] Aos 16 anos, Nicholas vê uma torre alta no lugar onde mais tarde sua cela e sua capela serão erguidas. Assim, desde sua juventude, ele está preparado para buscar uma "união mística com Deus" ("einig wesen", livro da igreja 1488). A união mística com Deus ("einig wesen") é, por assim dizer, o lema da vida de Nicholas de Flüe: é o desejo de unir Deus e o mundo. E como uma torre viva, ele guiará e apoiará mais tarde o povo."*²¹⁵

Ao cruzarmos esta leitura com uma examinação atenta sobre a obra e os desenhos do projecto, podemos reflectir acerca da relação que possa eventualmente existir entre ambos.

²¹⁵Fonte: <http://www.bruderklaus.com/?id=209>; Acedido em 01/05/2018 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

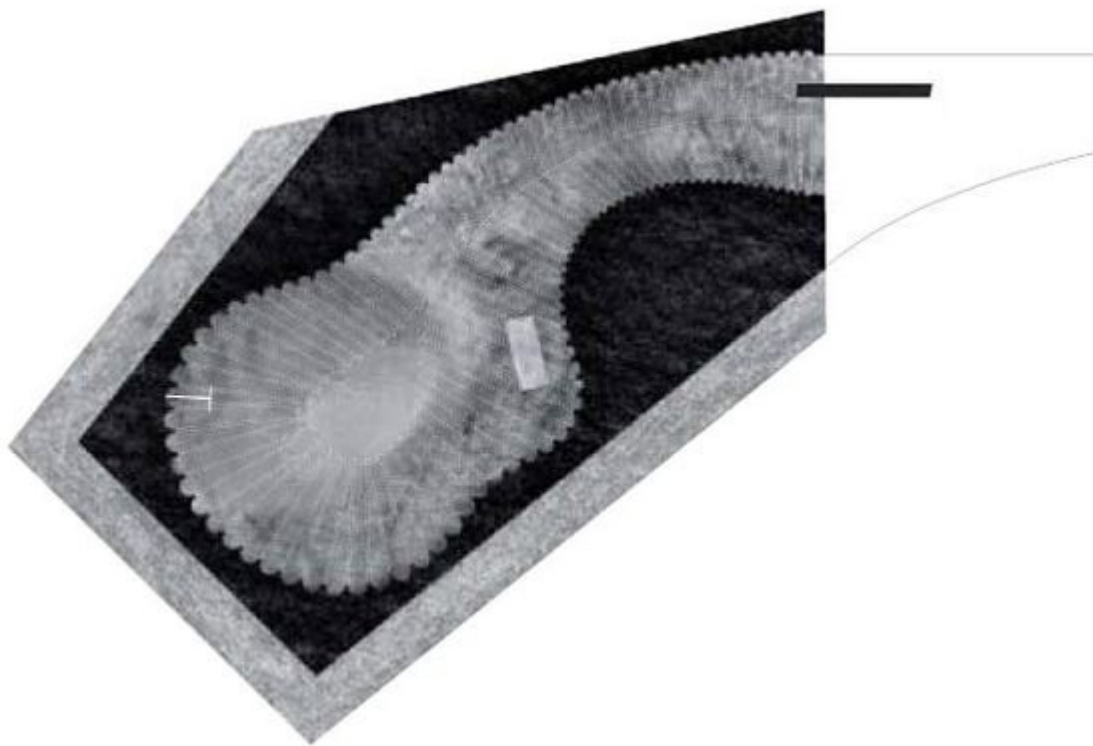


Figura 66: Planta da capela.

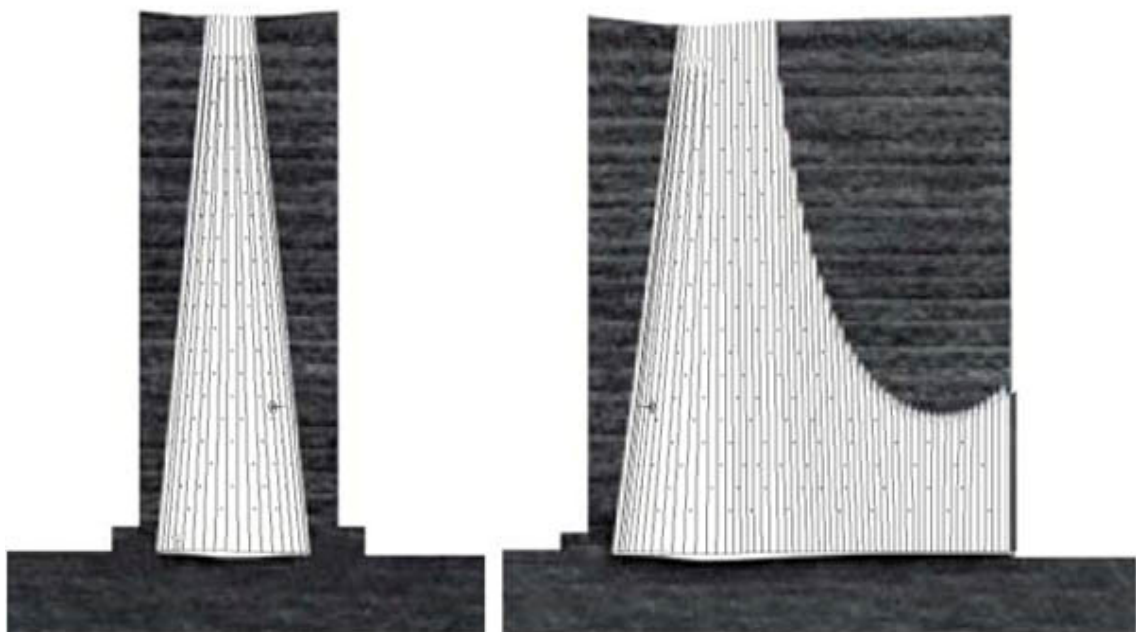


Figura 67: Secções da capela.

Ao observarmos a planta do edifício (ver Figura 66; pág. 130), depois de termos conhecimento do seu espaço interior através de fotos e narrativas, percebemos a sua insuficiência representativa. Repare-se que a planta não apresenta as características tradicionais do desenho de arquitectura contemporâneo, uma vez que a representação das paredes e dos vãos em secção horizontal não são elucidativos do espaço interno. Isto acontece porque o interior é moldado de uma forma irregular e invulgar. Naturalmente, a observação das secções verticais em conjunto ajuda a perceber melhor como se constitui o espaço interior. No entanto, ainda assim é bastante difícil o entendimento deste simplesmente observando representações gráficas deste tipo.

Este caso confirma um dos argumentos que Steen Eiler Rasmussen defende logo na primeira página do primeiro capítulo do seu livro *"Experiencing Architecture"*, que já foi publicado há quase sessenta anos, em 1962:

*"Um homem a quem eu estava a explicar um projeto para uma casa que ele queria construir, disse depreciativamente: "Eu realmente não gosto de secções." Ele era uma pessoa bastante delicada e eu tive a impressão de que a mera ideia de cortar qualquer coisa foi repulsiva para ele, mas a sua relutância pode ter surgido da ideia correta de arquitetura como algo indivisível, algo que não se pode separar num número de elementos. A arquitetura não é produzida simplesmente ao adicionar planos e secções a alçados. É algo diferente e é algo mais. É impossível explicar o que é [...] No geral, a arte não deve ser explicada, deve ser experienciada."*²¹⁶

Voltando-nos de novo para a planta da capela, num olhar mais atento e à luz do texto citado sobre as visões proféticas de Bruder Klaus, podemos considerar a possibilidade de que a sua forma é intencionalmente análoga à de um útero, representando o "ventre da sua mãe", onde segundo o texto supracitado o santo teve a sua primeira visão profética, como anteriormente referimos.

Neste texto, esta primeira visão descreve ainda uma "estrela que iluminou o mundo inteiro". O espaço central do edifício, é fortemente demarcado pela abertura zenital que o preenche com a luz dali proveniente. Na prática, a existência desta abertura é a razão pela qual o interior da capela não se encontra emerso na escuridão. Aachamos pertinente concluir que a atitude projectual que deu origem ao óculo na cobertura do edifício, e ao efeito resultante no seu interior, esteja relacionada com esta passagem da história de Bruder Klaus.

²¹⁶ RASMUSSEN, Steen Eiler, 2011 (1959) – *"Experiencing Architecture"*. Cambridge: MIT Press Ltd; pág.9 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 159)

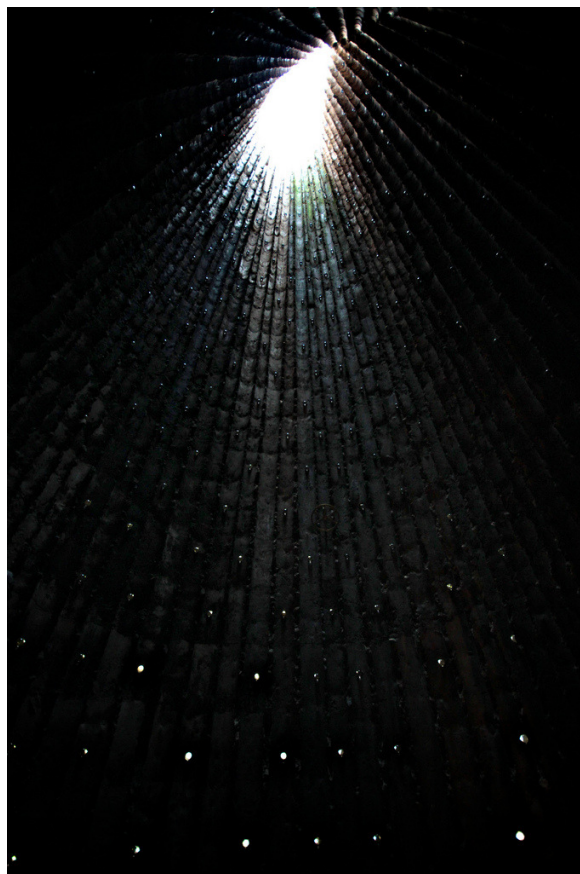


Figura 68: Vista do óculo e das esferas de vidro através do interior da capela. Autor: Klaus Wohlrab



Figura 69: Detalhe das esferas que provocam o efeito luminoso no interior.

Na "Figura 67" (pág. 130) podemos ver o interior do edifício através das secções verticais. Notamos que a forma do espaço interno afunila progressivamente em direcção ao óculo na cobertura. As paredes são demarcadas pelos negativos deixados pelos troncos criando um efeito radial concêntrico ao óculo que se acentua com as sombras projectadas sobre cada uma destas concavidades.

Este efeito evidencia a abertura no topo, talvez como a "estrela que iluminou o mundo inteiro" anteriormente referida, enfatizando a sua luz que "irradia" no relevo das paredes. Estamos convictos de que esta ideia está por trás da intenção projectual, mas não conseguimos prová-lo por palavras do arquitecto.

*"Ainda no ventre de sua mãe, ele tinha visto uma estrela que ofuscava todas as outras no seu brilho, e mais tarde, na sua solidão, ele viu uma estrela muito semelhante repetidamente. A visão da luz, portanto, ocorreu várias vezes durante a sua vida."*²¹⁷

As paredes são ainda demarcadas pelas 350 esferas de vidro que reflectem e difundem ligeiramente a luz do exterior. Pouco sabemos acerca dos motivos porque o arquitecto tomou a decisão de as colocar, mas pensamos que possa estar também relacionado com as visões de Bruder Klaus.

Pode ser que esta ideia esteja relacionada ainda com a primeira visão, onde o óculo superior representa a estrela ofuscante, enquanto as esferas representam as outras estrelas no céu. Pode ainda estar relacionado com a repetição desta visão da luz que o santo teve ao longo da sua vida.

Observando estudos de uma fase primária do projecto (Figuras 70, 71 e 72; pág. 134), podemos verificar que já existia esta ideia em que tínhamos perfurações nas paredes ligando o interior ao exterior. É possível que o conceito nesta fase tivesse já o mesmo propósito.

Podemos ver ainda nestas imagens a representação desta ideia inicial de Peter Zumthor que citámos atrás, onde inicialmente tinha pensado em usar luz artificial, painéis solares e fibras ópticas que evocariam "cabelos de um anjo". Pensamos que o resultado final seja uma progressão de ambas as ideias.

Comentámos anteriormente também, o aspecto monolítico que o edifício apresenta exteriormente e da forma como se destaca como um elemento singular na paisagem do descampado, ao cimo do ligeiro morro. A sua própria forma, como objecto isolado sobre o descampado, enfatiza claramente a verticalidade, nas

²¹⁷ JUNG, C. G., 1958 – *"Psychology and Religion: West and East"*. Nova Iorque: Pantheon Books; pág.320 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 160)

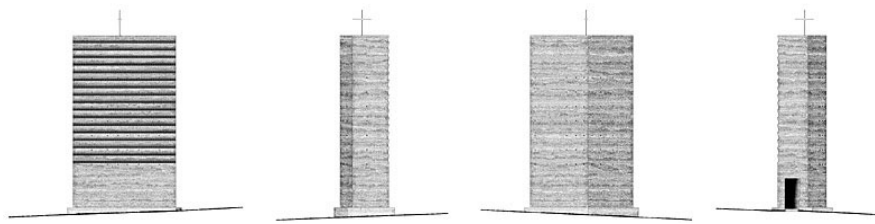


Figura 70: Alçados de uma fase primária do projecto da capela. Fonte: pavlinalucas.com

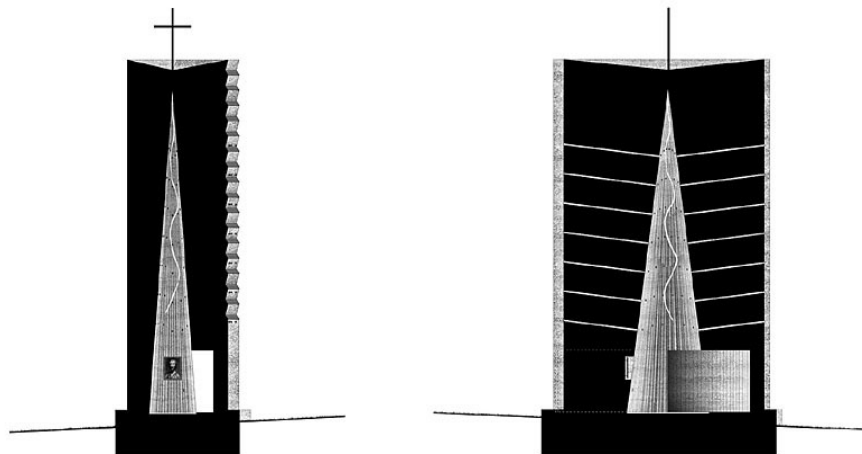


Figura 71. Secções de uma fase primária do projecto da capela. Fonte: pavlinalucas.com

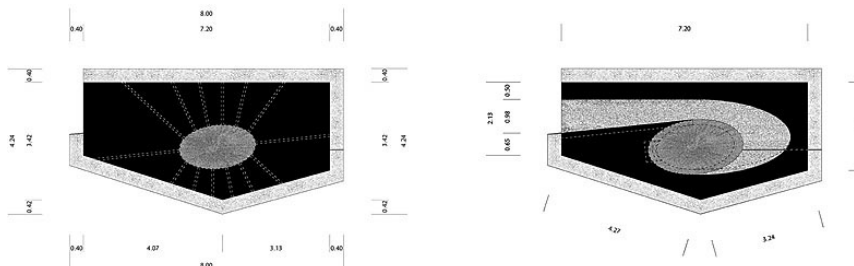


Figura 72. Plantas de uma fase primária do projecto da capela. Fonte: pavlinalucas.com

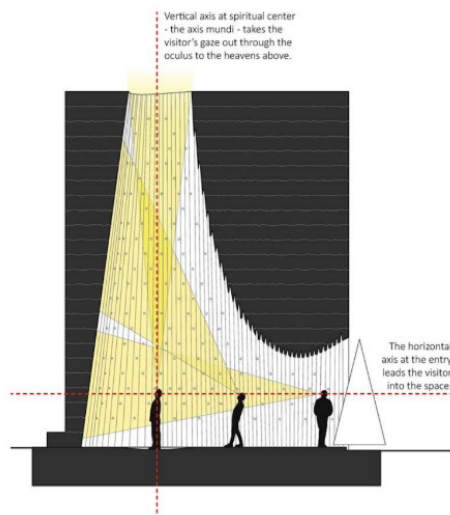


Figura 73: Esquema da progressão que ocorre do ponto de vista ocular no percurso de acesso ao interior da capela. Fonte: SCHWARTZ, Chad: *"Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction."*; pág.292

palavras do autor: *"Uma bela vertical orgulhosa"*²¹⁸. Conseguimos perceber ainda, olhando para os estudos desta primeira fase projectual, que a verticalidade e o aspecto encerrado e monolítico do edifício são também ideias que acompanham o projecto desde o princípio.

