

**Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter
Zumthor, uma concretização pelo detalhe**

Andreia Sofia Pimenta Fernandes

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitetura
(mestrado integrado)

Orientadora: Prof. Doutora Ana Maria Tavares Ferreira Martins Nepomuceno
Coorientador: Prof. Doutor Miguel Costa Santos Nepomuceno

junho de 2023

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Declaração de Integridade

Eu, Andreia Sofia Pimenta Fernandes, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição 37691 do Mestrado Integrado em Arquitetura da Faculdade de Engenharia, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 05/06/2023

Andreia Sofia Pimenta Fernandes

(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Dedicatória

À minha família.

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta dissertação.

À minha família. Aos meus pais e ao meu irmão, a quem sou imensamente grata. Agradeço pelo amor e pelo apoio incondicional que me tem dado ao longo dos anos. Sem vocês, nada seria possível. Obrigado.

Aos meus professores, em especial à minha orientadora Prof. Doutora Ana Maria Tavares Ferreira Martins Nepomuceno e ao meu coorientador Prof. Doutor Miguel Costa Santos Nepomuceno, agradeço pelo esforço e pela dedicação que demonstraram ao longo desta jornada. Foi uma honra ter a oportunidade de trabalhar ao vosso lado.

Aos meus amigos de longa data, que acompanharam o meu percurso académico desde tenra idade, agradeço por terem estado sempre presentes, apesar da distância.

Aos meus amigos da universidade, que compartilharam de perto este percurso, agradeço pelo companheirismo, pelo apoio e pela diversão. A vossa presença tornou esta jornada mais leve e memorável.

Por fim, a uma pessoa muito especial, que esteve presente durante toda esta etapa final, agradeço pelo apoio, companhia e compreensão.

A todos vocês, um especial obrigado.

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Resumo

A presente dissertação tem como objeto de estudo a obra, escrita e de criação arquitetônica, do arquiteto suíço Peter Zumthor, e a conseqüente concretização da sua(s) atmosfera(s), através da análise de três grandes pilares que estruturam o seu pensamento: memória, local e construção. Pilares estes, fundamentais na concepção dos seus projetos, que têm de estar em consonância para que a obra faça sentido como um todo.

O estudo desenvolveu-se a partir da análise bibliográfica das suas obras escritas bem como das suas arquiteturas concluídas. Posto isto, a metodologia adotada para esta dissertação passa pela abordagem do tema da memória, a importância das suas memórias de infância e do local, ao experienciar pela primeira vez a localidade da obra; do local, dada a pertinência da topografia assim como do espaço envolvente e, por fim, da construção, devido ao sentido e à utilização dos materiais, que vai muito além das suas normas de composição. O cheiro, a acústica, a sensibilidade, entre outros, todas estas propriedades têm de ser consideradas e contribuem por sua vez para o caráter único de cada obra. Em paralelo serão analisadas ao pormenor determinadas obras do arquiteto, escolhidas de forma seletiva e justificada, que se encontram interligadas com cada um destes temas, de forma a perceber como é que Peter Zumthor consegue, em obras de índole distintos, alcançar o conceito de atmosfera.

Palavras-chave

Arquitetura; Peter Zumthor; Memória; Local; Construção; Atmosfera(s); Detalhe

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Abstract

The present dissertation has as object of study the work, written and architectural creation, of the Swiss architect Peter Zumthor, and the consequent materialization of its atmosphere(s), through the analysis of three great pillars that structure his thought: memory, place, and construction. Such pillars are fundamental in the conception of his projects, which must be aligned for the work to make sense as a whole.

The study was developed from the bibliographical analysis of his written works as well as his completed architectures. That said, the methodology adopted for this dissertation involves approaching the theme of memory, the importance of his childhood memories and the place, when experiencing the location of the work for the first time; of the site, given the relevance of the topography as well as the surrounding space and, finally, of the construction, due to the meaning and use of materials, which goes far beyond its composition norms. The smell, acoustics, sensitivity, among others, all these properties have to be understood and motivated in turn for the unique character of each work. In parallel, specific details of the architect will be followed, chosen in a selective and justified way, which are interconnected with each of these themes, in order to understand how Peter Zumthor manages, in works of different nature, to achieve the concept of atmosphere.

Keywords

Architecture; Peter Zumthor; Memory; Place; Construction; Atmosphere(s); Detail

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Índice

1. Introdução.....	1
1.1 Justificação da temática.....	1
1.2 Objetivos.....	1
1.3 Metodologia.....	2
1.4 Estado da Arte.....	3
1.5 Organização da dissertação.....	10
2. Contextualização.....	13
2.1 Peter Zumthor.....	13
2.2 Circunstância e Método.....	17
3. Memória.....	27
3.1 Estrutura do capítulo.....	27
3.2 Memória – Primitiva.....	28
3.3 Memória – Histórica.....	30
3.4 Memória – Imagem.....	33
3.5 Caso de Estudo – Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007..	37
4. Local.....	71
4.1 Estrutura do capítulo.....	71
4.2 Casa.....	72
4.3 A arquitetura como espaço envolvente.....	74
4.4 Local – Histórico.....	77
4.5 Caso de Estudo – Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996.....	80
5. Construção.....	103
5.1 Estrutura do capítulo.....	103
5.2 O corpo da arquitetura.....	104
5.3 A consonância dos materiais.....	106
5.4 A metamorfose dos materiais.....	110
5.5 A importância da materialização.....	112
5.6 Caso de Estudo – Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988.....	118
6. Atmosfera(s).....	133
6.1 Estrutura do capítulo.....	133
6.2 Caso de Estudo – Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996.....	135

7. Conclusões	175
Bibliografia	179
Fonte de Figuras.....	182
Apêndice(s)	197
Anexo(s).....	199

Lista de Figuras

- Figura 1** – Obras escritas do arquiteto analisadas: (a) Atmosferas; (b) Pensar a arquitetura; (c) *A Feeling of History*; (d) *Corps Sonore Suisse*; (e) Peter Zumthor *Works: Buildings and Projects 1979-1997*; (f) Peter Zumthor: *Therme Vals*; e (g) Zumthor: *Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. 4
- Figura 2** – Obras escritas sobre o arquiteto analisadas: (a) Peter Zumthor: *Buildings and Projects 1985-2013*; e (b) *Seeing Zumthor: Images by Hans Danuser*. 5
- Figura 3** – Algumas das revistas analisadas: (a) *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*; (b) *Domus* n^o710; (c) *Arquitectura Viva – Ladrilho Visto*; e (d) *Frente & Verso: Capela Sogn Benedetg – Peter Zumthor*. 6
- Figura 4** – Registos fotográficos de algumas exposições onde Peter Zumthor esteve presente: (a) *Light Construction*, MoMa, 1995; (b) Peter Zumthor: *Edifícios e Projetos 1986-2007*, LxFactory; (c) *Photographs of the work of Peter Zumthor*, 2009; (d) Bienal de Arquitetura de 2016; (e) Peter Zumthor: *Dear to Me*, KUB, 2018; e (f) *Dreams and Promises - Models of Atelier Peter Zumthor*, Bienal de Arquitetura, 2018. 10
- Figura 5** – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura da presente dissertação.12
- Figura 6** – Exemplo de alguns prémios: (a) Prémio Imperiale em 2008; (b) Prémio Pritzker de Arquitetura em 2009; e (c) Medalha de Ouro do RIBA em 2013.16
- Figura 7** – Composição bibliográfica realizada pela autora da presente dissertação por e sobre Peter Zumthor: Obras arquitetónicas, obras escritas de e sobre o arquiteto e prémios. 20
- Figura 8** – Levantamento realizado pela autora da presente dissertação relativo às obras arquitetónicas que integram os diferentes programas: (a) museológico; (b) habitação; (c) religioso; e (d) equipamento. 22
- Figura 9** – Casos de Estudo: (a) Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007 (Fonte: Hélène Binet); (b) Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996 (Fonte: Christian Richters); (c) Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988 (Fonte: Hans Danuser); e (d) Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996 (Fonte: Fernando Guerra). 24
- Figura 10** – Levantamento realizado pela autora da presente dissertação relativo às obras arquitetónicas em diferentes programas. 24

Figura 11 – Atmosferas que Peter Zumthor estima alcançar: (a) John Russell Pope, Estação de Broad Street, Richmond, Virgínia, Estados Unidos, 1919; (b) Hans Baumgartner, residência de estudantes na Clausiusstrasse, Zurique, Suíça, 1936 (Fonte: (Zumthor, 2006, pp. 10; 18).	26
Figura 12 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [a] – Memória.....	27
Figura 13 – Fatores associados às obras arquitetônicas de Peter Zumthor a respeito do cheiro, do som, da luz e dos materiais: (a) Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007, (Fonte: Aldo Amoretti); (b) Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hanover, Alemanha, 1997-2000, (Fonte: Roland Halbe); (c) Casa Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1998-2005, (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.3, p. 30)); e (d) Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 17)).	29
Figura 14 – Topografia do Terror, Exposição Internacional e Centro de Documentação, Berlim, Alemanha, 1993-2004.	32
Figura 15 – Vista aérea do Museu de Arte Kolumba em Colónia, Alemanha. (Fonte: <i>Google Maps</i> editada pela autora).....	38
Figura 16 – Esquema da autora relativo à síntese da evolução da Igreja de Santa Kolumba.....	39
Figura 17 – Evolução da Igreja de Santa Kolumba em registo fotográfico: (a) Igreja de Santa Kolumba durante a construção do Disch-Haus, em 1929; (b) Igreja de Santa Kolumba e a Disch-Haus, depois de 1930; (c) Capela “ <i>Madonna in the Ruins</i> ” projetada pelo arquiteto Gottfried Böhm, após a sua conclusão em 1950; e (d) Ruínas da Igreja de Santa Kolumba, na lateral norte em 1974.....	40
Figura 18 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do <i>Google Maps</i> relativa ao estudo do contexto urbano do Museu de Arte Kolumba: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com a água; e (d) Acessos (sem escala).	41
Figura 19 – Integração do antigo com o novo (Fonte: Rasmus Hjortshøj).	42
Figura 20 – Fotografias de diferentes aberturas presentes no Museu de Arte Kolumba (Fonte: Hélène Binet).	45
Figura 21 – Esboço de Peter Zumthor do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 164)).	46

Figura 22 – Acessos ao Museu de Arte Kolumba: (a) Entrada principal do museu; e (b) Entrada de acesso à Capela “ <i>Madonna in the Ruins</i> ” e à Capela do Santíssimo Sacramento (Fonte: Hélène Binet).	47
Figura 23 – Fotografias relativas ao piso térreo: (a) Receção; (b) <i>Foyer</i> ; (c) Pátio; (d) e (e) Escavações Arqueológicas (Fonte: Hélène Binet).	48
Figura 24 – Fotografia do pátio: (a) Ruínas; e (b) Escultura “ <i>Large Recumbert Woman</i> ” de Hans Josephsohn (Fonte: Hélène Binet e Celia Uhalde).	49
Figura 25 – Perspetivas distintas do passadiço que percorre as escavações arqueológicas do Museu de Arte Kolumba (Fonte: Hélène Binet).	50
Figura 26 – Perspetivas distintas da antiga sacristia do Museu de Arte Kolumba (Fonte: Jose Fernando Vazquez).	50
Figura 27 – Fotografias das capelas: (a) “ <i>Madonna in the Ruins</i> ”; e (b) Santíssimo Sacramento (Fonte: Jose Fernando Vazquez).	51
Figura 28 – Perspetivas distintas dos vários fragmentos das ruínas da antiga igreja (Fonte: Laurian Ghintiu).	51
Figura 29 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do Museu de Arte Kolumba (sem escala). 52	
Figura 30 – Distribuição vertical a partir do <i>foyer</i> para o piso 1 (Fonte: Celia Uhalde).	53
Figura 31 – Fotografias relativas ao piso 1: (a) Revestimentos das paredes e pavimentos; (b) Espaço expositivo 5; e (c) Perceção da ausência da luz e a utilização de iluminação artificial (Fonte: Celia Uhalde)	54
Figura 32 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do Museu de Arte Kolumba (sem escala).	54
Figura 33 – Distribuição vertical que permitem o acesso ao piso 2 (Fonte: Hélène Binet).	55
Figura 34 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 10; (b) Sala de Exposição 11; e (c) Material utilizado na Sala de Leitura (Fonte: Hélène Binet).	56
Figura 35 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 12; e (b) Sala de Exposição 15 (Fonte: Hélène Binet).	57
Figura 36 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 13; e (b) Sala de Exposição 14 (Fonte: Celia Uhalde).	57

Figura 37 – Fotografias relativas ao <i>Cabinet</i> onde é perceptível o desnível existente entre as mesmas e os restantes espaços expositivos: (a) Acesso à Sala de Exposição 16 – <i>Cabinet</i> e (b) Acesso à Sala de Exposição 18 – <i>Cabinet</i> (Fonte: Hélène Binet).	58
Figura 38 – Fotografias relativas às aberturas que se encontram nas Salas de Exposição 17, 19 e 21: (a) Vista do interior; (b) Vista do exterior da abertura voltada a Norte; e (c) Vista do exterior voltada a Sul e a Este (Fonte: Hélène Binet).....	59
Figura 39 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 2 do Museu de Arte Kolumba (sem escala).	59
Figura 40 – Fotografias dos pilares que se encontram na zona das escavações arqueológicas (Fonte: Rasmus Hjortshøj).....	60
Figura 41 – Tijolo Kolumba (Fonte: (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 173)).....	62
Figura 42 – Vistas do exterior da parede de filtro (Fonte: Hélène Binet).	62
Figura 43 – Uso da madeira no Museu de Arte Kolumba: (a) Sala de Leitura; (b) Passadiço sobre as escavações arqueológicas; (c) Corrimão das escadas; (d), (e) e (f) Receção.	63
Figura 44 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à alvenaria de filtro do Museu de Arte Kolumba (sem escala).	65
Figura 45 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à alvenaria armada do Museu de Arte Kolumba (sem escala).	66
Figura 46 – Fotografias relativas à entrada de luz (Fonte: Hélène Binet).	68
Figura 47 – Esquema realizado pela autora relativo à entrada de luz e de ar que permeia a parede de alvenaria de filtro.	68
Figura 48 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [b] – Local.	71
Figura 49 – Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1985-1986.	73
Figura 50 – Museu da Mineração, Sauda, Noruega, 2003-2016 (Fonte: Per Berntsen).	77
Figura 51 – Alguns exemplos que se relacionam com a história do local: (a) Abrigo para Ruínas Arqueológicas Romanas, Chur (Coira), Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Fonte: August Fischer); e (b) Memorial Steilneset, Vardo, Noruega, 2007-2011 (Fonte: Andrew Meredith).	79

Figura 52 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do <i>Google Maps</i> relativa ao estudo do contexto urbano do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes; e (d) Acessos (sem escala).....	82
Figura 53 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo à planta de implantação do Complexo Habitacional de Spittelhof, com as respetivas designações dos edifícios (sem escala).	86
Figura 54 – Edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) fachada oeste; e (b) fachada este (Fonte: Hélène Binet).....	87
Figura 55 – Fotografia do edifício este onde é perceptível a peça em consola (Fonte: Sandro Maggi).	87
Figura 56 – Vista da sala de estar para o pátio (Fonte: Christian Richters).....	88
Figura 57 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	89
Figura 58 – Vistas do edifício este: (a) orla da floresta através dos quartos; e (b) região de Sundgau através da sala de estar e da cozinha (Fonte: Hélène Binet).	89
Figura 59 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	90
Figura 60 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 2 do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	90
Figura 61 – Edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) vista geral da fachada sul; e (b) vista mais pormenorizada da relação entre os apartamentos (Fonte: Hélène Binet).....	91
Figura 62 – Vistas das aberturas do Edifício norte: (a) exterior; e (b) interior (Fonte: Christian Richters).....	91
Figura 63 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	91

Figura 64 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	92
Figura 65 – Edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) fachada norte; e (b) relação com o edifício este (Fonte: Christian Richters).....	92
Figura 66 – Vista do hall de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Christian Richters).....	93
Figura 67 – Vista da sala de estar de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi).....	93
Figura 68 – Vista da cozinha de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi).....	93
Figura 69 – Vistas das aberturas do edifício sul para: (a) o edifício norte na vertente norte; e (b) o pátio na vertente sul (Fonte: Hélène Binet).	94
Figura 70 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	94
Figura 71 – Vista das escadas que dão acesso ao piso superior de um dos apartamentos do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi).	95
Figura 72 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).....	95
Figura 73 – Fotografias relativas às garagens: (a) acesso independente à garagem do edifício sul; e (b) formato em L em relação ao edifício norte (Fonte: Hélène Binet).....	96
Figura 74 – Esquemas da autora relativos aos acessos e à distribuição interior: (a) edifício este; e (b) edifícios: norte e sul.	97
Figura 75 – Fotografia onde é perceptível a utilização do betão aparente (Fonte: Hélène Binet).	99
Figura 76 – Fotografias relativas ao uso da madeira: (a) no exterior; (b) e (c) nas janelas juntamente com o vidro (Fonte: Hélène Binet).....	99
Figura 77 – Esquema da autora relativo à orientação solar do Complexo Habitacional de Spittelhof.....	100

Figura 78 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [c] – Construção.....	103
Figura 79 – Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hanover, Alemanha, 1997-2000 (Fonte: Roland Halbe).....	106
Figura 80 – Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007: contraste entre o exterior em betão com o interior em madeira queimada (Fonte: Rasmus Hjortshøj).	110
Figura 81 – Aguarelas relativas ao projeto das Cabanas adicionais, Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Itália, 2001 (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.3, pp. 145–157)).	114
Figura 82 – Maqueta das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 41)).	115
Figura 83 – Maqueta do Complexo Habitacional de Spittelhof (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 70)).....	115
Figura 84 – Maqueta do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 147)).	116
Figura 85 – Maquetas experimentais do projeto Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007 (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.3, pp. 113; 116–117)).....	117
Figura 86 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do <i>Google Maps</i> relativa ao estudo do contexto urbano da Capela Sogn Benedetg: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes; e (d) Acessos (sem escala).....	120
Figura 87 – Fotografias da capela: (a) exterior; e (b) interior (Fonte: August Fischer).	121
Figura 88 – Fotografias da capela onde são perceptíveis: (a) o caminho; e (b) os degraus de betão, porta e respetivo puxador (Fonte: August Fischer).	123
Figura 89 – Fotografias relativas ao momento de entrada da capela: (a) vista do nártex; (b) vista para o nártex; e (c) citação (Fonte: Felipe Camus).....	124
Figura 90 – Fotografias da ocupação interior da capela: (a) pia; (b) e (c) bancos (Fonte: Hélène Binet).	124
Figura 91 – Perspetivas distintas do altar: (a) vista para o altar; e (b) vista do altar (Fonte: August Fischer).	125

Figura 92 – Fotografias relativas às aberturas: (a) posicionamento; e (b) placas de metal (Fonte: Hélène Binet).	125
Figura 93 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta e ao respetivo acesso e circulações da Capela Sogn Benedetg (sem escala).	126
Figura 94 – Fotografias relativas à estrutura da capela: (a) e (b) pilares; e (c) pavimento (Fonte: Hans Danuser).	127
Figura 95 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à construção da Capela Sogn Benedetg (sem escala).	128
Figura 96 – Fotografias relativas ao uso de diferentes materiais: (a) betão; (b) vidro; e (c) e (d) metal (Fonte: Felipe Camus).	129
Figura 97 – Fotografias relativas à entrada de luz: (a) contraste entre o exterior iluminado e o interior escuro; e (b) contraste entre o exterior escuro e o interior iluminado (Fonte: Hélène Binet).	130
Figura 98 – Perspetivas interiores distintas do interior da capela onde são perceptíveis as janelas, assim como a luz natural que a ilumina (Fonte: August Fischer).	130
Figura 99 – Fotografias exteriores da capela: (a) vertente sul; e (b) vertente norte (Fonte: August Fischer).	131
Figura 100 – Perspetivas da capela Sogn Benedetg sobre outras condições meteorológicas das anteriormente apresentadas (Fonte: Hans Danuser).	132
Figura 101 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [d] – Atmosfera.	133
Figura 102 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do <i>Google Maps</i> relativa ao estudo do contexto urbano das Termas de Vals: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes; e (d) Acessos (sem escala).	137
Figura 103 – Fotografias do gneisse do vale de Vals (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2007)).	140
Figura 104 – Alguns dos esboços de Peter Zumthor relativos à relação entre a pedra e a água (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2007, p. 22;33)).	141
Figura 105 – Elementos principais das Termas de Vals: (a) pedra; e (b) água (Fonte: Hélène Binet).	142

Figura 106 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo à estrutura em bloco: (a) nível de banho; e (b) nível de terapia (sem escala).....	143
Figura 107 – Exemplos de algumas das maquetas realizadas (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2007)).	145
Figura 108 – Fotografias do interior das termas: (a) “ <i>Fountain Hall</i> ”; (b) interior dos balneários.....	147
Figura 109 – Fotografias dos tubos de latão presentes no “ <i>Fountain Hall</i> ” e dos vestígios de ferrugem no betão (Fonte: H��l��ne Binet).....	147
Figura 110 – Perspetivas distintas após a transição entre os balneários e as termas propriamente ditas (Fonte: Fernando Guerra).	148
Figura 111 – Fotografias da escadaria: (a) vista para a escadaria; (b) e (c) corrimão e montantes verticais em latão; e (d) aberturas no teto (Fonte: Fernando Guerra).....	149
Figura 112 – Fotografias na cota inferior (Fonte: Fernando Guerra).	150
Figura 113 – Perspetivas distintas da piscina interior (Fonte: Fabrice Fouillet).....	151
Figura 114 – Perspetivas distintas da piscina exterior (Fonte: Fabrice Fouillet).	152
Figura 115 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta do piso 1 – nível de banho – das Termas de Vals (sem escala).	153
Figura 116 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta do piso térreo – nível de terapia – das Termas de Vals (sem escala).	154
Figura 117 – Principais materiais utilizados nas Termas de Vals: (a) betão armado; (b) pedra; e (c) relação entre o betão e a pedra (Fonte: H��l��ne Binet).....	155
Figura 118 – Esquema realizado pela autora relativo �� sobreposição das camadas de pedra.	156
Figura 119 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo às paredes de pedra de duas faces das Termas de Vals.	157
Figura 120 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo às paredes com uma face em pedra e outra em betão armado das Termas de Vals.	158
Figura 121 – Materiais presentes nas Termas de Vals: (a) e (b) vidro; e (c) e (d) latão (Fonte: Fernando Guerra).	159

Figura 122 – Fotografias relativas à presença da luz: (a) grandes aberturas; (b) ranhuras no teto; (c) incidência da luz na pedra; (d) reflexo da luz na água; (e) claraboias no teto; e (f) iluminação artificial (Fonte: H��l��ne Binet).	162
Figura 123 – Desenhos de Peter Zumthor relativos � luz (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 44))......	162
Figura 124 – Fotografias relativas à presença da temperatura: (a) interior; e (b) exterior (Fonte: Fernando Guerra).	163
Figura 125 – Fruição do espaço por parte dos banhistas (Fonte: Fernando Guerra).164	
Figura 126 – Fotografias relativas � conson�ncia dos materiais (Fonte: Fernando Guerra).....	165
Figura 127 – Fotografias relativas a água a correr (Fonte: Fernando Guerra)......	166
Figura 128 – Fotografia relativa á temperatura do espaço (Fonte: Fernando Guerra).	167
Figura 129 – Fotografias relativas � apropriação do espaço por parte dos banhistas (Fonte: Fernando Guerra).	167
Figura 130 – Fotografias de alguns dos percursos do complexo: (a) contido; e (b) amplo (Fonte: Fernando Guerra).	168
Figura 131 – Fotografias do complexo: (a) interior; e (b) exterior (Fonte: Fernando Guerra).....	169
Figura 132 – Fotografias relativas ao: (a) exterior, monolítico em pedra; e (b) interior, onde é perceptível a organização em blocos (Fonte: Fabrice Fouillet).	170
Figura 133 – Fotografias relativas � entrada de luz: (a) e (b) difusa; e (c) direta (Fonte: H��l��ne Binet).	171
Figura 134 – Fotografias do complexo relativas à inserção no espaço envolvente (Fonte: Fabrice Fouillet).....	173
Figura 135 – Fotografias relativas à harmonia existente entre a pedra, a água e a luz (Fonte: H��l��ne Binet)	173
Figura 136 – Fotografias relativas ao projeto das Termas de Vals como um todo harmonioso (Fonte: H��l��ne Binet)......	174
Figura AP 1 – Composição bibliográfica realizada pela autora da presente dissertação por e sobre Peter Zumthor: Obras arquitet�nicas, obras escritas de e sobre o arquiteto e pr�mios.	198

Figura A 1 – Planta de piso térreo do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 168)).	199
Figura A 2 – Planta de piso 1 do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 169)).	200
Figura A 3 – Planta de piso 2 do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 169)).	200
Figura A 4 – Alçado oeste do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 170)).	201
Figura A 5 – Cortes do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 170–171)).	202
Figura B 1 – Planta de implantação do Complexo Habitacional de Spittelhof (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 72)).	203
Figura B 2 – Edifício este: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c) Planta de piso 2; (d), (e) e (f) Cortes (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 75)).	205
Figura B 3 – Edifício norte: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c), (d) e (e) Cortes (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 74)).	205
Figura B 4 – Edifício sul: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c), (d) e (e) Cortes (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 73)).	206
Figura C 1 – Planta da Capela Sogn Benedetg (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 57)).	207
Figura C 2 – Cortes da Capela Sogn Benedetg (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, pp. 56, 58)).	208
Figura C 3 – Pormenor da torre da Capela Sogn Benedetg (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.1, p. 62)).	209
Figura D 1 – Estrutura de blocos: nível de banho (Retirado de: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 46)).	195
Figura D 2 – Estrutura de blocos: nível de terapia (Retirado de: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 46)).	195
Figura D 3 – Planta de piso 1 das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 47)).	195
Figura D 4 – Cortes das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 48-49)).	196

Figura D 5 – Planta (a) e corte (b) detalhados das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 50-53))	196
Figura D 6 – Pormenores das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 54-55))	196
Figura D 1 – Estrutura de blocos: nível de banho (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 46)).....	210
Figura D 2 – Estrutura de blocos: nível de terapia (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 46)).....	210
Figura D 3 – Planta de piso 1 das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, p. 47)).....	211
Figura D 4 – Cortes das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 48-49)).....	212
Figura D 5 – Planta (a) e corte (b) detalhados das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 50-53)).....	213
Figura D 6 – Pormenores das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor <i>et al.</i> , 2014, vol.2, pp. 54-55)).....	214

1. Introdução

1.1 Justificação da temática

A escolha desta temática prende-se com a admiração e fascínio da autora pela obra do arquiteto Peter Zumthor, e que em certa altura fez despontar um enorme interesse pelo mundo da arquitetura, em todas as suas formas e sentidos, nomeadamente ao perceber a paixão do arquiteto pela relação existente entre as pessoas e as coisas; pela forma como projeta os edifícios, de maneira a agradar o próprio, bem como cada um que irá usufruir dos seus espaços, tendo sempre em mente a utilização final do edifício; pela capacidade que todas as suas obras possuem de tocar uma e outra vez, cada um dos seus observadores, como se fosse a primeira vez que ali estivessem, o que corresponde à designação do conceito de atmosfera; pela versatilidade e consonância dos materiais presente em todas as suas obras; pela importância dada pelo arquiteto aos detalhes mais singelos, que por sua vez constituem um todo.

Todos estes fatores influenciaram o percurso da autora, permitindo uma nova perspetiva de olhar e apreciar as coisas, contribuindo para repensar o método de criação arquitetónica.

De salientar que o interesse subjacente à presente dissertação não se resume à análise da vida do arquiteto, mas antes foca-se numa análise introspetiva do seu processo de conceção de modo a compreender como é que este alcança o carácter do belo: a Atmosfera.

Apesar de ser uma temática já por alguns investigada, o que torna esta dissertação singular é precisamente compreender de que forma é que o arquiteto Peter Zumthor, em projetos com programas tão diferentes, como por exemplo: museológico, habitacional, religioso e equipamento, consegue alcançar a conceção de atmosfera, mediante a investigação das suas obras escritas e das suas obras concluídas.

1.2 Objetivos

A presente dissertação pretende compreender a importância da concretização da(s) atmosfera(s) no caso de Peter Zumthor. Como forma de alcançar este objetivo, é crucial perceber a relação entre o arquiteto e os três pilares da sua criação arquitetónica - a memória, o local e a construção - tal como com as imagens que tão repentinamente lhe

surtem no pensamento, de forma a perceber como é que estas influenciam o seu processo de criação arquitetónica.

Do mesmo modo que é relevante compreender o valor que o arquiteto confere ao espaço envolvente, à relação entre os edifícios e o que está ao seu redor, tal como a topografia, de modo que a edificação se encontre intrinsecamente enraizada no local com a passagem do tempo.

Além disto, é fundamental a consciência com que Zumthor emprega os materiais, sendo que vai muito além da sua composição. Ainda sobre este tema da materialidade, e das propriedades que lhe estão associadas – o tato, o olfato, a acústica, entre outras – estas são indissociáveis da sua criação arquitetónica.

Finalmente, é crucial compreender como os aspetos singulares – temperatura, o som, a tensão entre o interior e o exterior, entre outros – influenciam a criação arquitetónica, e como a junção harmoniosa dos mesmos, constituem a atmosfera propriamente dita.

1.3 Metodologia

A metodologia adotada inicia-se pela recolha bibliográfica e gráfica de toda a informação relativa ao arquiteto Peter Zumthor, nomeadamente de grande parte das suas obras escritas, e tem como objetivo compreender o que está na génese de todo o seu processo de criação arquitetónica. A informação recolhida nesta fase, direcionou o estudo para a análise de três momentos: memória, local e construção.

Num primeiro momento, constatou-se que o próprio detém de um peculiar interesse pela memória, sobretudo no que diz respeito às de sua infância, e na forma como estas, ainda no presente, têm um efeito sobre si e, em consequência, nos locais de obras que experiencia pela primeira vez. Assim sendo, é pertinente compreender de que forma estas memórias contribuem para o seu processo criativo.

Num segundo momento, constata-se a relevância do local, por sua vez a topografia, bem como todo o espaço envolvente, percebendo como os edifícios irão comunicar com os locais onde se inserem, sendo para tal fundamental observar o espaço circundante.

Num terceiro momento, é possível constatar a importância dos materiais, da sua versatilidade e consonância. É perceptível a sensibilidade que o arquiteto possui no que diz respeito à presença e essência dos materiais, em parte influenciada pelo seu percurso como marceneiro.

E por fim, mas não menos importante, o alcance da tão estimada atmosfera, que surge como o culminar destes três fatores num só. Revela-se a sensibilidade por parte do arquiteto de projetar uma obra capaz de tocar cada um dos seus observadores, uma e outra vez. Este fator, que depende de vários aspetos, não só das vivências de cada um e da sua disposição no preciso momento em que experiencia a obra arquitetónica, mas também de aspetos materiais e imateriais que estão no domínio do arquiteto, como sejam a materialidade, a sonoridade, a luminosidade, as texturas, as cores, entre outros.

1.4 Estado da Arte

Neste capítulo são apresentadas as principais fontes bibliográficas para a elaboração da presente dissertação, que têm por base uma pesquisa profunda em bibliotecas, em repositórios, em dissertações de mestrado e teses de doutoramento, em livros e artigos do arquiteto e sobre o mesmo, sendo estas: as obras escritas do arquiteto, onde são expostas um conjunto de obras literárias redigidas pelo próprio; as obras escritas sobre o arquiteto, que consistem em livros, revistas, jornais, dissertações de mestrado e teses de doutoramento e artigos elaborados por outrem relativamente ao arquiteto e às suas obras; em entrevistas e exposições.

A respeito das obras escritas do arquiteto foram analisados os livros:

- **Atmosferas (“*Atmospheres*”)** (Zumthor, 2006), imagem de capa na Figura 1(a), que resulta de um conjunto de apontamentos provenientes de uma conferência proferida pelo arquiteto, onde Peter Zumthor se debruça sobre a importância que os seus edifícios, bem como o seu meio, têm de proporcionar a quem usufrui dos mesmos: um esplêndido lugar para o desenvolvimento da sua vida quotidiana;
- **Pensar a arquitectura/*Pensar la arquitectura* (“*Thinking Architecture*”)** (Zumthor, 2005)/(Zumthor, 2018), imagem de capa na Figura 1(b), que se compõe através de inúmeros textos escritos ao longo de 10 anos, que por sua vez, constituem o seu pensamento. Salienta-se que, a versão em espanhol consiste numa 3^a edição ampliada;
- ***A Feeling of History*** (Zumthor & Lending, 2018), imagem de capa na Figura 1(c), que tem como fundamento várias conversas entre Mari Lending, professora de história da arquitetura, e o arquiteto Peter Zumthor, em que ambos refletem sobre a importância da história, do tempo e da memória;

- **Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997** (Zumthor & Binet, 1999), imagem de capa na Figura 1(d), que consiste no primeiro levantamento completo das obras do arquiteto, escrito pelo próprio em conjunto com a fotógrafa Hélène Binet;
- **Corps Sonore Suisse (“Swiss Sound Box”)** (Zumthor, 2000), imagem de capa na Figura 1(e), conseguinte do Pavilhão Suíço projetado pelo arquiteto para a Expo 2000, localizada em Hanover, a pedido do Governo Federal Suíço, cujo objetivo consistia na construção sustentável;
- **Peter Zumthor: Therme Vals** (Zumthor *et al.*, 2007), imagem de capa na Figura 1(f), elaborado por Peter Zumthor, por Sigrid Hauser e Hélène Binet, que ilustra de forma pormenorizada esboços e planos originais de Zumthor a respeito do desenho deste complexo termal;
- **Zumthor: Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006** (Zumthor & Wood in Culture Association, 2006), imagem de capa na Figura 1(g), conseguinte do Prémio de Arquitetura *Spirit of Wood Nature* contemplado ao arquiteto em 2006, cujo objetivo consistia em promover o uso da madeira como material de construção.



Figura 1 – Obras escritas do arquiteto analisadas: (a) Atmosferas; (b) Pensar a arquitectura; (c) *A Feeling of History*; (d) *Corps Sonore Suisse*; (e) *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*; (f) *Peter Zumthor: Therme Vals*; e (g) *Zumthor: Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*.

Tendo por base uma quantidade diversificada de escritos sobre o arquiteto, é possível constatar que Peter Zumthor é abordado em diferentes tipos de publicações, nomeadamente:

a) Monografias, onde se destacam os livros:

- **Peter Zumthor: *Buildings and Projects 1985-2013*** (Zumthor *et al.*, 2014), imagem de capa na Figura 2(a), composto por um conjunto de cinco volumes, que consistem na análise detalhada de várias obras do arquiteto desde 1985 a 2013, construídas e não construídas;
- ***Seeing Zumthor: Images by Hans Danuser*** (Danuser *et al.*, 2009), imagem de capa na Figura 2(b), que compreende um vasto registo fotográfico capaz de conciliar a arte das imagens de Hans Danuser com a arte dos edifícios de Peter Zumthor, nomeadamente a Capela Sogn Benedetg, as Termas de Vals e o Abrigo para um sítio Arqueológico Romano;



Figura 2 – Obras escritas sobre o arquiteto analisadas: (a) Peter Zumthor: *Buildings and Projects 1985-2013*; e (b) *Seeing Zumthor: Images by Hans Danuser*.

b) Revistas, tais como:

- **A+U *Extra Edition: Peter Zumthor*** (Achleitner *et al.*, 1998), imagem de capa na Figura 3(a), que faz referência a dez obras do arquiteto;
- **Domus** («Domus 710», 1989), imagem de capa na Figura 3(b), que contém um artigo exclusivamente sobre a Capela Sogn Benedetg, bem como um artigo de opinião do arquiteto Martin Steinmann sobre o trabalho de Peter Zumthor;
- **Arquitectura Viva** («Peter Zumthor: Museo Kolumba, Colonia», 2007), imagem de capa na Figura 3(c), que inclui uma publicação relativamente ao Museu Kolumba;
- **Klat** (Garutti, 2013) que inclui uma entrevista a Peter Zumthor na primavera de 2011;

- **The New York Times Magazine** (Kimmelman, 2011);
- **Frente & Verso: Capela Sogn Benedetg – Peter Zumthor** (Lopes, 2018), imagem de capa na Figura 3(d), que consiste numa análise da capela nomeadamente a nível estrutural;



Figura 3 – Algumas das revistas analisadas: (a) A+U Extra Edition: Peter Zumthor; (b) Domus n.º710; (c) Arquitectura Viva – Ladrillo Visto; e (d) Frente & Verso: Capela Sogn Benedetg – Peter Zumthor.

c) Jornais:

- **Jornal dos Arquitetos** («JA229», 2008), que integra uma entrevista realizada por José Adrião e Ricardo Carvalho ao arquiteto;
- **Público** (Coelho, 2008), que de igual modo, contém uma entrevista ao mesmo realizada aquando da sua exposição em Lisboa na LxFactory;

d) Dissertações de mestrado e teses de doutoramento, que foram fundamentais para uma melhor compreensão e possíveis abordagens a respeito do arquiteto e das suas obras, sendo que por entre um vasto número de dissertações, são mencionadas somente as mais relevantes:

- **Museu Kolumba: atmosferas na preservação de uma memória** (Caetano, 2017), que se baseia no estudo da obra escrita intitulada de Atmosferas, assim como da obra construída Museu de Arte Kolumba, de modo a compreender de modo é que estas se interligam entre si;
- **Origem, Identidade e Obra: Álvaro Siza e Peter Zumthor** (Gonçalves, 2019), que relaciona os arquitetos Álvaro Siza Vieira e Peter Zumthor, que apesar das desigualdades culturais e opções de projeto distintas, motiva um certo confronto a respeito dos princípios das suas origens, bem como das suas memórias primeiras;
- **Peter Zumthor: A Linguagem da Arquitetura** (Branco, 2018), que através da análise de determinadas obras permite demonstrar de que forma é que as suas

obras escritas influenciam as suas obras físicas, de modo a estabelecer, por conseguinte, um vínculo entre o método escrito, gráfico e expressivo com a obra construída;

- **O Corpo Sem Órgãos da Arquitectura** (Ventura, 2012), que por entre várias temáticas, abordadas desde a filosofia de Gilles Deleuze, a passagem para a arquitetura, a investigação em vários ateliers, no caso o Atelier Zumthor, entre outros, culmina com o corpo sem órgãos do arquiteto Peter Zumthor, a partir do momento em que desponta uma imagem no seu pensamento, proveniente de uma memória, até ao alcance da tão esperada atmosfera, que, por sua vez, permite compreender o que a sua construção implica, bem como o que origina, uma arquitetura intensiva;

e) Artigos, dos quais se salientam:

- ***Concretion, abstraction: the place of materials in architectural design processes. Case study: Peter Zumthor*** (Vandenbulcke, 2014), que aborda o princípio universal da arquitetura que, por sua vez, assenta na construção, bem como o papel fundamental que os materiais desempenham no processo de conceção e, posto isto, surge como caso de estudo Peter Zumthor, dado que este se enquadra perfeitamente neste paradigma, na medida em que o processo de criação das suas obras é explorado por intermédio da materialidade;
- ***The Magic of the Real: material and tactility in the work of Peter Zumthor*** (Crisman, 2008), que se debate sobre a crescente desmaterialização do mundo físico em prol dos meios digitais, o que, por sua vez, resulta num maior distanciamento a nível do desenho técnico e da tangibilidade;
- ***Material experimentation in Peter Zumthor's creative process: Research design through material inquiry*** (Ventura, 2014), que faz referência aos diversos processos de experimentações presentes nas suas obras, que levam ao trabalho final de arquitetura, e que por sua vez, resultam nas suas atmosferas, com especial foco no Pavilhão Serpentine Gallery concluído em 2011, projeto que Ventura teve oportunidade de acompanhar de perto sendo que consistia no objeto de estudo da sua tese de doutoramento;
- ***Seeking the Real: The Special Case of Peter Zumthor*** (Platt & Spier, 2010), que trata de um tema constante em Peter Zumthor, nomeadamente as “coisas reais”, como também da sua abordagem a um lugar e a um contexto;
- ***Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*** (Spier, 2001), que contempla uma entrevista realizada em 1997, que

surgiu da vontade de Spier escrever sobre o trabalho do arquiteto Peter Zumthor, posto isto, e em simultâneo com o mesmo foram escolhidas três obras em particular sobre as quais serão levantadas questões de índoles distintos nomeadamente: as Termas de Vals, o Complexo Habitacional de Spittelhof e a Topografia do Terror em Berlim;

- ***Material Experience: Peter Zumthor's Thermal Bath at Vals*** (Ventura, 2014), que se refere ao facto de cada novo projeto retratar uma nova oportunidade para Peter Zumthor de investigar as características específicas de cada edifício, ou seja, o local, a sua finalidade, entre outros, assim como o seu interesse pelos materiais e, conseqüentemente, pela experiência sensorial que desperta de imediato em cada observador, sendo a obra Termas de Vals alvo de estudo;
 - ***Limits to Representation: Peter Zumthor and Hans Danuser*** (Ursprung, 2011), que se resume fundamentalmente à influência que as imagens do fotógrafo suíço Hans Danuser têm sobre a visão do historiador de arte e arquitetura Philip Ursprung, imagens estas que detêm de uma preponderância ainda maior do que as suas próprias visitas aos edifícios, e que instantaneamente o vinculam para o arquiteto;
 - ***Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor*** (Ursprung, 2009), que aborda o facto de o arquiteto prezar a importância do toque, do cheiro, do som, da forma como as coisas repercutem entre si, e as memórias que manifestam nos observadores, muito além das características visuais, bem como o relato da experiência do historiador de arte e arquitetura Philip Ursprung na Capela Sogn Benedict;
 - ***The Tectonic Complexity of Minimalist Architecture*** (Shih *et al.*, 2011), que menciona o trabalho de Peter Zumthor, que surge através da comparação entre os arquitetos Tadao Ando e Louis I. Kahn, no que diz respeito à forma como este evidencia a forma tectónica do material, ou seja, a sua capacidade de articular as qualidades materiais e imateriais dos materiais com os atributos ontológicos em oposição aos representacionais relativamente à forma tectónica;
 - ***Multiplicity and Memory: Talking About Architecture with Peter Zumthor*** (Saieh, 2010), que consiste num artigo sobre a entrevista realizada por Marco Masetti ao arquiteto Peter Zumthor;
- f) Entrevistas, para além das anteriormente mencionadas em revistas, jornais e artigos, existem ainda outras em formato audiovisual:

- ***The Practice of Architecture: Visiting Peter Zumthor*** (Blackwood, 2012);
- ***Presence in Architecture, Seven Personal Observations*** (Zumthor, 2013);
- ***Peter Zumthor: Different Kinds of Silence*** (Wagner, 2015);
- ***Architecture of Infinity*** (Schaub, 2019);
- ***KUB in Venice - Artist's talk: Otobong Nkanga & Peter Zumthor*** (Zumthor & Nkanga, 2022);

g) Exposições, tais como:

- ***Partituren und Bilder*** (Architekturgalerie, 1988), baseada nas obras arquitetónicas do arquiteto no período de 1985-1988 e com a participação do fotógrafo Hans Danuser;
- ***Light Construction*** (MoMA, 1995), Figura 4(a), cujo tema se relacionava com a transparência na arquitetura, e por entre 30 projetos, foi apresentado o Museu de Arte de Bregenz do arquiteto Peter Zumthor;
- ***Stabwerk*** (Aedes Galerie und Architekturforum, 1995);
- ***Drei Konzepte*** (Architekturgalerie, 1997);
- ***Swiss Sound Box, Swiss Pavilion*** (EXPO 2000, 2000), realizado em Hannover e cujo objetivo era construir um projeto de carácter efémero tendo em conta a sustentabilidade;
- ***Peter Zumthor: Edifícios e Projectos 1986-2007*** (Kunsthhaus Bregenz & experimentadesign, 2007), Figura 4(b), localizada na LxFactory em Lisboa, no entanto é de realçar que a estreia desta mesma exposição ocorreu no Museu de Arte de Bregenz no começo de 2007;
- ***Photographs of the work of Peter Zumthor*** (Gabrielle Ammann Gallery, 2009), Figura 4(c), fundamentada pela coleção de fotografias da autoria da fotógrafa Hélène Binet das obras de Peter Zumthor;
- ***The Presence of the Past: Peter Zumthor Reconsiders LACMA*** (LACMA, 2013);
- ***Bienal de Arquitetura de 2016*** (la Biennale Di Venezia, 2016), Figura 4(d), dada a presença de Peter Zumthor na 15ª Exposição Internacional de Arquitetura;
- ***Peter Zumthor: Dear to Me*** (Kunsthhaus Bregenz, 2017), Figura 4(e), situada no Museu de Arte de Bregenz, proveniente da celebração dos 20 anos de existência do museu;

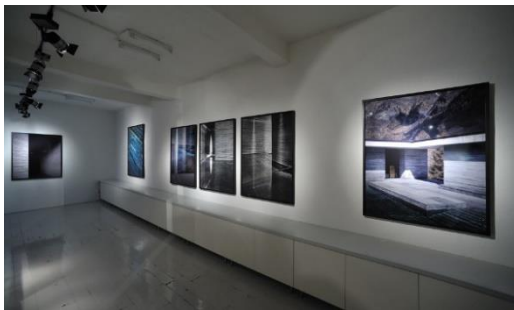
- ***Dreams and Promises - Models of Atelier Peter Zumthor*** (la Biennale Di Venezia, 2018), Figura 4(f), resultante da participação do arquiteto na Bienal de Arquitetura de 2018.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Figura 4 – Registos fotográficos de algumas exposições onde Peter Zumthor esteve presente: (a) *Light Construction*, MoMa, 1995; (b) Peter Zumthor: Edifícios e Projetos 1986-2007, LxFactory; (c) *Photographs of the work of Peter Zumthor*, 2009; (d) Bienal de Arquitetura de 2016; (e) Peter Zumthor: *Dear to Me*, KUB, 2018; e (f) *Dreams and Promises - Models of Atelier Peter Zumthor*, Bienal de Arquitetura, 2018.

1.5 Organização da dissertação

A dissertação encontra-se organizada em 7 capítulos. O presente capítulo, designado de “Introdução”, inclui a justificação da temática, os objetivos, a metodologia, o estado da arte e a própria organização do documento aqui descrita.

No segundo capítulo, “Contextualização”, apresenta-se uma breve síntese sobre a obra, biografia e vida do arquiteto Peter Zumthor, com referência à circunstância e método.

Seguem-se três grandes capítulos (capítulos 3, 4 e 5) relativos à análise dos três grandes pilares do processo de criação arquitetônica de Zumthor, “Memória”, “Local” e “Construção”. Cada um destes capítulos inclui, por sua vez, alguns subcapítulos, no caso da “Memória”: “Memória – Primitiva”, “Memória – Histórica” e “Memória – Imagem”; no caso do “Local”: “Casa”, “Arquitetura com espaço envolvente” e “Local – Histórico”; e por fim, no caso da “Construção”: “O corpo da arquitetura”, “A consonância dos materiais”, “A metamorfose dos materiais” e “A importância da materialização”. Na abordagem destes três grandes pilares do processo de criação arquitetônica de Zumthor, serão analisados três das quatro obras mencionadas posteriormente na Figura 9, que são indissociáveis a cada um destes temas.

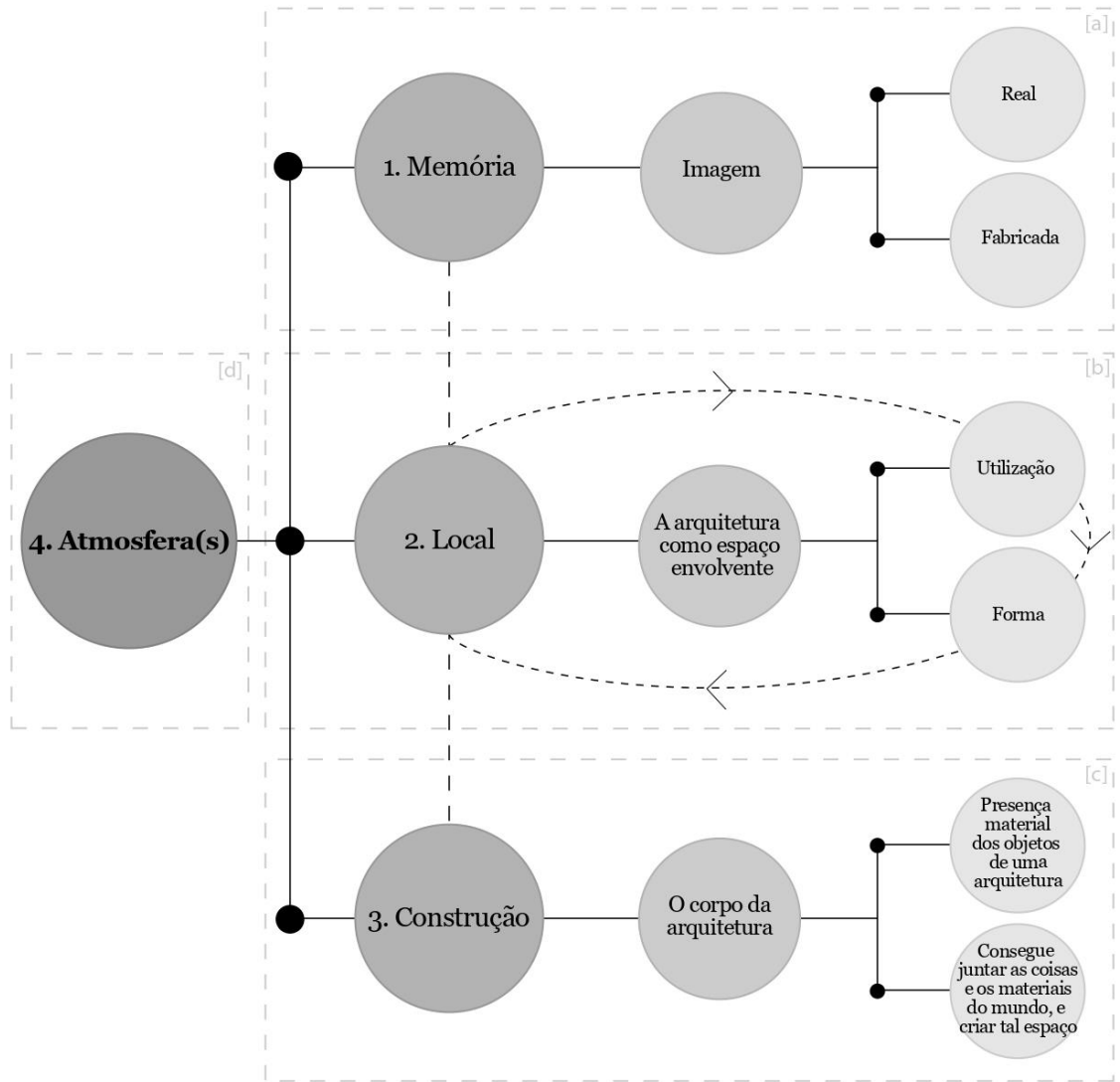
O capítulo 6, “Atmosfera(s)”, baseia-se na sua obra escrita intitulada de Atmosferas: Entornos arquitectónicos – As coisas que me rodeiam, de modo a compreender o pensamento de Peter Zumthor aquando da materialização de uma atmosfera, subordinada aos três grandes pilares da sua obra: Memória, Local e Construção. Neste capítulo será analisada minuciosamente a obra Termas de Vals, através do paralelismo entre a obra escrita e a obra arquitetônica concluída.

Por último, no capítulo 7 são apresentadas as conclusões.

Tendo em vista uma melhor compressão do trabalho é realizado um esquema geral relativo à sintetização da presente dissertação, Figura 5, que por sua vez, será fragmentado e desenvolvido de acordo com cada capítulo, sendo estes apresentados no início dos mesmos, Figura 12, Figura 48, Figura 78, e Figura 101.

De salientar que o critério adotado para a realização da presente dissertação, se baseia na convicção do arquiteto, no que diz respeito à denominação do conceito de Atmosfera, que através da mera contemplação de uma fotografia, esta tem a capacidade de tocar o observador incessantemente, apesar de este nunca ter experienciado o espaço.

O estudo das obras arquitetônicas realiza-se através de análises como a implantação, a topografia, os acessos, a materialidade, a relação entre: interior e exterior; luz e sombra; entre outros.



1. Museu Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007
2. Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basel, 1987-1996
3. Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988
4. Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996

Figura 5 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura da presente dissertação.

2. Contextualização

2.1 Peter Zumthor

O arquiteto suíço Peter Zumthor, nascido em Basileia a 26 de abril de 1943, foi criado no seio de uma família que considerava que a essência da arquitetura residia na arte de construir, do saber fazer (*know-how*), do trabalho manual, em parte influenciado pela profissão de marceneiro do pai.

«Cresci numa família onde tudo era feito à mão. "O ofício de fazer" novamente. Então, em minha casa, era uma espécie de tradição. Fazíamos tudo nós mesmos. Aprendi de uma forma muito técnica, o meu pai era marceneiro. Eu tinha de trabalhar na loja do meu pai, eu não queria, mas ele forçava-me a fazê-lo para que eu pudesse seguir os seus passos. Foi uma experiência muito poderosa. Eu tinha de ficar lá oito horas por dia, por vezes fazendo um trabalho muito repetitivo e chato. Desta forma aprendi a visar a qualidade e precisão no meu trabalho com resistência e persistência.»¹ (Garutti, 2013)

O seu percurso inicia-se com a tentativa falhada de escapar ao trabalho no atelier do pai. Contudo, apesar de ter sido coagido a seguir o rumo do progenitor, este foi bastante benéfico no seu trabalho como arquiteto. Como refere o próprio: *“Com 18 anos, quando o meu tempo de aprendizagem como marceneiro estava praticamente no fim, desenhei e fiz os meus primeiros movéis. Normalmente construíamos os movéis na oficina, cuja forma e construção eram determinados pelo mestre ou pelos clientes.”* (Zumthor, 2005, p. 40).

Mais tarde, ingressou no curso de design de interiores na Escola de Artes Aplicadas de Basileia (*kunstgewerbeschule Basel*), *“(...) como um jovem marceneiro com um diploma no bolso na que agora é conhecida como Universidade de Arte e Design de Basileia.”*² (Zumthor et al., 2014, vol.1, p. 9) e posteriormente estudou design industrial no *Pratt*

¹ Tradução livre de: “I grew up in a family where everything was made by hand. “The craft of making” again. So in my house this was a sort of tradition. We were doing everything by ourselves. I learned in a really technical way, my father was a cabinetmaker. I had to work in my father’s shop, I didn’t want to do that, but he forced me to do it so that I could walk in his footsteps. That was a very powerful experience. I had to stay there eight hours a day, sometimes doing very repetitive and boring work. In this way I learnt how to aim at quality and precision in my work with endurance and persistence.”

² Tradução livre de: “(...) as a very young cabinetmaker with a diploma in my pocket at what is now known as the University of Art and Design in Basel.”

Institute em Nova Iorque. Porém, estava muito avançado comparativamente aos seus colegas de curso dado o seu vasto conhecimento, e foi então que, dado o seu interesse em conceber edifícios, pediu transferência para o Departamento de Arquitetura, onde estudou cerca de um ano, mas por motivos monetários viu-se obrigado a desistir. Posto isto, retornou a casa e durante 10 anos trabalhou no Departamento de Preservação de Monumentos no cantão de Graubünden (Grisões), e foi neste período que obteve um grande conhecimento acerca da história da arte.

«(...) depois, em 1967, uma espécie de educação etnológica em história da arte foi-me apresentada: dez anos no Departamento de Preservação de Monumentos no Cantão de Graubünden. Olhando para casas de fazenda, olhando para assentamentos. Escrevi alguns livros sobre este tema. Eu fazia inventários, estudava as estruturas dos assentamentos históricos e verificava as formas de arte históricas no interior dos edifícios: por exemplo, a decoração da fachada das casas de fazenda, como o grafite na Engadina. Foi uma maneira de aprender a história da arte de baixo para cima. Eu estava a estudar arquitetura vernacular. Foi uma experiência fantástica e formativa. Antes disso eu também tinha estudado no Pratt Institute em Nova York, e lá realmente não aprendi nada.»³ (Garutti, 2013).

E é em 1979 que decide inaugurar o seu próprio atelier de arquitetura - Atelier Zumthor, em Haldenstein, Graubünden (Grisões) - onde ainda hoje exerce a profissão.

Desde então, o seu trabalho tem sido reconhecido a nível global, e como prova disso, existem inúmeros prémios laureados ao arquiteto, nomeadamente: o Prémio de Boa Construção do Cantão de Graubünden (Grisões) para a casa Räth, Haldenstein⁴; os edifícios de proteção para sítio arqueológico romano, Chur; o edifício de Atelier em Haldenstein em 1987; a Medalha de Ouro Heinrich Tessenow em 1989⁵; o Prémio Gulam,

³ Tradução livre de: "(...) then in 1967 came a sort of ethnological education in art history for me: ten years at the Department for the Preservation of Monuments in the Canton of Graubünden. Looking at farmhouses, looking at settlements. I wrote a couple of books on this topic. I was doing inventories, studying the structures of historical settlements and checking historical art forms inside buildings: for instance the decoration on the façade of farmhouses, like graffiti in the Engadine. It was a way to learn art history from the bottom up. I was studying vernacular architecture. It was a fantastic and formative experience. Before that I had also studied at the Pratt Institute in New York, and there I really learned nothing."

⁴ Tradução livre de: "Good Building Award of the Canton of Graubünden (Grisons) for Räth House, Haldenstein; protective buildings for Roman archaeological site, Chur; studio building in Haldenstein" fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

⁵ Tradução livre de: "Heinrich Tessenow Medal, TU Hanover" [EN]/ "Heinrich Tessenow Medaille, TU Hannover" [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

para a Capela Sogn Benedetg, Sumvitg em 1991⁶; o Prémio Internacional de Arquitetura para Novos Edifícios nos Alpes, Sexten-Kultur, South Tyrol, para a Capela Sogn Benedetg, Sumvitg em 1992⁷; o Prémio para o melhor edifício de 1993, para o lar de idosos, Masans, Chur em 1993⁸; o Prémio de Boa Construção do Cantão de Graubünden para a Casa Gugalun, Versam; a Capela Sogn Benedetg, Sumvitg; o lar de idosos, Masans, Chur em 1994⁹; o Prémio Internacional de Arquitetura de Pedra, Fiera di Verona, Itália, para o lar de idosos, Masans, Chur em 1995¹⁰; o Prémio Internacional de Arquitetura para Novos Edifícios nos Alpes, Sexten-Kultur, South Tyrol, para o lar de idosos, Masans, Chur e a Casa Gugalun, Versam em 1995¹¹; o Prémio de Arquitetura Erich Schelling em 1996¹²; o Prémio Mies Van der Rohe em 1998¹³; o Prémio de Arquitetura Carlsberg em 1998¹⁴; o Prémio de Arquitetura Spirit of Nature Wood em 2006¹⁵; a Medalha de Arquitetura da Fundação Thomas Jefferson, Universidade de Virgínia em 2006¹⁶; o Prémio Meret Oppenheim em 2006¹⁷; o Prémio Imperiale em 2008¹⁸, Figura 6(a);

⁶ Tradução livre de: “Gulam, European wood-glue building prize for the Saint Benedict Chapel, Sumvitg” [EN]/ “Gulam, Europäischer Holzleimbaupreis für Kapelle Sogn Benedetg, Sumvitg” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

⁷ Tradução livre de: “International Architecture Prize for New Buildings in the Alps, Sexten-Kultur, South Tyrol, for Saint Benedict Chapel, Sumvitg” [EN]/ “Internationaler Architekturpreis für Neues Bauen in den Alpen, Sexten-Kultur, Südtirol, für Kapelle Sogn Benedetg, Sumvitg” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

⁸ Tradução livre de: “Award for best building of 1993 (Swiss Television, »10 vor 10«), for residential home for the elderly, Masans, Chur” [EN]/ “Auszeichnung Bester Bau 1993 (Schweizer Fernsehen, »10 vor 10«), für Wohnheim für Betagte, Masans/Chur” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

⁹ Tradução livre de: “Good Building Award of the Canton of Graubünden (Grisons) for Gugalun House, Versam; Saint Benedict Chapel, Sumvitg; Residential home for the elderly, Masans, Chur” [EN]/ “Auszeichnung guter Bauten Kanton Graubünden für Haus Gugalun, Versam; Kapelle Sogn Benedetg, Sumvitg; Wohnheim für Betagte, Masans/Chur” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

¹⁰ Tradução livre de: “International Prize for Stone Architecture, Fiera di Verona, Italy, for residential home for the elderly, Masans, Chur” [EN]/ “International Price for Stone Architecture, Fiera di Verona, Italien, für Wohnheim für Betagte, Masans/Chur” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

¹¹ Tradução livre de: “International Architecture Prize for New Building in the Alps, Sexten-Kultur, South Tyrol, for residential home for the elderly, Masans, Chur and Gugalun House, Versam” [EN]/ “International Price for Stone Architecture, Fiera di Verona, Italien, für Wohnheim für Betagte, Masans/Chur” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

¹² Tradução livre de: “Erich Schelling Prize for Architecture” [EN]/ “Erich Schelling Preis für Architektur” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

¹³ Tradução livre de: “Mies van der Rohe Prize” [EN]/ “Mies van der Rohe Preis” [DE]

¹⁴ Tradução livre de: “Carlsberg Architectural Prize.” [EN] fonte: <https://portugueseearchitectures.wordpress.com/peter-zumthor/>

¹⁵ Tradução livre de: “Spirit of Nature Wood Architecture Award.” [EN] fonte: <https://portugueseearchitectures.wordpress.com/peter-zumthor/>

¹⁶ Tradução livre de: “Thomas Jefferson Foundation Medal in Architecture, University of Virginia.” [EN] fonte: <https://portugueseearchitectures.wordpress.com/peter-zumthor/>

¹⁷ Tradução livre de: “Prix Meret Oppenheim of the Swiss Federal Office of Culture” [EN]/ “Prix Meret Oppenheim des Bundesamtes für Kultur” [DE] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

¹⁸ Tradução livre de: “Praemium Imperiale, Japan Art Association” [EN] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

o Prémio Pritzker de Arquitetura em 2009¹⁹, Figura 6(b); e por fim a Medalha de Ouro do RIBA em 2013²⁰, Figura 6(c).

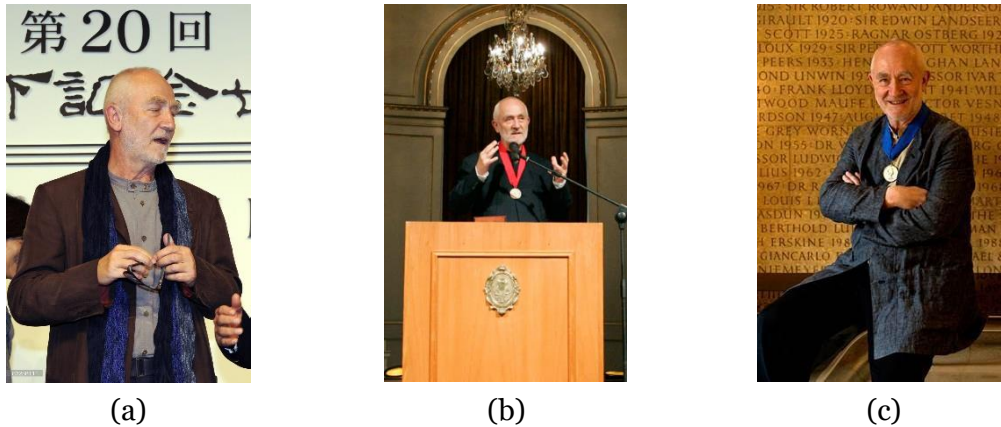


Figura 6 – Exemplo de alguns prémios: (a) Prémio Imperiale em 2008; (b) Prémio Pritzker de Arquitetura em 2009; e (c) Medalha de Ouro do RIBA em 2013.

A respeito do Prémio Pritzker de Arquitetura, que por sua vez constitui um dos prémios mais conceituados no mundo da arquitetura, este tem como propósito condecorar um arquiteto que possua qualidades, tais como: talento, visão e compromisso; e cujas qualidades se reflitam nos seus projetos de modo a contribuir, por intermédio da arte da arquitetura, para a humanidade, bem como para o ambiente construído. Em 2009, na cerimónia realizada em Buenos Aires na Argentina, o seu trabalho como arquiteto foi reconhecido internacionalmente e Peter Zumthor foi condecorado com o Prémio Pritzker de Arquitetura. Prémio este galardoado à Suíça pela segunda vez, em três décadas do prémio, sendo que primeira ocorreu em 2001 para os arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron. A atribuição deste prémio permitiu ao arquiteto acreditar que a capacidade de sonhar e, conseqüentemente, transmitir isso para os seus edifícios é reconhecida, como o próprio refere: *“Agora chega este momento em que recebo este prémio. E eu penso agora, e começo a sentir que sonhar se torna ainda mais fácil. Talvez eu possa. Ajuda-me a continuar a sonhar ainda mais forte. Obrigado.”*²¹ (Zumthor, 2009, p. 2), e assim finaliza o seu discurso.

¹⁹ Tradução livre de: “Pritzker Architecture Prize, Hyatt-Stiftung.” [EN] fonte: <https://www.kolumba.de/?language=ger>

²⁰ Tradução livre de: “RIBA Royal Gold Medal” [EN] fonte: <https://portuguesearchitecture.wordpress.com/peter-zumthor/>

²¹ Tradução livre de: “Now comes this moment when I get this prize. And I think now, and I start to feel that dreaming becomes even easier. Maybe I can. You help me to go on dreaming even stronger. Thank you.”

2.2 Circunstância e Método

A presente dissertação tem por base fundamentalmente a análise das obras escritas do arquiteto Peter Zumthor, e como tal, os principais denominadores no seu processo de conceção, a Memória, o Local e a Construção, que por sua vez, materializam a(s) Atmosfera(s).

Num primeiro momento aborda-se a memória. A memória constitui o ponto de partida do trabalho de Peter Zumthor, e é através da comparação entre as palavras expressas nas obras escritas do arquiteto e as imagens da sua criação arquitetónica, que é possível compreender a magnitude que este confere às mesmas. Estas não requerem propriamente uma forma concreta, não são explícitas, e podem até conter fragmentos de memórias, muitas provenientes do seu conhecimento académico e do seu conhecimento como arquiteto, adquirido ao longo dos anos, bem como da sua infância – memórias estas que resultam não só da sua perceção corporal associadas a cores, sons, materiais, entre outros, mas também a sinfonias, trechos de poemas, e assim por diante – e que por sua vez, originam uma imagem de carácter singular.

«Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro. As imagens que me ocorrem provêm, na sua maioria, da minha vivência subjectiva e são, por isso, raramente legendadas com comentários arquitectónicos já memorizados. Enquanto estou a projectar procuro descobrir, o que significam estas imagens, para aprender como se produz certas formas e ambientes imaginados.» (Zumthor, 2005, p. 23).

De acordo com Zumthor, memórias deste género estão no cerne das experiências arquitetónicas mais íntimas que conhece. Experiências estas, que compõem os espaços e as imagens de índole arquitetónico, que o próprio tenta alcançar como arquiteto.

Num segundo momento, visando o alcance do conceito de atmosfera tendo em vista os entornos arquitetónicos, surge o tema do local. Fator este que, no seu trabalho como arquiteto, está muito presente no que diz respeito à relação existente entre as obras arquitetónicas e o espaço envolvente, não esquecendo que as mesmas se encontram em constante comunicação com o que está ao seu redor.

«Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma

pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo.» (Zumthor, 2005, p. 17).

Num terceiro momento, que de acordo com Peter Zumthor é o mais nobre da arquitetura – a arte de construir – manifesta-se uma das maiores paixões do arquiteto, a construção, e como tal, este tema torna-se crucial de abordar nesta dissertação, uma vez que está na génese de todo o trabalho de Zumthor como arquiteto. Subjacente ao tema da construção está implícita a questão da materialidade, uma vez que está presente no seu processo de conceção desde o começo de cada projeto. O seu fascínio pela qualidade versátil dos materiais, bem como pelas inúmeras possibilidades que estes oferecem aquando da junção com outros, originando toda uma nova composição, constituem alguns dos exemplos que tornam cada uma das suas obras singulares.

«Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades.» (Zumthor, 2006, p. 25).

A isto, acrescenta-se ainda o papel da materialidade na conceção que conduz o arquiteto ao trabalho final de arquitetura, na medida em que de acordo com o arquiteto, se este for capaz de metamorfosear os materiais em matéria expressiva, estes têm a capacidade de tocar cada observador, logo estamos perante a materialização de uma atmosfera.

Na presente dissertação aborda-se, por inerência, o tema da(s) atmosfera(s), visto que consiste no ponto culminante dos três tópicos chave anteriormente abordados. O conceito de atmosfera encontra-se intimamente relacionado com a procura incessante por parte do arquiteto pela qualidade arquitetónica. A atmosfera no contexto de Peter Zumthor engloba tudo aquilo que tem a capacidade espontânea de o tocar, o que o próprio intitula de perceção emocional. *“Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é. A atmosfera comunica com a nossa perceção emocional, isto é, a perceção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.”* (Zumthor, 2006, pp. 11–13). Perceção esta, influenciada por todas as vivências pessoais de cada um, e que por sua vez, permite que todos nós tenhamos uma interpretação totalmente distinta uns dos outros.

Em seguida, e de modo a eleger as obras arquitetónicas que, de acordo com a autora da presente dissertação, melhor se enquadram em cada um dos temas previamente

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

abordados, procede-se à recolha de todos os projetos contruídos e não construídos realizados pelo arquiteto Peter Zumthor, desde o início da sua carreira até aos dias de hoje, inclusive o período de conceção de cada um, como é possível constatar na compilação bibliográfica presente na Figura 7. Compilação esta, em que mais tarde foram adicionados mais tópicos tal como: a Produção Escrita de Peter Zumthor; a Produção Escrita sobre Peter Zumthor, onde foram referidas somente as mais relevantes e, por fim, os Prémios concedidos ao arquiteto, de modo a compreender a influência que a suas obras escritas tiveram aquando das suas arquiteturas concluídas, e vice-versa.