Voltando ao texto que citámos anteriormente acerca das visões proféticas de Bruder Klaus, referia-se ainda uma visão que teve aos seus dezasseis anos de "uma torre alta no lugar onde mais tarde sua cela e sua capela serão erguidas"²¹⁹. Falava-se ainda do seu lema de vida, do seu "desejo de unir Deus e o mundo, como uma torre viva."

Schwartz apresenta um ponto de vista interessante na sua obra *"Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction"* (2017), descrevendo o percurso interno da capela como um lento movimento horizontal que se concretiza no espaço central.²²⁰ O autor descreve metaforicamente o espaço como sendo atravessado pelo *axis mundi*²²¹. Desenvolve ainda com recurso a um diagrama (ver Figura 73; pág.134) que *"a verticalidade do espaço é acentuada pelas estrias verticais da superfície interior; cada veio puxando a visão no sentido do óculo superior."*²²²

Aproveitamos ainda nesta nota para efectuar um paralelo com uma observação de Cristian Norberg-Schulz na sua obra *"Genius Loci"* à qual já fizemos uma abordagem mais atrás:

*"Principalmente, a vida é "movimento", e como tal possui "direção" e "ritmo". O "caminho" é portanto um símbolo fundamental que concretiza a dimensão do tempo. Às vezes o caminho leva a um objetivo significativo, onde o movimento é estancado e o tempo se transforma em permanência. Um outro símbolo básico que concretiza a dimensão temporal é, portanto, o 'centro'. Os edifícios arquetípicos que visualizam o conceito de centro são o 'Mal'*²²³ e o

²¹⁸ BAGLIONE, Chiara, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.66 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 160)

²¹⁹ Ver nota de rodapé ¹¹⁵; pág.129

²²⁰ SCHWARTZ, Chad, 2017, *"Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction"*. Nova Iorque: Routledge; p.290

²²¹ *Axis mundi*: (em latim "centro do mundo", "pilar do mundo"); símbolo ubíquo que representa um ponto onde "correspondências são feitas entre os reinos superiores e inferiores"; Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Axis_mundi; Acedido em 14/06/2018

²²² SCHWARTZ, Chad, 2017, *"Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction"*. Nova Iorque: Routledge; p.290 (tradução do autor; texto em original em anexo, pág. 160)

²²³ Norberg-Schulz usava alguns termos específicos para descrever "estruturas espaciais", como por exemplo: 'caminho' (Weg); 'objectivo' (Mal)

encerramento [no texto original "enclosure"] que em muitos casos aparecem em combinação. O 'Mal' usado pelas civilizações antigas era geralmente entendido como um 'axis mundi'".²²⁴

Podemos verificar que de facto a capela apresenta as características descritas no excerto de Norberg-Schulz. Se repararmos, o edifício encontra-se isolado no topo da colina, com os campos em volta, e obriga a que se faça um percurso até lá chegarmos, e mesmo ainda no seu interior, até que finalmente entramos naquele pequeno espaço especial, onde o céu e a terra se cruzam, um *axis mundi*.

Não há registo de declarações de Zumthor que estabeleçam uma ligação entre o projecto e estes pontos que acabámos de referir. Contudo, não deixa de parecer evidente o paralelismo que existe entre este trecho da história de Bruder Klaus e forma como se desenvolve a capela. A sua ênfase vertical sobre o contexto envolvente, assim como no seu interior reforçam ainda, com apoio na teoria de Schwartz, a ideia da "torre viva", que faz "unir Deus e o mundo".

A lenda do eremita Bruder Klaus faz ainda referência ao seu período de isolamento e austeridade:

"Ele era um camponês e um soldado que lutou como oficial nas guerras vitoriosas dos Confederados contra os condes de Habsburgo, há 600 anos. Casou-se e teve dez filhos, para depois ser persuadido por um padre chamado Heimo am Grund (que em alemão e alemão-suíço se refere a "casa" e "chão") para entrar em retiro solitário. Depois de solicitar e obter permissão de sua esposa Dorotea, Bruder Klaus saiu para viver e morrer, num desfiladeiro, numa gruta".²²⁵

Neste excerto, extraído do volume 906 da revista Domus, encontramos uma descrição do lugar onde Bruder Klaus *"se retirou da vida pública e passa os 20 anos restantes como eremita, orando e jejuando."*²²⁶ O texto descreve o sítio como uma gruta num desfiladeiro.

A capela encontra-se isolada no meio dos campos, com um aspecto cru, rígido e despojado, e a sua forma interior assemelha-se à de uma gruta, tal como o local descrito na sua história.

²²⁴ NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*. Nova Iorque: Rizzoli; pág.56 (aspas/apóstrofes como no texto original; tradução do autor;texto original em anexo, pág. 160)

²²⁵ CASCIANI, Stefano, 2007 – "Il Santo e l'Architetto: In Germania un'architettura universale per la meditazione." *Domus*, nº906, Setembro; pág.58 (aspas como no texto original; tradução do autor;texto original em anexo, pág. 160)

²²⁶ Fonte: <http://www.bruderklaus.com/?id=209>; Acedido em 01/05/2018 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 160)

Esta parte da vida de Bruder Klaus demarca-se por um período de isolamento e austeridade e acreditamos que Peter Zumthor tenha concebido o projecto da capela com forte base nesta ideia. Encontrámos no volume 747 da revista *Casabella* uma conversa com o arquitecto, onde o próprio confirma a intencionalidade de reflectir na imagem do edifício esta rigidez, em respeito à história de Bruder Klaus mas também à comunidade do local onde a obra se insere;

"A região de Eifel tem uma reputação de terra pobre, os camponeses que moram lá não são ricos. Não faz parte da grande igreja de Colônia. A capela nasce da terra. Bruder Klaus deixou a sua família para viver durante anos numa pequena cabana num desfiladeiro nas rochas. Ele dormiu com uma pedra como almofada..."²²⁷

A entrevistadora questiona se *"a dureza da capela lembra a dureza da vida de Bruder Klaus?"²²⁸*, ao que o arquitecto responde;

"Sim, dureza e simplicidade. O santo que partiu para o eremitério era membro de uma família nobre. [...] A capela pertence a tudo isso, ao carácter da região e à história deste santo. Como eu disse, começámos a pensar em usar a tecnologia atual, mas a ideia falhou durante o processo de design; desapareceu lentamente. A capela tornou-se gradualmente mais simples. Está escarificada, por assim dizer."²²⁹

A ausência de infraestruturas técnicas, como electricidade ou canalização, reforça ainda a atitude reducionista de Zumthor. O carácter rudimentar do edifício representa de certo modo um restringimento ao essencial.

Atrás, no diário de viagem descrevemos um objecto que se encontra no interior da capela, que faz lembrar uma válvula redonda antiga. A peça, em latão fundido, está fixa na parede, de frente para quem está sentado no banco, a uma altura de aproximadamente 3 metros (ver Figura 74; pág.138).

Para quem não está familiarizado com a história de Bruder Klaus, como foi o nosso caso, esta peça pode parecer um objecto estranho, que nos faz questionar qual será a sua função no edifício. Especialmente considerando a ausência de mobiliário no interior da capela.

²²⁷ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.67 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 160)

²²⁸ BAGLIONE, Chiara, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.67 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 160)

²²⁹ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.67 (tradução do autor;texto original em anexo, pág. 160)



Figura 74: Peça em latão fundido alusiva à roda de Bruder Klaus. Autor: Jérémie Dru

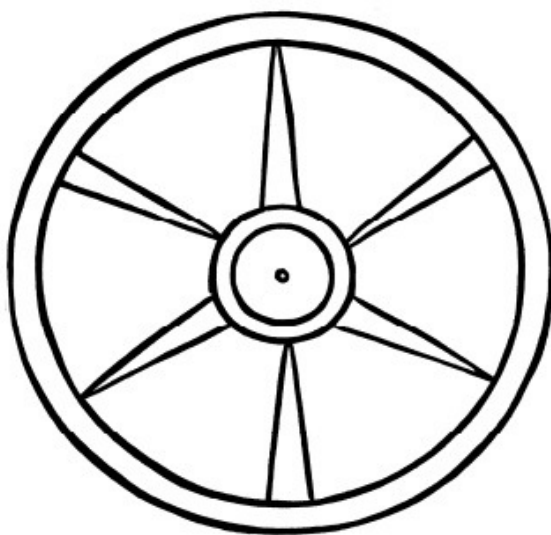


Figura 75: Gravura da roda de Bruder Klaus. Fonte: *bruderklaus.com*

Esta peça que se faz parecer com uma válvula antiga é na verdade uma imagem, que representa a roda, ou o "livro" de Bruder Klaus, como alguns descrevem. Este símbolo consiste no desenho de um círculo que contém seis raios, três concêntricos e outros três excêntricos, que se unem no meio, num círculo menor. (ver Figura 75; pág.138).

Algumas teorias apontam a razão da sua origem para uma das visões de Bruder Klaus. Procurámos investigar o significado deste símbolo e descobrimos que o tema é amplo e inconclusivo, dada a contraditoriedade entre as múltiplas teorias e o seu fundamento é muito especulativo. Por este motivo torna-se difícil elaborar uma explicação sucinta e objectiva sobre o mesmo. Ademais, é um tópico que recai sobre campos de estudo que não pretendemos desenvolver substancialmente neste trabalho, tais como a teologia, simbologia e esoterismo.

Gostaríamos todavia, sem aprofundar muito o tema, de elaborar um contexto breve acerca do símbolo. Para tal, achámos apropriado apresentar uma das teorias que considerámos a mais objectiva.

Segundo Banz, na última década da sua vida, Bruder Klaus foi visitado por um peregrino que mais tarde publicou um escrito acerca da experiência. Nesse encontro, o peregrino decidiu mostrar-lhe o seu livro; *"Então Bruder Klaus mostrou-lhe um desenho de uma roda e começou a explicar-lhe:*

*"O ponto no meio mostra o imperscrutável, segredo da Divindade. O centro: Deus com seus santos no céu. É então que Deus emana como o Pai, o Filho e o Espírito Santo. (Isso é mostrado pelos raios, que são mais largos à medida que vão para o exterior.) Eles seguram o céu e a terra, todas as coisas e os homens, e perfuram o espaço exterior segurando-o na Sua mão. É como se emanassem do seu segredo interior, voltando depois ao mesmo lugar - no "poder indivisível". (Isto é mostrado pelos raios, que vão em direcção ao interior e se estreitam como um rio)."*²³⁰

Posto isto, consideramos que o símbolo representa fundamentalmente a unidade de Deus para com o mundo e do mundo para com Deus, criando esta unidade indivisível, como que representando uma força que actua reciprocamente,

²³⁰ Fonte: <http://www.bruderklaus.com/download/brklaus/000255.pdf>; Acedido em 14/06/2018 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 160)

consequentemente infinita. A roda de Bruder Klaus é então como uma mandala²³¹ que representa o seu "desejo de unir Deus e o mundo", o seu *summum bonum*²³².

Este símbolo traz uma mensagem de união universal, entre o homem entre todas as coisas e Deus. O projecto da capela é talvez uma ideia que, mesmo que não de forma intencional, representa metaforicamente esta unidade. O contacto com o divino, nesta relação *axis mundi* e na materialização do universo retratada através dos quatro elementos básicos da natureza neste local concebido para o homem:

*"Levou-me anos para encontrar o interior certo para a pequena capela de campo. Com o tempo, o design tornou-se claro e elementar: luz e sombra, água e fogo, material e transcendência, a terra abaixo e o céu aberto acima. E então, de repente, o pequeno espaço devocional tornou-se misterioso. Um golpe de sorte."*²³³

Como já vimos, Zumthor procurou trabalhar com os quatro elementos básicos da natureza. Gostaríamos de aprofundar um pouco esta abordagem onde o arquitecto se apoiou nesta ideia, e procurou ainda acrescentar a luz e o som, limitando o seu uso de recursos e técnicas conforme pedido pelo cliente. O carácter simplista e escarnificado da obra sustenta-se assim numa espécie de representação dos elementos, reunindo-os e reorganizando-os, vinculando-os com o lugar na construção desta massa. Nesta óptica, pretendemos elaborar ainda uma outra análise à obra, procurando encontrar nela particularidades que ilustrem a materialização desta ideia.

*"O ar difere em essência de acordo com sua raridade ou densidade. Quando é diluído, torna-se fogo, enquanto que quando condensado, torna-se vento, depois nuvem, quando ainda mais condensado, torna-se água, depois terra, depois pedras. Todo o resto mais vem destes."*²³⁴

A doutrina do ar do filósofo da Grécia antiga Anaximenes proporciona-nos um momento de reflexão acerca do tema. Descreve no fundo, a natureza e a vida na

²³¹ Uma mandala é um "diagrama, geralmente circular e com formas geométricas, que representa o universo." Fonte: <https://www.priberam.pt/dlpo/mandala>; Acedido em 24/07/2018

²³² *Summum bonum*: ('sumo bem' ou 'bem maior, em latim) é uma expressão latina usada [...] para descrever o bem maior que o ser humano deve buscar"; Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Summum_bonum; Acedido em 13/06/2018

²³³ DURISCH, Thomas (Ed.); ZUMTHOR, Peter, 2014 – *"PETER ZUMTHOR 1985-2013: Buildings and Projects"*. Zurique: Scheidegger & Spiess; pág.121 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 160)

²³⁴ Fonte: <https://www.iep.utm.edu/anaximenes>; Acedido em 14/06/2018 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 160)

terra, num ciclo onde elementos se transformam entre si. Deste ponto de vista podemos considerar que os quatro elementos são interdependentes.

Se pensarmos na capela com base nesta ideia podemos observar esta reciprocidade. Eis alguns exemplos: O ar, e a ausência dele foi elementar no processo de combustão dos troncos que fizeram a cofragem interna do espaço. O ar foi também essencial para o processo de secagem do betão, e por conseguinte ficou preservado em pequenos poros no interior da sua massa, que por sua vez é constituída por elementos da terra ligados pela água. É também o elemento que permite a evaporação da água que fica retida no pavimento do núcleo do edifício. Por sua vez, o fogo deixou o seu vestígio imprimido nas paredes internas da capela, fazendo-se sentir no ar através do seu odor.