Memória, Local e Construção:
 Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

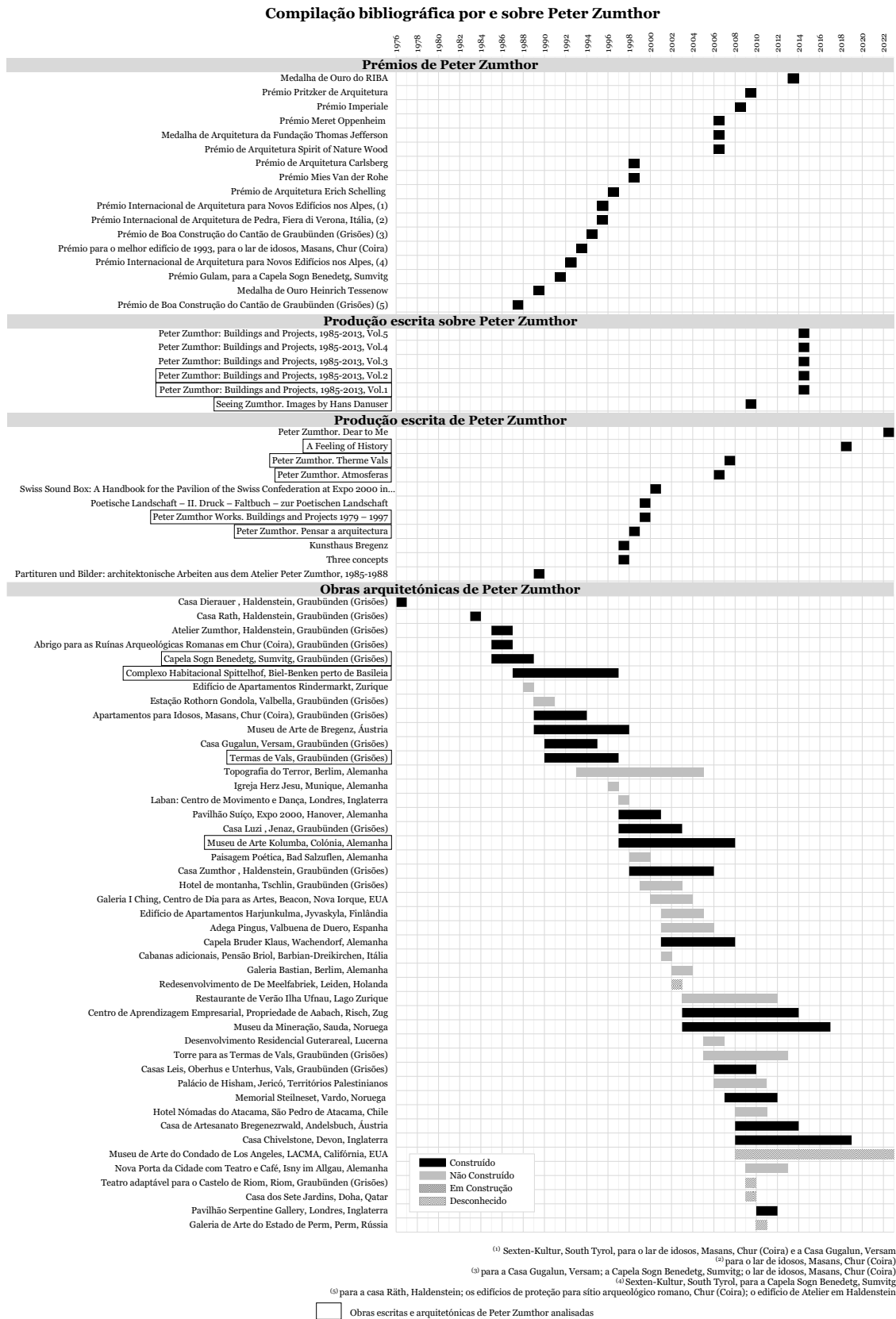


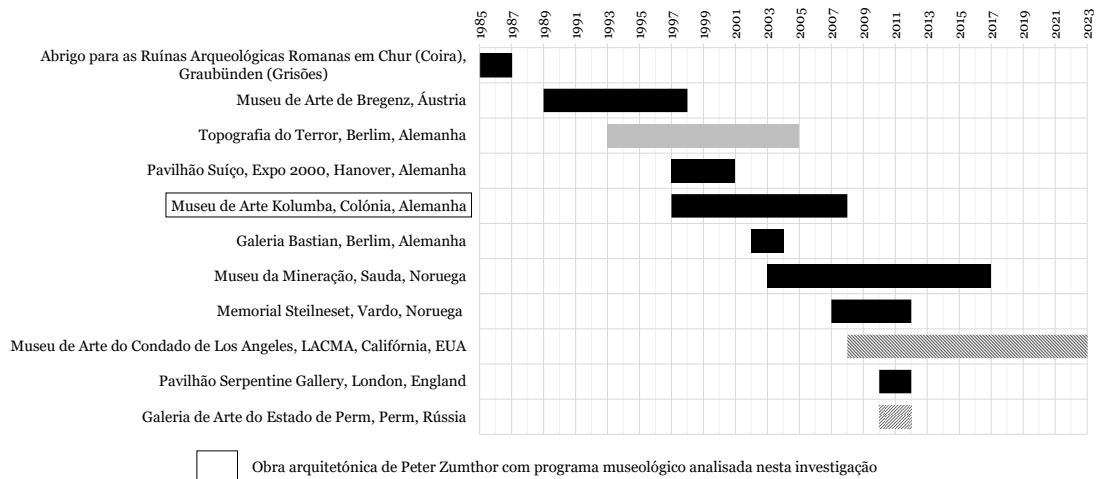
Figura 7 – Composição bibliográfica realizada pela autora da presente dissertação por e sobre Peter Zumthor: Obras arquitetônicas, obras escritas de e sobre o arquiteto e prêmios.

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

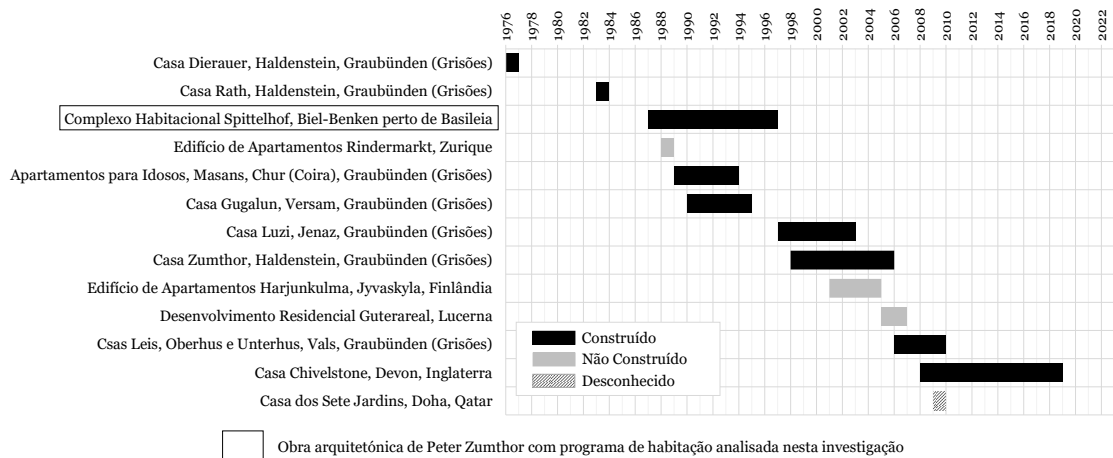
Posto isto, e após esta compilação mais abrangente, optou-se por realizar um esquema para cada tipo de programa – museológico, habitacional, religioso e equipamento – de modo a facilitar a respetiva seleção, Figura 8.

Obras de Peter Zumthor com programa museológico



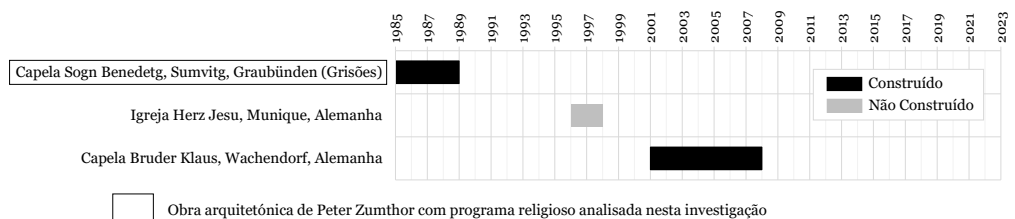
(a)

Obras de Peter Zumthor com programa de habitação

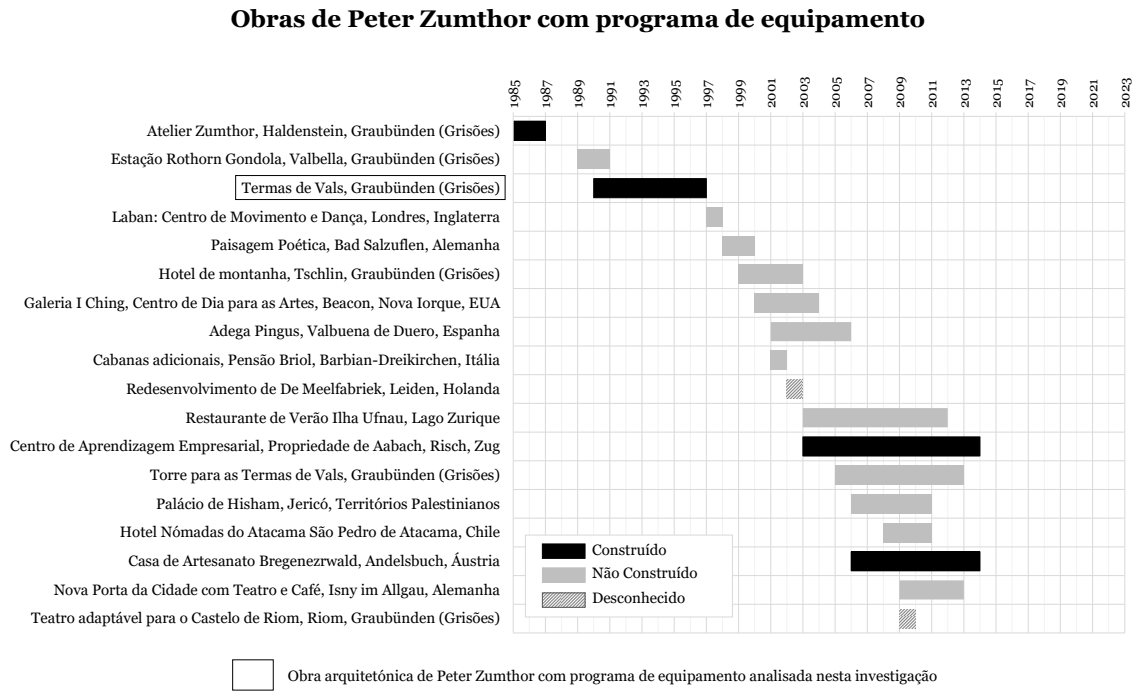


(b)

Obras de Peter Zumthor com programa religioso



(c)



(d)

Figura 8 – Levantamento realizado pela autora da presente dissertação relativo às obras arquitetónicas que integram os diferentes programas: (a) museológico; (b) habitação; (c) religioso; e (d) equipamento.

Salienta-se ainda que a respeito do método de seleção, este teve em consideração o programa de cada uma destas obras arquitetónicas, tal como a materialidade específica que lhe está subjacente – tijolo, betão, madeira e pedra – com a intenção de perceber como é que Peter Zumthor, em projetos distintos, consegue alcançar o conceito de Atmosfera. Segue-se a respetiva seleção (número este limitado pelo tempo proposto para a realização de uma dissertação desta natureza):

- **Memória: Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007**, Figura 9(a), de carácter museológico, que apesar de ser uma obra contemporânea reúne em si profundas camadas de história do que outrora foi a Igreja de Santa Kolumba, bombardeada na 2ª Guerra Mundial, num jogo harmonioso entre as ruínas e a contemporaneidade. Relaciona-se com a memória, na medida em que, preserva a história do local, bem como a sua reminiscência;

«O novo edifício evoluiu a partir dos alicerces da igreja original. Seguimos exatamente a pegada gótica tardia e expandimo-la para tirar partido de um lote vazio adjacente na Kolumbastrasse. Assim, a forma do novo museu não só fala do seu conteúdo como um museu de arte, mas também reflete em

*grande medida as suas origens históricas.»*²² (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 165).

- **Local: Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996**, Figura 9(b), de caráter habitacional, e que por sua vez, se enquadra neste tema devido à forte relação com o local e, conseqüentemente com a inclusão na paisagem, tal como o próprio referencia: *“As filas suavemente inclinadas de casas com os seus jardins virados a sul traçam a topografia do local. As suas estruturas espaciais, vistas nos desenhos de secção longitudinal, encaixam-se e sobrepõem-se, como uma coluna vertebral seguindo o contorno do terreno.”*²³ (Zumthor et al., 2014, vol.1, p. 83).
- **Construção: Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988**, Figura 9(c), de caráter religioso, e cujo enquadramento no tema se deve à ilustração gráfica presente na relação entre a forma e o material. Fatores como, por exemplo: a estrutura de madeira claramente identificável; os diferentes tons devido à exposição solar; os detalhes minuciosamente pensados, resultam em toda uma experiência tátil, olfativa, entre outros;
- **Atmosfera: Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996**, Figura 9(d), com caráter de equipamento, que por sua vez contém em si todos os temas previamente abordados, a questão da memória, do local: *“Só mais tarde é que começamos a ver Vals sob uma nova luz, reparando subitamente na topografia, nas faces das rochas, nas pedras, até que os nossos modelos arquitetónicos iniciais se tornaram cada vez menos relevantes.”*²⁴ (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 39), e da construção, devido à utilização da pedra característica do local como material predominante, e a presença da água também bastante forte em Vals.

²² Tradução livre de: “The new building evolved from the foundations of the original church. We followed the late Gothic footprint exactly and expanded it to take advantage of an adjoining empty lot on Kolumbastrasse. Thus shape of the new museum not only speaks of its contents as a museum of art, but also reflects to a high degree its historic origins.”

²³ Tradução livre de: “The gently inclined rows of houses with their south-facing gardens trace the topographical sweep of the site. Their spatial structures, seen in the longitudinal section drawings, dovetail and overlap, like a horizontal spinal column following the contour of the terrain.”

²⁴ Tradução livre de: “Only later did we start to see Vals in a new light, suddenly noticing the topography, the rock faces, the stones, the water, until our initial architectural models became less and less relevant.”

Memória, Local e Construção:
 Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



Figura 9 – Casos de Estudo: (a) Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007 (Fonte: Hélène Binet); (b) Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996 (Fonte: Christian Richters); (c) Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988 (Fonte: Hans Danuser); e (d) Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996 (Fonte: Fernando Guerra).

Posteriormente, após a seleção das obras a analisar, realizou-se também um levantamento com todos os programas das diferentes obras arquitetónicas – habitação, museológico, religioso e equipamento – bem como a demarcação do período temporal em que se inserem as obras analisadas nesta investigação, Figura 10.

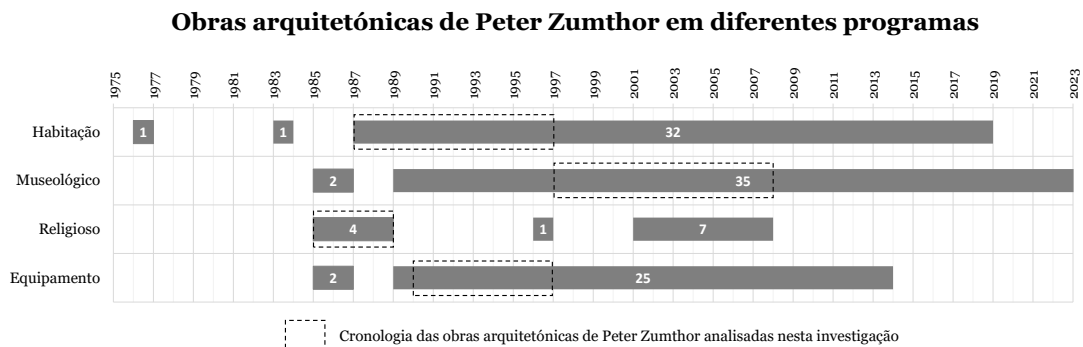


Figura 10 – Levantamento realizado pela autora da presente dissertação relativo às obras arquitetónicas em diferentes programas.

O conceito de atmosfera na arquitetura de Peter Zumthor relaciona-se com o belo e, consequentemente, com o sentimento que este procura provocar no observador. Posto isto, é importante perceber como é que o arquiteto a alcança, bem como a respeita. A noção de atmosfera está associada ao carácter arquitetónico e, de acordo com o arquiteto, esta só pode ser conseguida aquando da capacidade de uma obra comover o observador. Deste modo manifesta-se uma das maiores indagações do arquiteto, o porquê de ser comovido por tais obras – *“Mas porquê diabo me tocam estas obras? Como posso projectar tal coisa?”* (Zumthor, 2006, p. 11) – inclusive por espaços que nunca experienciou, e de que modo é que o próprio consegue projetá-las. Tal como o próprio refere a respeito da Estação de Broad Street em Virgínia, Figura 11(a):

«Como posso projectar algo como o espaço desta fotografia – é um ícone pessoal, nunca vi este edifício, acho que já não existe, e, no entanto, adoro vê-lo. Como se podem projectar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo. Uma denominação para isto é a atmosfera.» (Zumthor, 2006, p. 11).

ou da residência de estudantes na Clausiusstrasse em Zurique, Figura 11(b):

«(...) café na residência de estudantes, uma fotografia de Hans Baumgartner tirada na década de 1930. Estes homens gostam de estar ali sentados. Pergunto-me: posso eu, como arquitecto, projectar estas atmosferas, esta densidade, este ambiente? E em caso afirmativo, como? E penso que sim, e depois que não. Penso que sim porque há coisas boas e menos boas.» (Zumthor, 2006, p. 19).

Espaços estes que se diferenciam de outros dada a sua qualidade arquitetónica, e que por sua vez, constituem bons exemplos da percepção emocional imediata, aspeto que o arquiteto tanto menciona, sendo que está implícita no conceito de atmosfera, assim sendo recorre ao exemplo da música, de modo a fundamentar tal aspeto:

«A percepção emocional conhecemos por exemplo da música. O primeiro andamento daquela sonata para violoncelos de Brahms, a entrada do violoncelo – e em dois segundos surge aquele sentimento! (...) E não sei porquê. Em relação à arquitectura também é um pouco assim. Não tão forte como na maior parte das artes, mas está lá.» (Zumthor, 2006, p. 13).

Assim sendo e como forma de resposta a esta indagação, é necessário compreender o pensamento de Peter Zumthor, ou seja, o que é que está no cerne do seu entusiasmo para atingir o carácter do belo, a atmosfera propriamente dita.



(a)



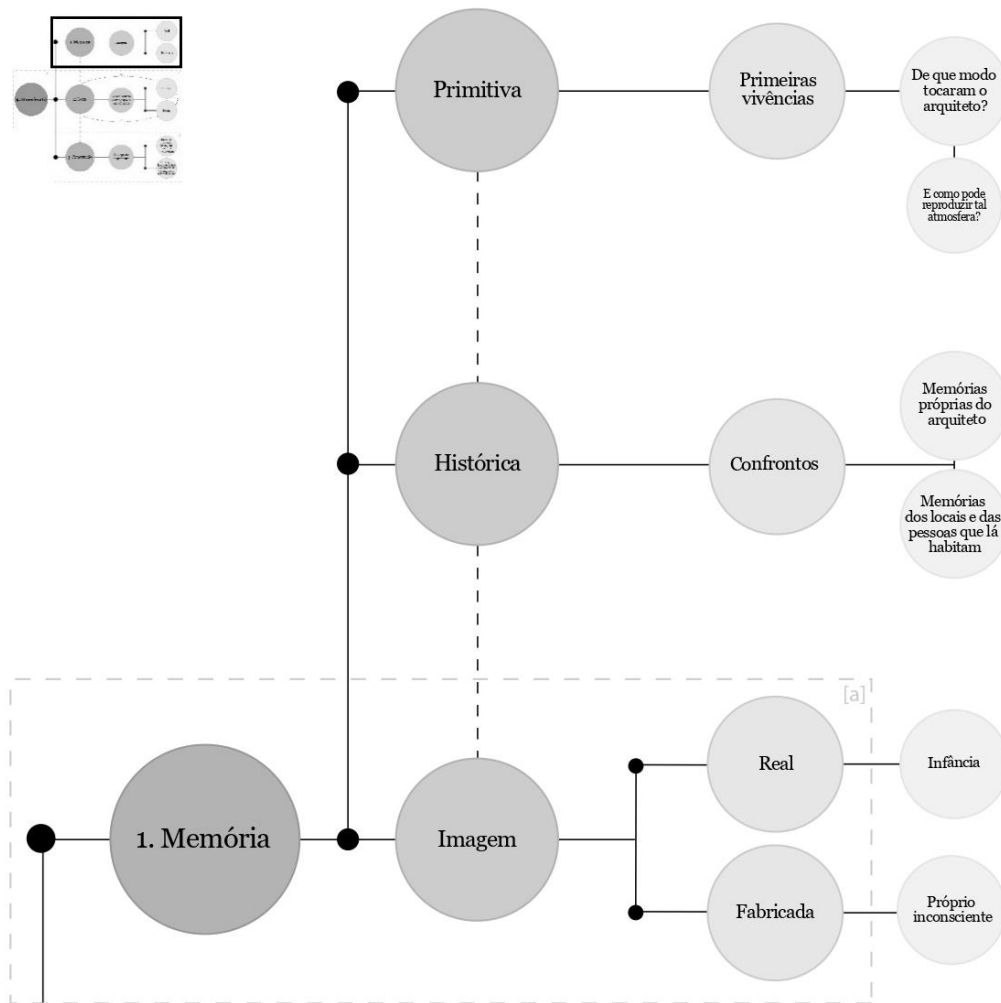
(b)

Figura 11 – Atmosferas que Peter Zumthor estima alcançar: (a) John Russell Pope, Estação de Broad Street, Richmond, Virgínia, Estados Unidos, 1919; (b) Hans Baumgartner, residência de estudantes na Clausiusstrasse, Zurique, Suíça, 1936 (Fonte: (Zumthor, 2006, pp. 10; 18).

3. Memória

3.1 Estrutura do capítulo

No seguinte esquema, Figura 12, é apresentado a estrutura relativa ao 1º pilar que estrutura o pensamento de Peter Zumthor, ou seja, a Memória, que se subdivide em três partes, nomeadamente: memória – primitiva; memória – histórica; memória – imagem; e por fim, a análise do estudo de caso: Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha.



1. Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007

Figura 12 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [a] – Memória.

3.2 Memória – Primitiva

O manifesto da arquitetura acontece de modo involuntário nos primeiros anos de vida.

«Todos nós vivemos a arquitectura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitectura. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – cedo as experimentamos de forma inconsciente, e mais tarde as comparamos com as paisagens, cidades e casas que se vieram juntar. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: encontram-se na nossa biografia.»
(Zumthor, 2005, p. 53).

Consequentemente, levantam-se determinadas questões por parte do arquiteto: o que é que cada um destes espaços em particular continha de tão fascinante para o tocar, de forma a preservar na sua memória tal vivência, e de que modo é que este irá conseguir reproduzir tal “(...) atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem o seu lugar e toma a sua forma certa.” (Zumthor, 2005, p. 10). Reforça-se, que apesar da procura nas suas mais íntimas e profundas memórias, e do facto de Peter Zumthor já as ter experienciado outrora, existe um certo distanciamento da sua parte entre o que é novo e diferente “(...) e que nenhuma citação directa de uma arquitectura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias.” (Zumthor, 2005, p. 10). Como resposta, surgem então alguns fatores nomeadamente: o cheiro, Figura 13(a); o som, Figura 13(b); a luz, Figura 13(c); os materiais, Figura 13(d), que por sua vez estão implícitos nos três fatores abordados anteriormente – o cheiro característico dos mesmos, o ressoar a cada passo dado, a incidência da luz – a profundidade ou a ausência dela; entre outros; que já por si só poderão ter tido uma certa influência, fará sobre a junção harmoniosa dos mesmos. A respeito dos materiais mencionados previamente, é importante salientar que estes requerem um processo de aprendizagem, que se resume ao trabalho de memória, de modo a serem utilizados racionalmente aquando da criação arquitetónica. A outra questão é se estes espaços – que permanecem intactos na sua memória – outrora lhe pareciam belos. Peter Zumthor está ciente que a beleza de certas coisas, por vezes, só se manifesta posteriormente, “(...) através de estímulos, conversas com amigos ou da exploração consciente das minhas memórias esteticamente ainda não classificadas.” (Zumthor, 2005, p. 60). Este tem a capacidade de, através da descrição minuciosa de uma imagem dita de bela, captar a

beleza que outros vivenciaram. Assim, crê que a resposta a tal questão seja sim. (Zumthor, 2005).



Figura 13 – Fatores associados às obras arquitetônicas de Peter Zumthor a respeito do cheiro, do som, da luz e dos materiais: (a) Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007, (Fonte: Aldo Amoretti); (b) Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hanover, Alemanha, 1997-2000, (Fonte: Roland Halbe); (c) Casa Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1998-2005, (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.3, p. 30)); e (d) Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 17)).

A presença da arquitetura na sua fase inicial da vida de Peter Zumthor é reforçada pelo próprio aquando do momento da atribuição do Prémio Pritzker de Arquitetura, em 2009, em que este menciona no seu discurso a ausência da arquitetura na sua infância, ou pelo menos, como o próprio vem a constatar anos mais tarde, a sua falta de consciência pela mesma naquela altura:

«...quando eu era rapaz, não havia arquitetura. Havia arquitetos. Alguns deles o meu pai gostava, alguns deles ele não gostava. Mas a arquitetura não existia. Só mais tarde, olhando para trás é que me perguntei se havia arquitetura na minha vida... No início pensei: "Não vejo nada". Talvez só a nossa casa... (...) Eu cresci numa aldeia, numa cidade de cinco quilómetros, fora da cidade de Basel. Por isso, olhei à minha volta, e não havia muito. Tenha em mente que isto sou eu mais tarde, olhando para trás. E de repente, num sábado à noite, apanhámos o comboiozinho e fomos ao cinema. Depois comecei a lembrar-me de que haviam todas estas salas de cinema nas ruas, e tinham um belo tipo de sentimento. (...) Architectura! Atmosfera arquitetónica! Por isso, fiquei contente por descobri-lo. Há outras coisas, de curso. Mas fiquei contente por descobrir que havia

*arquitetura na minha juventude. Só não o sabia.»*²⁵ (Zumthor, 2009, p. 1).

É neste momento em que o arquiteto, ao refletir sobre a sua infância, se apercebe que afinal esta época da sua vida estava repleta de arquitetura, este simplesmente “(...) *vivia a arquitectura sem pensar sobre isso.*” (Zumthor, 2005, p. 9).

Posto isto, e de acordo com Peter Zumthor, é possível concluir que: as vivências pessoais do arquiteto, principalmente as mais antigas, detêm uma enorme importância quanto à principal fonte de referência no processo de criação, “*As nossas experiências são muito importantes, e as que acontecem mais cedo na nossa vida são as mais importantes, para toda a gente. Eu não sou excepção.*” (Coelho, 2008), o que por sua vez, se reflete no carácter singular e concreto de todas as suas obras arquitetónicas; bem como, que a base de um bom projeto se correlaciona com a capacidade de trabalhar de modo consciente essas mesmas vivências pessoais. Não obstante que, partindo deste princípio, a imagem que se preserva na memória *per se* não pressupõe a génese de uma nova criação de índole arquitetónica. “*Cada projecto exige imagens novas. As nossas imagens “antigas” apenas nos podem ajudar a encontrar as novas.*” (Zumthor, 2005, p. 56).

3.3 Memória – Histórica

No seu livro “*A Feeling of History*” (Zumthor & Lending, 2018), Peter Zumthor aborda o tema da memória em paralelo com a história, na medida em que é importante relembrar que o arquiteto para alcançar os seus objetivos, ou seja, de modo a que os seus edifícios se possam pronunciar sobre o tempo do local e com as pessoas, para isso estes têm de algum modo fazer com que a memória se pronuncie – esta é uma tarefa nobre da arte, da arte de construir, tal com muitas outras como a escrita ou a música, deter a capacidade de tocar as pessoas de forma singular, coisas que até já experienciou anteriormente, mas que agora, sob novas circunstâncias, se experiencia de maneira diferente – quando isto acontece é possível, de certo modo, juntar duas variantes sendo

²⁵ Tradução livre de: “...when I was a boy, there was no architecture. There were architects. Some of them my father liked, some of them he didn't like. But architecture didn't exist. Only later looking back I asked myself, was there architecture in my life? At first I thought, “I don't see anything.” Perhaps just our house... (...) I grew up in a village, in a town five kilometers outside of the city of Basel. So, I looked around, and there was not much. Keep in mind that this is me later looking back. And then all of a sudden, one Saturday evening, we took the little train and went to the movies. Then I started to remember there were all these movie theatres in the streets, and they had a beautiful kind of feeling. (...) Architecture! Architectural atmosphere! So, I was glad to discover it. There are other things, of course. But I was glad to discover there was architecture in my youth. I just didn't know it.”

estas, o atual e o factual. Posto isto, a memória constituiu um acontecimento deste exato momento.

Apesar da memória e a história serem conceitos bastante distintos, em certo ponto estes podem se congregam, na medida em que, para conseguir que a memória se pronuncie, Peter Zumthor tem de se confrontar não só com memórias que não são dele, bem como com histórias de outrora e das quais muitos dos habitantes já se esqueceram. Abordar a memória implica mencionar as paisagens e os locais, uma vez que estes contêm em si também memórias, estes têm a mestria de conservar vestígios de vidas que já não se encontram cá. Este é um dos aspetos que mais cativa o arquiteto, dado que estes vestígios constituem coisas reais, únicas. Assim que o brilho reaparece, e as emoções estão à flor da pele, significa que a procura incessante de Zumthor foi alcançada, ou seja, conectar os seus edifícios com a história.

O arquiteto está consciente da possibilidade de fazer arquitetura, através de alusões de cariz formal e material à história, que por sua vez, remete o observador para memórias passadas, porém, este acredita que não existe nada mais veemente que a própria substância da história. A história de um lugar pode ser evocada de inúmeras formas. Contudo, o modo como esta é compreendida baseia-se nas emoções e não no intelecto. E, é neste momento em que Peter Zumthor se depara com o conhecimento emocional, além do conhecimento académico. Conhecimento este que se manifesta aquando da realização do projeto Topografia do Terror, Exposição Internacional e Centro de Documentação, Berlin, Germany, 1993-2004, Figura 14, onde o arquiteto trabalhou aproximadamente 10 anos, e cujo objetivo consistia em conectar o edifício com a memória e com a história do local – *“Concebemos o edifício para recordar os crimes aí planeados e praticados. Queríamos deixar este terreno histórico falar por si mesmo, (...)”*²⁶ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 59) – não era compartilhado pelos historiadores, visto que estes nunca entenderam a relevância do local e dos vestígios de história nele subjacente:

«(...) continuei na esperança que os historiadores compreendessem que a história de um lugar também está guardada em coisas físicas - restos, até escombros - que nos ajudam a compreender de uma forma que vai

²⁶ Tradução livre de: “We designed the building to remember the crimes planned and carried out there. We wanted to let this historic terrain speak for itself, (...)”

para além dos textos científicos e das explicações didáticas.»²⁷

(Zumthor & Lending, 2018, p. 26).



Figura 14 – Topografia do Terror, Exposição Internacional e Centro de Documentação, Berlim, Alemanha, 1993-2004.

«Muitas vezes, o que vemos invoca imagens nas nossas mentes associadas às memórias. (...) As imagens que recordamos estão inevitavelmente relacionadas com sentimentos e emoções. Factos abstratos são secundários. Este é o ponto de partida para a maioria dos meus projetos, (...)»²⁸ (Zumthor & Lending, 2018, p. 28).

Na ética arquitetónica de Peter Zumthor são evidentes algumas características, nomeadamente a doutrina de que a forma é capaz de manifestar o pensamento, que as obras arquitetónicas configuram, por sua vez, os sentimentos e a história, bem como a

²⁷ Tradução livre de: "(...) I kept hoping that the historians there would understand that the history of a place is also stored in physical things - remnants, even rubble - that help us to understand in a way that goes beyond scientific texts and didactic explanations."

²⁸ Tradução livre de: "Often, what we see will evoke images in our minds that are associated with memories. (...) The images that we remember are inevitably related to feelings and emotions. Abstract facts are secondary. This is the starting point for most of my projects, (...)"

capacidade da arquitetura de vivificar o que outrora se encontrava morto, de tornar o ausente presente, o invisível visível, e ainda assim permitir memórias e emoções.

Salienta-se que um dos aspetos que é realmente importante para o arquiteto, e que o próprio já mencionou inúmeras vezes, se prende com o facto de este desejar que a sua arquitetura se conecte com a vida e o tempo, assim como lhe é essencial compreender o porquê e de modo é que um edifício possui a destreza de evocar fragmentos de memórias e sentimentos nos respetivos observadores. A arquitetura correlaciona-se com a história, na medida em que, se vincula com as coisas do mundo aqui e agora.

3.4 Memória – Imagem

«Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquitecto. Contêm o conhecimento profissional da arquitectura que pude ganhar no decorrer do tempo. Outras imagens têm a ver com a minha infância. Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitectura sem pensar sobre isso. (...) As memórias deste tipo contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que conheço. Constituem a base de ambientes e imagens arquitectónicas que tento explorar no meu trabalho como arquiteto.» (Zumthor, 2005, pp. 9–10).

A imagem, que involuntariamente desponta no pensamento de Peter Zumthor aquando do surgimento de um novo projeto, incentiva todo o seu processo de criação, e esta deve ser suficientemente forte de modo a criar um vínculo entre “*O lugar, a utilização e a forma.*” (Zumthor, 2006, p. 69). De realçar que, ocasionalmente, essa imagem não está presente desde o começo de cada projeto – “*Por vezes a primeira ideia aparece logo, outras vezes não.*” («JA229», 2008, p. 45). Porém, Peter Zumthor está seguro de que o local, em simultâneo com a paisagem e com os restantes elementos que o compõe, lhe darão as respostas necessárias para que a imagem possa então manifestar-se, e aos poucos tornar-se cada vez mais clara e evidente. A partir deste momento, o arquiteto sabe qual a melhor estratégia a implementar no local, tendo sempre em consideração as pessoas que lá habitam, assim como a sua história, e tal como o próprio refere “*...sabendo isto sei todas as armadilhas.*”²⁹ (Wagner, 2015). Esta imagem está suscetível a sofrer uma série de mudanças durante esse mesmo processo, a partir do momento em que as ideias, que inicialmente são vagas, começam a ganhar formas concretas, o que se traduz

²⁹ Tradução livre de: “(...) knowing this I know all the traps.”

numa maior percepção da obra. Contudo, há sempre um pequeno núcleo fundamental, que apesar destas mudanças se mantém. Por vezes, esta imagem não é de todo nítida, o que conseqüentemente leva a várias mudanças sobre as quais, num primeiro momento, o arquiteto não está consciente, e por este motivo, é que não é possível estruturar uma ordem. Parte de uma ideia, e após isso recorre à experimentação, ao conceito de tentativa e erro, através da faculdade do olhar e do sentir, que de acordo com o arquiteto constitui a base do processo de conceção. À semelhança dos escritores, em que à medida que começam a escrever, a escrita simplesmente flui de uma forma que nem os próprios esperavam, o mesmo acontece com os arquitetos e a arquitetura. É de salientar que, a manifestação destas imagens irá aventurar o arquiteto numa procura incessante, assim como num sucessivo experimento, até ao instante em que a obra se edifica, e por sua vez, funda as sensações que a própria imagem transporta, apesar de esta possuir traços bastante ambíguos. De reforçar que estas imagens são provenientes, por exemplo, das suas memórias predominantemente de infância ou até mesmo de memórias inexistentes; de sinfonias; de poemas; de materiais; de cores; entre outros; em que o próprio afirma que, por vezes, nem está ciente das mesmas. A respeito das memórias inexistentes, estas estão relacionadas com um tempo que ainda está por vir, contudo não do passado, mas sim, do tempo do eterno retorno. Posto isto, é possível constatar que, a imagem constitui um aglomerado de sensações, que por sua vez, irá ser imortalizada através da obra arquitetónica (Ventura, 2014).

Tais imagens advêm da necessidade de Peter Zumthor de levar a investigação do mesmo ao seu exponencial máximo, com o intuito de compreender não só a sua origem e a sua evolução, bem como as potenciais características a respeito da sensação, dos sentimentos propriamente ditos. É, então, a partir deste momento que o arquiteto é subitamente invadido por imagens. Imagens estas relativas a outros lugares – provenientes de outras artes, como: teatro, literatura, cinema, entre outras – que o arquiteto outrora experienciou e que de certa forma o tocaram, e que por sua vez, idealiza de modo a projetar espaços cujas bases desses ambientes se exteriorizam por vínculo dessas mesmas imagens. Subseqüentemente a imagem torna-se cada mais clara e adquire linhas de forças, que por sua vez, permitem inúmeras possibilidades de aproximação ao local, a fim das deliberações relativas ao projeto (Zumthor, 2005).

A complexidade no trabalho de Peter Zumthor é uma constante, e como tal a relação entre a memória e a sensação não é exceção. Contudo, esta qualidade só é perceptível, a partir do momento em que o arquiteto descreve todo o seu processo, de modo a alcançar tal atmosfera e, conseqüentemente, despertar infinitas sensações no observador, e aí sim,

é evidente que a memória que pretende transmitir talvez seja meramente uma memória independente dos seus respectivos sentimentos (Ventura, 2014).

A memória que o arquiteto tanto menciona, que está na gênese do seu processo de criação, constitui unicamente uma sensação que foi retirada das suas memórias, que por sua vez, conseguiu permanecer apesar das suas vivências. No entanto, é de sublinhar que, embora sejam relativas a um certo período da vida do mesmo, estas memórias em nenhum momento são de índole biográfico. Assim sendo, é pertinente que Peter Zumthor relembre memórias de momentos que nunca experienciou, porém contribuem para o plano de compostura junto com o poder evocativo de uma memória. Este crê que, o que estabelece uma ligação entre todas as pessoas, se resume à descoberta da condição humana, na qual as distintas memórias são capazes de se congregarem numa imagem só, e posteriormente despertar sensações em cada um dos observadores, que apesar das suas diferentes vivências, experienciam uma sensação comum a todos eles. Neste sentido, o próprio declara concentrar-se nas profundezas do seu pensamento, de modo a alcançar essa sensação comum a todos. Sensação esta que, segundo o arquiteto, se manifesta de modo mais intenso conforme se mergulha mais profundamente na individualidade, ideia esta reforçada pelo próprio: *“Todos nós fazemos parte da vida e absorvemos a vida. Se nunca tivéssemos consciência do que vivemos e do que vemos, do que sentimos, não seríamos seres humanos. Esta é a coisa básica que temos. Temos uma experiência.”*³⁰ (Garutti, 2013).

Salienta-se que na criação arquitetónica, na sua procura pela arquitetura, Peter Zumthor tenta sempre que os seus projetos integrem o mundo físico, quer isto dizer que, transpõe o que lhe vai no pensamento de modo a conseguir experienciar tudo com o próprio corpo, com os seus sentimentos.

«Se houver um conceito abstrato, tento traduzi-lo imediatamente na minha mente numa forma física para que eu possa de alguma forma senti-lo com o meu corpo, alma e emoções. A arquitetura que procuro não fica no papel como conceito. Portanto, na minha mente, imagino

³⁰ Tradução livre de: “We are all part of life and we absorb life. If we never had consciousness of what we experience and what we see, what we feel, we would not be human beings. This is the basic thing that we have. We have an experience.”

*sempre os meus projetos como parte do mundo físico.»*³¹ (Garutti, 2013).

As memórias provêm de duas fontes distintas, nomeadamente: da realidade, que por sua vez se correlaciona com imagens provenientes da sua infância, ou da fabricação, ou seja, esporadicamente, estas imagens não estão presentes logo após cada novo projeto, portanto o arquiteto vê-se obrigado a recorrer à produção de uma imagem oriunda da própria inconsciência, tal como o próprio refere “(...) *estes elementos de imagem muitas vezes não estão presentes e tentamos recorrer a uma fabricação de uma imagem do objeto inventado.*” (Zumthor, 2005, p. 56). Vaga e imprecisa, é a descrição que melhor se adequa a esta imagem no começo, contudo, esta torna-se cada vez mais nítida uma vez definida a ideia concetual associada ao projeto. “*Mas no início quase sempre existe uma ideia forte que apesar de não estar completa e acabada tem o poder de uma ideia base, de uma imagem forte.*” («JA229», 2008, p. 45).

³¹ Tradução livre de: “If there’s an abstract concept, I try to translate it immediately in my mind into a physical form so that I can somehow feel it with my body, soul and emotions somehow. The architecture I’m looking for doesn’t stay on paper as a concept. Therefore in my mind I always imagine my projects being part of the physical world.”

3.5 Caso de Estudo – Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007

I. Informações gerais do projeto

Ficha Técnica:

- **Arquiteto:** Peter Zumthor – Atelier Zumthor
- **Ano:** 1997-2007
- **Localização:** Kolumbastrasse 4, 50667, Colónia, Alemanha
- **Tipo de projeto:** Equipamento (Museu)
- **Estado:** Construído
- **Materiais:** Estrutura em betão armado e aço; Alvenaria exterior em pedra natural e tijolo cerâmico maciço de barro vermelho, ambos à vista (pré-existência); Alvenaria exterior dupla armada autoportante, com a face exterior em tijolo manufacturado de cor cinza-claro tipo “Kolumba” colocado à vista, com dimensões 528×108×37 mm³, e a face interior com bloco de terracota termo-isolante (Unipor) revestido a argamassa e barramento fino; Alvenaria exterior de filtro com tijolo tipo “Kolumba” à vista, colocados com juntas largas abertas para ventilação; Alvenaria dupla de compartimentação interior (piso térreo) com uma das faces em tijolo tipo “Kolumba” à vista e, na outra face, tijolo de terracota perfurado revestido a argamassa e barramento fino; Alvenaria simples de tijolo de terracota perfurado revestido em ambas as faces com reboco de argamassa e barramento fino (pisos 1 e 2: galerias); Painéis de revestimento de parede em madeira (piso 2: sala de leitura); Pavimentos de calcário Jura tipo *terrazzo* em todos os pisos; Tetos em betão à vista; Passadiço em madeira (sobre o núcleo das escavações arqueológicas); Caixilhos de janelas, portas, invólucros e acessórios de aço; Mobiliário de madeira, têxteis e couro, cortinas de couro e seda.
- **Estrutura:** Estrutura em betão armado e aço (micro-estacas moldadas em betão, pilares e paredes resistentes de betão armado e lajes mistas aço-betão).
- **Implantação:** Meio Urbano, Quarteirão

Informação Complementar:

- **Fotografias:** Site Oficial Kolumba; Rasmus Hjortshøj; Hélène Binet; Jose Fernando Vazquez; Célia Uhalde; e Laurian Ghintiu.

II. Contexto histórico

O Museu de Arte Kolumba surge através de um projeto concurso, cujo objetivo consistia na criação de um novo museu de arte, no centro da cidade de Colónia, na Alemanha, Figura 15. Este novo edifício ergue-se sobre as ruínas da Igreja de Santa Kolumba, outrora bombardeada na 2ª Guerra Mundial.



Figura 15 – Vista aérea do Museu de Arte Kolumba em Colónia, Alemanha. (Fonte: *Google Maps* editada pela autora).

De modo a fazer um breve enquadramento à Igreja de Santa Kolumba, bem como dar a conhecer um pouco mais a evolução desta igreja gótica tardia, desde a sua génese – século VII talvez – até ao atual Museu de Arte Kolumba reconstruído pelo arquiteto Peter Zumthor, surge de forma sintetizada o esquema presente na Figura 16.

A Igreja de Santa Kolumba, datada possivelmente do século VII, representava não só a igreja mais antiga, como também a maior da cidade de Colónia. Dada a ausência de registos fotográficos da igreja neste período, opta-se por inserir os registos mais remotos disponibilizados no site oficial do Museu Kolumba, como tal surgem duas imagens relativas à igreja aquando da construção do edifício comercial e de escritórios intitulado de Disch-Haus, Figura 17(a), e uma vez concluído, Figura 17(b). Anos mais tarde a igreja foi alvo de uma das muitas tragédias provocadas pela 2ª Guerra Mundial. E perante tal tragédia, que destruiu grande parte da cidade de Colónia, foram poucos os destroços que

restaram da igreja, um deles consistia na estátua gótico tardia de Maria que permaneceu intacta e, por sua vez, restaurou a esperança de todos os cristãos. Posto isto, e motivado pelo padre da época, no que diz respeito à criação de um novo edifício moderno, surge a conceção da Capela “*Madonna in the Ruins*”, Figura 17(c), projetada pelo arquiteto Gottfried Böhm no ano de 1949, que se baseia na criação de uma capela no interior das ruínas da Igreja de Santa Kolumba. Ruínas estas, que são perceptíveis na fotografia denominada de Figura 17(d). Importante salientar que, em 1991 o museu “(...) foi apropriadamente denominado “um museu de contemplação no qual há um diálogo entre o passado e o presente.””³² (Kraus *et al.*, 2022). Posteriormente em 1996, e após vários anos de preparação, surge finalmente um concurso de arquitetura que visa a sensibilidade e o respeito por tudo o que outrora existiu naquele espaço. A proposta vencedora pertencente ao arquiteto Peter Zumthor, foi anunciada em 1997 e foi a partir de então que se deu início ao projeto propriamente dito (Kraus *et al.*, 2022).

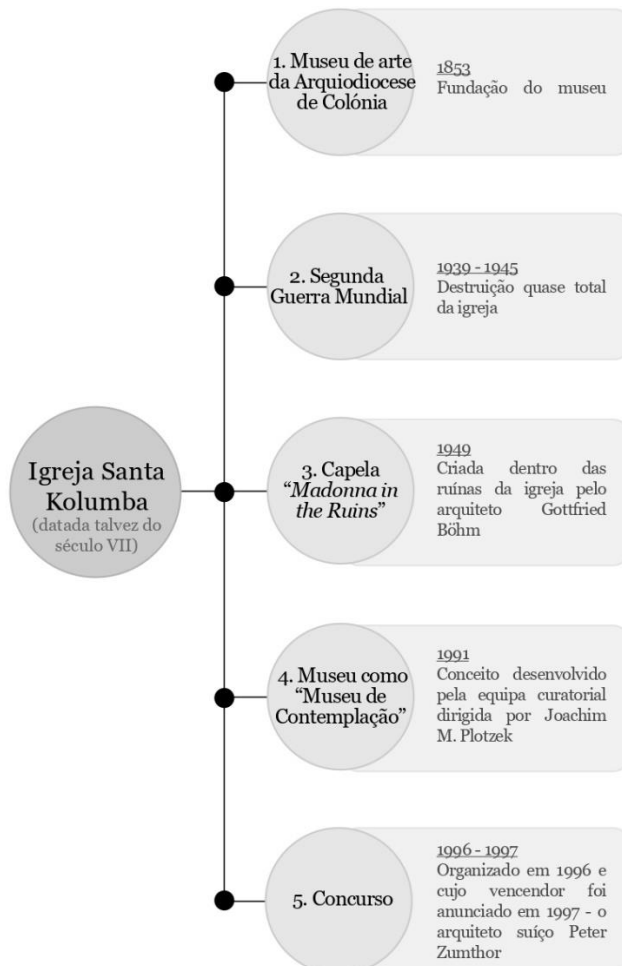


Figura 16 – Esquema da autora relativo à síntese da evolução da Igreja de Santa Kolumba.

³² Tradução livre de: “Kolumba has been aptly termed “a museum of contemplation in which there is an ongoing dialogue between past and present.””

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 17 – Evolução da Igreja de Santa Kolumba em registo fotográfico: (a) Igreja de Santa Kolumba durante a construção do Disch-Haus, em 1929; (b) Igreja de Santa Kolumba e a Disch-Haus, depois de 1930; (c) Capela “*Madonna in the Ruins*” projetada pelo arquiteto Gottfried Böhm, após a sua conclusão em 1950; e (d) Ruínas da Igreja de Santa Kolumba, na lateral norte em 1974.

III. Contexto Urbano

O Museu de Arte Kolumba encontra-se inserido no meio urbano da cidade de Colónia, onde é notável que apesar de ser um volume autónomo, este foi concebido para integrar o alinhamento com o bloco da cidade, Figura 18(a). Através da análise do posicionamento urbano é perceptível que esta cidade foi projetada segundo a lógica de quarteirão. Esta possui uma malha urbana, pode dizer-se, regular e bastante densa, como é evidente na Figura 18(b). O Museu situa-se num dos muitos quarteirões da cidade, a oeste do rio Rino, Figura 18(c), e é delimitado pelas ruas: a norte pela Minoritenstrasse, a sul pela Brückenstrasse, a este pela Ludwigstrasse e, por fim, a oeste pela Kolumbastrasse, Figura 18(d).



Figura 18 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano do Museu de Arte Kolumba: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com a água; e (d) Acessos (sem escala).

O novo museu, construído sob as ruínas da antiga capela e Igreja de Santa Kolumba, após a reconstrução do arquiteto Peter Zumthor, tornou-se novamente num dos principais elementos culturais da cidade de Colônia. Importante salientar que, desde o começo do projeto, este teve sempre presente a preocupação constante com a comunicação com os edifícios circundantes de modo que fosse possível analisar a forma como estes se comportavam como um todo no que diz respeito à envolvente urbana. Constata-se que a firmeza de que o edifício é composto está em concordância com o local, é até possível dizer que tal qualidade irá conferir-lhe não só uma identidade, como também de acordo com o arquiteto: “(...) dar a desejada contribuição para a massa de pedra da cidade (...)”³³ (Zumthor & Binet, 1999, p. 287).

IV. Estratégia

A respeito do concurso, é de reforçar que a proposta do Atelier Zumthor se destacou das demais, na medida em que, este propunha a integração do antigo com o novo, Figura 19, de modo a criar um todo harmonioso, em oposição à grande maioria, que por sua vez, sugeria que este novo conjunto se destacasse o mais possível dos antigos edifícios. Foi este o fator que diferenciou a proposta do arquiteto e que lhe conferiu a vitória (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 165).

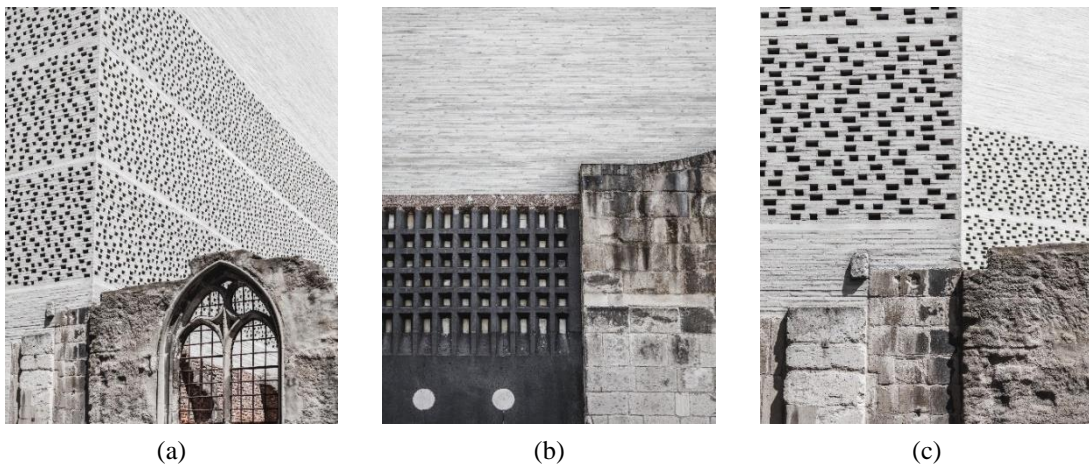


Figura 19 – Integração do antigo com o novo (Fonte: Rasmus Hjortshøj).

Uma vez definida a estratégia a implementar neste projeto – que tal como Zumthor descreve no seu livro intitulado de “Peter Zumthor Works: Buildings and Projects, 1979-1997” se baseia num conceito:

³³ Tradução livre de: “(...) make the desired contribution to the stone mass of the city (...)”

«(...) conciliatório e integrador - é assim que interpretamos a intenção do cliente, e é assim que o novo edifício é concebido. Integra e abriga a estrutura antiga. Não elimina vestígios nem destrói sem necessidade. Complementa e conduz à procura de um idioma próprio. Nenhuma ferida arquitetónica deve ser mantida aberta, nem a arquitetura deve ser utilizada para fazer uma declaração sobre elas. Em vez disso, o objetivo é ser tão simples quanto possível ao lidar com o que sobreviveu dentro do quadro factual de um novo edifício que tem um programa próprio.»³⁴ (Zumthor & Binet, 1999, p. 286) –

este começa a ganhar contornos cada vez mais claros e concretos, o que permite o seu desenvolvimento.

O novo museu de arte de Colónia surgiu das fundações da igreja primordial, e Peter Zumthor quis dar continuidade ao estilo gótico tardio encontrado no que restou da igreja. Optou por ampliar a construção até ao terreno adjacente que se encontrava vago, de modo a fazer alusão às origens históricas que outrora existiram naquele local (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2).

Um aspeto que fascinou o arquiteto a respeito deste projeto em particular, que em parte se diferencia de outros projetos que o arquiteto já realizou, é relativo ao facto de tal local estar carregado de um enorme simbolismo histórico, tal como o próprio refere: "*(...) no Museu de Arte de Kolumba (...), recriei literalmente espaços que faziam lembrar volumes perdidos. A imaginação é despedida, a memória pode falar.*"³⁵ (Zumthor & Lending, 2018, p. 70). Simbolismo este, que seria transposto para um museu de arte, como o arquiteto faz questão de mencionar: "*Adoro a ideia de que uma nova obra de arquitetura pode ser um gesto que inspira interesse e respeito. Os gestos arquitetónicos podem dizer mais do que palavras, ou pelo menos algo diferente das palavras.*"³⁶ (Zumthor & Lending, 2018, p. 32). Este foi um projeto no qual o atelier Zumthor trabalhou cerca de uma década, e o próprio arquiteto descreve esta experiência como:

³⁴ Tradução livre de: "(...) reconciliatory and integrative - this is how we interpret the client's intention and this is how the new building is conceived. It integrates and shelters the old structure. It does not eliminate traces or destroy without necessity. It supplements and leads onwards in the search for an idiom of its own. No architectural wounds are to be kept open, nor shall the architecture be used to make a statement about them. Instead, the aim is to be as straightforward as possible in dealing with what has survived within the matter-of-fact framework of a new building that has a program of its own."

³⁵ Tradução livre de: "(...) in Kolumba Art Museum (...), I literally recreated spaces that were reminiscent of lost volumes. The imagination is fired, memory can speak."

³⁶ Tradução livre de: "I love the idea that a new work of architecture can be a gesture that inspires interest and respect. Architectural gestures may say more than words, or at least something different than words."

“(...) *única, sedutora e desafiante.*”³⁷ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 166), que apesar de todas as dificuldades e contratemplos, uma vez a obra concluída, valeu a pena (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2).

Peter Zumthor estima bastante o empenho demonstrado pelo cliente, em participar no processo de criação arquitetónica do museu, tal é possível comprovar através da transcrição:

*«Ao considerar, conceber e construir o projeto não tínhamos a sensação de que o nosso cliente era uma instituição, à espera de resultados para estudar e julgar, mas sim um grupo de colegas com ideias semelhantes que tomaram parte no processo de criação do edifício e tiveram uma influência consciente no seu desenvolvimento.»*³⁸ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 166).

O arquiteto sempre prezou este tipo de relação com os clientes, prefere que estes se mostrem interessados em colaborar no processo, ao invés de se mostrarem somente interessados na obra concluída. Somente um pedido foi feito pela instituição, nomeadamente pela parte da curadoria, relativamente ao facto de o museu conter uma vasta gama de espaços de exposição com diferentes formatos, dimensões e qualidades de luz, dada a enorme coleção que posteriormente o novo museu de arte iria albergar (Zumthor *et al.*, 2014).

O carácter público, associado a este projeto cujo programa é de carácter museológico, é conferido, por sua vez, pelas enormes aberturas e vãos, de dimensões atípicas, que se encontram por todo o corpo arquitetónico, Figura 20. A respeito deste projeto o arquiteto acrescenta ainda que:

«O potencial de dotar o edifício do tipo mural com a qualidade de um enorme corpo escultórico, que adquire a forma de uma forma oca em locais selecionados através de uma série de grandes aberturas bem

³⁷ Tradução livre de: “(...) unique, seductive, and challenging.”

³⁸ Tradução livre de: “In considering, designing, and building the project we did not have the sense that our client was an institution, waiting for results to study and judge, but rather it was a group of like-minded colleagues who took part in the process of creating the building and had a conscious influence on its development.”

colocadas, é aparente, mas não totalmente explorado.»³⁹ (Zumthor & Binet, 1999, p. 287).



Figura 20 – Fotografias de diferentes aberturas presentes no Museu de Arte Kolumba (Fonte: Hélène Binet).

Os primeiros esboços em papel, Figura 21, ou mesmo os desenhos finais – conforme patente no anexo A – suscitam em Zumthor algumas questões, nomeadamente: “*Que peças funcionam? Será que o desenho atinge a densidade desejada? Onde é potencialmente bem-sucedido e onde se esconde o perigo de fracasso no caminho para o projeto concluído?*”⁴⁰ (Zumthor et al., 2014, p. 287), assim como a possibilidade de o edifício ser totalmente encerrado em determinadas partes. Posto isto, Peter Zumthor está convicto de que, o novo corpo que se gera a partir das fundações da antiga igreja de Santa Kolumba, composto por vários tipos de tijolos, os que já lá existiam, bem como o novo – “tijolo Kolumba” – funciona. Este projeto é bastante complexo não só no que diz respeito ao cariz arquitetónico, bem como ao cariz histórico. Tal é possível comprovar através do novo corpo que é criado não somente pela planta da antiga igreja, com também por um conjunto de edifícios pré-existentes (Zumthor & Binet, 1999).

³⁹ Tradução livre de: “The potential of endowing the mural-like building with the quality of a huge sculptural body, which acquires the shape of a hollowed form in selected places through a series of large, well-placed openings, is apparent but not fully exploited.”

⁴⁰ Tradução livre de: “Which parts work? Does the design achieve the desired density? Where is it potentially successful and where does a danger of failure lurk on the path to the completed project?”



Figura 21 – Esboço de Peter Zumthor do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 164)).

Reforça-se que, este projeto é um excelente exemplo, na medida em que transpõe exatamente os valores descritos por Peter Zumthor nas suas obras escritas que, por sua vez, se materializam nas suas obras construídas, ou seja, tal como no seu livro “Pensar a arquitetura” onde numa das suas passagens o próprio aborda a questão da arquitetura conseguir criar um todo com sentido a partir de muitas coisas. Tal conceito é posto em prática no museu, dado que à primeira vista este parece ser percebido como um todo – e na verdade foi projetado partindo deste mesmo princípio – contudo somente através de uma análise mais pormenorizada é perceptível, de acordo com Zumthor, “(...) *um conjunto de partes antigas e novas e que nos conta a sua história.*”⁴¹ (Zumthor & Binet, 1999, p. 286).

V. Organização do programa

O novo museu localizado no centro da cidade de Colónia possui duas entradas distintas, uma delas, feita através da rua Kolumbastrasse, que corresponde à entrada do museu propriamente dita, Figura 22(a), e a outra, feita através da rua Brückenstrasse, que corresponde à entrada para a Capela “*Madonna in the Ruins*” e para a Capela do Santíssimo Sacramento, Figura 22(b), o que por sua vez, confere um acesso às capelas

⁴¹ Tradução livre de: “(...) it is an assembly of old and new parts and tell us its story.”

independente do restante museu. Salienta-se que o acesso para as capelas não é feito diretamente à face da rua, mas sim através de um pequeno átrio, que as antecede.

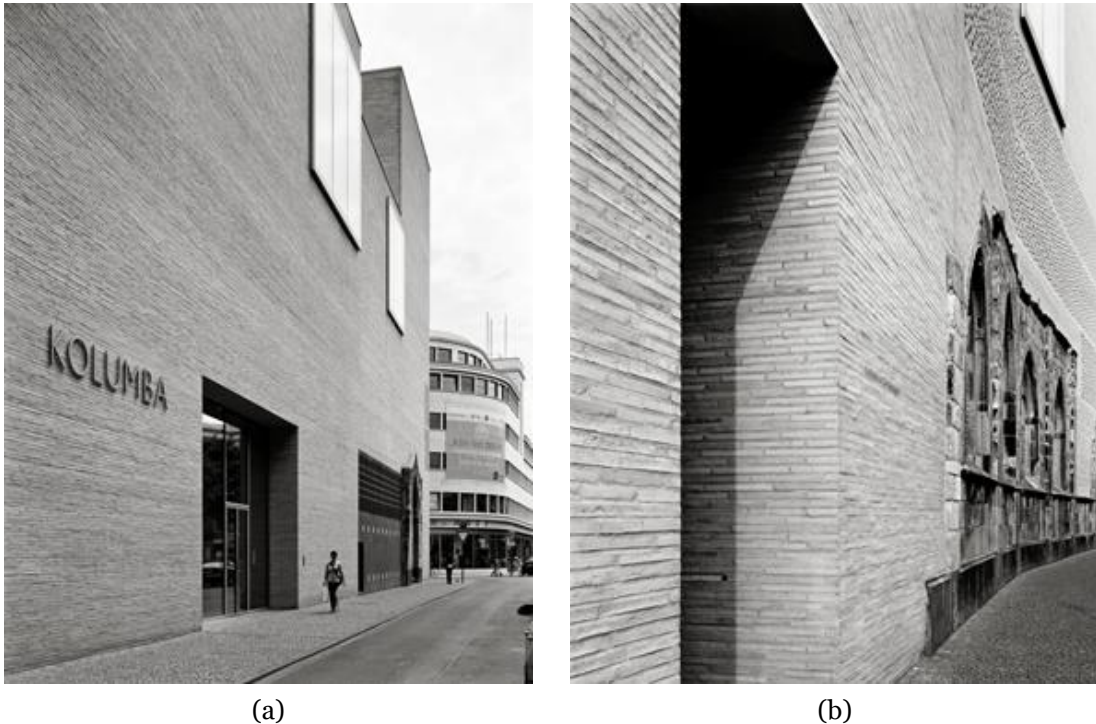
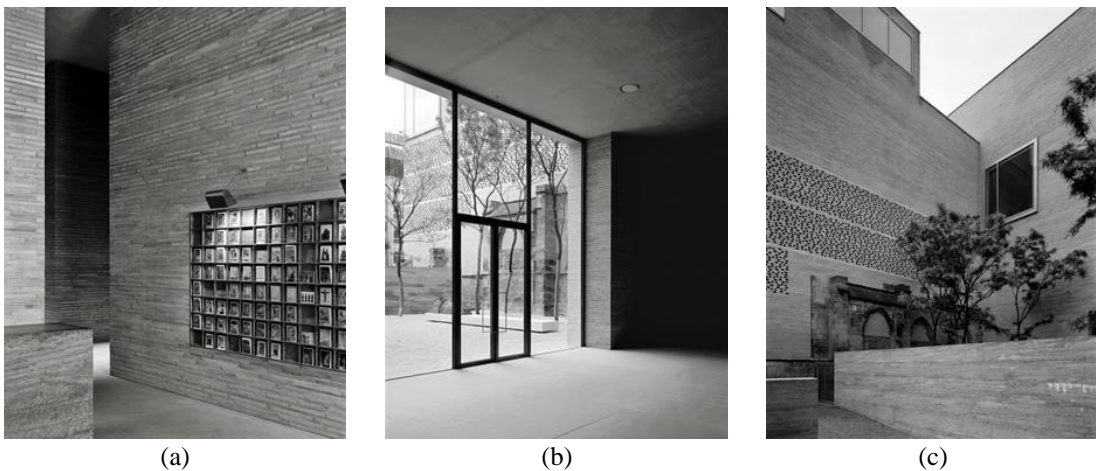


Figura 22 – Acessos ao Museu de Arte Kolumba: (a) Entrada principal do museu; e (b) Entrada de acesso à Capela “*Madonna in the Ruins*” e à Capela do Santíssimo Sacramento (Fonte: Hélène Binet).

Após aceder ao museu pela fachada oeste (entrada principal), o visitante depara-se com um modesto átrio que precede a receção do mesmo, Figura 29(1) e Figura 23(a). À direita da receção encontra-se um pequeno bengaleiro, Figura 29(2), seguindo-se então o *foyer*, Figura 29(3), Figura 23(b), um espaço amplo e iluminado que dá acesso não só ao pátio, Figura 29(4), Figura 23(c), como também ao elemento principal do museu, as escavações arqueológicas, Figura 29(5), Figura 23(d) e Figura 23(e).



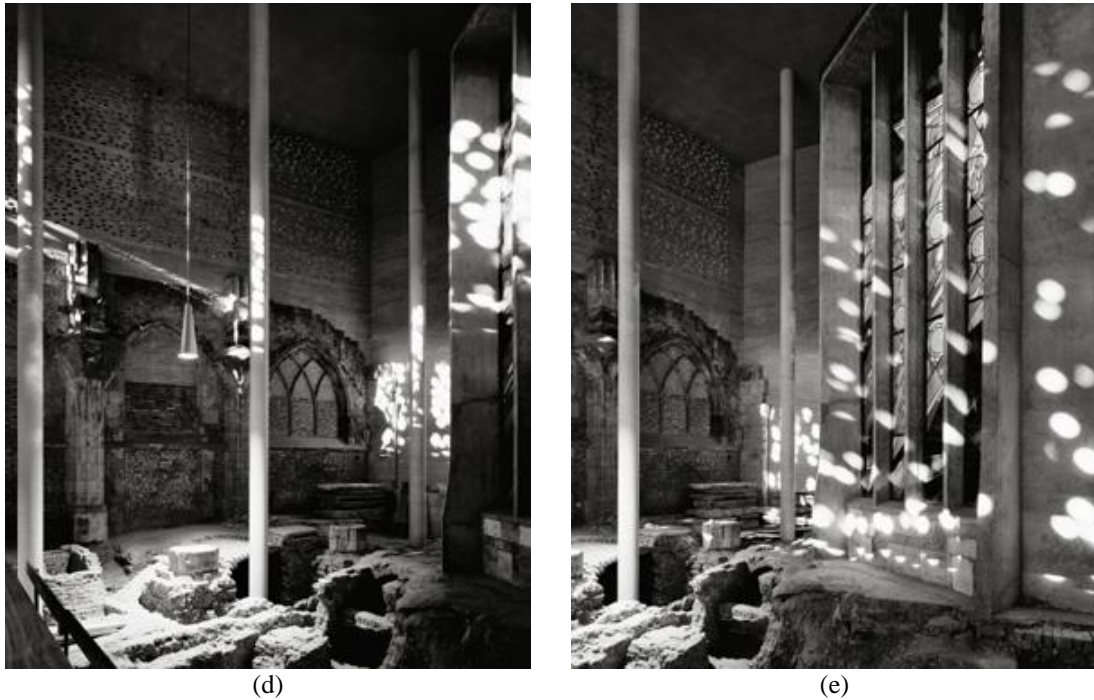


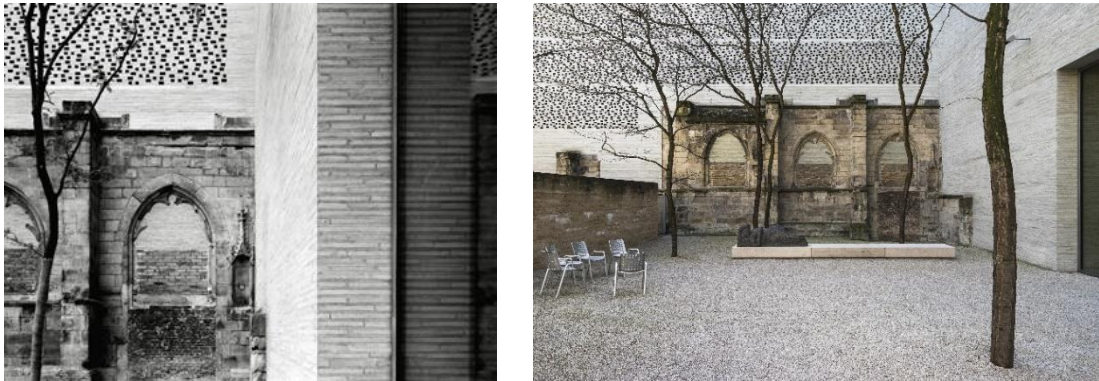
Figura 23 – Fotografias relativas ao piso térreo: (a) Recepção; (b) *Foyer*; (c) Pátio; (d) e (e) Escavações Arqueológicas (Fonte: H  l  ne Binet).

Salienta-se que na zona de acesso principal ao museu, assim como nas zonas de receção e do *foyer*, é utilizado o mesmo tipo de tijolo que ornamenta o exterior do edifício, o chamado “Tijolo Kolumba”, como    possível constatar na Figura 23(a). Além desta característica, a zona de acesso ao museu e o *foyer* têm ainda em comum a utilização do vidro que permite que estes espaços sejam privilegiados com a luz natural. A junção destes dois elementos, evidenciados na Figura 23(b), confere um prolongamento do espaço exterior para o interior.

Relativamente ao espaço exterior, um dos objetivos do arquiteto Peter Zumthor consistia precisamente em incorporar um pátio a este novo museu. Como tal, surge um pátio no antigo adro da antiga igreja gótico tardia. Este pátio inclui na parede norte partes das ruínas da referida igreja, Figura 24(a). Neste espaço, encontra-se ainda uma das peças permanentes em exposição no museu, apelidada de “*Large Recumbent Woman*” criada pelo escultor suíço Hans Josephsohn, Figura 24(b), circundada por 11 árvores, como o próprio descreve: “(...) com o seu pavimento de seixo, altas árvores-do-céu, e um banco com a escultura de Hans Josephsohn de uma figura feminina reclinada, (...)” ⁴² (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 166). Tais atributos remetem para um dos costumes de

⁴² Tradução livre de: “(...) with its pebble paving, tall trees-of-heaven, and bench with Hans Josephsohn's sculpture of a recycling female figure, (...)”

outrora a respeito da presença de jardins em museus, ou seja, convidar os visitantes a fazer uma pausa, descansar e refletir.



(a)

(b)

Figura 24 – Fotografia do pátio: (a) Ruínas; e (b) Escultura “*Large Recumbent Woman*” de Hans Josephsohn (Fonte: Hélène Binet e Celia Uhalde).

A respeito das escavações arqueológicas, estas constituem o principal elemento do museu, e como tal ocupam a maior área do edifício, estas contêm cerca de dois mil anos de história da cidade de Colónia. É importante realçar que, apesar de as mesmas serem visitadas sob espaço coberto, estas preservam o ambiente arqueológico típico, mantendo assim a temperatura exterior em que as paredes antigas estão bem preservadas (Zumthor & Binet, 1999).

Sobre o coração do novo museu, as escavações arqueológicas propriamente ditas, é criado um passadiço, Figura 29(6) e Figura 25, que as percorre longitudinalmente, culminando na antiga sacristia, Figura 29(7), Figura 26. De acordo com o arquiteto: “*Este passeio pelo museu é também um caminho a partir das ruínas históricas ao nível do solo em direção à luz e à vista.*”⁴³ (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 167). Ao percorrer o passadiço o visitante é contemplado com a presença de várias janelas que permitem a entrada da luz que reflete nas paredes de argila.

⁴³ Tradução livre de: “This tour through museum is also a path from the historical ruins at ground level up towards the light and the view.”

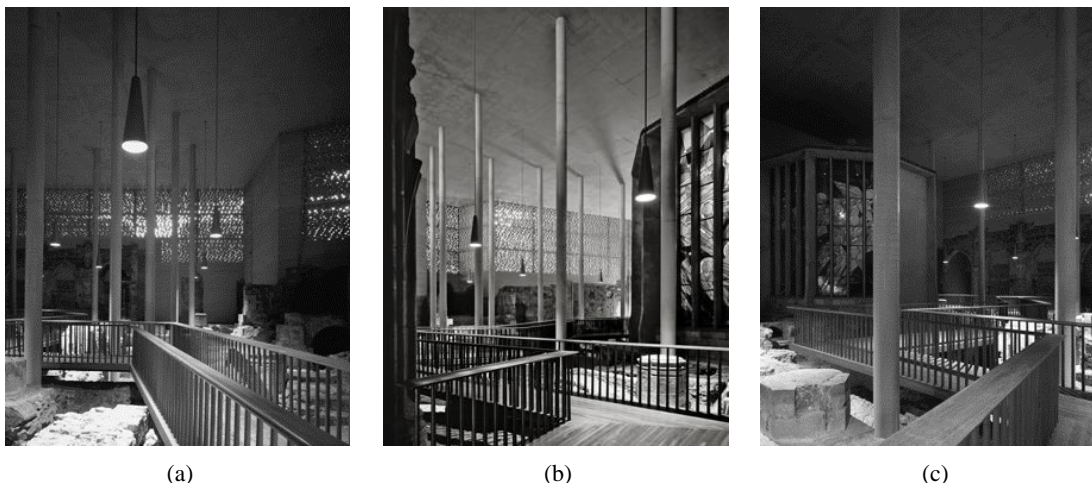


Figura 25 – Perspetivas distintas do passadiço que percorre as escavações arqueológicas do Museu de Arte Kolumba (Fonte: H el ene Binet).



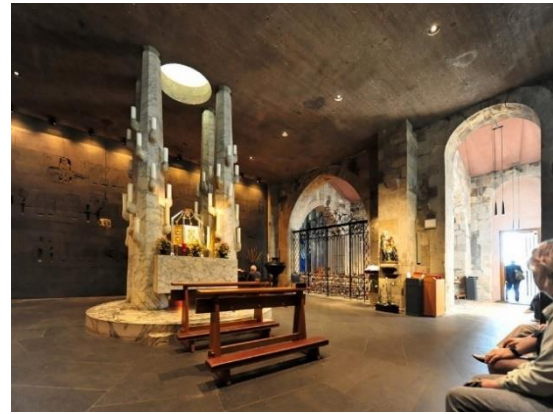
Figura 26 – Perspetivas distintas da antiga sacristia do Museu de Arte Kolumba (Fonte: Jose Fernando Vazquez).