Um dos aspectos que nos parece mais inusitado é o facto de a capela estar exposta a estes elementos. O seu carácter aberto coloca o edifício em relação directa com a natureza. Por consequência da sua abertura zenital, o elemento ar acaba por estar significativamente presente no interior da capela, talvez de um modo mais evidente do que numa edificação convencional. O arquitecto revela ainda a intenção de fazer sentir este elemento aliado à experiência acústica:

*"Para realizar a cofragem, usámos tubos recuperados na companhia do irmão do cliente. É possível que o vento, passando pelos orifícios produzidos por esses tubos, crie um certo efeito acústico. A presença da natureza será percebida de maneira muito elementar."*²³⁵

Desenrola-se uma sincronia exterior-interior, que passa tanto pela temperatura como pelas condições atmosféricas, vento, chuva e neve, consequentemente introduzindo o elemento água na composição.

Não é comum projectar um edifício com intuito de permitir que chova no seu interior. No entanto é o caso da capela de Bruder Klaus. Estamos convictos que esta decisão projectual esteja fortemente vinculada com o desejo do arquitecto de transpor a ideia dos quatro elementos na obra. Abordámos previamente o modo de como esta ideia foi incorporada no projecto:

"A chuva cai dentro da capela através da abertura na cobertura e recolhe numa depressão no piso. Quando a chuva é abundante, ela flui através de um

²³⁵ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.67 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 161)

canal cortado no piso em chumbo. A água que estagna na ligeira concavidade evapora lentamente."²³⁶

A água que fica retida no pavimento mistura-se com o pó e as areias também sedimentados no piso, actuando assim em conjunto com o elemento terra. A sua combinação faz-se sentir através do olfacto. Reparámos ainda que o relevo do piso faz lembrar a superfície da água.

O elemento terra parece-nos estar representado nas paredes do edifício, que como já verificámos, exprimem através da sua aparência tosca, um carácter cru e elementar. Como mencionámos também anteriormente, a aparência exterior do edifício remete para um bloco de terra resgatado do subsolo, e a sua fisionomia interna alude ao interior de uma caverna.

Um outro detalhe que nos chamou à atenção foi a porta de entrada da capela. A sua forma em triângulo faz-se analogamente ao espaço interior. Não temos conhecimento que justifique o motivo da forma triangular, nem tampouco se a porta se molda em função do interior ou vice-versa. Verificámos porém, que em simbologia popular o triângulo representa diversos conceitos, de entre os quais a *Santíssima Trindade*²³⁷, e o elemento fogo²³⁸ se fazem destacar para o caso.

Parece-nos sustentável a ideia de que a forma triangular no edifício possa estar essencialmente relacionada ao conceito da *Santíssima Trindade*, e à tríade que representa o símbolo da roda de Bruder Klaus.

De certa maneira a presença do fogo pode estar representada ainda nos processos construtivos, tanto na criação da forma interior bem como dos elementos metálicos presentes no edifício, como o chumbo e a porta em aço que fazem uso do fogo nas suas técnicas de moldagem.

No meu trabalho, a luz é luz, a matéria é matéria... [...] Eu tentei entender se é possível trabalhar com os elementos básicos. Este é o significado que a capela tem para mim. A atitude experimental nunca foi meu objetivo. O objetivo era apenas responder a um programa muito estranho e difícil: como

²³⁶ CASCIANI, Stefano, 2007 – "Il Santo e l'Architetto: In Germania un'architettura universale per la meditazione." *Domus*, nº906, Setembro; pág.58 (tradução do autor; texto original em anexo, pág. 161)

²³⁷ *Santíssima Trindade*: "A doutrina cristã da Trindade [...] define Deus como três pessoas consubstanciais, expressões ou hipóstases: o Pai, o Filho (Jesus Cristo) e o Espírito Santo" Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Trindade_\(cristianismo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Trindade_(cristianismo)); Acedido em 17/06/2018

²³⁸ O triângulo abrange uma vasta gama de significados, podendo significar as tríades início, meio e fim, ou corpo, alma e espírito. Na âmbito da maçonaria, o triângulo isósceles simboliza o elemento fogo, de igual modo, na alquimia o triângulo que aponta para cima simboliza o mesmo elemento. Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/triangulo>; Acedido em 17/06/2018

fazer uma "Feldkapelle" (capela de campo) assim pequena, com poucos elementos. Foi um desafio, eu entendi depois."²³⁹

A luz e o som, como já pudemos constatar no diário de viagem, são aspectos fundamentais na experiência da vivência do espaço e acabam por aproximar os elementos da natureza reorganizados na construção do local com o ser humano através dos seus sentidos.

*"Depois de construirmos a Capela, alguns suíços vieram até mim e disseram: 'É claro que esse vazio escuro com apenas algumas tiras de luz vem do fato de que a vida de Bruder Klaus terminou em uma cela escavada na rocha!' E eu disse: 'Não, essa não é a razão'. E eles disseram: "Bem, então é como uma torre em referência à carreira de Bruder Klaus como soldado!" E eu disse: 'Não, não é por isso. Não era nisso que eu estava a pensar.' Em vez disso, pensava que seria importante que a capela subisse verticalmente, a fim de se destacar de longe contra os campos abertos e nivelados, com suas poucas ondulações. Precisava marcar seu território. "E quanto a esse plano circular no interior e o exterior em forma de cúspide? Não tem a ver com a roda de São Nicolau, o símbolo que ele meditou diariamente?" "Não, não está relacionado com isso."*²⁴⁰

Numa nota conclusiva, à luz do texto supracitado, podemos traduzir a intenção do arquitecto numa espécie de convite à interpretação individual da obra por parte do usuário. Reflectindo desta forma o seu carácter místico, em torno dos símbolos e da história, tanto do santo como do projecto em si e os conceitos nele presentes. Vinculando sincronicamente desta forma todos os factores em função da atmosfera criada, da experiência obtida no local.

²³⁹ ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro; pág.67 (aspas como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 161)

²⁴⁰ CASCIANI, Stefano, 2007 – "Il Santo e l'Architetto: In Germania un'architettura universale per la meditazione." *Domus*, nº906, Setembro; pág.58 (aspas/apóstrofes como no texto original; tradução do autor; texto original em anexo, pág. 161)



Figura 76: Peter Zumthor na sua casa-estúdio em Haldenstein, Suíça.

CONCLUSÃO

O presente trabalho propôs-se a obter um entendimento da forma como se desenrola a experiência arquitectónica, e de como é que os arquitectos podem trabalhar em função disso. Explorámos o tema "atmosferas" para perceber em que é que consiste esta componente do espaço arquitectónico e como é que se traduz na realidade prática.

A abordagem ao tema da fenomenologia foi essencial para podermos compreender como é que se desenrola a experiência do homem na arquitectura e como é que podemos aplicar os conceitos e ideias desenvolvidos pelos filósofos desta corrente, traduzindo-os para o terreno da arquitectura. Pudemos observar que Norberg-Schulz abriu caminhos para o desenvolvimento teórico deste tema na arquitectura, entre as décadas de 1960 e 1980.

Constatámos ainda que, apesar de neste trabalho não termos elaborado uma análise à sua obra, Steen Eiler Rasmussen, já na década de 1960 manifestava um interesse em relembrar que a arquitectura é uma arte, que ao contrário das outras, tem um carácter funcional e utilitário, mas que não pode ser pensada só como tal. Ou seja, devemos lembrarmos-nos que a arquitectura não é apenas arte, mas também não é apenas algo funcional. A arquitectura é algo que acontece na intersecção desses dois prismas e como tal deve funcionar como um mediador dos dois. Só nesta premissa é que a arquitectura pode realmente existir. Como tal, deixa de o ser se lhe retirarmos o carácter funcional, e não passa de mera construção se lhe retirarmos o carácter artístico, que é onde buscamos a sua capacidade em despertar emoções.

Tivemos oportunidade de analisar em maior profundidade as abordagens dos arquitectos Juhani Pallasmaa, Steven Holl e Peter Zumthor. Percebemos que apesar de se manifestarem de diferentes maneiras, Pallasmaa num sentido mais teórico, Holl num sentido mais conceptual e Zumthor num sentido mais pragmático, todos estes arquitectos revelam uma preocupação com este carácter e capacidade que a arquitectura tem de mediar a experiência artística e emocional, com a experiência funcional e prática.

Tal como as outras artes, a pintura ou a música, por exemplo, a obra existe em duas dimensões, uma puramente prática e material e uma outra artística, que é o resultado da capacidade interpretativa e emocional do homem. Uma pintura, no seu sentido pragmático, é fundamentalmente apenas tinta aplicada sobre uma tela, mas também é simultaneamente um objecto que tem a capacidade de despertar o lado imaginativo e emocional do homem. De igual forma a arquitectura é o

resultado de uma estrutura composta por materiais, que conforma um objecto construído, onde de igual modo o homem irá estabelecer vínculos com a sua imaginação e memória através da sua capacidade interpretativa.

Retomando ao tema "atmosferas", o qual nos propusemos "desmistificar", tentando compreender do que se trata em concreto e de como pode ser abordado no processo conceptual do arquitecto, chegámos a uma conclusão, através da análise às preocupações manifestas na metodologia projectual de Peter Zumthor e da experiência obtida na visita às suas obras, que a "atmosfera", neste âmbito, é o todo da experiência do espaço arquitectónico.

Neste sentido, na nossa consideração, a "atmosfera" é a reunião de todos os elementos que constituem o espaço arquitectónico, e como estes se traduzem na nossa interpretação emocional, que é subjectiva tal como nas outras artes. Essa "atmosfera" vai ser interpretada em primeiro lugar como um todo da nossa percepção sensorial, através dos nossos receptores, e posteriormente irá manifestar-se como um todo no nosso estado emocional, como uma experiência completa, em que toda a informação sensorial será imediatamente transformada em informação emocional, tal como acontece com as outras artes.

Podemos afirmar que "atmosfera" existe em todos os espaços arquitectónicos, e que de acordo com a nossa interpretação pessoal, esta vai reflectir um sentido de "qualidade" da obra, em função da sua capacidade de enaltecer a nossa experiência do espaço arquitectónico vivenciado. Novamente, tal como as outras artes.

Na introdução deste trabalho, usámos a música como exemplo para expor a ideia de que, tal como nessa arte, a arquitectura deve representar uma harmonia dos seus elementos na sua composição. Aprofundando esta ideia, apoiando-nos de novo na música como exemplo, podemos considerar que a sua "qualidade" é definida pela forma como os elementos que a compõem estão estruturados. Isto faz-se com instrumentos musicais e técnicas de composição musical. Mas no caso desta arte devemos considerar ainda que uma peça de música é um objecto de arte que é experimentado ainda na dimensão temporal, ou seja, os arranjos musicais são estruturados de modo a serem escutados durante um determinado período de tempo, durante o qual a nossa experiência auditiva é estimulada. Uma peça de música tem um começo, tem um fim, e no entremeio tem partes que "sobem" ou "descem", e esta variação faz da experiência auditiva um fenómeno "orgânico" organizado, no qual o ouvinte é alvo de estímulos múltiplos, distribuídos ao longo do período de tempo em que se desenrola essa peça musical.

Analogamente, a arquitectura é uma arte que possui uma estrutura, a obra arquitectónica "compõe-se" com materiais, estes estão para a arquitectura como as

notas para a música, e a forma como fazemos o "arranjo" reflecte-se nas técnicas construtivas. Tal como na música, a experiência arquitectónica também se desenrola temporalmente. Quem experimenta uma obra arquitectónica percorre-a, e os seus espaços são dotados de um carácter "atmosférico" e individual, tal como as diversas partes que compõem uma peça musical. Devemos ainda pensar na forma como estes espaços se ligam, tal como as diversas partes de uma composição musical, deve respeitar-se uma sequência que por si respeite a harmonia do conjunto.

Para finalizar esta ideia, gostaríamos ainda de reflectir que a arquitectura, tal como as outras artes, assume uma noção de "qualidade" sob uma influência subjectiva. Esta subjectividade é, como já vimos, particular a cada indivíduo, sendo influenciada pelo seu estado de ânimo e pelas suas memórias individuais, mas ainda se prende com outros factores. Como já pudemos ver, a "qualidade" da arquitectura, bem como as outras artes, é subjectiva ainda ao período da história em que se insere e à cultura local, como tal, para se assumir como arte, deve projectar uma sensibilidade para com o contexto histórico e cultural em que se insere, de modo a poder estabelecer um vínculo com o local e cultura dos quais vai fazer parte.

Pudemos ver através da análise à obra de Peter Zumthor, um exemplo de como trabalhar em função dessa experiência. Este arquitecto possui um modo de pensar arquitectura que se reflecte muito pragmaticamente, um pouco em contrário ao teórico Pallasmaa e ao conceptualista Holl. Ao mesmo tempo o seu raciocínio reflecte uma preocupação com todas estas questões que acabámos de comparar entre a arquitectura e a música tal como os demais. Foi por esse motivo que decidimos apoiar-nos num diário de viagem como instrumento para a análise às suas obras que escolhemos para casos de estudo. De modo a podermos escrever o que sentimos acerca da experiência vivida em primeira mão nestes espaços arquitectónicos. Ambos os casos de estudo revelam uma grande sensibilidade para com a vivência a decorrer no seu interior, que acreditamos reflectir-se numa experiência mais qualitativa. Ambos manifestam ainda um sentido de identidade vinculado com o local.

Apesar do desafio dos programas complexos de ambas as obras, o arquitecto demonstrou ainda perícia ao resolver estes projectos no seu nível técnico, por exemplo. Essa engenhosidade reflecte-se nos métodos de construção alternativos que foram propostos. Tanto na solução que apresentou para a alvenaria no museu em Colónia, onde o espaço arqueológico e as ruínas da igreja apresentavam

determinadas exigências, como na proposta para a capela em Wachendorf onde se trabalhou com o fogo e com mão de obra local.

No processo conceptual arquitectónico é importante imaginarmos os espaços. Quando o fazemos, pensamos nos limites que o definem e na forma que esse espaço vai assumir sob esses limites. Mas podemos usar a nossa imaginação para elaborar mais esse espaço, pensando nos materiais, como interagem uns com os outros, como esse espaço se relaciona com a paisagem exterior, como é que a luz se relaciona com este espaço, como é que este responde em função dela, etc.

Para Peter Zumthor pensar arquitectura e pensar atmosferas é tudo isto, mas para ele, algo que é mais importante ainda do que imaginar e fantasiar espaços arquitectónicos, é imaginar situações humanas. Ao pensar no modo como o homem usa ou habita esses espaços imaginários, e ao trabalharmos em função disso, é assim que conseguimos obter uma noção de "atmosfera", e uma imaginar essa "magia do real".

Em conclusão, podemos assumir que a arquitectura é talvez a única forma de arte que desperta o prisma multissensorial na sua completitude e de forma contínua. No caso do homem civilizado até de forma interrompida, nas nossas habitações quando acordamos, ao viajar pelas nossas cidades, nos nossos locais de trabalho ou de lazer, e até durante o nosso sono, de volta ao conforto dos nossas lares.