Ainda no piso t erreo, tal como referido anteriormente, com acesso independente   possível encontrar a Capela “*Madonna in the Ruins*”, Figura 29(8) e Figura 27(a), que apesar de esta ter sido transferida do panorama urbano para a sua localização atual, mant em a sua presença digna e contínua, a Capela do Santíssimo Sacramento, Figura 29(g) e Figura 27(b), bem como a atual sacristia, Figura 29(10).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(a)



(b)

Figura 27 – Fotografias das capelas: (a) “*Madonna in the Ruins*”; e (b) Santíssimo Sacramento (Fonte: Jose Fernando Vazquez).

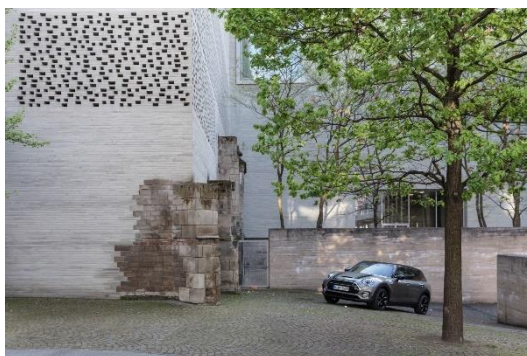
Salienta-se que, é em redor do piso térreo que se encontram os fragmentos das ruínas da antiga igreja, Figura 28, que por sua vez, permitem que os visitantes sejam contemplados por uma atmosfera histórica, através da interação do antigo com o novo, da construção contemporânea com as ruínas.



(a)



(b)

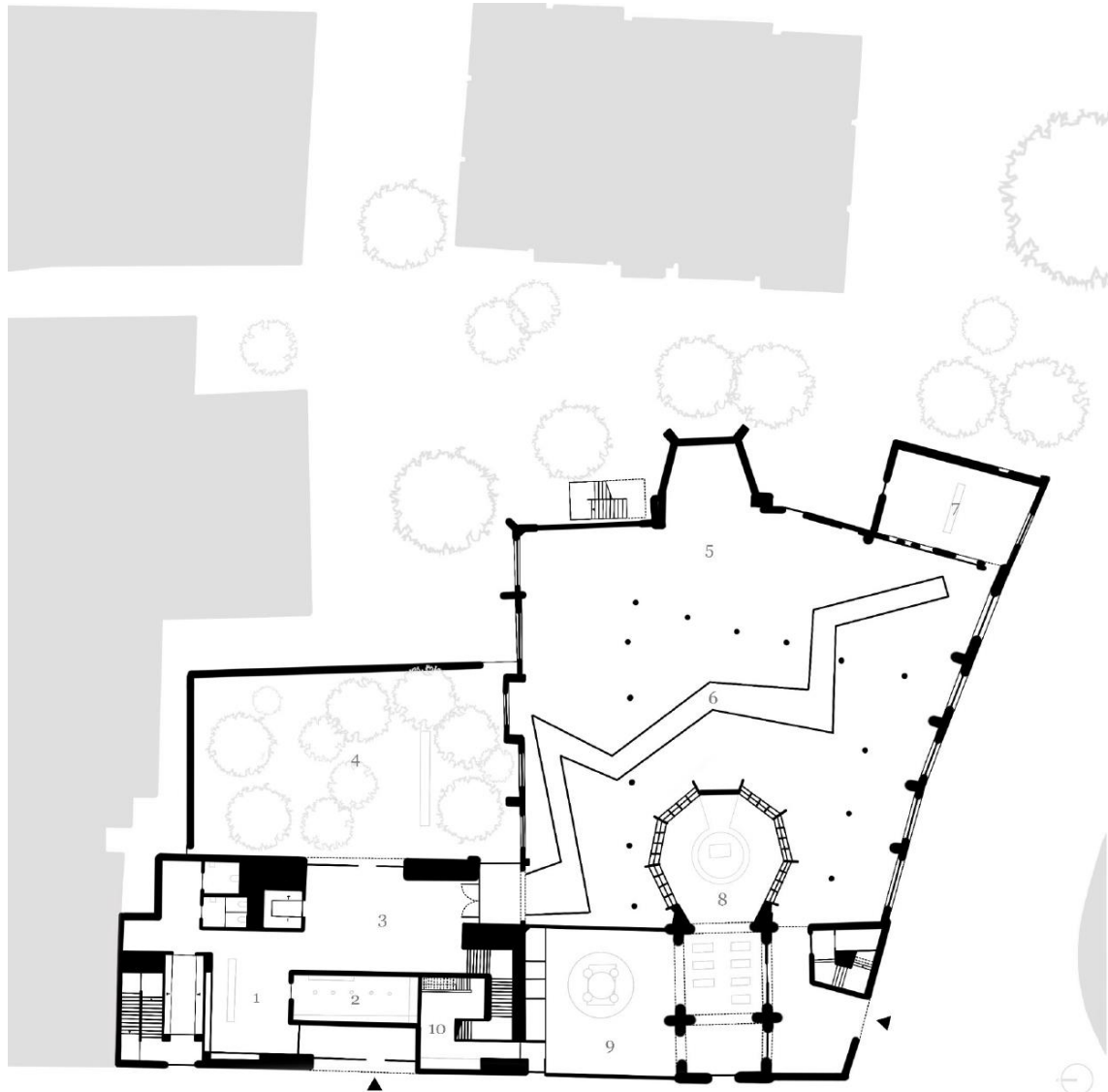


(c)



(d)

Figura 28 – Perspetivas distintas dos vários fragmentos das ruínas da antiga igreja (Fonte: Laurian Ghintiu).



1 - Recepção | 2 - Bengaleiro | 3 - Foyer | 4 - Pátio | 5 - Escavações arqueológicas | 6 - Passadiço | 7 - Antiga Sacristia | 8 - Capela "Madonna in the Ruins" | 9 - Capela do Santíssimo Sacramento | 10 - Sacristia

Figura 29 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do Museu de Arte Kolumba (sem escala).

É a partir do *foyer* que se faz a distribuição vertical, Figura 30, que encaminha o visitante para o piso 1. Uma das particularidades relativamente às escadarias que fazem a ligação entre os pisos existentes, é que estas não se encontram sobrepostas uma em cima da outra, mas sim lado a lado, o que por sua vez, permite que estas consigam tirar o maior proveito do pé-direito dos pisos que se encontram acima.

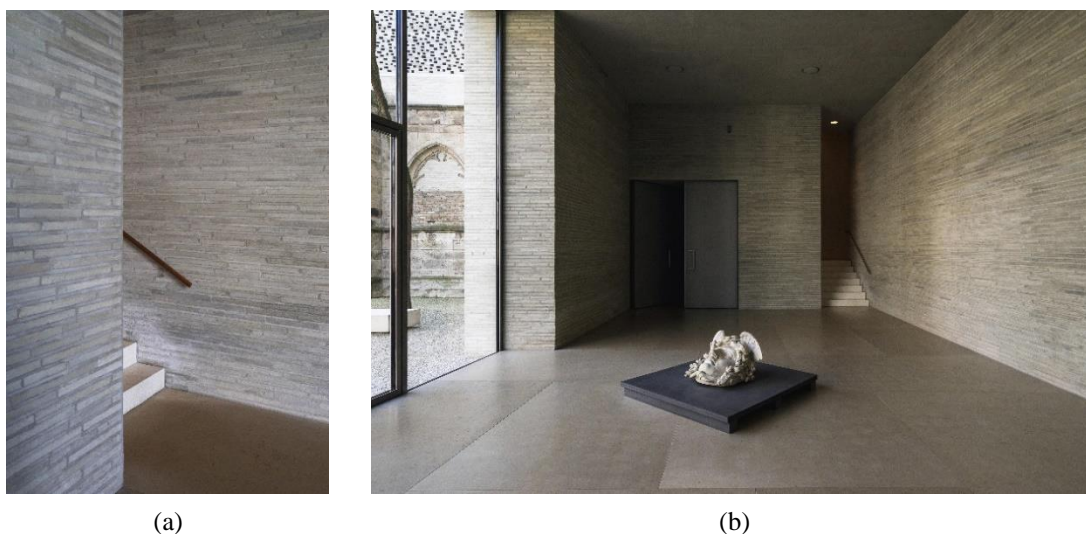


Figura 30 – Distribuição vertical a partir do *foyer* para o piso 1 (Fonte: Celia Uhalde).

Uma vez no piso 1, já num ambiente totalmente distinto do piso inferior – paredes rebocadas a cinza e o pavimento do tipo *terrazzo*, Figura 31(a) – o visitante depara-se com o início das salas de exposição, encontrando-se de imediato no espaço expositivo 5, Figura 32(11) e Figura 31(b). Continuando o percurso, seguem-se os espaços expositivos: 6, Figura 32(12); 7, Figura 32(13); 8, Figura 32(14) e por fim, o 9 – *armarium*, Figura 32 (15).

Salienta-se ainda que o espaço expositivo 7, Figura 32(13), se destaca dos restantes espaços expositivos presentes neste piso, pois designa-se por *cabinet*, ou seja, tal denominação deve-se à ausência de luz natural, característica comum aos restantes espaços expositivos, contudo não só difere o pavimento, em argamassa, assim como a cota a que encontra, elevada aproximadamente 3 centímetros. O *armarium*, Figura 32 (15), corresponde a uma pequena sala, toda ela pintada a preto, com o pavimento em pedra e as respetivas paredes e teto de tecido. Esta sala localiza-se mesmo por cima da Capela “*Madonna in the Ruins*” e o objetivo era incluir o maior tesouro da igreja gótico tardia. Através da análise em planta, é perceptível que os espaços expositivos patentes neste piso possuem dimensões e formatos todos eles distintos. Este piso, em oposição ao restante museu, caracteriza-se pela ausência da luz, quer isto dizer que a luz artificial é a principal fonte de luminosidade, Figura 31(c). Existindo somente uma abertura numa pequena divisão do museu que se encontra voltada para o pátio.

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

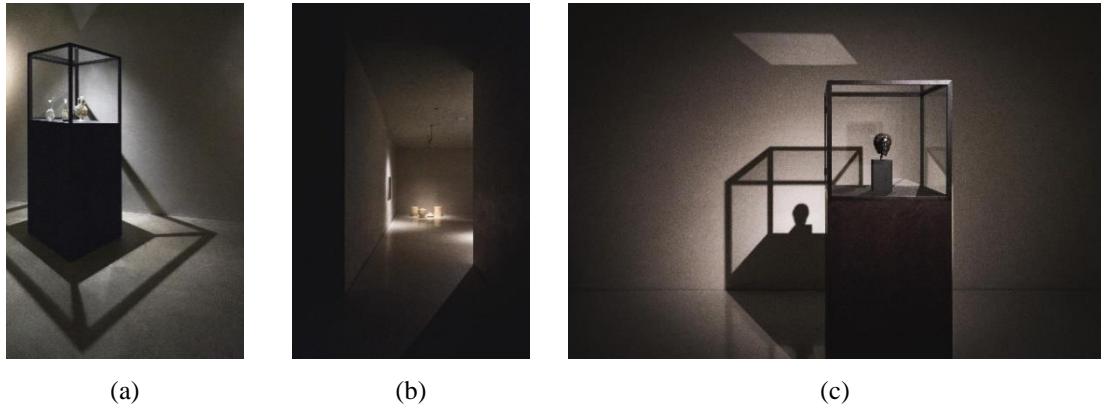
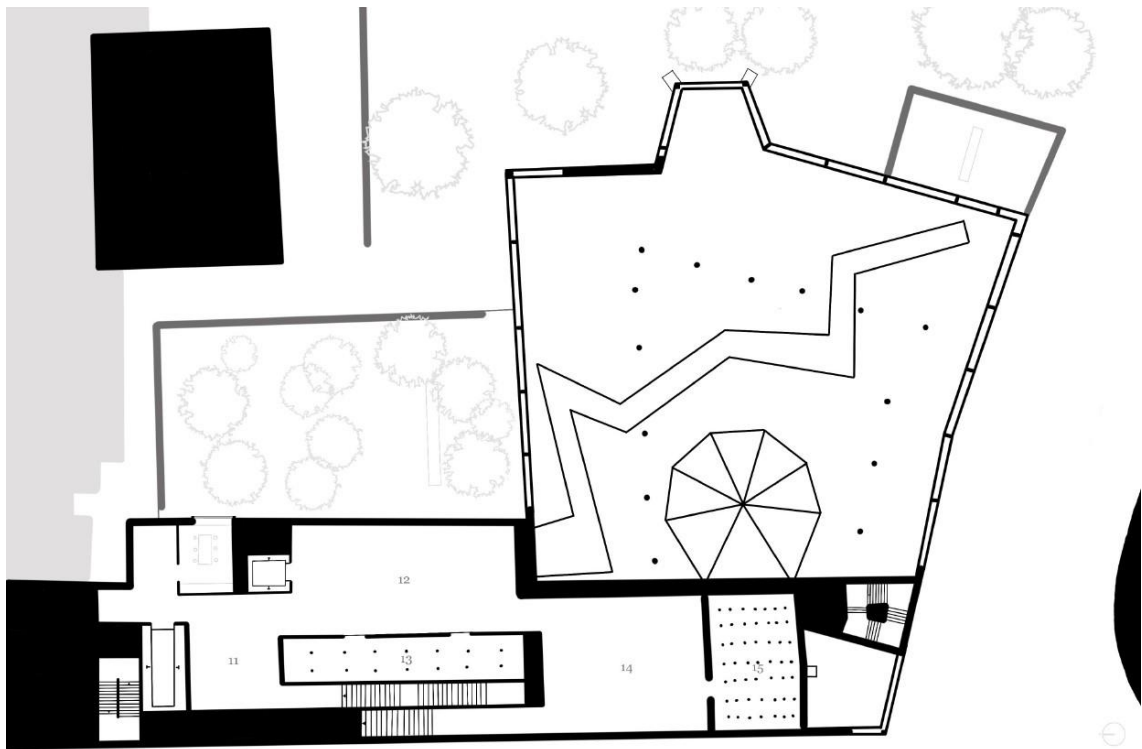


Figura 31 – Fotografias relativas ao piso 1: (a) Revestimentos das paredes e pavimentos; (b) Espaço expositivo 5; e (c) Percepção da ausência da luz e a utilização de iluminação artificial (Fonte: Celia Uhalde)



11 - Sala de Exposição 5 | 12 - Sala de Exposição 6 | 13 - Sala de Exposição 7 - *Cabinet* | 14 - Sala de Exposição 8 |
15 - *“Armarium”*

Figura 32 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do Museu de Arte Kolumba (sem escala).

O visitante percorre o edifício até ao último piso, através de uma estreita escadaria que se encontra na vertente oeste do museu, Figura 33. Escadaria esta iluminada pela luz natural proveniente da grande abertura em toda a altura da parede presente na sala de exposição 10, Figura 39(16) e Figura 34(a), de acordo com o próprio Peter Zumthor: “(...) olhamos para a cidade, juntamente com o sorriso silenciosa da Madonna e da Criança

*do século XVII no final da primeira escadaria.*⁴⁴ (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 167). Adjacente à sala de exposição 11, Figura 39(17) e Figura 34(b). Em seguida, o visitante é contemplado com uma sala de leitura, Figura 39(18), que em termos de material difere bastante do material utilizado no restante piso, que por sua vez corresponde ao mesmo utilizado no piso inferior – paredes revestidas a cinza com pavimento tipo *terrazzo* – a única diferença em relação a este relaciona-se com a presença da luz natural. Ainda relativamente à materialidade da sala de leitura, a madeira é o material predominante, como é perceptível na Figura 34(c). A criação deste espaço foi fundamental para este projeto e vai de encontro ao conceito de Museu de Contemplação. A ideia era conceber um espaço de reflexão confortável para quem visita o museu.

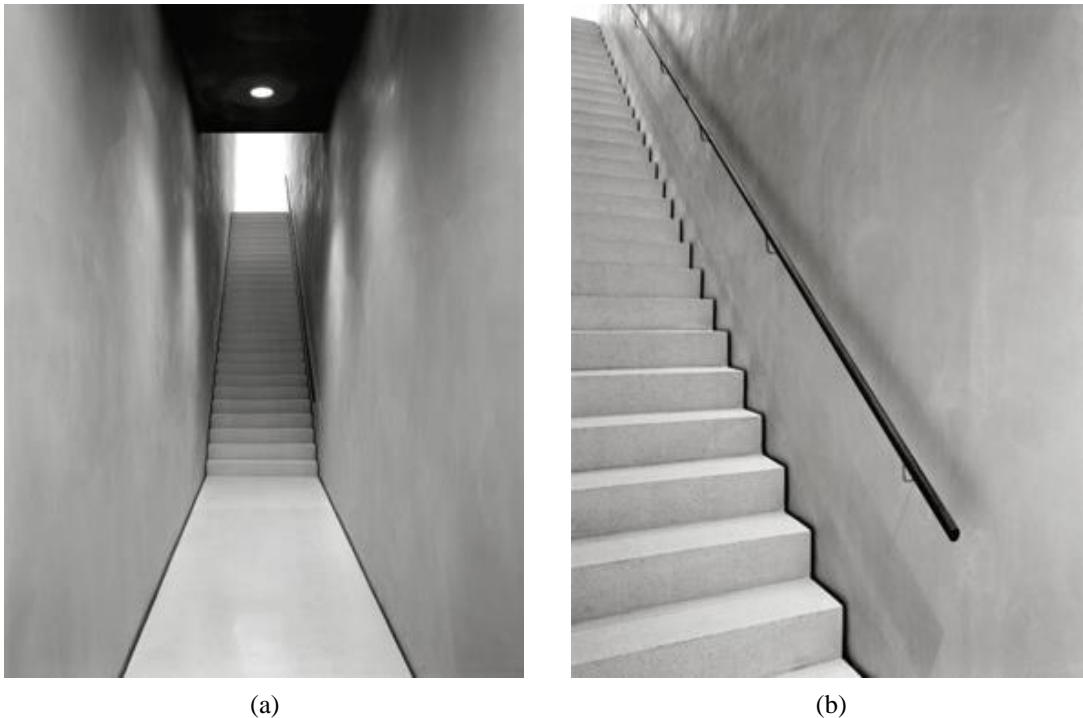


Figura 33 – Distribuição vertical que permitem o acesso ao piso 2 (Fonte: Hélène Binet).

⁴⁴ Tradução livre de: “(...) we look out into the city, along with the quietly smiling seventeenth-century Madonna and Child at the end of the first long stair way.”

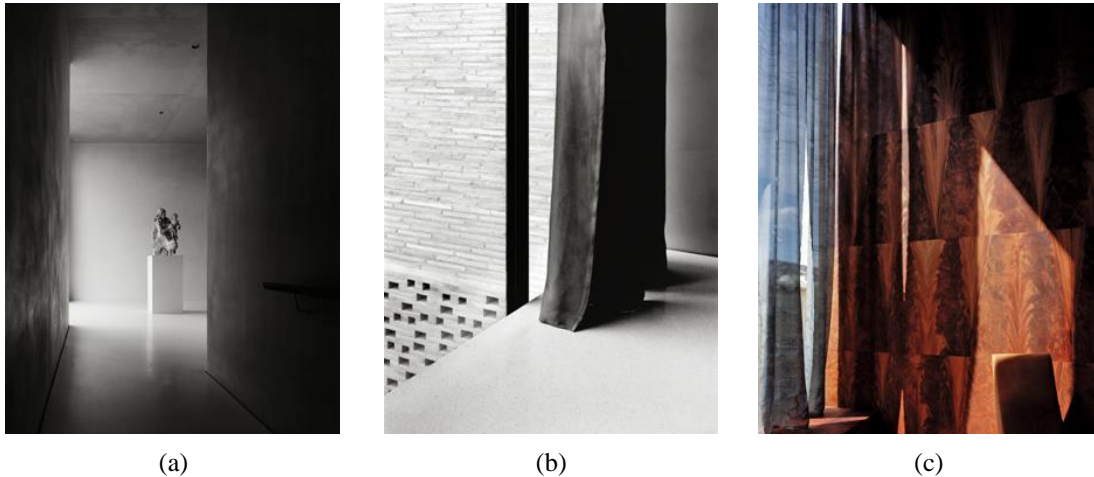


Figura 34 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 10; (b) Sala de Exposição 11; e (c) Material utilizado na Sala de Leitura (Fonte: Hélène Binet).

Adjacente a esta sala de leitura, encontra-se um espaço que consiste numa pequena cozinha, Figura 39(19), contudo esta não está por norma aberta ao público, somente em algumas exceções, na eventualidade de o museu receber certos grupos para debate de determinados temas.

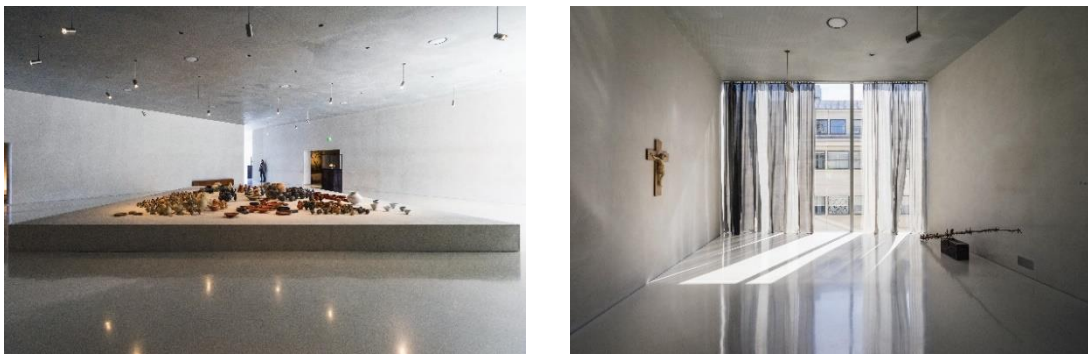
Retomando o percurso, o visitante depara-se novamente com os espaços expositivos, seguindo-se assim a sala de exposição 12, Figura 39(20) e Figura 35(a). Posto isto, o mesmo é encaminhado para a sala de exposição 13, Figura 39(21) e Figura 36(a), que se diferencia das restantes na medida em que compreende um espaço bastante amplo e dada possibilidade de entrada de luz de diferentes pontos. Segue-se a sala de exposição 14, Figura 39(22), que possui uma abertura virada a norte em todo o comprimento e altura da parede, Figura 36(b). Com vista para sul e com uma vista privilegiada para a Catedral de Colónia está outra grande abertura também em todo comprimento e altura da parede, Figura 35(b), presente na sala de exposição 15, Figura 39(23).



(a)

(b)

Figura 35 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 12; e (b) Sala de Exposição 15 (Fonte: Hélène Binet).



(a)

(b)

Figura 36 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 13; e (b) Sala de Exposição 14 (Fonte: Celia Uhalde).

Por fim, ainda neste piso, existem mais salas de exposição que correspondem às três torres (Figura 39(25), (27) e (29)), e os seus respectivos *cabinet* (Figura 39(24), (26) e (28)). Estes *cabinet*, por sua vez, estendem-se gradualmente a partir do núcleo central presente na sala de exposição 13. Como mencionado anteriormente, o conceito de *cabinet* relaciona-se com a ausência de luz natural, o que por sua vez, faz com que nestes mesmos espaços expositivos sejam exibidas as peças de arte que não necessitam de ser expostas à luz natural, e também pela cota ligeiramente elevada comparativamente aos restantes espaços, Figura 37. Estas funcionam também como uma espécie de zona introdutória que prepara os visitantes para as salas de exposição que se encontram nas

torres, uma vez que, é por intermédio destas que se dá o acesso às mesmas. Salas de exposição estas, que são caracterizadas por um pé-direito alto, bem como pelas aberturas que se encontram no topo da parede que estão contíguas ao teto, Figura 38(a). Salienta-se ainda que, cada umas destas aberturas se encontram voltadas para os diferentes pontos cardeais, ou seja, na sala de exposição 17, Figura 39(25), está voltada a norte, Figura 38(b), na sala de exposição 19, Figura 39(27) está voltada a este, Figura 38(c), e por fim, na sala de exposição 21, Figura 39(29), está voltada a sul, Figura 38(c), o que permite que estas salas tenham configurações distintas em termos de luz natural.



(a)



(b)

Figura 37 – Fotografias relativas ao *Cabinet* onde é perceptível o desnível existente entre as mesmas e os restantes espaços expositivos: (a) Acesso à Sala de Exposição 16 – *Cabinet* e (b) Acesso à Sala de Exposição 18 – *Cabinet* (Fonte: Hélène Binet).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

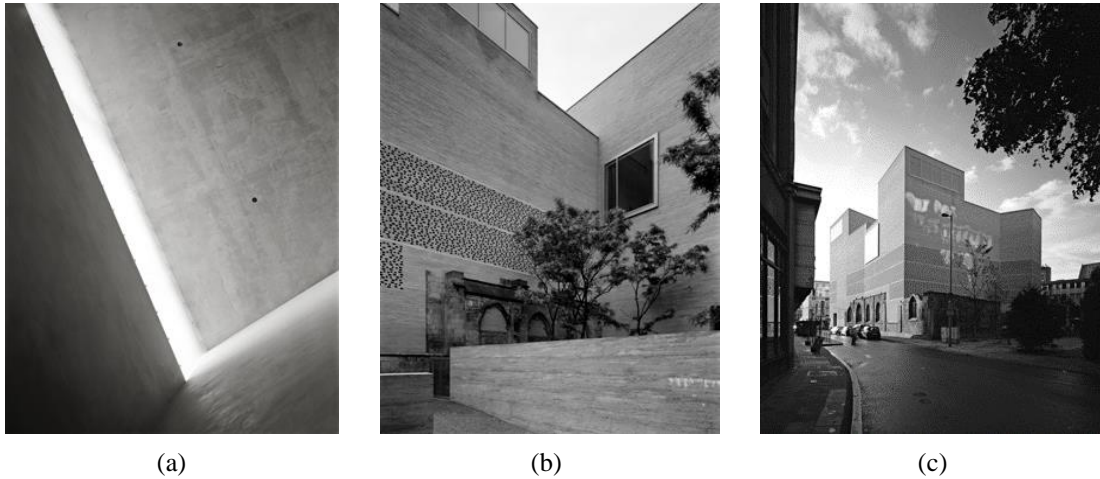


Figura 38 – Fotografias relativas às aberturas que se encontram nas Salas de Exposição 17, 19 e 21: (a) Vista do interior; (b) Vista do exterior da abertura voltada a Norte; e (c) Vista do exterior voltada a Sul e a Este (Fonte: H el ene Binet).

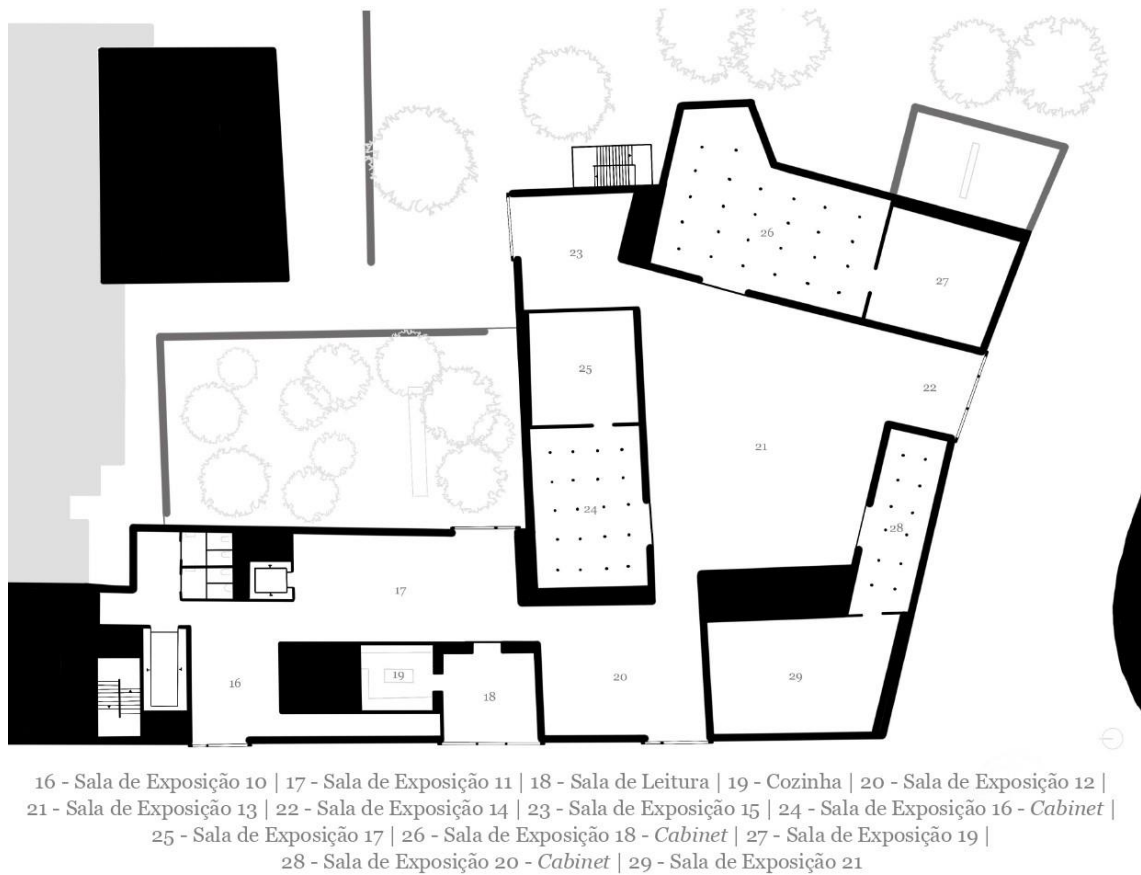


Figura 39 – Desenho livre realizado pela autora da presente disserta o relativo ao programa presente na planta de piso 2 do Museu de Arte Kolumba (sem escala).

VI. Estrutura e materiais utilizados

A construção sobre as ruínas existentes implicou um enorme trabalho por parte do arquiteto. Este tinha desenvolvido já algumas sugestões para o concurso, contudo estas só ganharam contornos mais nítidos aquando da reconstrução factual do museu (Kraus *et al.*, 2022).

Em termos estruturais, o edifício está assente sob um sistema de suporte em aço juntamente com alvenaria maciça. Um dos maiores desafios que os engenheiros civis – Jürg Buchli, Ottmar Schwab e Reiner Lemke – tiveram de enfrentar de modo a conseguir proteger as ruínas da antiga igreja de Santa Kolumba consistiu em criar uma base delicada sobre o material arqueológico e, por sua vez, colocar tijolos nesta fundação. Em conjunto com os arqueólogos, os 13 pilares delgados, que se encontram na zona das escavações arqueológicas, Figura 40, foram ligeiramente desviados sem nunca colocar em causa a estrutura do edifício. Deste modo, esta nova disposição permitiu não só unir a planta nova com a antiga, como também organizar o espaço no piso superior onde se encontram as exposições. Os suportes foram fixados no solo perfurando os pilares anteriores da igreja gótica combinando com os das paredes exteriores. Além disso, transportam a alvenaria de filtro, que não se destinava a exercer pressão sobre as paredes da ruína (Kraus *et al.*, 2022).

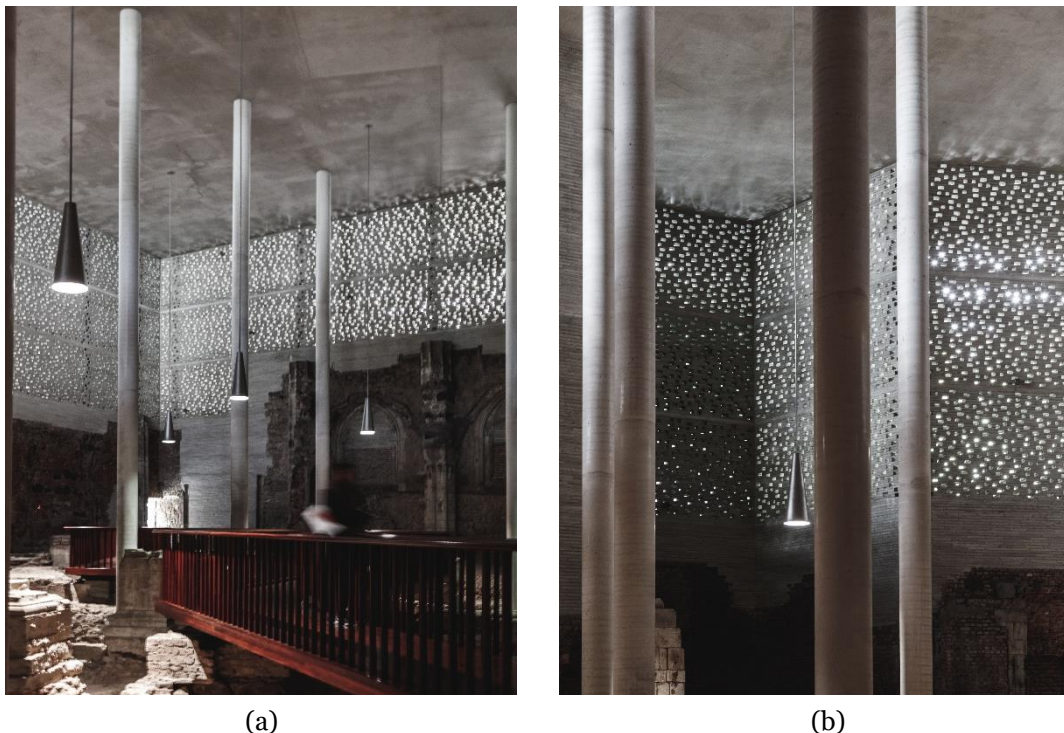


Figura 40 – Fotografias dos pilares que se encontram na zona das escavações arqueológicas (Fonte: Rasmus Hjortshøj).

“(...) o núcleo do museu acima das escavações pode ser descrito como uma grande mesa.”⁴⁵ (Zumthor & Binet, 1999, p. 286), é assim que Peter Zumthor retrata a estrutura do novo museu. O piso que se encontra acima das escavações – as exposições – serve como estrutura de suporte da carga, quer isto dizer, que este confere não só a estabilidade ao edifício, bem como o seu desempenho, na medida em que, é responsável por carregar e transferir a carga para o solo com a devida segurança. Carga esta, que por sua vez, é transferida por intermédio dos pilares circulares, ao qual o arquiteto equipara a agulhas, que contactam o solo das escavações em camadas mais profundas (Zumthor & Binet, 1999).

Em termos da materialidade, o elemento primordial utilizado neste projeto foi o tijolo, que serviu numa primeira fase para restaurar alguns dos estragos provocados pela 2ª Guerra Mundial. Este material foi descoberto no revestimento interno das janelas da antiga igreja, assim como no invólucro das lápides que se encontravam partidas. Um dos motivos pelos quais Peter Zumthor, em conjunto com o seu atelier, escolheu este material em específico para o projeto, relaciona-se com o facto de este ser um material muito utilizado em Colónia, inclusive o arquiteto menciona até as obras do arquiteto alemão Rudolf Schwarz, que tiveram um papel fundamental aquando da reconstrução desta região após a guerra, onde este recorreu ao tijolo. De salientar que, o tijolo utilizado foi feito especificamente para este novo museu de arte numa parceria entre o arquiteto e o fabricante dinamarquês Christian Petersen, bem como o facto de este ter sido bastante debatido e alvo de várias experiências nos 10 anos de execução do projeto, Figura 41. Como refere Zumthor, foi o facto destes tijolos terem sido feitos à medida, que: “(...) nos permitiu fazer uma boa junção com o trabalho de tabuleiro gótico e os traseiros quebrados das paredes, e de construir no topo das paredes antigas.”⁴⁶ (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 165). Estes tijolos serviram de base para o enorme revestimento do museu que rodeia a área onde foi descoberta a Igreja de Santa Kolumba, que possui uma parede exterior filtrante, de camada dupla, transparente à luz e permeável ao ar, Figura 42 (Zumthor et al., 2014, vol.2).

⁴⁵ Tradução livre de: “(...) the core of the museum above the excavations might be described as a large table.”

⁴⁶ Tradução livre de: “(...) which allowed us to make a good join with the Gothic tracery work and the broken-off butts of the walls, and to build up on the top of the old walls.”

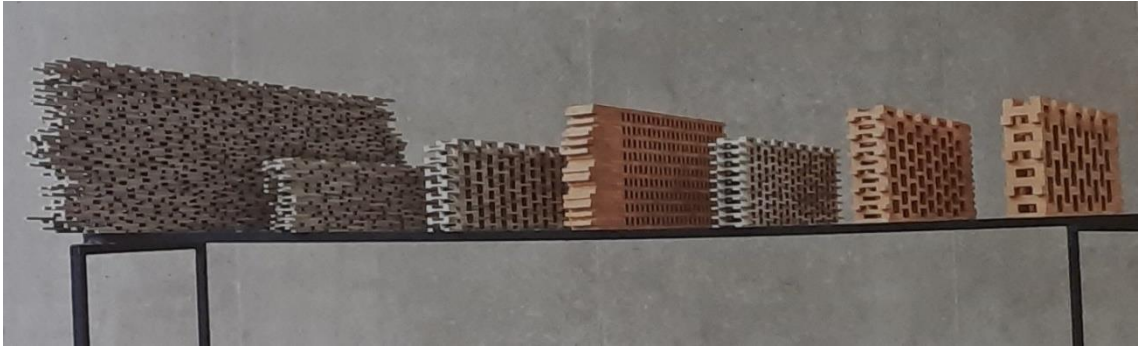
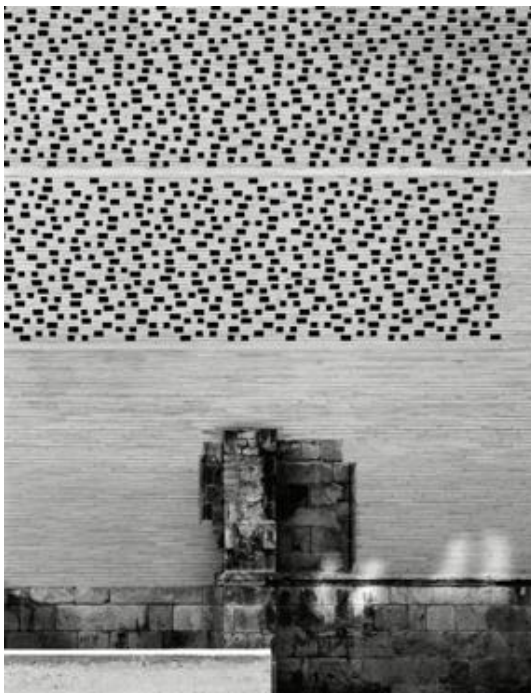
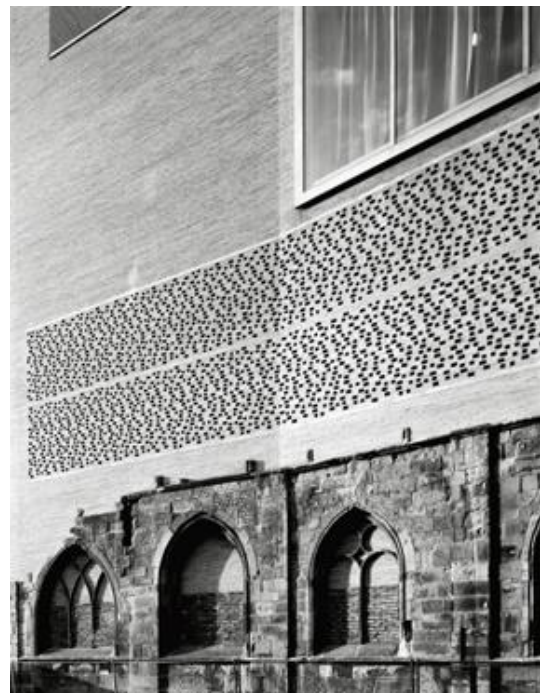


Figura 41 – Tijolo Kolumba (Fonte: (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 173)).



(a)



(b)

Figura 42 – Vistas do exterior da parede de filtro (Fonte: H el ene Binet).

Reforça-se que, o revestimento exterior do novo museu foi feito tamb em com recurso ao tijolo. Uma das caraterísticas deste revestimento, e citando o arquiteto, é que “(...)   *autoportante e não transporta qualquer carga vertical adicional.*”⁴⁷ (Zumthor & Binet, 1999, p. 286).

Para além do tijolo, destaca-se a utiliza o da madeira, não são como revestimento de paredes, pavimentos e tetos interiores, patentes na zona de bengaleiro e na sala de leitura, Figura 43(a), assim como no passadiço que percorre o espaço central do museu, Figura 43(b), e em alguns detalhes, por exemplo o corrimão que acompanha os lanços de

⁴⁷ Tradu o livre de: “(...) is self-supporting and does not carry any additional vertical loads.”

escadas, Figura 43(c), ou em peças de mobiliário, Figura 43(d),(e) e (f). Salienta-se que foram utilizados distintos tipos de madeira.

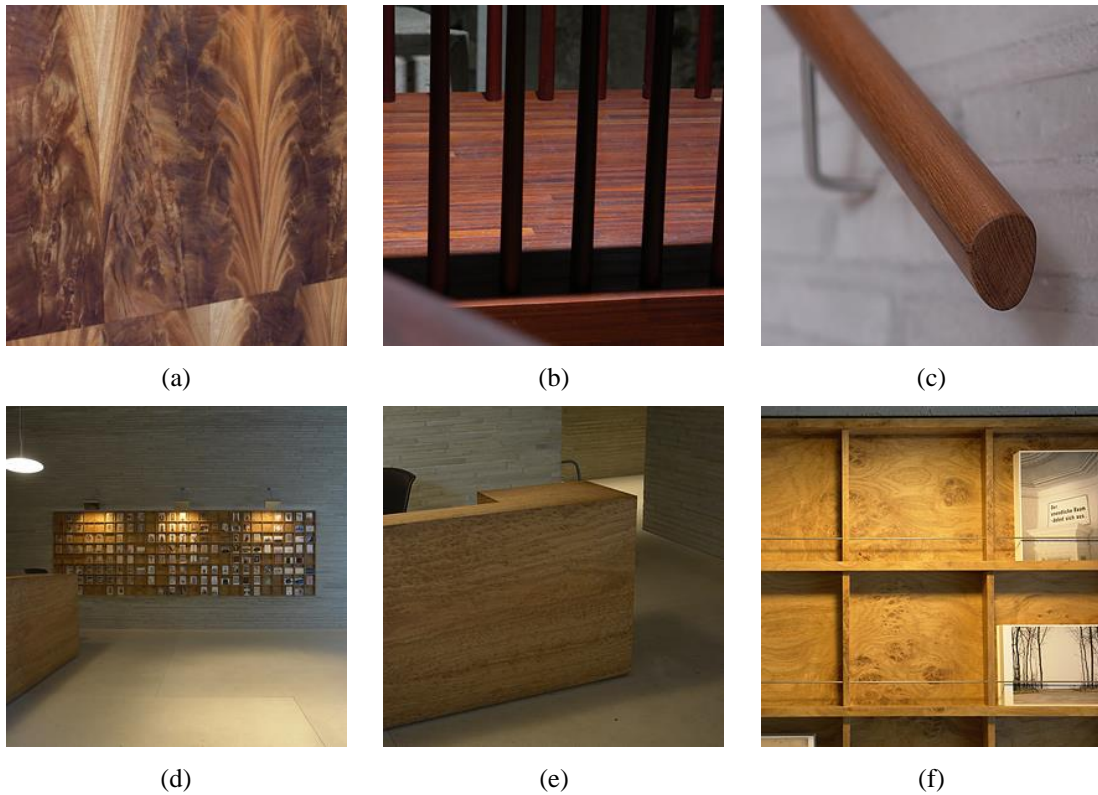


Figura 43 – Uso da madeira no Museu de Arte Kolumba: (a) Sala de Leitura; (b) Passadiço sobre as escavações arqueológicas; (c) Corrimão das escadas; (d), (e) e (f) Recepção.

O tema dos materiais sempre desempenhou um papel crucial uma vez lançado o concurso para o novo museu de arte no centro da cidade de Colónia. Uma das estratégias iniciais utilizadas relaciona-se com a tentativa de compreender a divisão existente entre a arquitetura e os respetivos materiais de construção empregues na antiga edificação, e a obra de arte propriamente dita. Importante salientar que foi dada muita ênfase às características físicas dos materiais utilizados, particularmente a sua capacidade de manter a temperatura de determinados espaços. De modo sucinto os materiais presentes no Museu de Arte Kolumba resumem-se em:

«(...) paredes de tijolo cinza-claro (tijolo Kolumba), reboco de argila, pavimentos de calcário Jura, terrazzo, argamassa, tetos em argamassa vertida sobre uma cofragem, caixilhos de janelas, portas, invólucros e acessórios de aço, painéis de parede e mobiliário de

madeira, têxteis e couro, cortinas de couro e seda.»⁴⁸ (Kraus et al., 2022).

A respeito da composição das paredes presentes no Museu de Arte Kolumba, salienta-se que existem quatro tipos, nomeadamente: paredes de alvenaria de filtro, Figura 44, que protegem as escavações arqueológicas, e que devido às suas configurações permeáveis permitem que o ar e a luz percorram o edifício; paredes de alvenaria armada, Figura 45; paredes de alvenaria simples, ou seja, compostas somente por uma camada única de tijolo, que se encontram nas salas de exposição; e por fim, paredes de alvenaria dupla com isolamento pelo meio.

⁴⁸ Tradução livre de: “(...) light gray brick walls (Kolumba stones) and clay plaster, flooring made of Jura limestone, terrazzo, and mortar, ceilings made of a poured mortar shell, window frames, doors, casings and fittings of steel, wall paneling and furniture of wood, textiles and leather, curtains of leather and silk.”

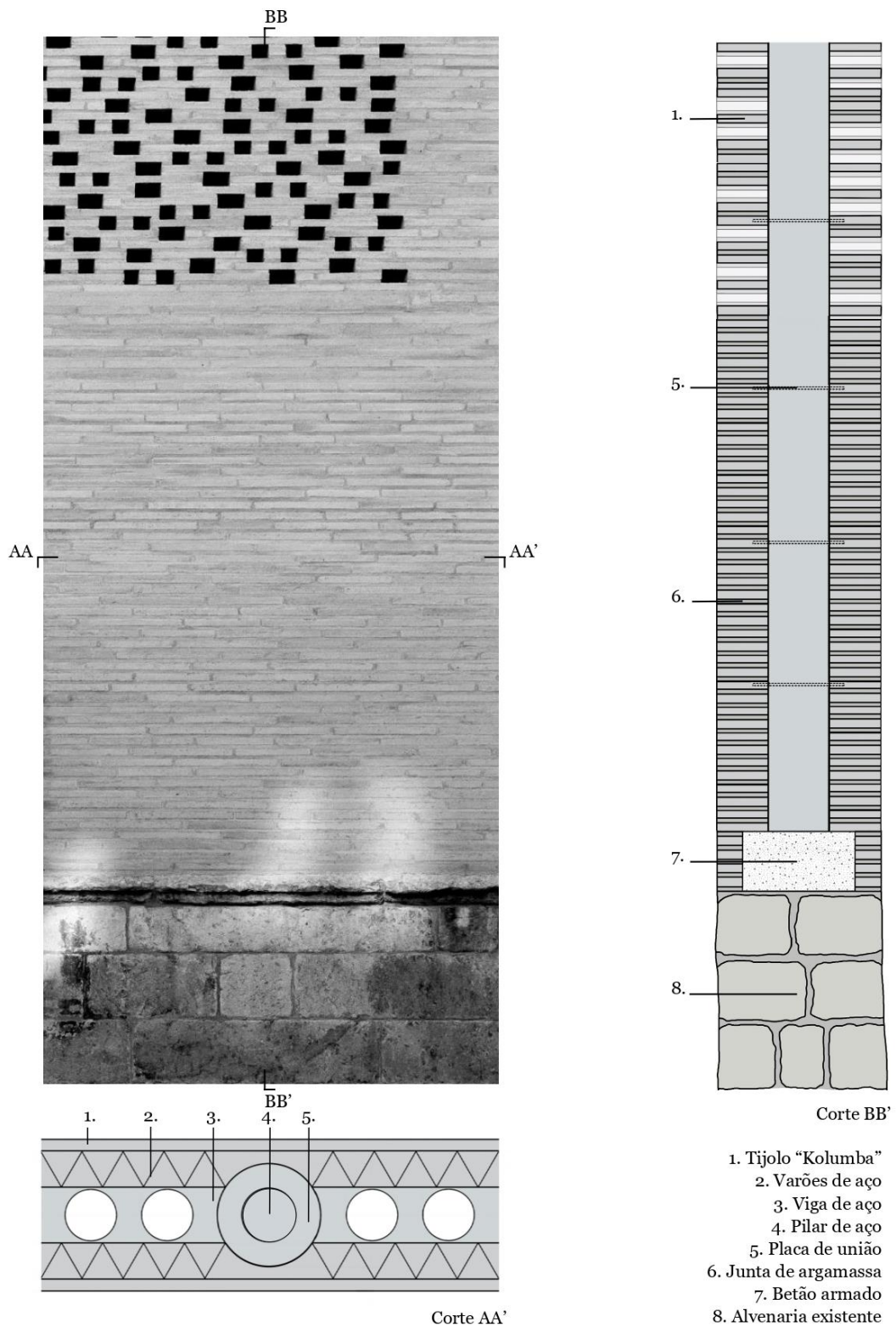


Figura 44 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à alvenaria de filtro do Museu de Arte Kolumba (sem escala).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

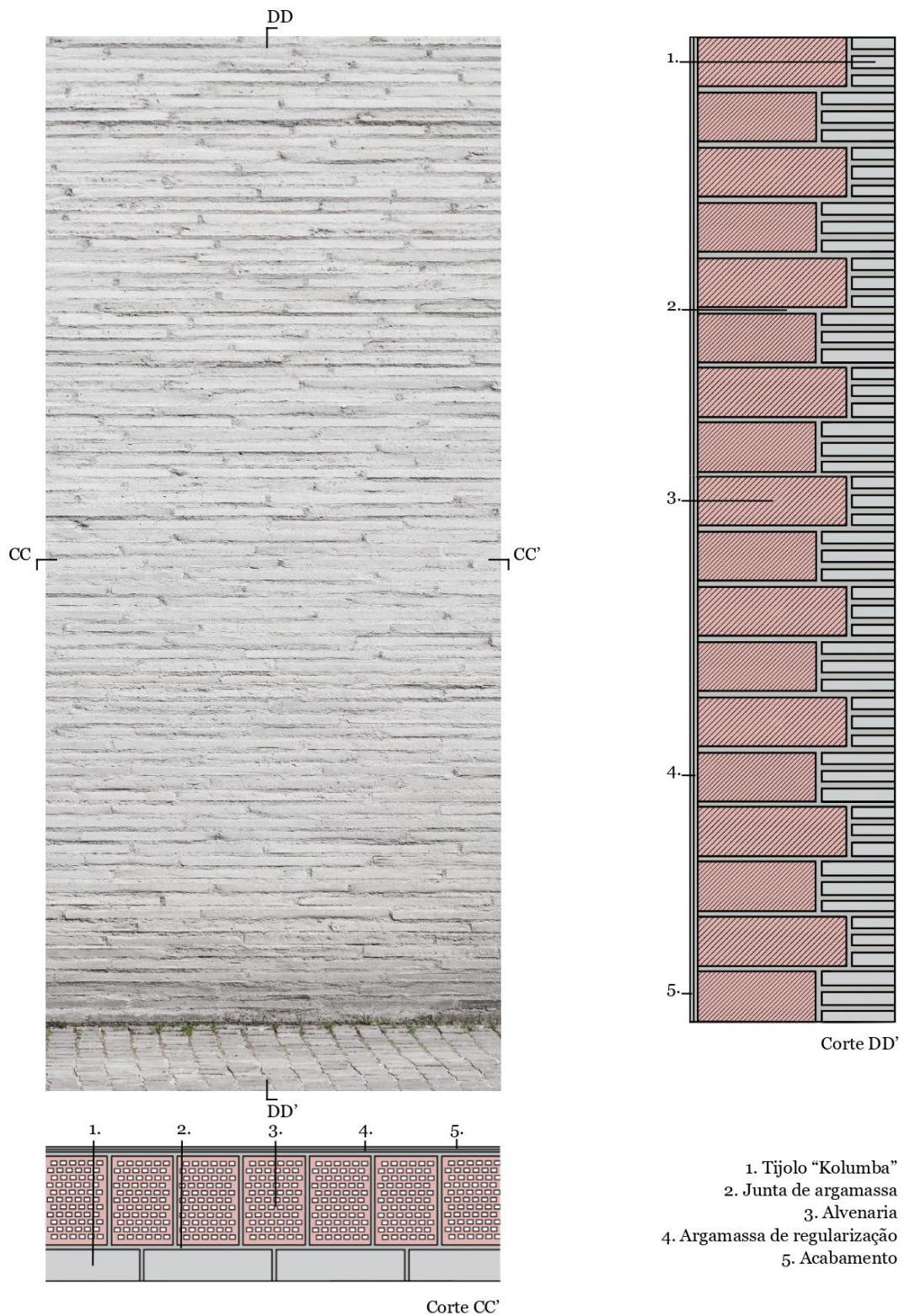


Figura 45 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à alvenaria armada do Museu de Arte Kolumba (sem escala).

Nos últimos anos, a fachada oeste do museu tem sofrido algumas intervenções de reabilitação, decorrentes de patologias geradas pela humidade que permeia as paredes

exteriores, originando o aparecimento de eflorescências e bolores. Estas anomalias estão patentes nas três salas de exposição da torre do museu. Contudo, estão a ser feitos testes de modo a encontrar soluções de intervenção para solucionar tal problema (Kraus *et al.*, 2022).

VII. Presença da luz

O “tijolo Kolumba” é indissociável deste novo museu no centro da cidade de Colónia, bem como do trabalho de Peter Zumthor. Este tornou-se emblemático deste projeto, em especial pela sua utilização na fachada permeável (alvenaria de filtro), responsável pela entrada de luz que ilumina as ruínas da antiga igreja permitindo toda a perceção do espaço. Reforça-se que a luz está intimamente relacionada com o tijolo, e com os seus elementos de composição, nomeadamente a tonalidade, a proporção, o modelo, entre outros, na medida em que, o tijolo se “transforma” em luz, e por sua vez, esta luz carrega a tonalidade e a essência do tijolo. Todos estes fatores já mencionados – tonalidade, proporção, modelo – juntamente com as aberturas existentes entre cada um destes tijolos, contribuem para conceção de um “tijolo-luz” – termo adotado da Tese de Doutoramento “O Corpo Sem Órgãos da Arquitectura”. Esta solução resultou da conjugação dos três fatores referidos e de um processo de experimentação por parte de Zumthor. Evidencia-se que, na criação arquitetónica de Peter Zumthor, o foco não reside na inovação e no modo de utilização de um determinado material, mas sim, na forma como a sua procura incessante pela matéria expressiva e a composição da experiência o leva a desenvolver novos métodos de trabalho com materiais comuns (Ventura, 2012).

No Museu de Arte Kolumba, a luz é a matéria de composição elementar, cujo percurso guia os visitantes pelos variados espaços, e cada passo ilustra as alterações da luz, bem como da consequente sombra Figura 46.

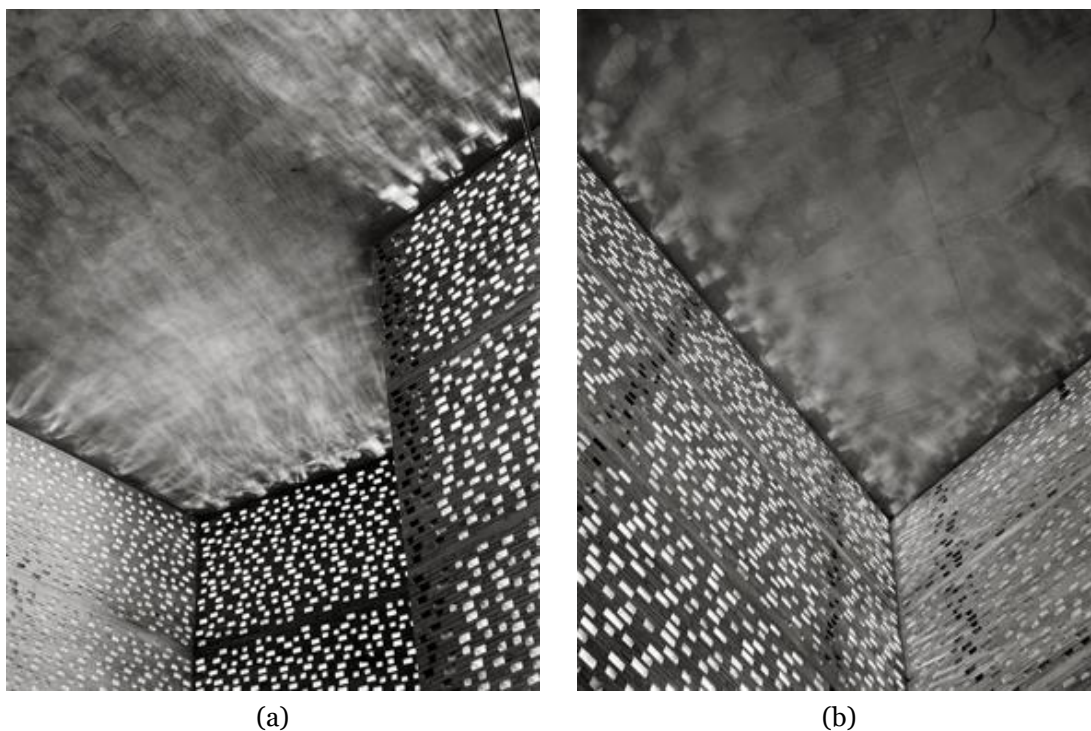


Figura 46 – Fotografias relativas à entrada de luz (Fonte: Hélène Binet).

A alvenaria de filtro, que protege as escavações arqueológicas, permite a entrada de ar e de luz que trespassa pela parede, Figura 47, criando assim um mosaico de luz que envolve etereamente a capela. Salienta-se que, durante os 10 anos de conceção do museu, foram produzidas várias amostras à escala real (Kraus *et al.*, 2022).

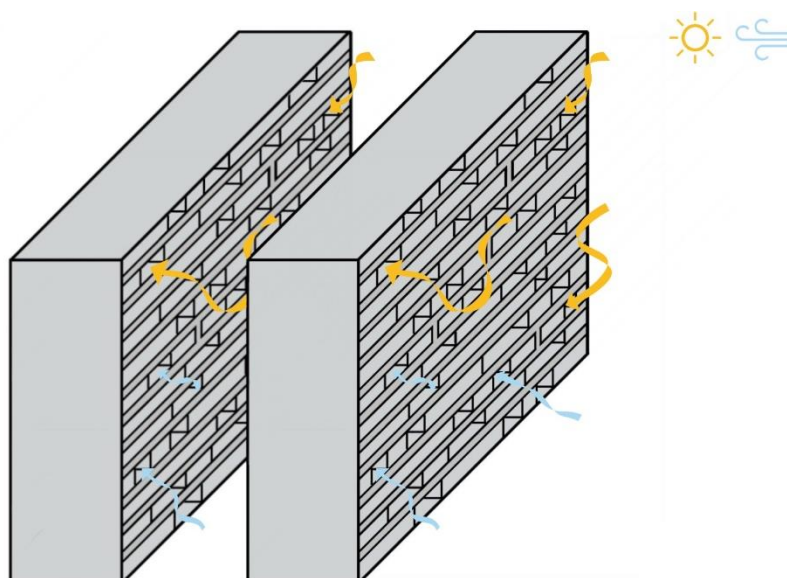


Figura 47 – Esquema realizado pela autora relativo à entrada de luz e de ar que permeia a parede de alvenaria de filtro.

Um dos aspetos que torna o Museu de Arte Kolumba bastante fascinante relaciona-se com o facto de este ser considerado um museu que surge das sombras e que, por sua vez, devido à luminosidade adquire diferentes vivências consoante a hora do dia, bem como das respetivas estações do ano. As janelas a toda a extensão da parede permitem a entrada de luz em várias direções. O Museu de Arte Kolumba emana não só tranquilidade, bem como uma alegria convidativa, tendo sempre em vista o respeito pelo contexto urbano e a seriedade do seu conteúdo (Kraus *et al.*, 2022).

VIII. Presença da temperatura

Em termos da climatização do museu, todas as salas com exceção do *foyer*, podem ser adaptadas de modo desejado. As instalações técnicas essenciais não puderam ser incorporadas nas paredes e nos pisos devido a fatores como o sistema construtivo termo ativo, bem como à energia geotérmica. Ao invés dos tradicionais aparelhos de ar condicionado, neste projeto a entrada de ar ocorre através dos furos das lâmpadas colocadas no teto e, por sua vez, a saída do mesmo é dissipado em vastas zonas por intermédio da junta da extremidade do piso. A zona mais histórica do museu, as ruínas propriamente ditas, necessitam de determinadas condições climáticas a qual o arquiteto Peter Zumthor deu resposta através da criação da denominada “alvenaria de filtro”, evitando assim a utilização de equipamentos técnicos de custos exorbitantes.

IX. Atmosfera

O alcance da atmosfera, que o arquiteto tanto menciona, é feito essencialmente através da luz, do jogo de luz e de sombra presente no Museu de Arte Kolumba. Luz esta que, proveniente de diferentes fontes – natural, artificial, direta ou difusa –, permite que o visitante seja contemplado com distintas atmosferas em toda a extensão do museu. Salienta-se que, a presença física dos materiais também contribui para as distintas perceções atmosféricas, e apesar de serem utilizados distintos materiais – tijolo, betão, reboco e a argamassa – constata-se que o tom cinza-claro é uma constante, que por sua vez, corresponde a um tom neutro cujos múltiplos efeitos de luz podem gerar vários tons em todo o museu, à medida que o visitante explora os diferentes espaços. O som do espaço também entra no plano de composição atmosférico, na medida em que, as aberturas presentes nas paredes que protegem as escavações arqueológicas, não permitem somente a entrada de luz, bem como o atravessamento do som do exterior para o interior, o que mais uma vez, gera toda uma nova atmosfera. Além destes três elementos abordados, a temperatura do espaço é igualmente importante para conceção das atmosferas deste novo museu.

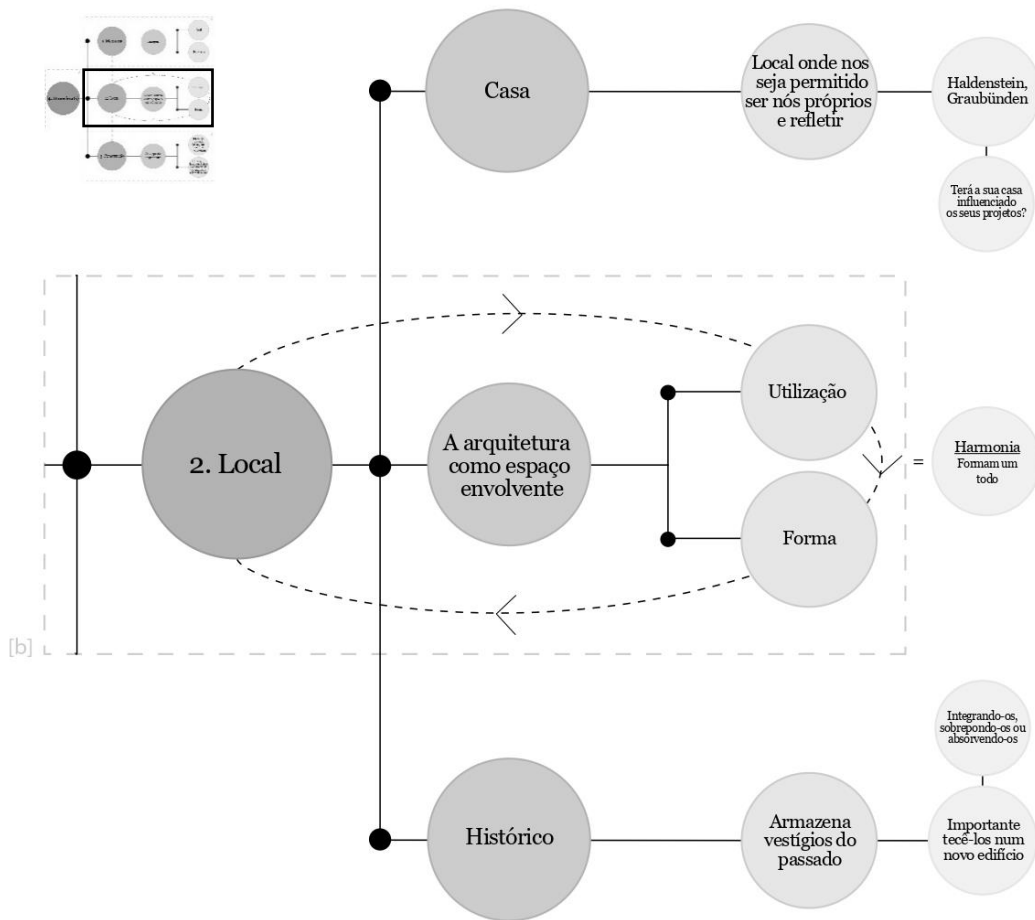
Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

4. Local

4.1 Estrutura do capítulo

Neste capítulo é apresentado o esquema relativo ao 2º pilar que estrutura o pensamento de Peter Zumthor, Figura 48, ou seja, o Local, que se encontra fragmentado num primeiro momento em casa, num segundo momento em arquitetura como espaço envolvente e por fim, em local – histórico.



2. Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996

Figura 48 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [b] – Local.

4.2 Casa

A importância da casa é fundamental, pela necessidade de possuímos um espaço onde nos seja permitido sermos nós próprios e refletirmos sobre as nossas vidas, bem como, um local em que nos possamos sentir seguros. Ao abordar Peter Zumthor verificamos que este tema é imprescindível, na medida em que todos precisamos de algum local ao qual possamos chamar de “casa”, e o arquiteto não é exceção, como o próprio faz questão de referir na sua entrevista denominada de *“Different kinds of Silence”*:

«Todos nós habitamos em casas (...) é importante para nós termos uma casa, pode ser um pequeno apartamento, mas mesmo assim temos um lugar onde a nossa vida é protegida, onde podemos tomar conta da nossa vida, da vida das nossas famílias..., e assim por diante, de modo que isto seja fornecido, e isto deve ser como uma boa peça de roupa ou algo assim, deve ser bem feito e assim, mantém-nos tranquilos se tivermos um lugar para voltar (...)»⁴⁹ (Wagner, 2015).

Essa casa para o arquiteto situa-se em Haldenstein, em Graubünden (Grisões). Contudo, o facto da sua casa e do seu atelier, Figura 49, se situarem no Cantão de Graubünden (Grisões), constitui outra das suas enormes indagações, uma vez que Zumthor se questiona sobre a influência que tal aspeto detém relativamente ao seu trabalho como arquiteto, como é possível comprovar através da transcrição:

«Trabalho em Graubünden, numa aldeia de agricultores, rodeada de montanhas. Trabalho a partir deste lugar, moro lá. Às vezes pergunto-me se este facto influencia o meu trabalho. Ideia que não me desagrada. Será que os projectos que realizei seriam diferentes se nos últimos 25 anos não tivesse trabalhado em Graubünden, mas sim na paisagem da minha juventude junto ao lado norte do Jura, com as suas colinas onduladas e a proximidade familiar da urbanidade da cidade de Basileia? Assim que penso nesta questão noto como o meu trabalho é marcado por muitos lugares.» (Zumthor, 2005, p. 33).

⁴⁹ Tradução livre de: "We all come from houses and we all stay in houses (...) that's important for us to have home, could be a small apartment, but still you have a place where your life it's protected, or you could look on yourself, of to your life, the life of your family, and so on, so this as to be provided, and this should be like a good piece of clothing or something, it should be well done and so, keeps you quiet if you have a place to come back, (...)"

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



Figura 49 – Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1985-1986.

4.3 A arquitetura como espaço envolvente

A relação entre a obra arquitetónica e o local é um dos objetivos que o arquiteto tanto estima alcançar e, quando tal acontece, estamos perante uma das suas grandes paixões: a capacidade de projetar uma obra que, com a passagem do tempo, se encontre enraizada ao local, como parte integrante da envolvente, e por sua vez, vinculada com a história. A respeito da história, esta detém de um papel fundamental aquando da realização de um novo projeto, na medida em que, de maneira a conseguir conectá-los é imprescindível a compreensão minuciosa de toda a envolvente a fim de a conectar com as valências necessárias do novo edifício. *“Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira.”* (Zumthor, 2005, p. 17). Um dos exercícios que Peter Zumthor gosta de fazer no seu trabalho a respeito deste objetivo, relaciona-se com o ato de imaginar, isto é, imaginar como é que as suas obras arquitetónicas, independentemente das suas escalas, se vão correlacionar com o espaço envolvente. *“É um jogo recíproco, de dar e receber, entre as obras de Peter Zumthor e o espaço envolvente.”* (Zumthor, 2006, p. 7).

Peter Zumthor partilha da opinião de que as obras arquitetónicas que têm a destreza de gerar emoções e, por sua vez, permitir certas opiniões e juízos sobre as mesmas, se encontram intimamente correlacionadas com o momento em que são aceites pelo que está ao seu redor. Todavia, os nossos sentimentos e a nossa perceção estão enraizados no passado, por isso é que o conceito que está por detrás do edifício deve reverenciar a memória (Zumthor, 2005).

«(...) 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 as crianças podem crescer. Talvez estas, inconscientemente, se lembrem daqui a 25 anos de algum edifício, de uma esquina, uma rua, uma praça, sem nada saber do arquitecto, o que também não é importante. Mas a ideia de que as coisas estão lá – também me lembro de muitas coisas no mundo, construídas, que não são da minha responsabilidade, que me tocaram, comoveram, aliviaram, que me ajudaram. Faz-me sentir 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 este edifício daqui a 35 anos

ainda constará nalgum dicionário de arquitectura.» (Zumthor, 2006, pp. 65–67).

No começo de um novo projeto o arquiteto dispõe somente da utilização pretendida para a futura obra e do local onde a mesma será inserida, o que por sua vez, lhe permite conceber uma forma arquitetónica que desponta quase *per se*. Posto isto, é possível concluir que estes constituem os conceitos-chave sobre os quais o arquiteto se fundamenta: *“O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta.”* (Zumthor, 2006, p. 69). De acordo com o próprio, este considera que para além da arquitetura ser uma arte para ser utilizada, a tarefa nobre da mesma reside essencialmente na harmonia destes três conceitos-chave e na capacidade de formarem um todo. Peter Zumthor é apologeta de *“(…) manter-se fiel à natureza das coisas a criar, e confiar que a obra, desde que seja inventada com a adequada precisão para o lugar e função, desenvolva a sua própria força sem necessitar de nenhum acessório artístico.”* (Zumthor, 2005, p. 25).

*“Gosto de projetar edifícios em resposta a um lugar. Lugares fascinam-me. Gosto de desenhar espaços cuja forma e atmosfera combinam perfeitamente com a sua utilização.”*⁵⁰ (Zumthor et al., 2014, vol.1, p. 11). Em todos os seus projetos, Peter Zumthor procura que as respetivas construções correspondam à utilização que lhes foi concebida. Estas questões relativas ao lugar, à utilização e à conseqüente forma, são muito debatidas ao longo do processo de criação arquitetónica, e implicam um exercício recorrente por parte do arquiteto a respeito, por exemplo, de como é que tal edifício será incluído em determinada envolvente, em determinada paisagem, assim como é que este será utilizado, e por quem, como o próprio faz questão de mencionar, quer na sua entrevista designada de *“Multiplicity and Memory: Talking About Architecture with Peter Zumthor”*: *“Penso na utilização: o que faço tem valor? Eu gosto disso? E o que falta? Procuo pensar e sentir junto as necessidades da função, uso e peculiaridade do lugar.”*⁵¹ (Saieh, 2010), quer no seu exemplar intitulado de *“Pensar a arquitectura”*:

«O que é que esta casa quer ser, como objecto de utilização, como corpo sensível feito com material e firmemente construído, como figura, feito forma, que serve à vida? assim me pergunto e continuo a perguntar: O que é que esta casa quer ser no seu lugar, na rua secundária da cidade,

50 Tradução livre de “I like designing buildings in response to a place. Places fascinate me. I love designing spaces whose form and atmosphere perfectly match their use.”