BIBLIOGRAFIA / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

AALTO, Alvar, 1977 – *"La humanización de la arquitectura"*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

BORCH, Christian (Ed.), et alli, 2014 – *"Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag

BÖHME, Gernot, 2017 – *"Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces"*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC

DURISCH, Thomas (Ed.); ZUMTHOR, Peter, 2014 – *"PETER ZUMTHOR 1985-2013: Buildings and Projects"*. Zurique: Scheidegger & Spiess

HOLL, Steven, 1996 (1989) – *"Anchoring"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press

HOLL, Steven, 1996 – *"Intertwining"*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press

HOLL, Steven, 2000 – *"Parallax"*. Basileia: Birkhäuser Verlag

HALE, Jonathan, 2017 – *"Merleau-Ponty for Architects"*. Nova Iorque: Routledge

JUNG, C. G., 1958 – *"Psychology and Religion: West and East"*. Nova Iorque: Pantheon Books

MASCHAYKH, Ulduz, 2016 – *"The Changing Image of Affordable Housing: Design, Gentrification and Community in Canada and Europe"*. Londres: Routledge

MERLEAU-PONTY, Maurice, 2002 (1945) – *"Phenomenology of Perception"*. Nova Iorque: Routledge

NORBERG-SCHULZ, Cristian, 1980 – *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*. Nova Iorque: Rizzoli

PALLASMAA, Juhani, 2005 (1996) – *"The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses"*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd

RASMUSSEN, Steen Eiler, 2011 (1959) – *"Experiencing Architecture"*. Cambridge: MIT Press Ltd

SCHWARTZ, Chad, 2017, *"Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction"*. Nova Iorque: Routledge

ZUMTHOR, Peter, 2006 – *"Atmosferas"*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL

ZUMTHOR, Peter, 2006 (1998) – *"Thinking Architecture"*. Basileia: Birkhäuser Verlag

Artigos em revistas:

BAGLIONE, Chiara, 2007 – "Nel silenzio". *Casabella*, nº758, Setembro

BAGLIONE, Chiara; ZUMTHOR, Peter, 2006 – "Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel". *Casabella*, nº747, Setembro

CASCIANI, Stefano, 2007 – "Il Santo e l'Architetto: In Germania un'architettura universale per la meditazione." *Domus*, nº906, Setembro

HAVIK, Klaske; TEERDS, Hans; TIELENS, Gus, 2013 – "Building Atmosphere". *OASE*, nº91, Dezembro;

HOLL, Steven; "A conversation with Steven Holl" por Alejandro Zaera; in *El Croquis* nº78 Steven Holl; Madrid;

WIGLEY, Mark, 1998 – "Konstruktion von Atmosphäre/Constructing Atmospheres". *Daidalos*, nº 68, Junho

Referências de documentação online:

URSPRUNG, Philip, 2009 – "Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor":
Fonte:https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2009_PhilipUrsprungEssay.pdf; Acedido em 25/05/2017

SCARSO, Davide, 2016 – "História e percepção: notas sobre arquitetura e fenomenologia". *Revista de Filosofia Aurora*, v.28, nº45, Setembro; pág.1052
Fonte:http://www2.pucpr.br/reol/index.php/rf?dd1=16385&dd2=9140&dd3=pt_BR&dd99=pdf; Acedido em 18/06/2018

Todas as hiperligações referentes a documentação escrita que estejam sob os seguintes domínios, são apresentados nas respectivas notas de rodapé:

<https://www.kolumba.de>

<http://www.brudererklaus.com>

<https://en.wikipedia.org>

<https://pt.wikipedia.org>

<https://www.priberam.pt>

<https://www.iep.utm.edu/anaximen/>

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br>

LISTA DE TEXTOS ORIGINAIS TRADUZIDOS

¹ *"Just as we do not notice the individual letters in a word but receive a total impression of the idea the word conveys, we generally are not aware of what it is that we perceive but only the conception created in our minds when we perceive it."*

³ *"The magic of the real: that to me is the "alchemy" of transforming real substances into human sensations, of creating that special moment when matter, the substance and form of architectural space, can truly be emotionally appropriated or assimilated."*

⁸ *"(...) set out to challenge some of the most basic principles in the history of Western philosophy, including the long-standing split between the mind and the body that had been prevalent since the time of Plato."*

¹⁰ *"(...) Husserl's most illustrious student, Martin Heidegger"*

¹³ *"Phenomenology is the study of essences; and according to it, all problems amount to finding definitions of essences: the essence of perception, or the essence of consciousness, for example. But phenomenology is also a philosophy which puts essences back into existence, and does not expect to arrive at an understanding of man and the world from any starting point other than that of their 'facticity'."*

¹⁴ *"(..) always 'already there' before reflection begins—as 'an inalienable presence'"*

¹⁵ *"(..) a direct and primitive contact with the world, and endowing that contact with a philosophical status."*

¹⁶ *"(...) a direct description of our experience as it is, without taking account of its psychological origin and the causal explanations which the scientist, the historian or the sociologist may be able to provide."*

¹⁷ *"(...) our initial understanding of a space is based on its practical possibilities – we grasp it as a structured arena for action, inviting us to use it in a particular way. This idea of experience as an ongoing interplay between perception and action has vital implications for how we think about space in architecture today, and more importantly, for how we set about designing places that people find engaging, stimulating and meaningful."*

¹⁸ *"Ultimately, phenomenology in architecture is less of a design method and more a form of discourse, offering a powerful way of describing, discussing and "deciding about" architecture, from the perspective of our lived experience as embodied building users. It provides a set of tools to help us both design and dwell more rewardingly within our buildings, by heightening our awareness of the teeming richness of the world that is constantly unfolding around us."*

²⁵ *"(...) man cannot gain foothold through scientific understanding alone. He needs symbols, that is, works of art which 'represent life situations'"*

²⁶ *"First of all I owe to Heidegger the concept of dwelling. "Existential foothold" and "dwelling" are synonyms, and "dwelling", in an existential sense, is the purpose of architecture. Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than "shelter". It implies that the spaces where life occurs are places, in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character."*

²⁷ *"The purpose of architecture is to move us. Architectural emotion exists when the work rings within us in tune with a universe whose laws obey, recognize and respect."*

²⁸ *"What does a building want to be?"*

³⁰ *"It is common usage to say that acts and occurrences take place. In fact it is meaningless to imagine any happening without reference to a locality. Place is evidentially an integral part of existence."*

³¹ *"(...) a totality made up of concrete things having material substance, shape, texture and colour. Together these things determine an "environmental character", which is the essence of place."*

³⁵ *"The way spaces feel, the sound and smell of these places, has equal weight to the way things look. Pallasmaa is not just a theoretician; he is a brilliant architect of phenomenological insight."*

³⁷ *"(...) sight has historically been regarded as the noblest of the senses"*

³⁸ *"Already in classical Greek thought, certainty was based on vision and visibility. "The eyes are more exact witnesses than the ears", wrote Heraclitus in one of his fragments. Plato regarded vision as humanity's greatest gift [...] Aristotle, likewise, considered sight as the most noble of the senses "because it approximates the intellect most closely by virtue of the relative immateriality of its knowing."*

³⁹ *"During the Renaissance, the five senses were understood to form a hierarchical system from the highest sense of vision down to touch. The Renaissance system of the senses was related with the image of the cosmic body; vision was correlated to fire and light, hearing to air, smell to vapour, taste to water; and touch to earth."*

The invention of perspectival representation made the eye the centre point of the perceptual world [...] Perspectival representation itself turned into a symbolic form, one which not only describes but also conditions perception."

⁴⁰ *"(...) writings of all times have abounded with ocular metaphors to the point that knowledge has become analogous with clear vision and light is regarded as the metaphor for truth."*

⁴¹ *"(...) more certain and less vulnerable to error than vision."*

⁴³ *"The fundamental event of the modern age is the conquest of the world as picture."*

⁴⁵ *"(...) many of the architectural projects of the past 20 years, celebrated by the international architectural press, express both narcissism and nihilism."*

⁴⁶ *"Instead of reinforcing one's body-centred and integrated experience of the world, nihilistic architecture disengages and isolates the body, and instead of attempting to reconstruct cultural order, it makes a reading of collective signification impossible."*

⁴⁸ *"(...) the shift from oral to written speech was essentially a shift from sound to visual space."*

⁴⁹ *"The gradually growing hegemony of the eye seems to be parallel with the development of Western ego-consciousness and the gradually increasing separation of the self and the world; vision separates us from the world"*

⁵⁰ *"(...) whereas the other senses unite us with it."*

⁵² *"I exist in life only if I can see."*

⁵³ *"One needs to see clearly in order to understand."*

⁵⁴ *"Man looks at the creation of architecture with his eyes, which are 5 feet 6 inches from the ground."*

⁵⁸ *"(...) an architectural work is great precisely because of the oppositional and contradictory intentions and allusions it succeeds in fusing together. A tension between conscious intentions and unconscious drives is necessary for a work in order to open up the emotional participation of the observer."*

⁵⁹ *"(...) arise from the isolation of the eye outside its natural interaction with other sense modalities, and from the elimination and suppression of other senses, which increasingly reduce and restrict the experience of the world into the sphere of vision."*

⁶⁰ *"I confront the city with my body; my legs measure the length of the arcade and the width of the square; my gaze unconsciously projects my body onto the facade of the cathedral, where it roams over the mouldings and contours, sensing the size of recesses and projections; my body weight meets the mass of the cathedral door, and my hand grasps the door pull as I enter the dark void behind. I experience myself in the city, and the city exists through my embodied experience. The city and my body supplement and define each other. I dwell in the city and the city dwells in me."*

⁶² *"(...) qualities of space, matter and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle."*

⁶³ *"Buildings do not react to our gaze, but they do return our sounds back to our ears."*

⁶⁵ *"Every dwelling has its individual smell of home."*

⁶⁶ *"A delicately coloured polished stone surface is subliminally sensed by the tongue. Our sensory experience of the world originates in the interior sensation of the mouth, and the world tends to return to its oral origins."*

⁶⁷ *"All the senses, including vision, are extensions of the tactile sense; the senses are specialisations of skin tissue, and all sensory experiences are modes of touching and thus related to tactility. Our contact with the world takes place at the boundary line of the self through specialised parts of our enveloping membrane"*

⁶⁸ *"We see the depth, the smoothness, the softness, the hardness of objects; Cezanne even claimed that we see their odour. If the painter is to express the world, the arrangement of his colours must carry with it this indivisible whole, or else his picture will only hint at things and will not give them in the imperious unity, the presence, the insurpassable plenitude which is for us the definition of the real."*

⁷⁰ *"The door handle is the handshake of the building."*

⁷³ *"(...) create embodied and lived existential metaphors that concretize and structure our being in the world."*

⁷⁴ *"Architecture enables us to perceive and understand the dialectics of permanence and change, to settle ourselves in the world, and to place ourselves in the continuum of culture and time."*

⁷⁵ *"(...) however, there is the more subtle issue concerning the temporality involved in Holl's projects, the modes of experience proposed by his architecture. This issue could be summarized as the critical reinterpretation of the "program". Upon it hinges the possibility to transform a passive observer into a participant, allowing the inhabitant to recognize a potential wholeness through experience."*

⁷⁶ *"The challenge of extremely diverse lands, cultures, climates, and their urban or suburban conditions sets still new obligations for anchored architecture."*

⁷⁷ *"(...) phenomenal architecture of everyday experiences."*

⁷⁸ *"Indeed our relationship with the things of the world is "intertwining", is a network of reciprocities; moreover, reality is not reducible to the conventional poles of objectivity and subjectivity, it is a gift to non-dualistic, embodied consciousness - the whole, experiencing human body as a synesthetic receptor."*

⁷⁹ *"Unlike painting or sculpture from which one can turn away, unlike music or film that one can turn off, architecture surrounds us. It promises intimate contact with shifting, changing, merging materials, textures, colors, and light in an intertwining of flat and deep three-dimensional parallaxical space and time. [...] When we sit at a desk in a room by a window, the distant view, light from the window, material on the floor, wood on the desk, and the near eraser in hand all begin to merge. This overlap is crucial to the creation of an intertwining space."*

⁸² *"The movement of the body as it crosses through overlapping perspectives formed within spaces is the elemental connection between ourselves and architecture. The "apparent horizon" is a determining factor in the moving body's interpretation of space; [...] There is no more important measure of the force and potential of architecture. If we allow magazine photos or screen images to replace experience, our ability to perceive architecture will diminish so greatly that it will become impossible to comprehend it. [...] The twist and turn of the body engaging a long and then a short perspective, and up-and-down movement, and open-and-closed or dark-and-light rhythm of geometries --these are the core of the spatial score of architecture"*

⁸³ *"Travel for the direct experience of architecture; it is the only way to learn. Photography cannot be trusted."*

⁸⁴ *"The edges, contours, and surfaces of the structures that define urban spaces (redefined in parallax) are revealed in dynamic perception and in light. Mere geometry or the idea of "facade" is too limiting. [...] The movement of the sunlight exerts relational forces on spatial definition, engaging the body of a stationary building. The silver light of the sun, the tree-cast shadow, and the glossy surface of concrete walls interact in a shadow play with the body's movement through them."*

⁸⁵ *"When we move through space with a twist and turn of the head, mysteries of gradually unfolding fields of overlapping perspectives are charged with a range of light - from the steel shadows of a bright sun to the translucence of dusk. A range of smell, sound, and material - from hard stone and steel to the free billowing of silk - returns us to primordial experiences framing and penetrating our everyday lives."*

⁸⁶ *"The experience of material in architecture is not just visual but tactile, aural, olfactory; it is all of these intertwined with space and our bodily trajectory in time. Perhaps no other realm more directly engages multiple phenomena and sensory experience than the haptic realm."*

⁸⁹ *"A kiasma occurs as the building's mass intertwines with the geometry of the city and landscape, which are reflected in the shape of the building. An implicit "cultural line" curves to link the building to Finlandia Hall while it also engages a "natural line" connecting to the east landscape and Töölö Bay."*

⁹⁰ *"(...) orthogonal, neutral walls are slightly warped by the overall building geometry that pulls the viewer through space. The entire sequence of twenty-five galleries -- all with some*

degree of natural light -- ends like a musical sequence in a grand, upper-level gallery that seems to billow out, light blowing from the western "wall of ice"."

⁹¹ *"These rooms are meant to be silent, but not static; they are differentiated through their irregularity."*

⁹² *"Unlike a hierarchically sequenced or ordered movement, this open-ended, casual circulation provokes moments of pause, reflection, and discovery."*

⁹⁴ *"The body incorporates and describes the world. Motility and the body-subject are the instruments for measuring architectural space. [...] Only the criss-crossing of the body through space -- like connecting electric currents -- joins space, body, eye, and mind."*

⁹⁶ *"Our biological and ecological approach must develop more holistically, subjective and objective must intertwine."*

⁹⁷ *"Ultimately, phenomenology in architecture is less of a design method and more a form of discourse, offering a powerful way of describing, discussing and "deciding about" architecture, from the perspective of our lived experience as embodied building users. It provides a set of tools to help us both design and dwell more rewardingly within our buildings, by heightening our awareness of the teeming richness of the world that is constantly unfolding around us."*

⁹⁹ *"(...) although we do not consciously analyse or understand the interaction of meteorological facts, we grasp the essence of weather at a glance, and it inevitably conditions our mood and intentionality."*

¹⁰⁰ *"Of the various art forms, music is particularly atmospheric – it has a forceful impact on our emotions and moods, regardless of how little or how much we understand musical structures intellectually. [...] The fact that music can move us to tears is a convincing proof of the emotive power of art, as well as of our innate capacity to internalise abstract emotive structures."*

¹⁰¹ *"Sólo la arquitectura tiene la capacidad de ofrecer una experiencia completa con el cuerpo. Fotografía, pintura, y otras artes a dos dimensiones sólo logran ofrecer una experiencia limitada en comparación con la arquitectura."*

¹⁰² *"The architect works with form and mass just as the sculptor does, and like the painter he works with color. But alone of the three, his is a functional art. It solves practical problems."*

¹⁰³ *"Atmosphere seems to be a more conscious objective in literary, cinematic, theatrical, musical, and painterly thinking than in architecture."*

¹⁰⁴ *"The formal and structural ingredients in the work of these artists are deliberately suppressed for the benefit of an embracing and shapeless atmosphere, suggestive of temperature, moisture, and subtle movements of the air."*

¹⁰⁵ *"As we enter a space, the space enters us, and the experience is essentially an exchange and fusion of the object and the subject. [...] Atmosphere is the overarching perceptual, sensory, and emotive impression of a space, setting, or social situation. It provides the unifying coherence and character for a room, space, place, and landscape, or a social encounter. It is 'the common denominator', 'the colouring' or 'the feel' of the experiential situation. Atmosphere is a mental 'thing', an experiential property or characteristic that is suspended between the object and the subject."*

¹⁰⁷ *"Indeed, the immediate judgement of the character of space calls upon our entire embodied and existential sense, and it is perceived in a diffuse and peripheral manner, rather than through precise and conscious observation. Moreover, this complex assessment*

projects a temporal process, as it fuses perception, memory, and imagination. [...] Atmosphere stimulates activities and guides the imagination."

¹⁰⁸ *"Whosoever thinks of architecture initially always thinks of the elements of the building, the façades, the columns, the ornaments, and yet all of that is of second rank. What is to most effect is not the shape, but its inversion, the space, the emptiness that spreads out rhythmically between the walls, is delimited by them, and that vibrancy is more important than the walls."*

¹⁰⁹ *"It is not enough to see architecture; you must experience it. You must observe how it was designed for a special purpose and how it was attuned to the entire concept and rhythm of a specific era."*

¹¹⁰ *"The word 'atmosphere' was first used to describe the gas that surrounds the celestial bodies and was originally thought to come out of the planet, to be a part of it. Likewise, the atmosphere of a building seems to be produced by the physical form. It is some kind of sensuous emission of sound, light, heat, smell and moisture; a swirling climate of intangible effects generated by a stationary object. To construct a building is to construct atmosphere. Atmosphere might even be the central objective of the architect, in the end, it is the climate of ephemeral effects that envelops the inhabitant, not the building. To enter a project is to enter atmosphere. What is experienced is the atmosphere, not the object as such."*

¹¹¹ *"The very rejection of atmosphere constructs a particular atmosphere. Every small choice of representational technique defines atmosphere."*

¹¹² *"Frank Lloyd Wright saw himself as an architect of atmosphere; His very first article of 1894 insists that 'the sum total of 'house' and all the things in which we try to satisfy the requirements of utility and our craving for the beautiful is atmosphere, good or bad, that little children breathe as surely as the plain air.'"*

¹¹³ *"Wright repeatedly argued that a good atmosphere is produced by integrating every single detail according to a singular vision"*

¹¹⁴ *"Su propósito sigue consistiendo en armonizar el mundo material con la vida humana. Hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico."*

¹¹⁵ *"Frank Lloyd Wright's and Alvar Aalto's architectures are based on a full recognition of the embodied human condition and of the multitude of instinctual reactions hidden in the human unconscious. [...] Aalto was clearly more interested in the encounter of the object and the body of the user than in mere visual aesthetics."*

¹¹⁶ *"When Le Corbusier condemned earlier architects for concentrating on atmosphere, his call for L'esprit nouveau is precisely a call for new atmosphere. In a familiar irony, the apparent absence of decor quickly became the decor of choice."*

¹¹⁸ *"Atmosphere, ambience, and mood are rarely discussed among architects or in schools of architecture, as architectural theorising, education, and criticism tend to focus on space, form, structure, scale, detail, and light."*

¹²² *"For him, it is not only important how a floor, stair, wall, room or façade look, but also how they feel when one touches them with his or her finger tips, how they smell, how they resonate and sound, and what kind of associations, mental images, expectations and memories they evoke. His buildings always revolve around the relationship between the human body and its environment, and the way the individual subject experiences very specific situations."*

¹²⁷ *"Concerning the role of the architect, Pallasmaa identified a need for a certain balance between naivety and expertise to develop a sensibility for atmospheres – which may very well be, as he stated during the interview, our sixth sense. In any case, Pallasmaa argued, atmosphere is immediately experienced as a unity, in which all senses are simultaneously at work. The experience of atmospheric quality in architecture, then, is by definition an embodied experience. [...] Pallasmaa noted, moreover, that it is crucial for architects to empathise with users, clients and other perceivers of architecture, no matter how anonymous or distant they may seem. He thus considered, next to embodiment, compassion as a necessary skill for architects to be able to build atmosphere."*

¹²⁹ *"(...) for architecture the current renewed serious take on the human body is a renaissance, revisiting a development that commenced at the end of the nineteenth century"*

¹³⁰ *"(...) abandon the straight, the plane, the right angle, and show that architecture does not realise given spatial structures, but first and foremost constructs for human experience."*

¹³³ *"It is a cheerful morning."; "There is an autumn chill in the air."*

¹³⁴ *"Phenomenologically, what we feel in those moments is actually not a condition of our body but an enveloping, formless, seamlessly diffused atmosphere. In its expansiveness, our own body no doubt stands out as something that is specifically affected by this atmosphere – slackening, for instance, in muggy weather or tightening in fresh, clean air. Likewise, feelings are, as we have already observed, atmospheres that haunt people by bodily affecting them; they are, however, not simply body states but the undefined, expansively diffused powers encompassing them."*

¹⁴¹ *"(...) if it is true that architecture is essentially about spatial design, then it does not belong to the visual arts. One cannot see a space."*

¹⁴² *"Geometry is about the laws of lines, plane surfaces, and three-dimensional bodies in space. Geometry can help us understand how to handle space in architecture. In architecture, there are two possibilities of spatial composition: the closed architectural body which isolates space within itself, and the open body which embraces an area of space that is connected with the endless continuum. The extension of space can be made visible through bodies such as slabs or poles placed freely or in rows in the spatial expanse of a room."*

¹⁴⁴ *"I do not claim to know what space really is. The longer I think about it, the more mysterious it becomes."*

¹⁴⁸ *"The flatness of today's standard construction is strengthened by a weakened sense of materiality."*

¹⁴⁹ *"The sense that I try to instill into materials is beyond all rules of composition, and their tangibility, smell, and acoustic qualities are mere elements of the language that we are obliged to use. Sense emerges when I succeed in bringing out the specific meanings of certain materials in my buildings, meanings that can only be perceived in just this way in this one building."*

¹⁵⁵ *"(...) interior decorators, set designers, and commercial designers of shop interiors and exhibits, not to mention funeral parlours and wedding venues, seem to be more aware of the seminal role of ambience than architects, who tend to think more in terms of the 'pure' qualities of space, form, and geometry. Among architects, atmosphere is judged as something romantic and shallowly entertaining."*

¹⁷¹ *"When I think about architecture, images come into my mind. Many of these images are connected with my training and work as an architect. They contain certain professional knowledge about architecture that I have gathered over the years. Some of the other images*

have to do with my childhood. There was a time when I experienced architecture without thinking about it. Sometimes I can almost feel a particular door handle in my hand [...] I used to take hold of it when I went into my aunt's garden. That door handle still seems to me like a special sign of entry into a world of different moods and smells. I remember the sound of gravel under my feet, the soft gleam of the waxed oak staircase, I can hear the heavy front door closing behind me as I walk along the dark corridor and enter the kitchen, the only really brightly lit room in the house."

¹⁷³ "You have to look at all different layers and levels separately. That is what we do in the office as well. For instance, we talk about materials, to see how they react to each other. First, I have to paint a picture in the minds of the team members so that they have an image as well. [...] I always have samples around, which I need to show as well. During these discussions, when somebody wants to talk about form, I bring it back to materials again. Form will come later. But this very moment is about materials. The next step follows: I take away the maple wood and exchange it for another material. Imagine this as a corner. What happens when I replace the maple wood with MDF particleboard in black? I ask: "Better or worse?" That is how we discuss material in a tangible way."

¹⁷⁴ "Le Corbusier's way of working was about building, about real architecture. You would initially think that he was a manifesto guy, a man of theory. In reality he was a builder, a sculptor. His atelier in Paris was full of built 1:1 details. He really was interested in how to build these things he came up with. How they perform in reality."

¹⁷⁷ "Historically, Cologne has been archbishopric since 795 and is the seat of the strongest archdiocese in Germany. [...] Cologne Cathedral is the city's landmark building [...] There are churches of all epochs and styles - Romanesque churches of the eleventh to thirteenth century, Gothic churches of the fourteenth to sixteenth century - particularly in the Altstadt neighborhood, which has 32 churches within a 2 km radius."

¹⁷⁸ "In 1945, 56 per cent of Cologne's dwelling architecture was destroyed: the Altstadt lost 93 per cent of its building stock."

¹⁷⁹ "Some architecture is designed for a specific purpose, such as a church or a palace, and some is the result of necessity, such as after a natural or man-made disaster. Modernist architecture served this latter purpose many times as it was an egalitarian architecture, addressing a broad range of needs and desires from a socially inclusive city. This is mostly true after the Second World War, when so much was damaged and housing was in a state of crisis. If buildings are characterized by their history and their form, then Cologne's twenty-first-century urban landscape is a sharp visual reminder that the Third Reich started and lost a world war. [...] Modernist architects helped to rebuild the city and reintegrate it into people's everyday lives. However, modernist architecture has also been criticized for being boring, lacking any meaningful history that connects people's memories to buildings [...] or for being too pragmatic, lacking a metaphorical lever that would connect the taste of all members of a society."

¹⁸⁰ "St. Kolumba church was nearly entirely destroyed. Only parts of the exterior walls, the stump of a tower, and the figure of the Mother of God standing at the northeast pillar of the nave remained intact."

¹⁸¹ "Gottfried Böhm developed a series of plans for the rebuilding of St. Kolumba church, taking into consideration the chapel and the ruins that still existed. This project did not develop beyond the drawing phase of the plans."

¹⁸² "It was not until the excavation work done under the direction of Sven Seiler from 1974 to 1976 that reliable information came to light concerning the buildings that had preceded the late Gothic Kolumba Church."

¹⁸³ *"In order to sensitize perception: We desire a lively museum that corresponds to the reality and the dignity of what already exists here, an architecture that creates space but exercises restraint, uses durable materials, a minimum of technology, displays simplicity and functionality in the details, is meticulously executed in keeping with the materials; in short, a natural setting for people and art."*

²⁰² *"The building is na ex-voto project commissioned by a farmer who is still alive many years after being diagnosed with heart disease."*

²⁰³ *"An enclosed space which is lit from above therefore offers a strange experience of being inside and outside at the same time."*

²⁰⁴ *"Inizialmente pensavo di utilizzare la luce artificiale, mediante l'energia prodotta da collettori solari. Nel primoprogetto la facciata verso sud era coperta di pannelli solari, all'interno c'erano fibre ottiche che evocavano i "capelli di un angelo". Nel corso di due o tre anni ho abbandonato quest'idea e sono ritornato agli elementi fondamentali -aria, acqua, terra, fuoco- a cui si aggiungono la luce e il suono. [...] Volevo creare uno spazio raccolto, in cui fosse possibile concentrarsi, senza che una fonte di luce laterale disturbasse la meditazione."*

²⁰⁵ *"I committenti hanno accettato di realizzare un'opera di architettura contemporanea, a patto di poter costruire loro stessi la cappella quanto più possibile, con l'aiuto dei vicini e di alcuni artigiani specializzati. Da ciò deriva lo speciale tipo di costruzione adottato, basato sostanzialmente sull'uso di alberi provenienti dai boschi di proprietà dei committenti."*

²⁰⁶ *"Lo spazio è concepito fin dall'inizio in rapporto indissolubile con la materia destinata a contenerlo, mentre questa mostra i segni del "lavoro" che l'ha trasformata, cosicché il processo costruttivo è elemento sostanziale dell'opera architettonica."*

²⁰⁸ *"Ho definito questo metodo "cemento battuto", così come esiste la "terra battuta"."*

²⁰⁹ *"(...) come nell'antico processo della produzione di carbone vegetale, in cui la legna subisce una combustione incompleta in assenza di ossigeno. Bruciando, i tronchi rimpiccioliranno e potranno dunque essere eliminati"*

²¹³ *"For the visitor, every step, every new experience, and every movement is unexpected. It is a sequence in an ongoing experiment, so to speak. There is no coherent materiality or spatiality but rather a juxtaposition of various materials and different levels of representation."*

²¹⁵ *Already in his mother's womb he had seen a star which lit up the whole world, as well as a great rock and an oil-jar. [...] At 16 Nicholas sees a high tower at the place where later his cell and his chapel will stand. Thus from his youth he is prepared to seek a "mystical union with God" ("einig wesen", church book 1488). The mystical union with God ("einig wesen") is, as it were, Nicholas of Flüe's life motto: it is his desire to bring God and the world together. And like a living tower he will later guide and support the people."*

²¹⁶ *"A man to whom I was explaining a project for a house he wanted to build, said deprecatingly: "I really don't like sections." He was a rather delicate person and I got the impression that the mere idea of cutting into anything was repulsive to him. But his reluctance may have arisen from the correct idea of architecture as something indivisible, something you cannot separate into a number of elements. Architecture is not produced simply by adding plans and sections to elevations. It is something else and something more. It is impossible to explain what it is [...] On the whole, art should not be explained; it must be experienced."*

²¹⁷ *"While still in his mother's womb, he had seen a star that outshone all others in brightness, and later, in his solitude, he saw a very similar star repeatedly. The vision of light had, therefore, occurred several times before in his life."*

²¹⁸ *"È una scultura molto forte. È piccola, ma grande allo stesso tempo. Una bella "verticale orgogliosa".*

²²² *"In Bruder Klaus Field Chapel, the verticality of the space is accentuated by the vertical striations of the interior surface; each projecting rib pulls your view up to the oculus above."*

²²⁴ *"Primarily life is "movement", and as such it possesses "direction" and "rhythm". The 'path' is therefore a fundamental symbol which concretizes the dimension of time. Sometimes the path leads to a meaningful goal, where the movement is arrested and time becomes permanence. Another basic symbol which concretizes the temporal dimension is therefore the 'centre'. The archetypal buildings which visualize the concept of centre are the 'Mal' and the enclosure which often appear in combination. The 'Mal' used by ancient civilizations was usually understood as an 'axis mundi'."*

²²⁵ *"He was a peasant and a soldier who fought as an officer in the victorious wars of the Confederates against the counts of Habsburg around 600 years ago. He got married and had ten children, only to be persuaded by a priest named Heimo am Grund (which in German and Schwiizerdeutsch refers to "home" and "ground") to go into solitary retreat. After requesting and obtaining permission from his wife Dorotea, Bruder Klaus went off to live, and die, in a ravine, in a crevasse."*

²²⁶ *"After a deep spiritual crisis he withdraws from public life and spends the remaining 20 years as a hermit, praying and fasting."*