51 Tradução livre de: “I think of the utilization: is what I do valuable? Do I like it? And what does it lack? I try to think and feel together the needs of function, use, and the peculiarity of the place.”

no subúrbio, na paisagem maltratada, no monte em frente das faias, no corredor de aterragem de aviões, na luz do lago, na sombra da floresta?» (Zumthor, 2005, p. 62).

De salientar que esta forma, que o arquiteto tanto menciona, não consta necessariamente no seu processo de criação, mas sim surge com uma espécie de consequência, do local, da construção e dos próprios materiais, tal como o próprio faz questão de reforçar na sua palestra intitulada de “Peter Zumthor: *Presence in Architecture: Seven Personal Observations*”:

«(...) para mim, a arquitetura não tem a ver principalmente com a forma, não de todo. Na verdade, nunca falamos da forma no escritório, falamos por exemplo de construção como viram, podemos falar de locais e outras influências que vêm de fora e falamos de materiais (...)»⁵² (Zumthor, 2013).

Partilha da opinião de que o espaço que está ao redor de um edifício, nomeadamente a sua materialidade é que confere o carácter de atmosfera e não a forma propriamente dita.

Contudo, estas respostas começam a surgir e a ganhar contornos cada vez mais claros, aquando do desenvolvimento do projeto. Respostas estas que, por sua vez, são discutidas em paralelo com os clientes e de acordo com os objetivos pretendidos.

Aquando da implantação de um novo projeto num determinado lugar, é importante estar consciente que antes da intervenção neste mesmo espaço já existia uma história, um contexto urbano, uma paisagem, que devem ser respeitados e conectados com o novo edifício. De salientar também que, uma vez construído:

«Cria um sítio. No lugar onde está existe uma frente e um tardoz, existe uma esquerda e uma direita, existe proximidade e distância, um interior e um exterior, existem formas de focagem, de concentração ou de arranjo da paisagem. Forma-se um espaço envolvente.» (Zumthor, 2005, p. 59).

⁵² Tradução livre de: "(...) for me architecture is not primarily about form and not at all. We actually never talk about form in the office, we for instance talk about construction as you saw, we can talk about sites and other influences which come from the outside and we talk about materials (...)"

Reforça-se que, um dos projetos onde é mais notável esta relação entre a obra arquitetónica e o espaço envolvente é o Museu da Mineração em Sauda, Figura 50, projeto este que se molda sobre a topografia rochosa e se dissimula sobre a paisagem.



Figura 50 – Museu da Mineração, Sauda, Noruega, 2003-2016 (Fonte: Per Berntsen).

4.4 Local – Histórico

Um dos objetivos que Peter Zumthor mais estima alcançar baseia-se fundamentalmente na integração das suas obras arquitetónicas com o espaço envolvente “*Gostaria que os edifícios que faço dissessem: “Compreendo algo sobre o que me rodeia”*”⁵³ (Zumthor & Lending, 2018, p. 16) e não na criação de uma espécie de parasita, algo que irá destabilizar o que está ao seu redor. Não se trata necessariamente de um princípio de índole estético, não primeiramente pelo menos, mas sim da procura constante por uma homogeneidade ao nível do contacto emocional, ou seja, de um sentimento emocional para com o espaço envolvente manifestado por intermédio da arquitetura. O local, em conjunto com a paisagem e as coisas, armazena história, e de acordo com o arquiteto é o que lhe interessa. *“As coisas que consigo ver e sentir na paisagem são físicas e reais,*

⁵³ Tradução livre de: “I would like the buildings I make to say: “I understand something about what is around me.””

*por mais mudas, escondidas e misteriosas que apareçam à primeira vista.*⁵⁴ (Zumthor & Lending, 2018, p. 18).

Segundo o arquiteto, um mero ato de contemplação de um local desponta de imediato um sentimento em si, e é neste preciso momento em que a forma que procurava incessantemente começa a surgir de modo espontâneo. E tal como mencionado anteriormente, um dos seus objetivos a respeito das suas obras arquitetónicas, é que estas possuam a capacidade de dialogar com a história de um local – como o próprio refere: *“Acho importante incluir vestígios do passado, tecê-los num novo edifício, integrando-os, sobrepondo-os ou absorvendo-os.”*⁵⁵ (Zumthor & Lending, 2018, p. 25) – e consequentemente com as pessoas que lá habitam, daí a importância da memória, e que a mesma se pronuncie. De acordo com o próprio, todas as artes detêm dessa aptidão, inclusive a sua – a arte de construir. Peter Zumthor relata até um momento específico onde comprova tal afirmação:

*«Ao ouvir uma peça de música ou ao caminhar numa floresta de faias no Verão, algo me toca, algo que parece já ter experimentado antes. E agora sinto-o novamente num novo contexto de um momento em particular, e depois as velhas e as novas sensações misturam-se e o cérebro tenta compreender.»*⁵⁶ (Zumthor & Lending, 2018, p. 20).

Posto isto, é possível constatar que quando o seu objetivo é alcançado, ou seja, quando a memória se pronuncia, esta combina as coisas do mundo, ou seja, o real com o factual, o que por sua vez, traduz a memória num tipo de acontecimento deste preciso momento.

No seu trabalho como arquiteto, é fundamental o vínculo que estabelece entre os seus edifícios e a história. Existe uma enorme paixão da sua parte no que diz respeito ao facto de este conseguir dar vida ao que já se encontra esquecido, o que irá permitir emoções, tal como o próprio refere:

«(...) penso não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções. E manter-se fiel à natureza das coisas a criar, e

⁵⁴ Tradução livre de: “The things I can see and feel in the landscape are physical and real, no matter how mute, hidden, and mysterious they might at first appear.”

⁵⁵ Tradução livre de: “I think it is important to include traces of the past, to weave them into a new building, integrating them, overlaying, or absorbing them.”

⁵⁶ Tradução livre de: “When listening to a piece of music or walking in a beech wood forest in summer, something touches me, something that I seem to have experienced before. And now I experience it again in the new context of a particular moment, and then old and new sensations intermingle and the brain tries to understand.”

confiar que a obra, desde que seja inventada com a adequada precisão para o lugar e função, desenvolva a sua força sem necessitar de nenhum acessório artístico.» (Zumthor, 2005, p. 25).

A arquitetura desempenha um papel muito importante no momento da caracterização de um local, ou seja, esta permite: contemplar o espaço que rodeia a obra arquitetónica sobre uma nova perspectiva; introduzir o fator de escala, e que a paisagem, bem como a topografia, se possam pronunciar. A respeito dos projetos de Peter Zumthor, alguns dos melhores exemplos que se enquadram neste tema, de acordo com o arquiteto são: o Abrigo para Ruínas Arqueológicas Romanas em Chur (Coira), Figura 51(a) e o Memorial Steilneset em Vardo, Figura 51(b). *“Todos são especificamente sobre a história, tal como estão armazenados em paisagens, lugares, e coisas, sobre memórias e as emoções a elas associadas.”*⁵⁷ (Zumthor & Lending, 2018, p. 28).



(a)



(b)

Figura 51 – Alguns exemplos que se relacionam com a história do local: (a) Abrigo para Ruínas Arqueológicas Romanas, Chur (Coira), Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Fonte: August Fischer); e (b) Memorial Steilneset, Vardo, Noruega, 2007-2011 (Fonte: Andrew Meredith).

⁵⁷ Tradução livre de: “They are all specifically about history as stored in landscapes, places, and things, about memories and the emotions associated with them.”

4.5 Caso de Estudo – Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996

I. Informações gerais do projeto

Ficha Técnica:

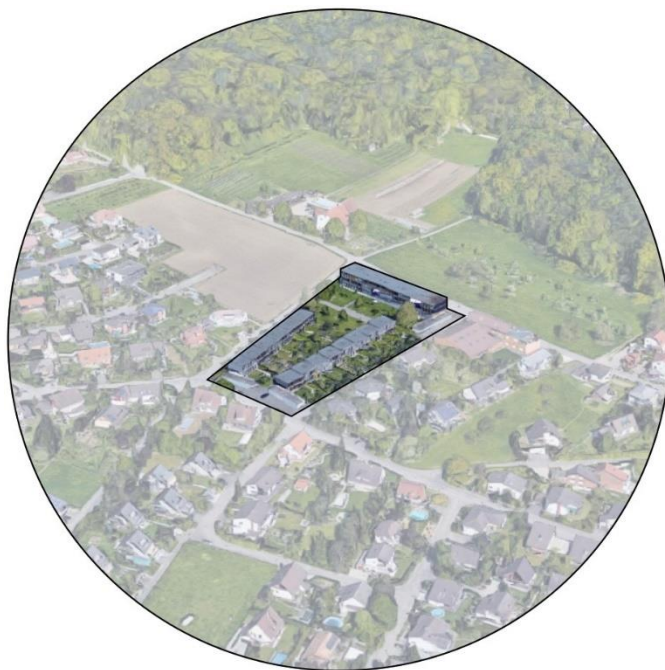
- **Arquiteto:** Peter Zumthor – Atelier Zumthor
- **Ano:** 1987-1996
- **Localização:** Spittelhofstrasse 12-16, 4105 Biel-Benken, Suíça
- **Tipo de projeto:** Habitação
- **Estado:** Construído
- **Materiais:** Betão; Madeira; Vidro
- **Estrutura:** Betão
- **Implantação:** Meio Rural

Informação Complementar:

- **Fotografias:** Hélène Binet; Sandro Maggi; e Christian Richters.

II. Contexto Urbano

Situada na base norte das montanhas do Jura, encontra-se uma modesta vila chamada Biel-Benken, onde se localiza o complexo habitacional Spittelhof. Vila esta, caracterizada pela sua tranquilidade e ausência da agitação e dos ruídos da grande cidade, o que por sua vez, torna este local numa área residencial bastante agradável. Perante a análise da relação urbana, é possível constatar que existe uma relação harmoniosa com o meio rural onde o complexo se encontra situado, Figura 52(a). Relativamente ao posicionamento urbano, somente na vertente este é que o complexo não é quase rodeado por edificação. Verificando-se assim, nas outras vertentes uma certa malha dispersa, mas ainda assim constante, Figura 52(b). Dado que o complexo se encontra em meio rural, este é cercado por uma vasta área de espaços verdes, Figura 52(c). O complexo é composto por 3 edifícios retangulares de dimensões muito semelhantes, e o acesso a cada um destes edifícios é feito através da rua: Spittelhofstrasse, que dá acesso ao edifício a norte; Am Raim, que atravessa o complexo e, por sua vez, permite que os moradores do edifício a sul conseguiram aceder às respetivas habitações; e por fim Schulgasse, que tem acesso direto às habitações do edifício que encerra o complexo, ou seja, que se encontra a este, Figura 52(d). Salienta-se ainda que, os dois edifícios localizados a norte e a sul, podem ainda ser acedidos através da rua Langgartenstrasse.



(a)



Figura 52 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes; e (d) Acessos (sem escala).

III. Estratégia

A conceção deste projeto desenvolve-se essencialmente de acordo com o pedido feito pelo proprietário no que diz respeito ao: “(...) *uso económico da terra.*”⁵⁸ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 83). Pedido este, que cativou de imediato o arquiteto, como é possível comprovar através da transcrição: “*Adoro a ideia de arquitetos que definem a configuração geral e a forma de um conjunto de habitação.*”⁵⁹ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 83). O arquiteto partilha da opinião que, deste modo, é mais simples criar um espaço onde as pessoas queiram viver, onde existe um bom equilíbrio entre a amplitude e a escala (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1).

A estratégia do arquiteto assemelha-se ao plano presente nos “(...) *grandes complexos habitacionais de Berlim e Frankfurt do início do século XX de Bruno Taut, Hugo Haring Hans Scharoun, ou Ernst May (...).*”⁶⁰ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 83), que o deslumbram constantemente. Estratégia esta, que se baseia em evitar sobrecarregar os moradores vindouros dos edifícios “(...) *com escala e massa arquitetónica excessiva.*”⁶¹ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 83).

Em oposição à pequena escala das casas unifamiliares que circundam o terreno, começam a surgir no mesmo, dois edifícios com casas dispostas em banda. Casas estas, que emergem em diferentes inclinações. O espaço que se encontra entre estes edifícios

⁵⁸ Tradução livre de: “(...) *economical use of land.*”

⁵⁹ Tradução livre de: “I love the idea of architects defining the overall form and shape of a house colony.”

⁶⁰ Tradução livre de: “(...) *large Berlin and Frankfurt housing complexes of the early twentieth century by Bruno Taut, Hugo Hans Scharoun, or Ernst May (...).*”

⁶¹ Tradução livre de: “(...) *with excessive architectural scale and mass.*”

ganha proporções maiores. Posto isto, o arquiteto está perante uma forma trapezoidal que se estende sobre toda a extensão do terreno, que integra uma vasta área verde, desde os pátios privados das habitações até ao restante espaço verde semipúblico que conecta o complexo aos percursos da vila de Biel-Benken, encerrado pelo comprimento do edifício a este, e que mantém a ligação com a paisagem envolvente, através das aberturas entre os edifícios, tal é possível comprovar através da transcrição:

«Se estivermos no pátio e olharmos para cima, a quinta Spittelhof aparece na grande abertura a nordeste. Ao virarmo-nos e olharmos para baixo, para o vale, para o espaço fortemente afunilado ao pé da encosta, sentimos o puxar da perspetiva. O olhar é traçado e projetado para dentro da paisagem aberta.»⁶² (Zumthor & Binet, 1999, p. 126).

O modo como os edifícios estão dispostos é simples. As linhas de extensão vão de encontro com a topografia do local. Topografia esta, delineada pelas casas em banda ligeiramente inclinadas com os seus pátios voltados para sul. Através dos cortes das mesmas, é possível constatar que as suas estruturas espaciais: “(...) encaixam e se sobrepõem, como uma coluna vertebral horizontal seguindo o contorno do terreno.”⁶³ (Zumthor et al., 2014, vol.1, p. 83), conforme está evidente no Anexo B.

Importante reforçar que, a forma como estes edifícios foram pensados e projetados, tal como o arquiteto faz questão de referir: “(...) proporcionam um cenário tranquilo que favorece a vida individual.”⁶⁴ (Zumthor & Binet, 1999, p. 127).

Reforça-se que, os edifícios que integram o complexo foram projetados com intuítos diferentes no que diz respeito à vista, ou seja, os edifícios a norte e a sul, procuram uma interação imediata com o espaço exterior, nomeadamente os pátios, em oposição ao edifício a este, que por sua vez, procura uma relação aberta para com a paisagem. (Zumthor et al., 2014, vol.1).

Peter Zumthor crê que, o facto de ter crescido perto de tal local teve influência sobre o projeto, como é possível comprovar através da transcrição:

⁶² Tradução livre de: “If we stand in the courtyard and look up, the Spittelhof farm appears in the large gap to the northeast. On turning around and looking down into the valley, into the sharply tapered space at the foot of the slope, we feel the pull of the perspective. The gaze is drawn up and out into the open landscape.”

⁶³ Tradução livre de: “(...) dovetail and overlap, like a horizontal spinal column following the contour of the terrain.”

⁶⁴ Tradução livre de: “(...) offer a tranquil background that fosters individual living.”

«(...) uma vez que cresci dois ou três quilómetros a norte daquele lugar. (...), talvez por causa disto seja mais difícil do que normalmente seria. Sempre tive a ideia de que tinha de ser um pouco urbana, para marcar uma fronteira, uma fronteira delicada entre a cidade e o campo.»⁶⁵
(Spier, 2001, p. 25).

De tal modo que, os três blocos que projeta, assim como o conseqüente pátio, concebem o carácter urbano que o arquiteto idealizava. Contudo, a respetiva escolha dos materiais, confere o carácter rural que dialoga com a envolvente, como o próprio refere: “(...), se olharmos para o betão e esta madeira manchada de preto e as persianas, é muito rural.”⁶⁶ (Spier, 2001, p. 25).

Relativamente ao pátio, Zumthor afirma que este não foi projetado tendo em conta os edifícios que o circundam. Pelo contrário, este surge como forma de resposta aos elementos topográficos como: “(...) a velha quinta, a borda da floresta, as colinas, o pôr-do-sol, a vista, as montanhas, o velho castelo, a velha aldeia ali, e assim por diante.”⁶⁷ (Spier, 2001, p. 26), o que por sua vez, reforça o carácter autónomo deste complexo. O arquiteto descreve-o como:

«(...) uma espécie de pátio informal que se entrelaça, se interliga com o espaço envolvente. A sua maior abertura é em direção a esta velha quinta ali em cima. Há uma simpatia para com o espaço envolvente, que é uma simpatia para com a paisagem.»⁶⁸ (Spier, 2001, p. 26).

O arquiteto salienta ainda, a relação do pátio para com o edifício este, que possui por um lado uma vista extraordinária sobre o mesmo, que por sua vez, permite aos moradores contemplar o pôr do sol sobre o vale, e por outro a floresta que se encontra a nascente. Reforça-se que tal edifício em particular, contempla ainda as encantadoras colinas onduladas no horizonte. Os restantes edifícios seguem o alinhamento do terreno.

⁶⁵ Tradução livre de: “(...) since I did grow up two or three kilometers north of that place. (...), maybe because of this it’s tougher than normally it would be. I always had the idea that it had to be a little bit urban, to mark a border, a delicate border between city and country.”

⁶⁶ Tradução livre de: “But in the materials, if you look at the concrete and this black stained wood and the shutters, it’s very rural.”

⁶⁷ Tradução livre de: “(...) the old farm, the edge of the woods, the hills, the sunset, the view, the mountains, the old castle, the old village there, and so on.”

⁶⁸ Tradução livre de: “(...) an informal kind of courtyard which interweaves, interlocks with the surroundings. Its biggest opening is toward this old farmstead up there. There is a friendliness to the surroundings which is a friendliness to the landscape.”

Praticamente semelhantes, estes diferem não só nas alturas, assim como nas tipologias que integram e no ângulo em que se encontram (Spier, 2001).

Na conceção deste projeto a inserção na paisagem sempre foi uma constante preocupação do arquiteto. Daí a importância de gerar diferentes vistas no pátio e proporcionar aos moradores grandes perspectivas, e tal como o arquiteto menciona: “*Não existe um ângulo correto. As peças são colocadas de forma mais ou menos livre e informal. Isto é amigável para a paisagem e a topografia.*”⁶⁹ (Spier, 2001, p. 26).

Um dos aspetos distintos deste complexo, e citando o arquiteto, reside essencialmente no facto de estes apartamentos terem: “*(...) o conforto de uma casa unifamiliar com a sua própria entrada e a sua própria escadaria.*”⁷⁰ (Spier, 2001, p. 28).

Peter Zumthor descreve a conceção deste projeto como: “*A ideia era construir apenas varandas, significando que toda a circulação está no santuário, linearmente, que todos eles têm esta espinha de circulação com todas as varandas para ambos os lados.*”⁷¹(Spier, 2001, p. 28).

⁶⁹ Tradução livre de: “There’s no right angle. The pieces are sort of freely, informally placed. This is friendly to the landscape and the topography.”

⁷⁰ Tradução livre de: “(...) the comfort of a single-family home with their own entrance and their own staircase.”

⁷¹ Tradução livre de: “”

IV. Organização do programa

De modo a facilitar a compreensão dos três edifícios que integram o complexo, foi elaborada uma planta de implantação com as respetivas designações, Figura 53.

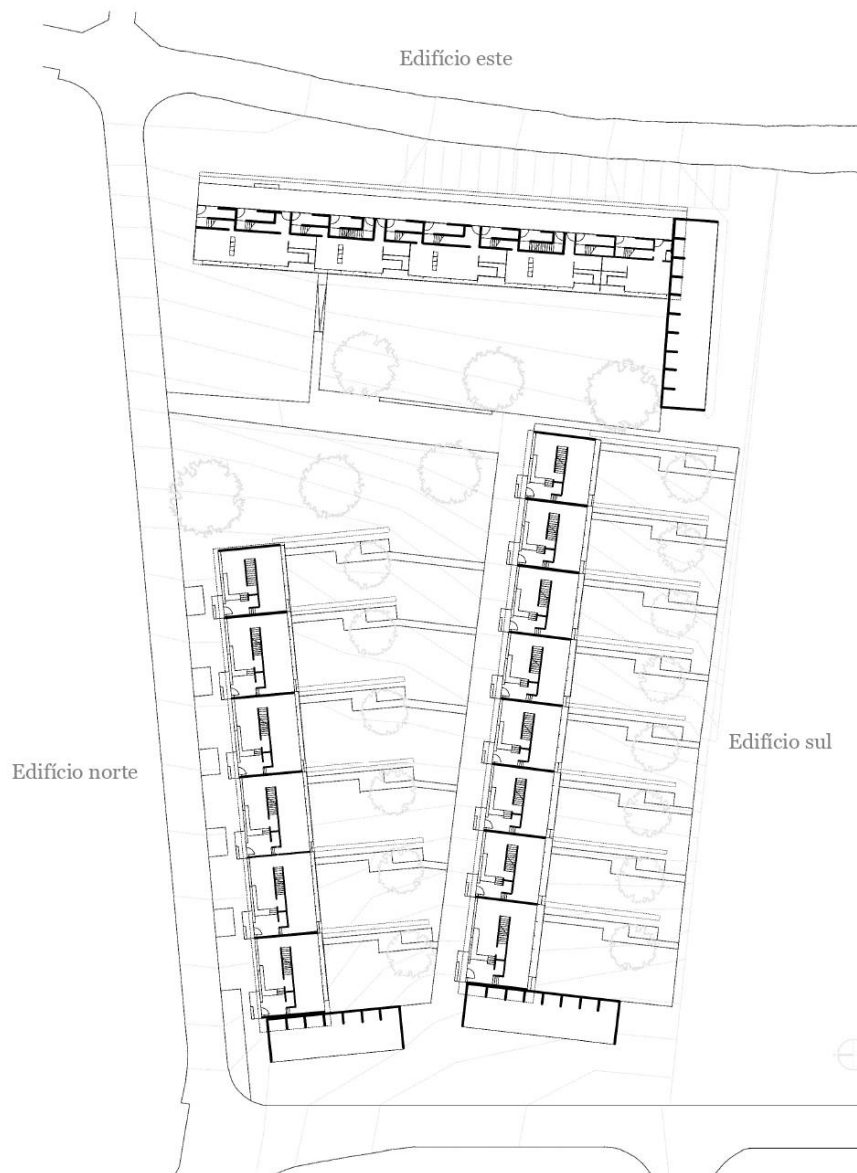


Figura 53 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo à planta de implantação do Complexo Habitacional de Spittelhof, com as respetivas designações dos edifícios (sem escala).

O edifício este, Figura 54, possui um conjunto de apartamentos com entradas independentes, acessos verticais e vistas fascinantes. Caracteriza-se por uma enorme peça em consola, Figura 55, que dá origem a uma varanda de dois andares, que integra a nascente os quartos, com uma vista privilegiada para a floresta, e a poente os restantes espaços habitáveis, com vista para as colinas de Sundgau (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(a)



(b)

Figura 54 – Edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) fachada oeste; e (b) fachada este (Fonte: Hélène Binet).



Figura 55 – Fotografia do edifício este onde é perceptível a peça em consola (Fonte: Sandro Maggi).

No piso térreo contém cinco apartamentos de tipologia to. No que diz respeito a organização interna, após o momento de entrada o morador depara-se com um pequeno

hall que antecede a ampla sala de estar, Figura 57(1), que possui uma abertura em toda a extensão da parede que o permite avistar o enorme pátio exterior, Figura 56.



Figura 56 – Vista da sala de estar para o pátio (Fonte: Christian Richters).

Salienta-se que em relação às cozinhas, Figura 57(2), estas reforçam a noção de abertura que está implícito no comprimento dos edifícios. Peter Zumthor, em oposição às: “(...) cozinhas europeias onde se olha para uma parede.”⁷² (Spier, 2001, p. 28), optou por criar cozinhas que ao invés de serem profundas, são extensas e se expandem para a paisagem. Cozinhas estas, que se possuem uma relação direta com as salas de estar. Este conceito é aplicado em todos os edifícios.

⁷² Tradução livre de: “(...) European kitchens where one looks at a wall.”

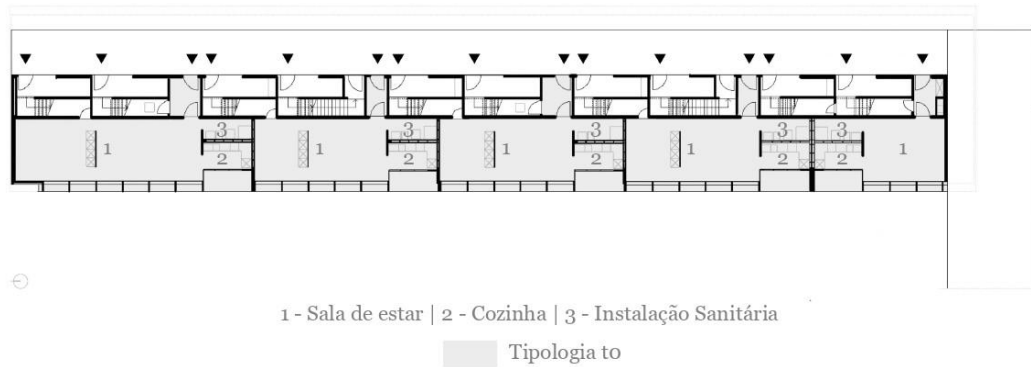


Figura 57 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

O piso 1 integra três tipologias distintas, nomeadamente: um apartamento de tipologia t2 – localizado na extremidade sul; três apartamentos de tipologia t3 – localizados no centro; e um apartamento de tipologia t4 – localizado na extremidade norte; como é perceptível na Figura 59. Os quartos, Figura 59(4), localizam-se por cima da zona de entrada, numa estrutura projetada em forma de varanda. A ampla varanda de dois andares projetada como um gesto que se estende sobre a paisagem voltada a nascente que integra uma vasta área florestal, composta predominantemente por faias, Figura 58(a). Já nos restantes espaços – sala de estar, Figura 59(1), e cozinha, Figura 59(2) – a vista é direcionada para “(...) *França para o sol da noite, para a vasta região aberta de Sundgau.*”⁷³ (Zumthor & Binet, 1999, p. 126), Figura 58(b).

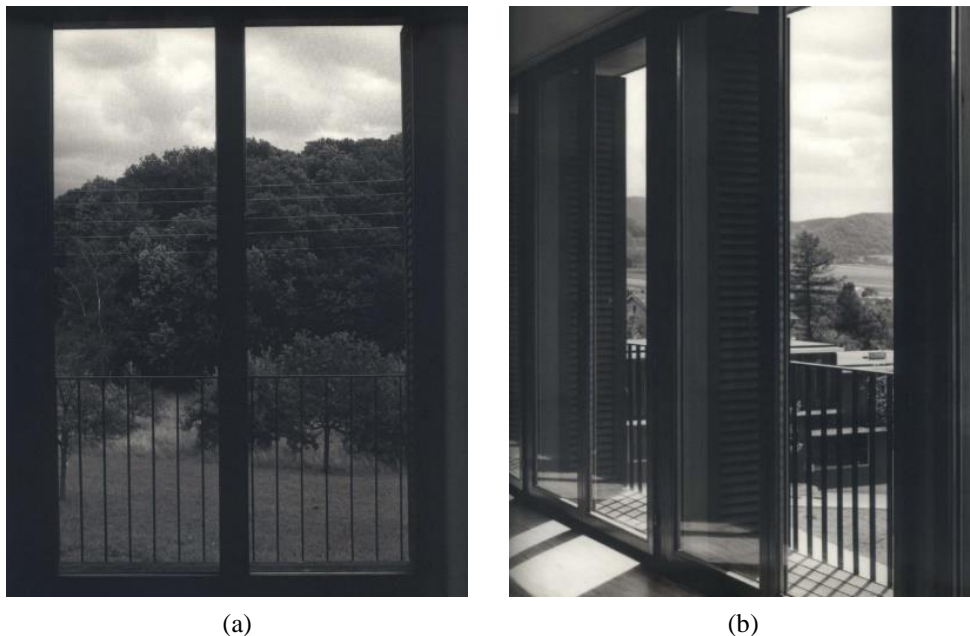


Figura 58 – Vistas do edifício este: (a) orla da floresta através dos quartos; e (b) região de Sundgau através da sala de estar e da cozinha (Fonte: Hélène Binet).

⁷³ Tradução livre de: “(...) France into the evening sun, into the wide open Sundgau region.”

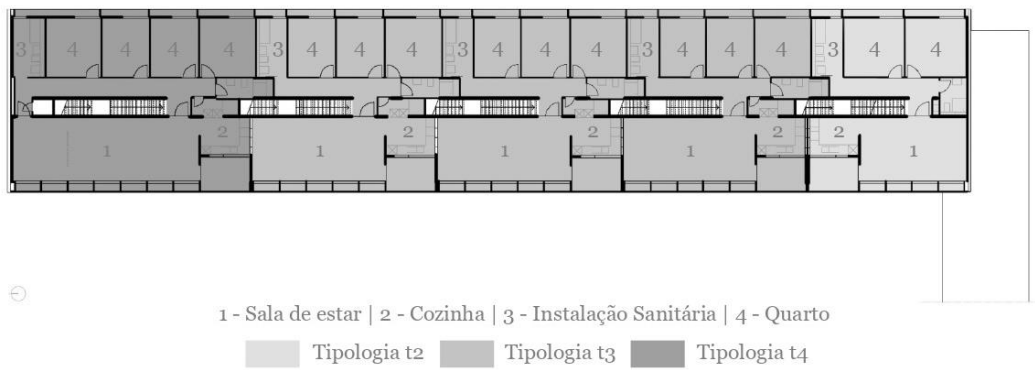


Figura 59 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

De acordo com a análise da Figura 60, constata-se que o piso 2 é semelhante ao piso inferior.

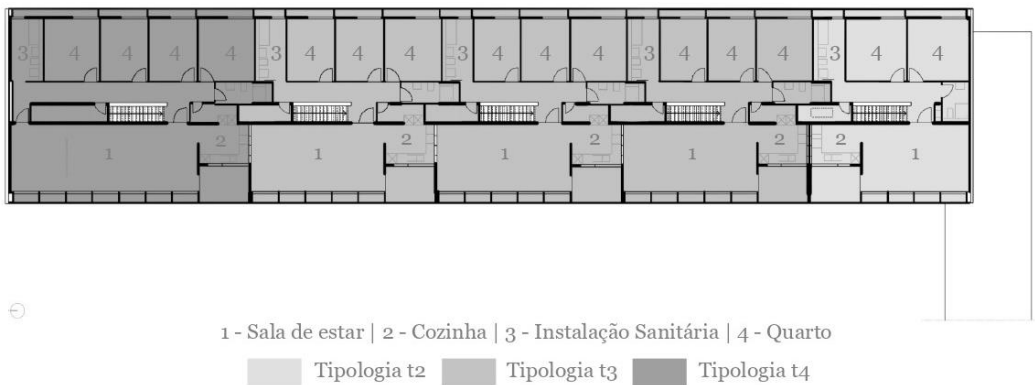


Figura 60 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 2 do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

O edifício norte, Figura 61, conta com seis apartamentos, sendo que cinco deles são tipologias t3 e somente um de tipologia t4, que se localiza na extremidade este da edificação. Relativamente à organização interior, no piso térreo encontram-se os seguintes espaços: sala de estar, Figura 63(1), voltada a sul novamente com uma abertura em toda a extensão da parede com vista e acesso para o respetivo pátio do apartamento, Figura 62; cozinha, Figura 63(2), voltada a norte com vista para a rua Spittelhofstrasse; e a instalação sanitária, Figura 63(3).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

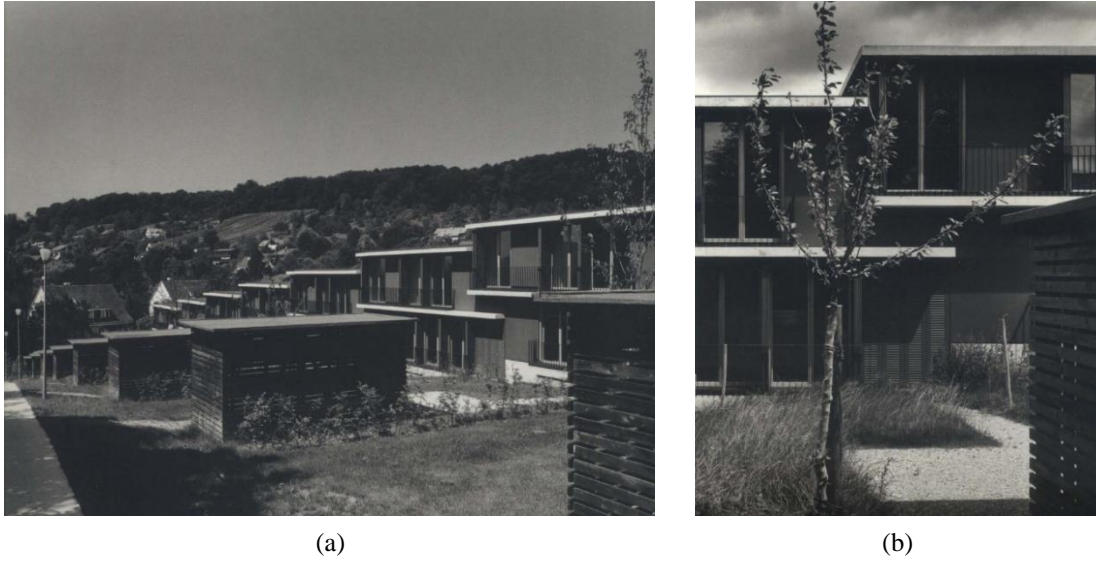


Figura 61 – Edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) vista geral da fachada sul; e (b) vista mais pormenorizada da relação entre os apartamentos (Fonte: H el ene Binet).



Figura 62 – Vistas das aberturas do Edifício norte: (a) exterior; e (b) interior (Fonte: Christian Richters).



Figura 63 – Desenho livre realizado pela autora da presente disserta o relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

No piso superior encontram-se as instala es sanitárias, Figura 64(3), e os quartos Figura 64(4), voltados quer a norte quer a sul.

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



Figura 64 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

O edifício sul, Figura 65, é em parte semelhante ao edifício norte, contudo uma dessas diferenças resume-se ao número de habitações, assim como às respectivas tipologias, ou seja, possui oito apartamentos, dos quais sete são de tipologia t3 e o restante é de tipologia t4, que se localiza na extremidade poente do mesmo, Figura 70. Apesar destas pequenas diferenças, em termos de interior os edifícios partilham a mesma lógica organizacional, ou seja, após aceder à habitação um pequeno hall, Figura 66, precede a ampla sala de estar, Figura 67, Figura 70(1), e a cozinha, Figura 68, Figura 70(2), que se encontram numa cota ligeiramente acima.



Figura 65 – Edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) fachada norte; e (b) relação com o edifício este (Fonte: Christian Richters).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



Figura 66 – Vista do hall de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Christian Richters).

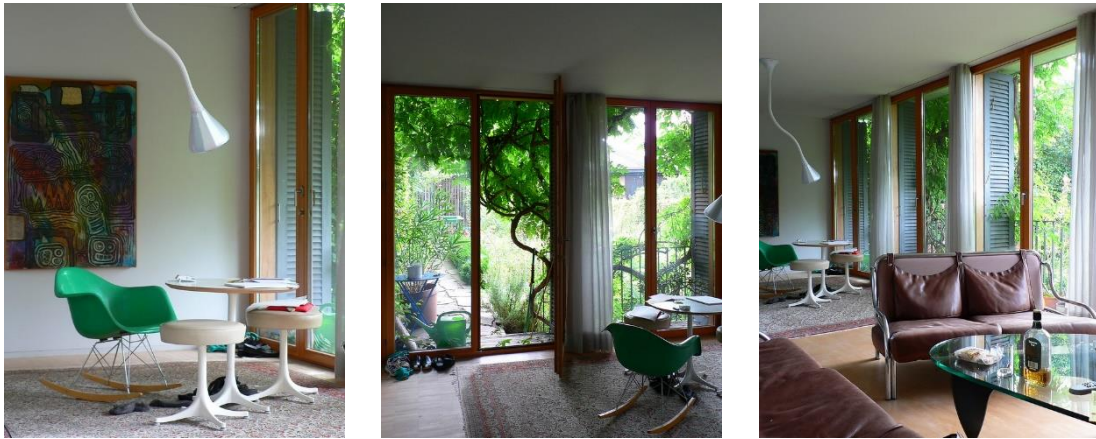


Figura 67 – Vista da sala de estar de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi).