²²⁷ *"La regione dell'Eifel ha fama di terra povera, i contadini che la abitano non sono ricchi. Non fa parte della grande chiesa di Colonia. La cappella nasce dalla terra. Bruder Klaus si è allontanato dalla famiglia per vivere vent'anni in una piccola capanna in una gola fra le rocce. Ha dormito con una pietra come cuscino..."*

²²⁸ *"La durezza della cappella richiama la durezza della vita di Bruder Klaus?"*

²²⁹ *"Sì, durezza e semplicità- Il santo era membro di una famiglia nobile che lasciò per l'eremitaggio. [...] La cappella appartiene a tutto ciò, al carattere della regione e alla storia di questo santo. Come dicevo, ha cominciato pensando di utilizzare la tecnologia attuale, ma l'idea è venuta meno nel corso del processo di progettazione; è scomparsa lentamente. La cappella è diventata via via più semplice. Si è scarnificata, per così dire."*

²³⁰ *"Then Brother Klaus showed him a drawing of a wheel and started to explain it to him: The point in the middle shows the unfathomable secret of Godliness. The hub: God with his saints in heaven. It's then from the middle that God emanates out as the Father, the Son and the Holy Spirit. (This is shown by the spokes, which get wider as they go towards the outside.) They take hold of heaven and earth, all things and humans, and penetrate the outer space and hold it all in His hand. It's like they emanate from the inner secret, then return again to the same place – in the „indivisible power".) (This is shown by the spokes, which go towards the inside and become wider like a river)."*

²³³ *"It took years for me to find the right interior for the little field chapel. In time, design became clear and elemental: light and shade, water and fire, material and transcendence, the earth below and the open sky above. And then, suddenly, the little devotional space became mysterious. A stroke of luck."*

²³⁴ *"Air differs in essence in accordance with its rarity or density. When it is thinned it becomes fire, while when it is condensed it becomes wind, then cloud, when still more condensed it becomes water, then earth, then stones. Everything else comes from these."*

²³⁵ *"Per tenere la casseforme abbiamo usato tubi di risulta recuperati nella ditta del fratello del committente. È possibile che il vento, passando nei fori prodotti da questi tubi, crei un certo effetto acustico. La presenza della natura sarà percepibile in modo molto elementare."*

²³⁶ *"Rain falls inside the Chapel through the opening in the roof and collects in a sunken basin. When rainfall is abundant, it flows out through a canal cut into the poured-lead floor. The water that stagnates in the small basin slowly evaporates."*

²³⁹ *"Nella mia opera la luce è luce, la materia è materia... Ma la capella non è un manifesto, è invece -almeno lo spero- un lavoro preciso. Ho cercato di capire se è possibile lavorare con gli elementi fondamentali. Questo è il senso che ha per me la capella. L'atteggiamento sperimentale non è mai stato il mio obbiettivo. L'obbiettivo era solo rispondere a un programma molto strano e difficile: come realizzare una "Feldkapelle" (cappella di campagna) così piccola, con pochi elementi. Era una sfida, l'ho capito dopo."*

²⁴⁰ *"After we built the Chapel, a few Swiss people came to me and said, 'Of course this dark emptiness with only a few strips of light comes from the fact that Bruder Klaus's life ended in a cell dug into the rock!' And I said, 'No, that's not the reason.' And they said, 'Oh, well then it's like a tower in reference to Bruder Klaus's career as a soldier!' And I said, 'No, that's not why, I wasn't thinking of that.' Rather I was thinking that it would be important for the Chapel to rise up vertically in order to stand out from afar against the open, level fields with their few undulations. It needed to mark out its territory.' 'And what about this circular plan inside, and the cusp-shaped exterior? Doesn't that have to do with the wheel of Saint Nicholas, the symbol he meditated upon daily?' 'No, it's not related to that.'"*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pietro Paolini, circa 1930 – "Alegoria dos Cinco Sentidos" (óleo sobre tela) (pág.48)

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Paolini_-_Allegory_of_the_Five_Senses_-_Walters_372768.jpg; Acedido em: 21/07/2018

Figura 2: Caravaggio, 1601-2 – "A Incredulidade de São Tomé" (óleo sobre tela);

Nesta obra podemos ver reflectido de como o tacto é um sentido menos vulnerável ao erro do que a visão. (pág.22)

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg; Acedido em: 21/07/2018

Figura 3: Paralaxe estrelar. (pág.32)

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paralaxe#/media/File:Paralaxe.gif>; Acedido em: 14/07/2018

Figura 4: Esquema conceptual de Steven Holl. (pág.36)

Fonte: HOLL, Steven, 1996 – "Intertwining". Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.14

Figura 5: Esquema urbano do Museu Kiasma. Onde a "linha da natureza" se cruza com a "linha da cidade". (pág.36)

Fonte: HOLL, Steven, 2000 – "Parallax". Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pág.46

Figura 6: Vista superior da escadaria do Museu Kiasma. (pág.38)

Fonte: https://farm2.static.flickr.com/1588/24552477753_dd52643afa_b.jpg; Acedido em: 14/07/2018

Figura 7: Estrutura de hélice dupla de ADN. (pág.38)

Fonte: <https://www.vectorstock.com/royalty-free-vector/doodle-dna-double-helix-vector-1112437>; Acedido em: 14/07/2018

Figura 9: Claude Monet, 1882 – "Caminhada no Penhasco em Pourville" (óleo sobre tela)

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_Cliff_Walk_at_Pourville_-_Google_Art_Project.jpg; Acedido em: 08/07/2018

Figura 10: J. M. W. Turner, 1796 – "Fishermen at Sea" (óleo sobre tela)

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Joseph_Mallord_William_Turner_-_Fishermen_at_Sea_-_Google_Art_Project.jpg; Acedido em: 08/07/2018

Figura 11: Vista aérea da cidade de Colónia após a Segunda Guerra Mundial.

Fonte: http://10otb.ru/content/history/souzniki/bomber_01_img/koeln01.jpg; Acedido em: 05/07/2017

Figura 12: Vista aérea do lote da igreja de Sta. Kolumba após a Segunda Guerra Mundial.

Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-KFh-vPxbHBg/T5OLjw3q4gI/AAAAAAAAARLk/Swew1SboMqo/s1600/war11.jpg>; Acedido em: 05/07/2017

Figura 13: Vista do lote da igreja de Sta. Kolumba. Fotografia de August Sander, circa 1930.

Fonte: <https://www.kolumba.de/pictures/Sander1930.jpg> Acedido em: 11/07/2017

Figura 14: Vista sudoeste da Capela de Nossa Senhora das Ruínas, circa 1950.

Fonte: <https://www.kolumba.de/pictures/Kapelle%201950.jpg>; Acedido em: 11/07/2017

Figura 15: Planta do piso térreo.

Fonte: <http://www.laterizio.it/images/CONTENTS/ARTICLES/PROGETTI/2008/125/04-09-kolumba-museum-colonia/gallery/10.jpg>; Acedido em: 22/07/2018

Figura 16: Planta do primeiro piso.

Fonte: <http://www.laterizio.it/images/CONTENTS/ARTICLES/PROGETTI/2008/125/04-09-kolumba-museum-colonia/gallery/11.jpg>; Acedido em: 22/07/2018

Figura 17: Planta do segundo piso.

Fonte: <http://www.laterizio.it/images/CONTENTS/ARTICLES/PROGETTI/2008/125/04-09-kolumba-museum-colonia/gallery/09.jpg>; Acedido em: 22/07/2018

Figura 18: Corte transversal. Em evidência o corpo do edificado, o espaço de jardim exterior no piso térreo e a sala de leitura no segundo piso.

Fonte: <http://www.laterizio.it/images/CONTENTS/ARTICLES/PROGETTI/2008/125/04-09-kolumba-museum-colonia/gallery/07.jpg>; Acedido em: 22/07/2018

Figura 19: Corte longitudinal paralelo à fachada sul. Em evidência o espaço de exposição arqueológica no piso térreo e as galerias no segundo piso.

Fonte: <http://www.laterizio.it/images/CONTENTS/ARTICLES/PROGETTI/2008/125/04-09-kolumba-museum-colonia/gallery/08.jpg>; Acedido em: 22/07/2018

Figura 20: Detalhe dos dois tipos de assentamento na alvenaria das paredes e da sua intersecção com os muros pré-existentes. Autor: Rasmus Hjortshøj (editado pelo autor)

Fonte: https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1500893743/nqk2og3cbegabvnjqr8h/peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum.jpg; Acedido em: 22/07/2018

Figura 21: Vista exterior da entrada principal do museu. Autor: Petr Šmídek Fonte: https://www.archiweb.cz/cache/images/buildings/gallery/picture_2247_10.jpg-1600x1200.jpg?algorithm=1&mtime=1255121814; Acedido em: 22/07/2018

Figura 22: Vista sudoeste do museu. Autor: Rasmus Hjortshøj

Fonte: https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1500893739/by1vssfcxjwupo1mlpz/peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum.jpg; Acedido em: 22/07/2018

Figura 23: Detalhe do puxador da porta de entrada. Autor: Rasmus Hjortshøj

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1500893746/nw9kvonas9js0fsdftd7/peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum.jpg; Acedido em: 22/07/2018

Figura 24: Vista da recepção. Entrada para a sala de cacifos imediatamente à esquerda; entrada principal do lado esquerdo ao fundo; No entremeio, um banco com revestimento em couro. Fotografia do autor.

Figura 25: Vista da recepção sobre o balcão de atendimento; as estantes embutidas na parede ao fundo; os candeeiros suspensos. Fotografia do autor.

Figura 26: Vista das traseiras da recepção. Sala de cacifos do lado direito ao fundo; Foyer expositivo do lado esquerdo ao fundo. Autor: Radu Malasincu.

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1470384479/x7guh74kgmfsz9qvksds/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 27: Vista do interior da sala de cacifos. Balcão informativo ao fundo. Fotografia do autor.

Figura 28: Vista para o jardim exterior através do espaço de foyer. Destaque para o banco em pedra no exterior do lado direito.

Fonte: <http://www.laterizio.it/images/CONTENTS/ARTICLES/PROGETTI/2008/125/04-09-kolumba-museum-colonia/gallery/04.jpg>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 29: Vista do jardim exterior. Fachada da edificação nova sobreposta à ruína da igreja ao fundo. Fotografia do autor.

Figura 30: Vista do foyer. Porta de acesso à zona de exposição arqueológica do lado esquerdo ao fundo; Escadaria de acesso aos pisos superiores do lado direito ao fundo. Autor: Radu Malasincu

Fonte:

https://images.divisare.com/images/f_auto,q_auto,w_800/v1470384466/hdmzukvvi8vj4ouior dq/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 31: Vista do local de exposição arqueológica a partir do espaço de acesso. Lado exterior da fachada da capela de Gottfried Böhm à direita. Autor: Héléne Binet

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/4795313/061/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 32: Vista do local de exposição arqueológica. Acesso principal do lado esquerdo ao fundo. Autor: Radu Malasincu

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1470384469/ypccdm4goc85oq6dr1c2/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 33: Pormenor do efeito lumínico que a fachada permeável projecta na superfície do tecto. Autor: Héléne Binet

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/4795333/Kolumba_Triptych_B_low_resolution/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 34: Ponto de acesso ao espaço ao ar livre que restou da antiga sacristia. Fotografia do autor.

Figura 35: Vista exterior da esquina sudeste do museu através da Brückenstraße. Paredes delimitantes do espaço ao ar livre da antiga sacristia do lado direito.

Fonte: <https://kolumba.de/pictures/Binet10.jpg>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 36: Vista do espaço ao ar livre que restou da antiga sacristia. Escultura de Richard Serra ao meio. Fotografia do autor.

Figura 37: Ponto de acesso aos pisos superiores a partir do foyer. Autor: Rasmus Hjortshøj

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1500893748/ylpkgrcu8ux7eocg2ply/peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 38: Último lance da escadaria que acede ao primeiro piso. Autor: Petr Šmídek

Fonte: <https://www.archiweb.cz/en/b/kolumba-umelecke-muzeum-kolinskeho-arcibiskupstvi>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 39: Vista do espaço distributivo do primeiro piso. . Pormenor da inulimação a demarcar os acessos à sala kabinettt do lado esquerdo. Fotografia do autor.

Figura 40: Vista do interior do espaço kabinettt. Fotografia do autor.

Figura 41: Pormenor da junta entre os dois tipos de piso. Autor: Héléne Binet

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/4795353/066/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 42: Vista do acesso à sala armarium. Fotografia do autor.

Figura 43: Vista do espaço interior da sala armarium. Fotografia do autor.

Figura 44: Vista do ponto de chegada ao segundo piso. Autor: Héléne Binet

Fonte:

https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/4795323/Kolumba_Triptych_A_low_resolution/peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 45: Vista do ponto interior da sala de leitura. Fotografia do autor.

Figura 46: Vista para o interior do espaço de leitura. Fotografia do autor.

Figura 47: Vista do primeiro espaço distributivo do segundo piso. Janela com vista para o jardim à esquerda. Entrada para a biblioteca do lado direito. Acesso ao segundo espaço distributivo ao fundo do lado esquerdo. Autor: Petr Šmídek

Fonte: <https://www.archiweb.cz/en/b/kolumba-umelecke-muzeum-kolinskeho-arcibiskupstvi>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 48: Vista panorâmica do largo espaço distributivo do segundo piso. Acessos às salas de kabinetts por onde se faz o acesso às salas torre. Fotografia do autor.

Figura 49: Vista do interior de uma das salas torre.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/60/71/7a/60717a4fa4c7f1795d16f63518f04ebb.jpg>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 50: Pormenor da janela de uma das salas torre.

Fonte: <https://kolumba.de/pictures/Binet17.jpg>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 51: Vista sobre a catedral a partir do janelão orientado a norte. Fotografia do autor.

Figura 52: Vista sobre a Brückenstraße a partir do janelão orientado a sul. Fotografia do autor.

Figura 53: Percurso em direcção à capela. Destaque para a forma como se destaca no horizonte entre o verde claro dos campos e o verde mais escuro da copa das árvores atrás. Fotografia do autor

Figura 54: Vista da capela já ao cimo do morro. Fotografia do autor.

Figura 55: Vista exterior da capela no Inverno. Autor: Tim van de Velde.

Fonte: https://static.dezeen.com/uploads/2014/01/08_Exterior_Tim-VandeVelde_BruderKlausKapelle_dezeen.jpg; Acedido em: 23/07/2018

Figura 56: Vista exterior da capela no Verão. Autor: Bem ter Mull.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/de_ijssel/35792426364/in/pool-bruder-klaus-kapelle/; Acedido em: 14/06/2018

Figura 57: Pormenor da fachada onde podemos perceber a sua textura, a demarcação das diferentes camadas e ainda os tubos em metal nela embutidos. Autor: Thom McKenzie.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/thom_mckenzie/3263730546/in/pool-bruder-klaus-kapelle/; Acedido em: 23/07/2018

Figura 58: Fase de elaboração da estrutura em troncos.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/5e/44/db/5e44db04cc775bf56df69602028bf656.jpg>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 59: Fase de lançamento de betão.

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/0f/f2/c7/0ff2c7578e9ed98d224623eab92d7e54--architecture-religieuse-church-architecture.jpg>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 60: Esquema conceptual do processo construtivo da capela.

Fonte: SCHWARTZ, Chad: "Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction."; pág.286

Figura 61: Porta de acesso à capela. Fotografia do autor.

Figura 62: Corredor de acesso ao interior da capela. Autor: Arnout Fonck

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/arnout-fonck/2919186545/in/pool-bruder-klaus-kapelle/>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 63: Espaço interior da capela. Autor: Chris Schroeer-Heiermann

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/schroeer-heiermann/6748300329/in/pool-bruder-klaus-kapelle/>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 64: Momento de saída da capela com a silhueta do triângulo demarcada pela luz. Autor: Reinhard Goldmann

Fonte: https://www.flickr.com/photos/goldi_lichtbilder/4880187608/in/pool-bruder-klaus-kapelle/; Acedido em: 23/07/2018

Figura 65: Reflexo do óculo superior sobre a água depositada no piso da capela. Autor: Chris Shroeer-Heiermann

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/schroeer-heiermann/6748300329/in/pool-bruder-klaus-kapelle/>; Acedido em: 23/07/2018

Figura 66: Planta da capela.

Fonte: <https://csparrrott.files.wordpress.com/2012/05/zumthor-bruder-klaus-field-chapel-sketch-2.jpg>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 67: Secções da capela.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/78/0a/34/780a3400b436a63b41658bac489c25cb.jpg>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 68: Vista do óculo e das esferas de vidro através do interior da capela. Autor: Klaus Wohlrab

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/peterracker/5666588162/>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 69: Detalhe das esferas que provocam o efeito luminoso no interior.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/d0/b4/8a/d0b48a8e0662095fdc27e4585a3e2e70.jpg>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 70: Alçados de uma fase primária do projecto da capela.

Fonte: <http://pavlinlucas.com/1993-2010/fbk.html>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 71: Secções de uma fase primária do projecto da capela.

Fonte: <http://pavlinlucas.com/1993-2010/fbk.html>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 72: Plantas de uma fase primária do projecto da capela.

Fonte: <http://pavlinlucas.com/1993-2010/fbk.html>; Acedido em: 14/06/2018

Figura 73: Esquema da progressão que ocorre do ponto de vista ocular no percurso de acesso ao interior da capela. Fonte: SCHWARTZ, Chad: "Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction."; pág.292

Figura 74: Peça em latão fundido alusiva à roda de Bruder Klaus. Autor: Jérémie Dru

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/j-et/3560553733/in/photolist-ee5k7j-6qCLzt-eXVeKq>;
Acedido em: 14/06/2018

Figura 75: Gravura da roda de Bruder Klaus.

Fonte: <http://www.bruderklaus.com/download/brklaus/000255.pdf> (pág.9); Acedido em:
14/06/2018

Figura 76: Peter Zumthor na sua casa-estúdio em Haldenstein, Suíça.

Fonte: [http https://cdn.designrulz.com/wp-content/uploads/2012/09/peter-zumthor-designrulz-0044.jpg](http://cdn.designrulz.com/wp-content/uploads/2012/09/peter-zumthor-designrulz-0044.jpg); Acedido em: 24/07/2018

ANEXO 1: DIÁRIO DE VIAGEM

Quando cheguei à cidade de Colónia, na Alemanha, ao sair da estação de comboios, deparei-me com a lateral da catedral, o Dom, um monumento de grande escala que assume um carácter simbólico na cidade. A primeira impressão que fiquei da cidade de Colónia, depois de caminhar um pouco pelas suas ruas, foi da óbvia reformulação que sofreu após a segunda guerra mundial, uma vez que a cidade tinha sido alvo de um intenso bombardeamento e que a maioria do seu património arquitectónico tinha sido desfeito em ruínas. O que encontramos nela hoje em dia é essencialmente um conjunto de edifícios de arquitectura simples, funcionalista, de baixo custo e rápida construção e com uma estética muito similar, extremamente básica. Edifícios com 4 ou 5 pisos em média, com uma métrica de vãos regular, em que todas as janelas têm proporções muito semelhantes e o espaço entre elas é igualmente distribuído.

Ao entrar, fui cumprimentado por uma senhora que me abriu a porta com um sorriso e uma saudação em alemão. O hall de entrada é uma simples câmara, de planta rectangular com uma profundidade substancialmente superior à largura, na direcção voltada para a zona de recepção, num gesto de convite a seguir nessa direcção.

Este espaço delimita-se por paredes do mesmo tijolo usado na fachada exterior e por um envidraçado consideravelmente recuado da fachada, do lado da rua, que nos permite ter a noção da larga espessura das paredes do edifício e que se prolonga verticalmente até ao tecto, a uma altura de cinco metros, aproximadamente. A sensação transmitida por este acto de entrada é uma de curiosidade e simultaneamente de transição suave entre o exterior e o interior, porque o que está lá dentro é-nos revelado tenuemente, o material das paredes é o mesmo da fachada e o largo envidraçado permite a entrada abundante de luz natural e contacto visual directo com o que está lá fora. Percebe-se a diferença de som ao entrar, pela ausência dos ruídos da cidade, e talvez quando está muito calor ou muito frio a diferença de temperatura também, mas não desfaz abruptamente a atmosfera da rua, funciona no fundo como um momento de transição e adaptação dos nossos sentidos, do exterior para o interior do museu.

Uma das primeiras coisas que me chamou à atenção ao prosseguir para dentro do edifício foi o puxador da porta envidraçada que dá para a área da recepção. Tanto o caixilho, como o puxador são feitos de um aço de cor clara, mas o puxador, de fisionomia estreita e alongada no sentido vertical, estava revestido num material favorável ao toque, enrolado de cima a baixo.

Entrando para a área da recepção, dirigi-me ao balcão onde peço para comprar o meu bilhete e onde me é oferecido um pequeno livro com informação acerca do museu e das exposições nele a decorrer. A zona de recepção possui uma atmosfera tranquila e acolhedora, a altura do tecto mantém-se, mas a diferença de luminosidade dá a sensação de que o espaço é mais baixo que o anterior. As paredes são também compostas pelo mesma alvenaria, com rasgos em si, de forma rectangular onde está embutida a mobília em madeira maciça de um tom castanho

médio, apenas algumas estantes que expõem livros e alguns cartões relacionados com o conteúdo expositivo do museu. A iluminação faz-se com candeeiros de parede, que despejam uma ténue luz amarela sobre as estantes embutidas e três pontos de luz de forma oval que descem do tecto através de um cabo de aço muito subtil até uma altura confortável sobre o balcão, por si de configuração paralelepipedica, dispondo-se como uma ilha que separa o recepcionista do visitante. O piso é em pedra calcária, em peças de grandes dimensões, de superfície lisa, cor acinzentada e com um padrão rectangular mas aparentemente irregular. É o mesmo piso do espaço da entrada e ao olhar para o foyer percebo que segue com continuidade.

Da recepção o percurso segue naturalmente para o foyer, de onde provém uma larga fonte de luz natural que sugere continuar naquela direcção. Com uma configuração rectangular quase quadrada, o foyer tem sensivelmente a mesma profundidade do hall de entrada, na verdade o que os separa é apenas a sala de cacifos. Aqui já se encontram alguns elementos expostos. Uma selecção de estatuetas de robôs que não me despertou muito interesse. Existe um grande envidraçado, de onde provém toda aquela luz, com uma dimensão e configuração muito semelhante ao da entrada que revela um belíssimo jardim ao qual ninguém pode ficar indiferente. Toda a atenção se desvia nesta direcção e o primeiro instinto é de sair para o ver melhor antes de seguir para as áreas de exposição do museu.

Lembro-me de sentir um progressivo fascínio por este espaço de jardim, primeiro assim que o vi do interior, e mais quando entrei e me sentei por uns minutos. É uma área rectangular encerrada nas faces sul e oeste pelas paredes do edifício e nas outras duas por um muro em betão cru com os relevos das cofragens, porém o muro não toca as paredes do edifício e a sua altura permite ver parcialmente os edifícios vizinhos. O solo é irregular, coberto em gravilha fina, e debaixo da sombra das árvores, caminha-se calmamente sobre estas pequenas pedras. Escuta-se apenas o ruído crocante dos nossos passos. Apesar de estarmos no coração da cidade, todos os outros sons de carros e pessoas, parecem longínquos, como se estivéssemos na periferia.

Há um largo e sólido bloco de mármore onde nos podemos sentar, e também algumas cadeiras dispersas pelo jardim. Sento-me numa das pontas do banco, de frente para uma das paredes do edifício. Na outra extremidade há uma estátua sob a pedra, que parece retratar uma pessoa, deitada, contemplando esta mesma parede. Fiquei eu também por algum tempo a vislumbrar as diversas camadas de história presentes nesta fachada, onde os vestígios da igreja gótica de Santa Kolumba se misturam com as alvenarias aplicadas depois da guerra para evitar a sua total deterioração e com a nova intervenção de Zumthor numa fusão simbiótica, quase como uma pele exposta com cicatrizes sobrepostas.

Tirei o meu caderno e tomei algumas notas neste tranquilo espaço, não sentia pressa. À medida que contemplava o edifício escutava os pássaros nas árvores, que sobre mim filtravam suavemente a luz do sol e o calcar sobre a gravilha, das pessoas que ao entrar no museu não resistiam a vir espreitar o jardim.

Diário de viagem: Depois desta pausa no jardim decidi regressar ao interior para retomar a visita. De volta ao foyer deparamo-nos com um leque de opções de percurso, atrás o jardim, à direita a recepção e um elevador, e imediatamente à esquerda uma grande e pesada porta de aço, dividida em duas folhas, ladeada por uma escadaria ascendente. Senti uma certa indecisão, se deveria subir as escadas ou entrar pela porta. Para quem já sabe mais ou menos com o que contar na visita ao museu, já está à espera de encontrar uma área que expõe as ruínas da antiga igreja e uma outra parte com salas de exposições. Pela organização dos percursos e conhecimento dos espaços percorridos até então, o instinto indicava-me que aquela era a porta que me levava à área das ruínas, e é nesta direcção que somos intuídos a seguir, mas da maneira como estava entreaberta, só de um lado, e porque o interior parecia tomado pela penumbra e pelo silêncio, a sensação que se toma é de avançar com cuidado. Não tinha bem a certeza se estava a ir no caminho certo, ainda que, logicamente, tudo indicava que tinha que ser para ali.

Ao entrar cautelosamente, fui confrontado com uma larga cortina de couro, idêntica à que encerra a entrada para a sala de cacifos. Encontrei-me assim num pequeno e apertado espaço escuro, que me sugere transpor cautelosamente para o espaço seguinte. Ao afastar esta pesada cortina encontramos uma pequena rampa com uma leve inclinação descendente que nos conduz a uma plataforma em madeira maciça, chegando finalmente ao local das ruínas. Ao olhar à volta contemplei um espaço de enorme amplitude que se desenvolve sobre os limites da antiga igreja gótica encerrando-se num remate que acolhe a fachada exterior da abside da capela de Böem, mesmo à minha frente, mostrando a sua estrutura externa e os vitrais coloridos. A primeira impressão ao entrar neste espaço é uma sensação de fascínio, ficamos ali retidos nos primeiros metros do passadiço de madeira a observar o espaço, olhando em volta.

Estavam duas pessoas ao fundo, ao meio do percurso, a conversar, as suas vozes ecoavam tenuemente quase da mesma forma como acontece nas igrejas. As paredes elevam-se a uma altura de aproximadamente doze metros sob um tecto horizontal, desenvolvendo-se sobre antigas fachadas góticas. O encerramento não é totalmente opaco, em grande parte do perímetro a alvenaria recente configura-se numa espécie de malha onde os tijolos são assentes com afastamentos irregulares entre si filtrando a entrada de luz natural. Também se escutam os ruídos

provenientes da rua, que discretamente se difundem no interior da mesma forma que os finos raios de luz que se infiltram pelas pequenas reentrâncias da alvenaria projectando-se difusamente no tecto e nas paredes opacas com um efeito rendilhado.

Ao avançar sobre o passadiço de madeira fui observando o espaço de diferentes pontos de vista. O trajecto desenvolve-se horizontalmente numa configuração ziguezagueante, sobre os vestígios históricos que se encontram poucos metros abaixo, conduzindo-nos em direcção a uma porta aberta para o exterior na canto oposto do recinto. Senti-me impressionado pelo silêncio absoluto dos meus passos sobre o piso deste corredor, a solidez conseguida na execução era reduzida, para além da luz natural que entra suavemente pelas paredes existem alguns candeeiros suspensos no tecto que iluminavam pontualmente o percurso e as ruínas. Sente-se um odor característico, é difícil de explicar, mas fez-me lembrar a cave na casa do meu avô, talvez esteja relacionado com as pedras antigas segregadas, ou a terra que se mistura com as ruínas, o ar frio que se respira torna a associação a esta memória mais vívida.

Ao fim do percurso existe uma passagem para o exterior, de onde provinha uma forte luz natural. O passadiço termina pouco antes deste pórtico e neste intermeio podemos caminhar sobre um pedaço de chão em pedra, com um ar rústico e desgastado, que parece ter resistido aos bombardeamentos. Descemos um degrau que antecede a saída e de repente estamos ao ar livre, num pequeno recinto, encerrado por paredes em ruínas, sem cobertura e com uma escultura de metal, em forma de arco rectangular, ao centro. Neste local podemos observar um pedaço do edifício onde os vestígios da guerra foram deixados à vista. Como se tivéssemos entrado numa realidade à parte, onde podemos regressar ao passado e ver o que existiu entre o pós guerra e a construção do museu. No dia da visita estava sol, e ao aceder a este espaço ao ar livre, senti um grande contraste face ao espaço anterior. Nota-se uma grande diferença de volume e amplitude entre eles, a intervenção aqui é mínima, enquanto no interior temos um espaço transformado, onde as ruínas encontram um abrigo. Um dos factores que faz sentir mais esse contraste, é naturalmente a exposição aos elementos. Num dia de sol, somos expostos à forte luz natural, que contrasta com o escuro no interior, e imagino que se estiver a chover ou nevar também se note uma grande disparidade na transição entre estes dois espaços.

No retorno ao interior os nossos sentidos reajustam-se. Podemos contemplar o espaço interno de perspectivas diferentes das que tínhamos à vinda. Vê-se ao fundo, mesmo em frente, um portão gradeado que dá para o átrio da capela. Não

existe um percurso sobre as ruínas que nos permita chegar mais próximo, mas podemos ver deste ângulo as pessoas a entrar e a sair da capela. É também deste ângulo que podemos ver melhor a fachada traseira da capela, e como todo o espaço expositivo se organiza em seu redor. À medida que observamos tudo de novo, regressamos sobre a passarela ao espaço de foyer para poder agora visitar os pisos superiores.

Ao subir a escadaria que dá acesso ao piso imediatamente acima, a primeira coisa em que se repara é o jogo monocromático e de carácter neutral, que existe entre os materiais do piso, das paredes e do tecto. Estas têm exactamente o mesmo acabamento, cor e textura, o piso faz-se num material diferente, com uma textura também desigual mas tonalidade muito próxima. Existe uma estreita junta, contínua, com cerca de 1cm de espessura, na aresta que separa o piso e a parede, que acentua a separação dos materiais.

O segundo aspecto que nos chama a atenção tem a ver com espacialidade. Ao subir o primeiro lance de escadas encontramos um outro próximo, noventa graus à direita, e percebemos que há ainda um terceiro, também a este perpendicular, à direita. Estes dois primeiros lances de escada são relativamente curtos, e ao subi-los, não sentimos nenhum desconforto na sua extensão, largura entre as paredes, ou na distância do piso ao tecto. Mas no momento em que contornamos a segunda esquina sentimos uma vertigem, a largura entre as paredes mantém-se mas a distância ao tecto triplica, assim como a extensão deste último lance duplo.

Não existe luz natural neste espaço, toda a iluminação provém dos projectores distribuídos ao longo do tecto no sentido do percurso. À medida que vamos subindo, escutamos como os ruídos e vozes das pessoas no museu ecoam nesta espécie de túnel com proporções invulgares. E ao chegar ao cimo, senti-me quase obrigado a olhar para trás e contemplar a escadaria, como se tratasse de um abismo.

Neste ponto de chegada começa a exposição. A luminosidade aqui é reduzida e também absente de luz natural. A dimensão deste primeiro espaço é idêntica à da recepção, e o percurso segue livre e fluidamente para a próxima área tal como acontece no piso inferior. Continuando, verificamos que o segundo espaço expositivo é ele também muito semelhante em planta ao foyer. Reparamos também que os materiais das paredes, tecto e piso, bem como a junta que os separa, se mantém igual à da zona das escadas que acabámos de subir. Percebe-se ainda que a circulação da visita se faz contínua e livremente, oferecendo a opção de seguir para o próximo momento ao fundo, ou para uma sala adjacente, através de duas aberturas livres na parede que delineia o sentido da continuidade do percurso.

A pequena sala no primeiro piso, mostra-se convidativa, com as suas duas aberturas. Quase que não precisamos de entrar nela para perceber o seu interior, como se fosse um apêndice do espaço expositivo adjacente. A junta que separa o piso das paredes, da qual temos vindo a falar, delimita estas duas áreas. Nas passagens, a demarcação acentua-se por um feixe de luz que provém da junta. Repara-se ainda que a pequena sala está nivelada sensivelmente acima da cota do espaço anterior e lá dentro também o piso se faz no mesmo acabamento que as paredes e o tecto.

Quando entrei nesta pequena sala existia um casal idoso ao fundo, a primeira sensação que obtive foi a memória da capela onde costumava ir com a minha tia e avó, na aldeia onde cresci. Provavelmente pelo acabamento das superfícies das paredes e tecto, que tinham um aspecto muito cru, e a luz branda, com um tom amarelado. Havia também uma grelha no canto superior da parede ao fim da sala, de onde saía um som proveniente das condutas de ventilação que preenchia este compartimento com um ruído de fundo.

No primeiro piso, existe no final do trecho expositivo uma sala escura que se distingue das demais. O espaço de onde se lhe faz o acesso é de tons claros e luz difusa. Em contraste, a entrada é demarcada com um aro em pedra de cor negra e o pavimento deste compartimento, do mesmo material e cor, encontra-se sensivelmente mais elevado. Observei-a de fora, hesitante, não conseguindo vislumbrar o misterioso interior com clareza.

Ao entrar senti uma estranheza inexplicável, o seu interior é completamente revestido em materiais de cor negra e a luz tem uma intensidade muito reduzida, concentrada apenas sobre as vitrines expositivas que existem no meio da sala. Não se consegue perceber de que material são as paredes nem onde estão exatamente porque a luz não o permite. Lá dentro o som é abafado, incapacitando-me de perceber os limites laterais da sala e fazendo-me sentir como se estivesse num espaço vazio, infinito. Ao caminhar em volta das vitrines esbarrei literalmente numa parede e ao toca-la percebi que eram revestidas num material almofadado com um forro em tecido aveludado.

A atmosfera no interior da sala armarium é tão invulgar e desafia os nossos sentidos tão intensamente que quando saímos temos a sensação de voltar ao mundo real. A pequena diferença de nível que existe entre os pisos passou-me despercebida e ao sair da sala dei um passo em falso. Não sei dizer se este incidente é propositadamente calculado pelo arquitecto ou não, mas certamente acentua a separação entre estas duas áreas.

À saída avistamos uma escadaria que sobe a par com a parede do lado esquerdo por onde desce uma intensa luz natural que nos convida a prosseguir a visita. Ao subi-la temos a sensação de certeza e clareza no trajecto, prevendo o espaço subsequente como se já o conhecêssemos. Ao percorrer o segundo piso, o primeiro compartimento com que nos deparamos é uma pequena sala de leitura, aberta para a zona de circulação principal. A experiência obtida neste espaço, que no fundo se encontra à parte da exposição, foi um dos pontos altos da visita. No momento em que entrei senti que este era um dos espaços arquitectónicos mais bonitos por onde já tinha passado na minha vida, senti inclusivamente vontade de ter alguém comigo para poder partilhar a minha admiração e poder fazer-me companhia.

À medida que observava em volta fui avançando em direcção ao fundo da sala. As paredes, o tecto e o piso são completamente revestidas em madeira, excepto ao fundo, onde uma grande janela que ocupa toda a superfície, em largura e altura, enche o interior de luz natural. Havia uma cortina semitransparente num tom prateado que apesar de encerrada permitia ver para fora. Existiam cadeirões em cabedal, e pequenas mesinhas. A entrada para a sala é feita ao meio da parede e nas laterais as paredes assumem a função de estante, embutidas na parede que disponibilizam alguns livros nas suas prateleiras. Na parte inferior do janelão, há um banco que se estende em toda a sua largura, com algumas almofadas no mesmo material em que os cadeirões são revestidos. Sentei-me e espreitei para fora, tirei o meu caderno e fiquei aqui alguns minutos a tirar notas e a fazer esboços.

Depois de uma pequena pausa na sala de leitura prosseguimos a visita. Os dois espaços que se seguem são mais duas áreas expositivas com carácter distributivo.

O primeiro é uma pequena área, também com um envidraçado orientado a oeste. Apesar de ser a terceira vez que nos é proporcionada uma vista sobre este lado da cidade, notámos que em cada uma das vistas é revelado um pedaço de paisagem diferente. Esta primeira área funciona como uma transição para o último espaço distributivo que encontramos no edifício. Um largo volume com uma colecção de estatuetas dispostas sobre o perímetro, que nos convida a cruzar o espaço pelo entremeio destas e aceder às salas que existem no seu redor (ver Figura 48;pág.110). Percebemos que ao fundo, de ambas as laterais, dimana uma intensa luz natural. Em contraste, as entradas para as salas assemelha-se aos espaços do piso interior, mais encerrado, com o piso ligeiramente elevado e iluminadas artificialmente. Conseguimos vislumbrar parcialmente o conteúdo expositivo do exterior.

Ao entrar na primeira destas três salas a nossa concentração desvia-se de novo para a exposição, o carácter da sala é muito semelhante à kabinett que visitámos no piso abaixo, com uma diferença, ao fundo existe uma passagem aberta para uma outra sala adjacente, que percebemos que é dotada de luz natural. Por sua vez, esta fração é um volume com um pé direito duplo, com um janelão no topo da parede a norte. Construtivamente, a nível plástico, a sala é idêntica aquela por onde se lhe faz o acesso, mas a presença de luz natural e a forma como esta se difunde nas elevadas paredes conferem-lhe um ambiente muito próprio. Sentimos um forte contraste na transição, pela diferença de alturas dos tectos, assim como na diferença da intensidade lumínea. A sensação que se tem é de chegar a um espaço terminal, conclusivo, onde podemos observar com clareza aquilo que nos foi exposto, mas com a consciência de que temos de voltar para trás eventualmente.

Quando concluí a visita fiquei durante alguns minutos encostado ao janelão voltado para norte. Neste ponto mais alto do edifício a vista é particularmente gratificante, com a catedral ao fundo, e com a copa das árvores do jardim do museu imediatamente abaixo.

Voltei então a descer o edifício, com a expectativa de o poder voltar a visitar no terceiro dia para reviver os meus momentos preferidos, e visitar os espaços onde gostaria de passar um pouco mais de tempo. Tocou-me, e senti talvez uma nostalgia antecipada por ter de me despedir dele eventualmente.

No segundo dia dirigi-me à zona rural para visitar a Capela de Bruder Klaus. Apanhei um comboio da parte da manhã com direcção à pequena cidade de Euskirchen, que possui uma ligação de autocarro à aldeia de Wachendorf, onde se encontra a capela. À medida que me afastava da cidade de Colónia a paisagem ia mudando para um cenário rural, com vastos campos de cultivo de tons verdes e amarelados cobertos pelo céu nublado. A viagem dura aproximadamente uma hora e observando pela janela a mudança do contexto, também eu me senti com uma predisposição mental diferente. Acredito que o afastamento do ruído e excesso de informação característicos da cidade nos deixa mais propensos sensorialmente aos estímulos envolventes.

A viagem de autocarro foi mais curta, durando aproximadamente vinte minutos. O trajecto é demarcado por zonas de campo e pequenas povoações distribuídas num pano de terreno com relevo irregular. Ao chegar à paragem de saída, senti realizado o desejo de finalmente poder caminhar e experienciar livremente os sons e os cheiros do campo.

O percurso daqui até à capela faz-se a pé, inicialmente pela estrada principal que cruza a aldeia por entre as casas dos moradores. Vê-se muito pouco movimento em

volta. A certo ponto existe um grande descampado do lado sudoeste da estrada. Olhando em profundidade avistamos uma das faces da capela, que se destaca com o seu aspecto monolítico num tom bege, assente exactamente sobre a linha do horizonte que separa a vegetação baixa, de cor verde clara com a de cor verde escura que lhe serve de pano de fundo.

À medida que avançava pelo carreiro em direcção à capela os meus sentidos focavam-se no aroma dos campos e flores silvestres em meu redor e no som dos pássaros por entre os arbustos.

Ao aproximamo-nos do local da capela, subindo o ligeiro morro, vamos percebendo melhor a sua fisionomia. É um edifício de aspecto monolítico e paralelepípedo, com arestas vivas. Consegue-se perceber a partir de uma certa distância as linhas horizontais que demarcam as diferentes camadas de betão em cor de terra, o que me deu a impressão que fosse como que se o edifício tivesse sido extrudido do subsolo.

O carreiro leva-nos à cota mais alta do morro, onde finalmente podemos ver a capela de frente. Neste ponto mais alto, debaixo de um céu nublado conseguimos escutar o longínquo som dos carros em velocidade.

"Do lado de fora da capela, observei-a na sua imponência perante a planície em seu redor, sentindo uma imensa curiosidade para com o seu enigmático espaço interno. O seu carácter encerrado, e a sua feição insólita face à envolvente, impede-nos de antever o que se revela por detrás das paredes maciças, transmitindo-nos uma sensação de enigma e misticismo, como uma esfinge. Aproximando-me da fachada, compeliu-me o desejo de tocar-lhe e sentir a textura grosseira do betão na ponta dos dedos. Talvez para perceber melhor, através do tacto, este grande bloco de betão composto por pequenas pedras de rio e espessos grãos de areia.

Alcansei o puxador da porta em aço e abri-a para poder entrar, senti a sua robustez neste acto que exigiu que o meu corpo concentrasse bem força e equilíbrio. A sua forma triangular anuncia o molde do espaço interno, onde as paredes se unem no topo, como numa tenda. Enquanto os meus olhos se adaptavam ao escuro no interior, encostei as mãos nas paredes de modo a perceber melhor os limites do espaço. Reparei na sua invulgar fisionomia, irregular, rude, áspera. Também a cor que apresentavam era excepcionalmente escura, notei ainda que existiam algumas teias de aranha, fruto das rugosidades nas paredes. O piso, também apresentava um relevo incerto e uma cor escura, havia uma ligeira camada de areia que o cobria, trazida do exterior pelos pés dos visitantes. Olhando em frente, deste ponto de entrada, o nosso alcance visual permite-nos apenas vislumbrar o corredor que curva para o nosso lado esquerdo. Senti-me de repente envolto no silêncio, neste apertado e escuro corredor que parecia a entrada para uma caverna.

Ao avançar pelo corredor, notei uma compressão do espaço, onde instintivamente baixei a cabeça para não bater no tecto, senti uma ânsia de desvendar o que se encontra ao fundo, tal como numa gruta, atravessando uma passagem estreita, um

tanto claustrofóbica, desejando chegar ao seu interior para descobrir o que lá se esconde.

Quase ao final, notei uma claridade proveniente do interior do edifício que me tranquilizou e convidou a prosseguir. Assim que terminei este pequeno trecho foi-me revelado o espaço principal, onde consegui perceber finalmente como se molda o interior da capela, por dentro das espessas paredes de betão, longe de todo o mundo exterior, aqui encontramos um pequeno lugar tranquilo, íntimo e acolhedor, tomado pelo silêncio.

Havia um banco em madeira, com espaço para duas pessoas no máximo, onde me sentei, examinando sossegadamente o interior do edifício. Ao olhar para cima observamos que o diâmetro do espaço interno diminui no sentido ascendente, como dentro de um cone, culminando numa abertura na cobertura do edifício. As paredes são pontuadas com as pequenas esferas de vidro que trazem ténues reflexos de luz do exterior. Pareceu-me uma metáfora, como se as paredes escuras fossem o céu da noite e estas as estrelas. No topo, o óculo revela o céu e permite a entrada da luz do dia, criando um vínculo constante com o interior, como sendo uma representação de Deus ao cimo, fonte de luz.

Deixei os meus olhos descerem até ao chão, onde se encontrava uma larga poça de água, com uma profundidade mínima, sobre o piso rugoso em chumbo. Em frente, observo um objecto metálico embutido na parede. Fazia lembrar uma daquelas válvulas redondas antigas, e lembro-me de pensar se teria porventura alguma função relacionada com a abertura e fecho do óculo superior. Do meu lado esquerdo existe uma pequena caixa de areia, suspensa à face da parede. Continha algumas velas acesas que conferem uma ténue luz amarelada que contribui para o ambiente tranquilo do espaço. Havia também uma escultura de um busto alusivo ao santo padroeiro da capela e uma pequena estante com velas novas e alguns cadernos com orações e literatura relacionada com este.

A luz no interior da capela é suave e difusa, envolve-nos o cheiro a terra, característico dos campos e do contacto da água com o solo, e sente-se uma quietude própria de um espaço vazio, aconchegante e adequado para a sua função espiritual e reflectiva.

Depois de alguns minutos no interior do edifício senti alguém a chegar. Duas senhoras de avançada idade tinham acabado de entrar na capela. Observei-as a chegar, e levantei-me para que se pudessem sentar no banco. Fiquei mais alguns minutos a admirar o interior do edifício até que decidi voltar para fora.

Ao caminhar em direcção à saída a minha percepção do espaço foi diferente, talvez diria oposta. A parte baixa do tecto que comprime o espaço no corredor, é desta

vez o início do percurso, ao avançar, o espaço torna-se mais amplo. Ao contornar a curvatura avistei a silhueta da porta triangular, desenhada pelo feixe de luz que existe entre ela e a parede, poeticamente indicando-me a saída. À medida que me ia aproximando conseguia escutar cada vez melhor os passos de pessoas lá fora sobre o piso em terra batida, os pássaros, e o vento nas árvores.

Ao sair, a primeira presença que senti foi a luz do sol, ofuscante e calorosa. Enquanto que a visão se adaptava à diferença de luminosidade, os meus outros sentidos adaptavam-se ao espaço aberto. Contornei o edifício e sentei-me no seu banco lateral, do lado sul, para apanhar sol, observando a tranquila paisagem em volta.

Ricardo de Figueiredo Dias, 2018
ATMOSFERAS: A EXPERIÊNCIA NA
OBRA DE PETER ZUMTHOR\