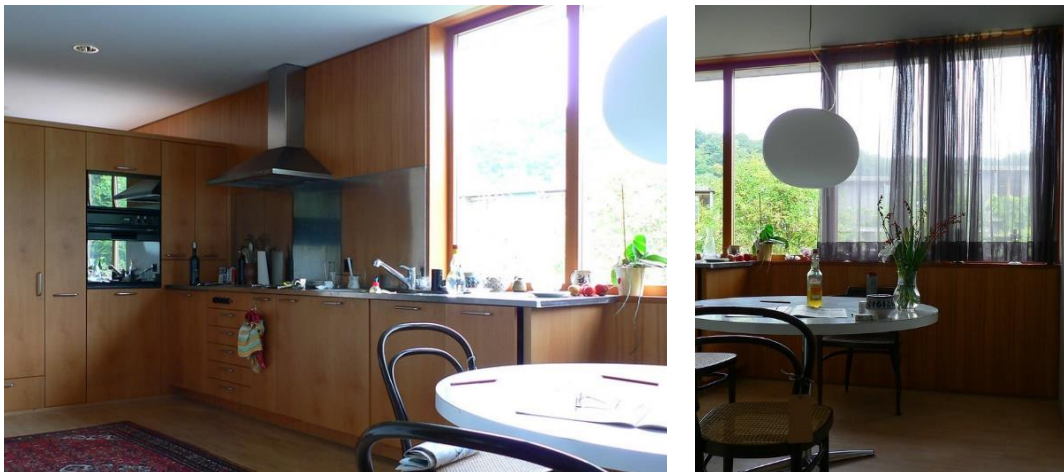


Figura 68 – Vista da cozinha de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi).

A respeito das vistas, as enormes aberturas em toda a extensão das paredes mantêm-se, estas direcionam-se a norte para o edifício este, Figura 69(a), e a norte para o respetivo pátio da habitação, Figura 69(b).

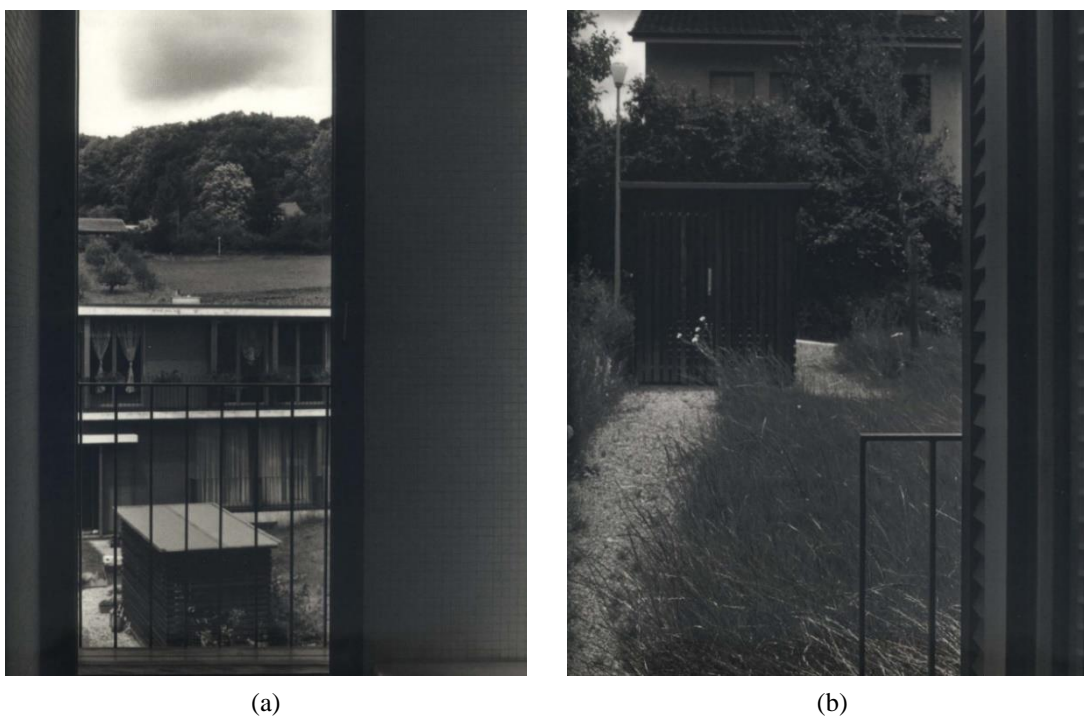


Figura 69 – Vistas das aberturas do edifício sul para: (a) o edifício norte na vertente norte; e (b) o pátio na vertente sul (Fonte: Hélène Binet).

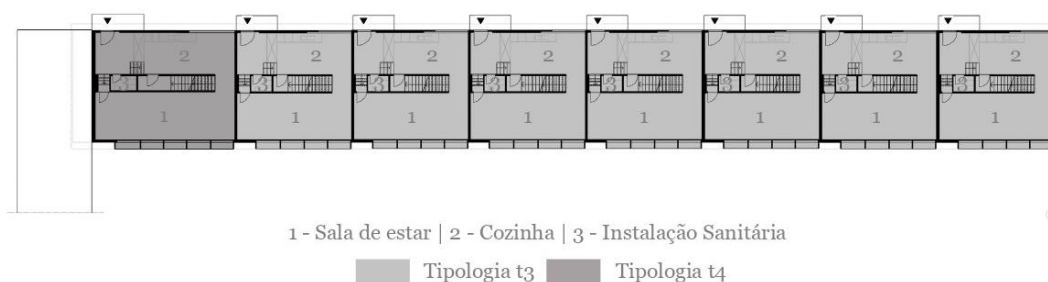


Figura 70 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

O acesso ao piso superior é feito por uma escadaria que se encontra no centro da habitação, Figura 71, e que faz a distribuição a zona privada, como é possível constatar na Figura 72.



Figura 71 – Vista das escadas que dão acesso ao piso superior de um dos apartamentos do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi).



Figura 72 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala).

Na totalidade este complexo habitacional é composto por 29 apartamentos – cinco de tipologia t0; dois de tipologia t2; catorze de tipologia t3; e oito de tipologia t4 – cada um deles com acessos independentes.

A respeito do acesso às garagens dos três edifícios, todos são independentes, Figura 73(a). Estas localizam-se ao nível do solo, e em relação aos edifícios estão dispostas perpendicularmente aos mesmos, criando uma forma em L, Figura 73(b), (Zumthor & Binet, 1999).



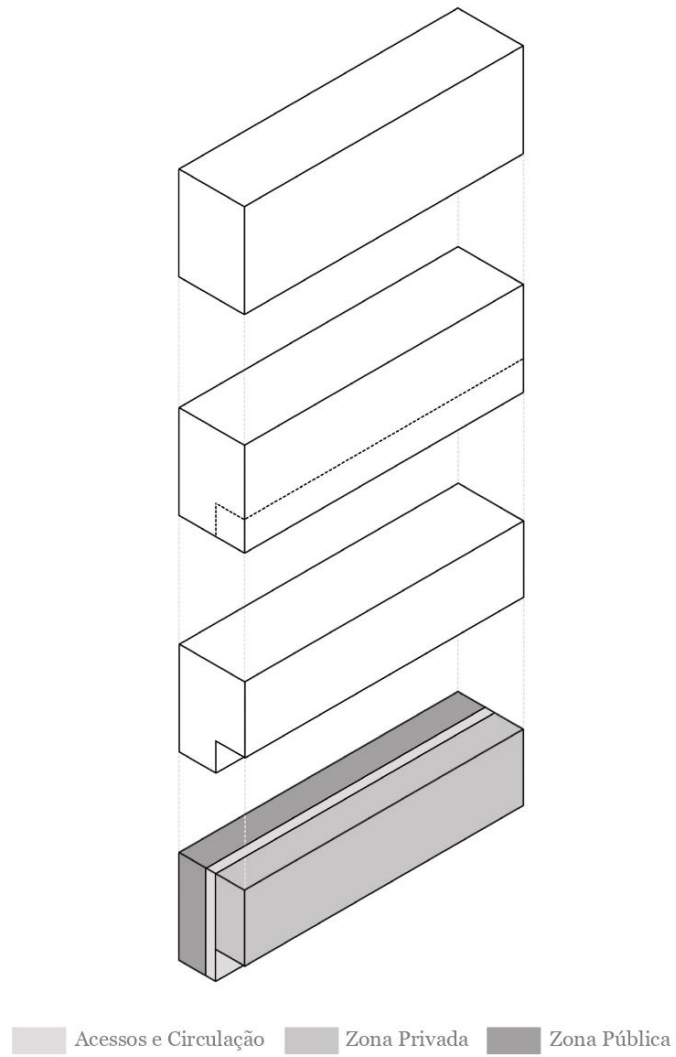
Figura 73 – Fotografias relativas às garagens: (a) acesso independente à garagem do edifício sul; e (b) formato em L em relação ao edifício norte (Fonte: Hélène Binet).

Após a análise minuciosa dos edifícios, é possível constatar que existe um princípio que é comum aos três relativamente à organização interior dos apartamentos, ou seja, todos foram projetados tendo em vista a distribuição vertical, que por sua vez, é responsável por fazer a transição entre a zona pública – sala de estar e cozinha – e a zona privada – quartos, Figura 74. Este princípio está intimamente correlacionado com a disposição dos mesmos no terreno, tal é reforçado pelo arquiteto quando menciona que: “*A vista e a relação com a paisagem também definem a disposição interior das casas e apartamentos.*”⁷⁴ (Zumthor & Binet, 1999, p. 126).

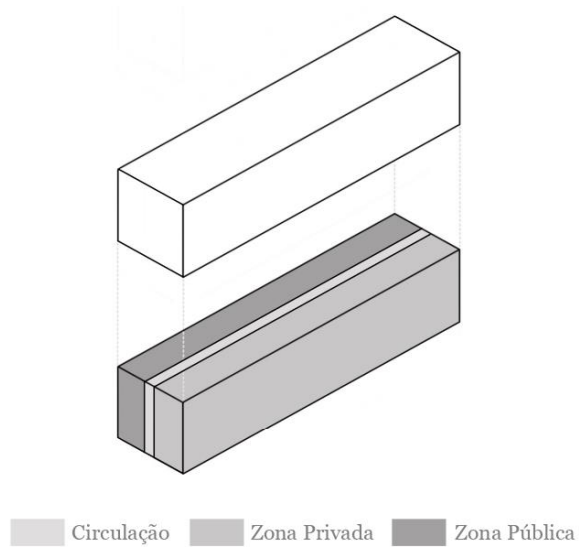
⁷⁴ Tradução livre de: “The view and the relationship to the landscape also define the interior layout of the houses and flats.”

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(a)



(b)

Figura 74 – Esquemas da autora relativos aos acessos e à distribuição interior: (a) edifício este; e (b) edifícios: norte e sul.

V. Estrutura e materiais utilizados

Peter Zumthor descreve a estrutura do complexo como “(...) *contida numa sólida “espinha” no interior dos edifícios.*”⁷⁵ (Zumthor & Binet, 1999, p. 126). Estrutura esta, que integra os espaços de circulação, distribuição vertical, entre outros, que por sua vez, não necessitam de luz natural. Contrariamente aos espaços como os quartos, as salas de estar e as cozinhas, dispostos por toda a extensão das fachadas, que se situam nas amplas varandas em virtude da luz natural. Salienta-se ainda que tais espaços, que se encontram localizados nos extensos andares que se estendem a partir da espinha como asas, como o próprio arquiteto assim retrata, são equipadas com janelas e varandas francesas (Zumthor & Binet, 1999).

O exterior do complexo reflete essencialmente a relação dos edifícios com a paisagem, assim como o estilo de vida pretendido – comunitário - que por sua vez, foi alcançado por intermédio dos materiais utilizados e da linguagem dos componentes arquitetónicos. que de acordo com o arquiteto: “(...) *conferem uma atmosfera simples e rural (...)*” (Zumthor & Binet, 1999, p. 126).

Os materiais utilizados neste projeto resumem-se essencialmente a: betão aparente, que é responsável pela parte estrutural dos edifícios, ou seja, o complexo é constituído por um esqueleto de betão com uma coluna central e lajes de betão para os pavimentos, serviços, e tetos que dele saem, Figura 75; madeira, no que diz respeito à superfície exterior, que é constituída por painéis de madeira de pinho escuro envernizada, Figura 76(a), que de acordo com o arquiteto: “(...) *formam faixas horizontais calmas através da interação com as vidraças escuras das janelas durante o dia.*”⁷⁶ (Zumthor & Binet, 1999, p. 126). Importante salientar que, a madeira irá adquirir uma coloração natural decorrentes do tempo e do envelhecimento. A madeira é utilizada também nas portas, janelas e respetivas portadas, Figura 76(b) e (c), o que confere às habitações um ambiente mais acolhedor aos futuros moradores. A nível dos espaços interiores, esta também é muito utilizada; e por fim, o vidro nas várias e extensas janelas que possibilitam vistas panorâmicas sobre a paisagem, Figura 76(b) e (c).

⁷⁵ Tradução livre de: “(...) contained in a solid “spine” in the interior of the buildings.”

⁷⁶ Tradução livre de: “(...) impart a simple and rural atmosphere: unclad concrete; large windows; folding, wooden shutters; plain, steel picket railings; tarpaper on the roofs; two qualities of wood on the facades, both designed to weather well; the natural wood of the windows; and the dark varnish of the wood paneling that forms calm horizontal band through the interplay with the dark window panes by day.”

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



Figura 75 – Fotografia onde é perceptível a utilização do betão aparente (Fonte: Hélène Binet).



(a)



(b)



(c)

Figura 76 – Fotografias relativas ao uso da madeira: (a) no exterior; (b) e (c) nas janelas juntamente com o vidro (Fonte: Hélène Binet).

VI. Presença da luz

A questão da luz no Complexo Habitacional de Spittelhof desempenha um papel fundamental, na medida em que os espaços habitáveis – salas de estar, cozinhas e quartos – foram criados de modo a tirar o maior proveito da luz natural, o que por sua vez, se traduz no desenho das generosas aberturas em toda a extensão das paredes, assim como os respetivos caixilhos finos que as compõem. Salienta-se que, o facto de o arquiteto ter utilizado a luz de modo bastante estratégico, como é evidente na Figura 77, está intimamente correlacionado com o facto de querer conceber uma atmosfera acolhedora para os futuros moradores. Importa reforçar também, que a questão da luz não foi somente tida em consideração nos espaços interiores, como nos espaços exteriores, isto é, os edifícios foram projetos de modo a beneficiar ao máximo da exposição solar, tal como permitir que os moradores vindouros desfrutem das vistas da modesta vila de Biel-Benken.

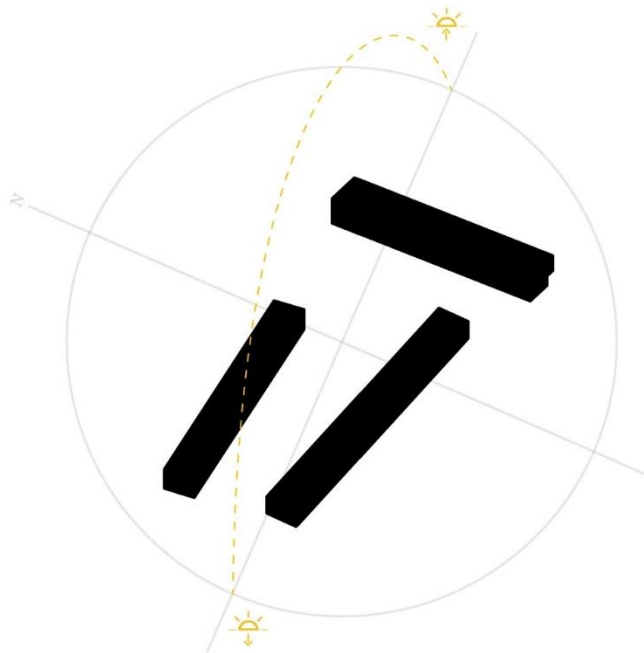


Figura 77 – Esquema da autora relativo à orientação solar do Complexo Habitacional de Spittelhof.

VII. Atmosfera

A atmosfera deste projeto é alcançada através de um conjunto de elementos que a compõem, incluindo a consonância dos materiais, a relação com o espaço envolvente, a tensão entre o interior e o exterior e a luz.

Um dos principais elementos reside essencialmente na escolha dos materiais utilizados, ou seja, a forma como o betão se correlaciona com os painéis de madeira e com o vidro,

fazendo com que materiais tão distintos criem uma harmonia, e conseqüentemente uma atmosfera acolhedora e convidativa para os futuros moradores. Outro dos elementos diz respeito ao espaço envolvente, em outras palavras, o modo como o complexo se conecta com a paisagem que o rodeia, através das vistas deslumbrantes, assim como dos percursos por entre o pátio que se interligam com os restantes percursos da vila. A tensão entre o interior e o exterior consiste noutro dos elementos, isto é, a relação dos espaços interiores que se estendem para os espaços exteriores, através da interação direta com os pátios privados, no caso edifícios norte e sul, e com a paisagem, no caso do edifício este. Por fim, o elemento luz, ou seja, o modo como o arquiteto tira partido da mesma, de maneira que todos os espaços habitáveis tenham acesso à luz natural, que por sua vez, se reflete na criação de um ambiente mais agradável para os moradores.

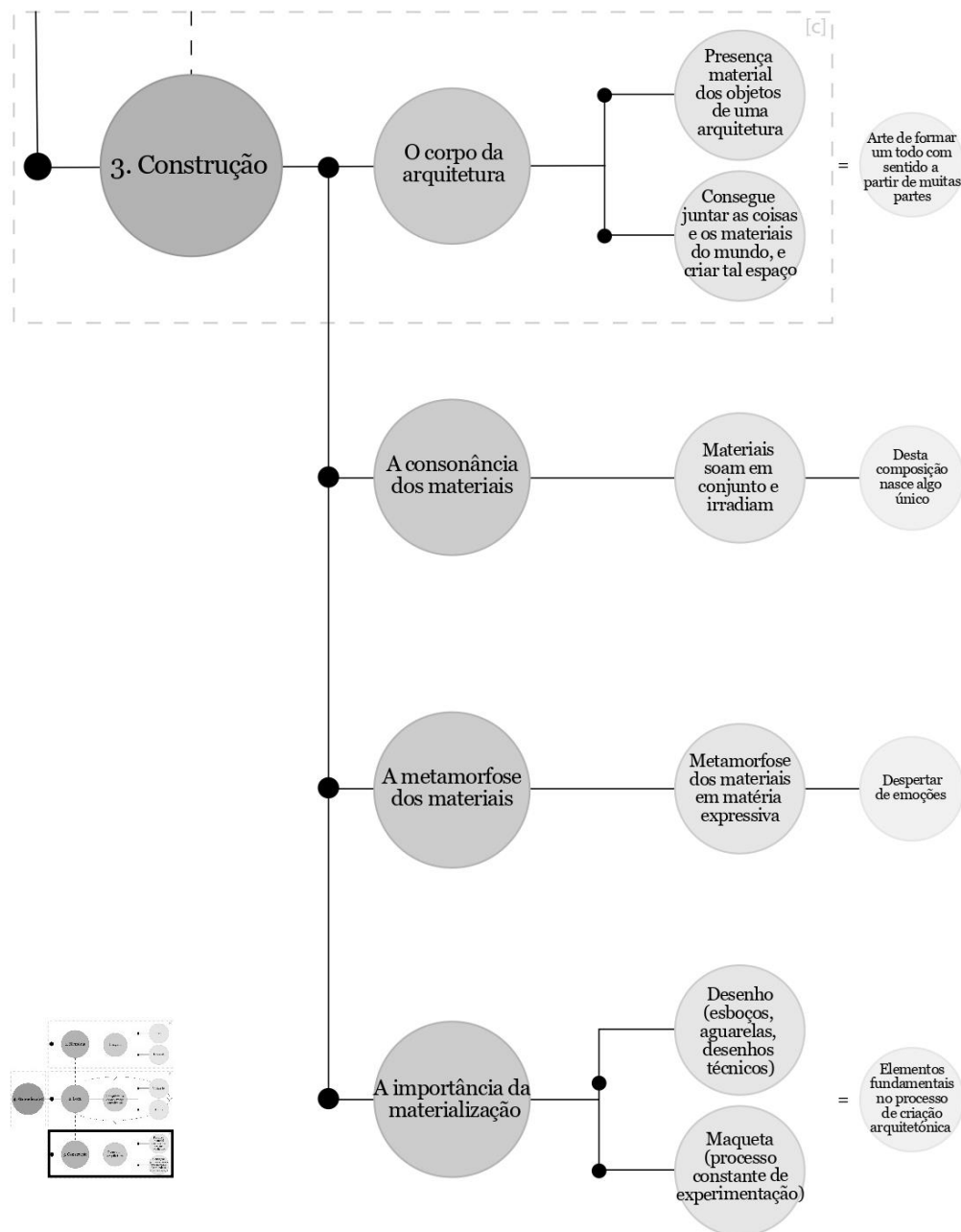
Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

5. Construção

5.1 Estrutura do capítulo

O esquema apresentado, Figura 78, é relativo ao 3º e último pilar que estrutura o pensamento de Peter Zumthor, ou seja, a Construção, que se fraciona em quatro partes: o corpo da arquitetura; a consonância dos materiais; a metamorfose dos materiais; e por fim, a importância da materialização



3. Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubiinden (Grisões), 1985-1988

Figura 78 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [c] – Construção.

5.2 O corpo da arquitetura

O paradigma universal da arquitetura assenta no princípio da construção, e o arquiteto Peter Zumthor não poderia enquadrar-se melhor neste padrão, uma vez que o seu processo de criação arquitetónica é explorado por intermédio da materialidade, bem como do processo construtivo, tal é comprovado no livro *“Pensar a arquitectura”* através da transcrição:

«A realidade que me interessa (...) é a realidade dos materiais – pedra, tecido, aço, cabedal... - e a realidade das construções que utilizo para edificar, em cujas características tento penetrar com a minha imaginação, empenhado em encontrar sentido e sensualidade, para que possa, talvez, acender a faísca de uma obra bem sucedida, (...)»
(Zumthor, 2005, p. 31).

De realçar que, tal facto se deve fundamentalmente ao seu passado. O arquiteto cresceu num ambiente familiar que acreditava que a arquitetura fazia parte da arte de construir. Assim sendo, e tendo este preceito como base, assim como o próprio refere: *“(...) o verdadeiro núcleo de qualquer tarefa arquitectónica encontra-se, no meu entender, no acto de construir. É aqui, onde os materiais concretos são reunidos e erigidos, que a arquitectura imaginada se torna parte do mundo real.”* (Zumthor, 2005, p. 11), este sempre concedeu ao processo de construção uma grande relevância, é possível afirmar até que está na génese de todo o seu trabalho como arquiteto. Em todos os seus projetos, desde os primeiros rascunhos, até aos desenhos técnicos finais, está implícito o ato de construir. Daí os seus desenhos serem bastante significativos e intrínsecos, visto que já estão repletos de indicações destinadas aos responsáveis pela construção (Vandenbulcke, 2014).

Zumthor, acredita que *“(...) o primeiro e maior segredo da arquitectura, é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo e criar este espaço.”* (Zumthor, 2006, p. 23). Este recorre à comparação entre a anatomia – área da medicina que se dedica ao estudo do corpo humano, desde a forma à estrutura, bem como das suas partes constituintes – e a obra arquitetónica, na medida em que tal como o ser humano, a arquitetura possui um corpo, daí ser tão importante pensar sobre a mesma conscientemente, tal como o arquiteto menciona: *“Corporalmente, como uma massa de sombras, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar.”* (Zumthor, 2006, p. 23).

“A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas coisas.” (Zumthor, 2005, p. 11). É assim que Peter Zumthor descreve o papel da arquitetura na sua obra escrita *“Pensar a arquitectura”*, recorrendo inclusive ao exemplo do compositor Johann Sebastian Bach, na medida em que, enquanto escuta a composição na sua íntegra consegue, de forma clara, perceber os elementos singulares que a compõem, tal como o próprio afirma: *“(…) quando se segue os fios singulares do tecido musical é possível adivinhar as regras que determinam a sua conceção.”* (Zumthor, 2005, p. 11). Isto é o que o arquiteto procura fazer na sua criação arquitetónica. Contudo, no caso da arquitetura, esta lida constantemente não só com distintos formatos e funcionalidades, assim como materialidades e dimensões, aquando da formação de um todo com sentido.

Posto isto, é perceptível a importância que Zumthor confere aos mais singelos detalhes, dado que estes são partes integrantes de um todo. Este é apologista de que tais detalhes não são mera decoração, e que são fundamentais para a compreensão da obra arquitetónica como um todo. De reforçar que, estes mesmos detalhes: *“(…) determinam as pequenas nuances dentro das grandes proporções do corpo construtivo.”* (Zumthor, 2005, p. 14). Peter Zumthor afirma ainda que, os detalhes podem até despertar certos sentimentos nos diversos observadores: *“Talvez só agora o nosso olhar se prenda num pormenor e permaneça espantado: estes dois pregos no chão que prendem as placas de aço junto à soleira gasta. Emoções surgem. Algo nos toca.”* (Zumthor, 2005, p. 14).

A respeito deste tema uma das obras arquitetónicas de Peter Zumthor que, do ponto de vista da autora da presente dissertação, mais se enquadra nesta temática é o Pavilhão Suíço concebido para a Expo 2000 em Hanover, Figura 79. De realçar que o objetivo deste projeto se baseava na construção em madeira, tendo em conta a sua sustentabilidade. Este projeto destaca-se não só pelo carácter efémero, mas também pelo facto de uma vez terminada a exposição, ter sido desmontado e toda a madeira ter sido reaproveitada para outros fins; pelas propriedades imateriais que estão associadas ao material, como por exemplo: o cheiro que se instala no ambiente e que se torna tão característico; a temperatura, que por sua vez, proporciona um espaço mais caloroso apesar de ser um espaço aberto, como Zumthor refere:

«Para a execução do Pavilhão da Suíça em Hânover utilizamos muita, muita madeira, muitas vigas de madeiras. 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 estado fechado.»
(Zumthor, 2006, p. 35);

a luz, e a conseqüente sombra, que incide sobre os espaços interiores que varia consoante a hora do dia dada a justaposição das vigas; entre outros. Reforça-se ainda que o arquiteto Peter Zumthor, para conseguir criar tal atmosfera gerada pela natureza tátil e calorosa da madeira, possui realmente uma sensibilidade imensa no que diz respeito à metamorfose dos materiais em matéria expressiva.

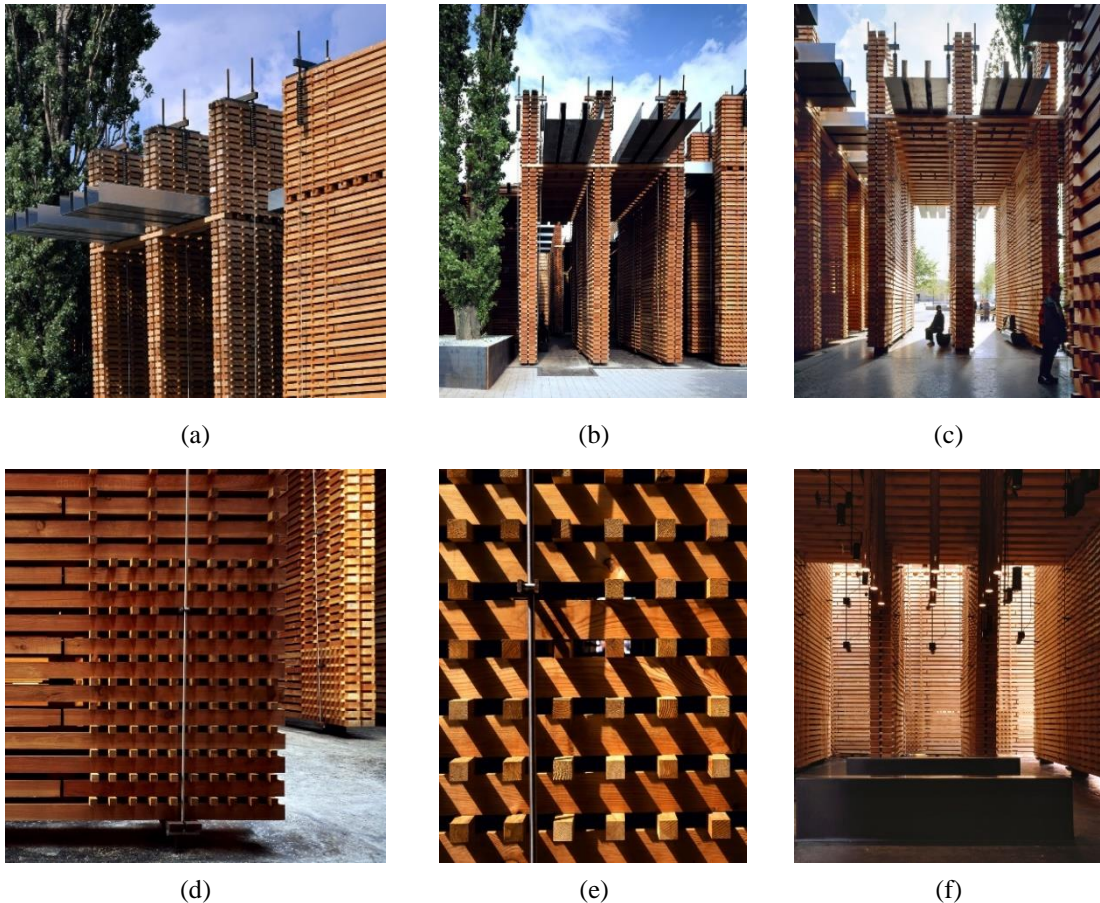


Figura 79 – Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hanover, Alemanha, 1997-2000 (Fonte: Roland Halbe).

5.3 A consonância dos materiais

Segundo Peter Zumthor: “A realidade da arquitetura é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo. Não existe nenhuma ideia, excepto nas coisas.” (Zumthor, 2005, p. 32). Como tal, está ciente do papel dos materiais no processo construtivo, e que todos entram no processo de composição, contudo tendo sempre em conta a forma como estes se irão comportar singularmente, assim como em conjunto com outros: “Tomo uma quantidade certa de madeira de carvalho e uma outra quantidade de tufo e junto ainda outras coisas: três gramas de prata, uma chave – o que é que desejaria mais?” (Zumthor, 2006, pp. 23–25). Este é fascinado pelos

materiais, pela sua versatilidade, pelas mil e uma formas com as quais podem ser utilizados, considera que estes são infundáveis. Como o próprio afirma:

«Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nessa mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades. Amo este trabalho e, de certa maneira, por mais tempo que o faça mais misterioso se torna.»
(Zumthor, 2006, p. 25).

A respeito dos materiais, é importante deter de uma certa aptidão aquando da sua junção. Pois, quando harmonizados numa obra arquitetónica podem, num determinado momento, encontrarem-se ou muito próximos, ou muito afastados uns dos outros. Como tal, o arquiteto está consciente de que: *“Existe uma proximidade crítica entre os materiais que depende dos próprios materiais e do seu peso.”* (Zumthor, 2006, p. 27). Peter Zumthor recorre ao exemplo do arquiteto italiano Andrea Palladio, descrevendo-o como possuidor da tal destreza no que diz respeito ao modo como trabalha os materiais, tal como o próprio realça:

«(...) anotei ‘Palladio’ onde sinto estas coisas, onde sinto isto sempre de novo. Esta energia atmosférica, sobretudo em Palladio – estou a mencioná-lo agora por que sempre tive a sensação de que este arquitecto, este mestre de obras, deve ter tido uma sensibilidade incrível para a presença e massa dos materiais, (...)» (Zumthor, 2006, p. 29).

Apologista de que o trabalho da arquitetura reside na materialidade, este considera que o espaço concreto deve compreender em si próprio o ser, e ter potencial para se tornar perceptível, por intermédio dos materiais que têm a capacidade de tornar aparente as sensações que, por sua vez, ocupam a obra arquitetónica. A magia do real que o arquiteto tanto menciona, só é possível através da: *“(...) presença material dos objectos de uma arquitectura, da construção.”* (Zumthor, 2006, p. 23).

Um pouco à semelhança das obras de Joseph Beuys, artista tão apreciado por Peter Zumthor, que na sua perspetiva possuem qualquer coisa de didático, consequência do uso claro e sedutor dos materiais existentes nas mesmas, o arquiteto tenta dar uso aos

materiais de igual forma. Tal fascínio pelo artista é reforçado pelo arquiteto no seu livro “Pensar a arquitectura”, onde o próprio refere:

«Os trabalhos de Joseph Beuys e de alguns artistas do grupo da arte povera têm para mim algo de revelador. O que me impressiona nestas obras de arte é o emprego preciso e sensual do material. Este parece estar enraizado num saber antigo do uso dos materiais pelo homem, que revela, em simultâneo, a sua verdadeira natureza para além do culturalmente transmitido.» (Zumthor, 2005, p. 10).

É quase poética a forma como Peter Zumthor aborda os materiais, “(...) *uma vez que os materiais em si não são poéticos.*” (Zumthor, 2005, p. 10). Ideia mais uma vez reforçada pelo mesmo, quando profere: “(...) *a própria obra nunca é poética. Apenas pode assumir estas qualidades delicadas que, em momentos especiais, nos deixam perceber o que antes nunca tínhamos percebido.*” (Zumthor, 2005, p. 19). Pelo contrário, estes só se transformam numa composição poética nas mãos do arquiteto, o que por sua vez, resulta de um processo de experimentação incessante acerca de cada material, quer de forma singular, quer de forma simultânea com outros materiais, de modo que este tenha a capacidade de se transformar então em poesia, tal como o próprio menciona:

«Penso que estes, no contexto de um objeto arquitectónico, podem assumir qualidades poéticas. Para tal efeito é necessário criar no próprio objecto uma coerência de forma e sentido; (...)» (Zumthor, 2005, p. 10).

Esta coerência de sentido à qual o arquiteto se refere, concebida por intermédio da materialidade, vai desde as suas normas de composição, às suas características olfativas e acústicas, à sua sensibilidade, entre outros, e só é conseguida quando, através de um objeto arquitectónico, é possível associar-lhe certos significados, que por sua vez, o tornam singular e o permitem ser sentido de determinada maneira. Este constitui um dos objetivos de Zumthor, que constantemente se debate com a seguinte reflexão: “(...) *o que é que um determinado material pode significar num determinado contexto arquitectónico (...)*” (Zumthor, 2005, p. 10). Esta reflexão, por conseguinte, gera respostas que permitem elucidar o arquiteto relativamente ao modo como alguns materiais podem ser usados, de acordo com as respetivas qualidades sensoriais, e: “*Se o conseguirmos, os materiais na arquitectura poderão transmitir som e brilho.*” (Zumthor, 2005, p. 11).

Da génese da metamorfose do material em matéria expressiva por meio da composição concebida por Peter Zumthor, é possível afirmar que a arquitetura constitui uma matéria

concreta, ou seja, possui um corpo. Já a poesia, previamente abordada, constitui uma matéria física, querendo isto dizer que, lida com os elementos constituintes de um corpo, como é o caso: “(...) a terra e a água, a luz do sol, a paisagem e a vegetação.” (Zumthor, 2005, p. 16). Todos estes fatores, aparentemente insignificantes, são partes integrantes do plano de composição de uma obra arquitetônica.

Como exemplo, recorre-se à obra da Capela Bruder Klaus, na Alemanha, Figura 80, para demonstrar a consonância dos materiais presentes na mesma, e como estes se interligam de forma tão harmoniosa, apesar das características tão distintas de cada um deles. De realçar que, este é considerado também um bom projeto no que diz respeito às propriedades imateriais associadas a estes elementos, como o modo como estes ecoam, cheiram, entre outras sensações, tal como Peter Zumthor faz questão de mencionar na sua entrevista intitulada de “*Royal Gold Medal 2013 - Peter Zumthor in conversation with Angela Brady*”:

«(...) porque a maneira como experienciamos a arquitetura é como ela soa, e como cheira, e como se sente, como é a atmosfera e a atmosfera sendo talvez o denominador de tudo, pode-se ver atmosferas feitas de tudo o que é feito também do que se tem dentro de si, reagindo ao que se vê e assim por diante, por isso são os materiais, é a construção, (...)»⁷⁷ (Zumthor & Brady, 2013).



(a)



(b)

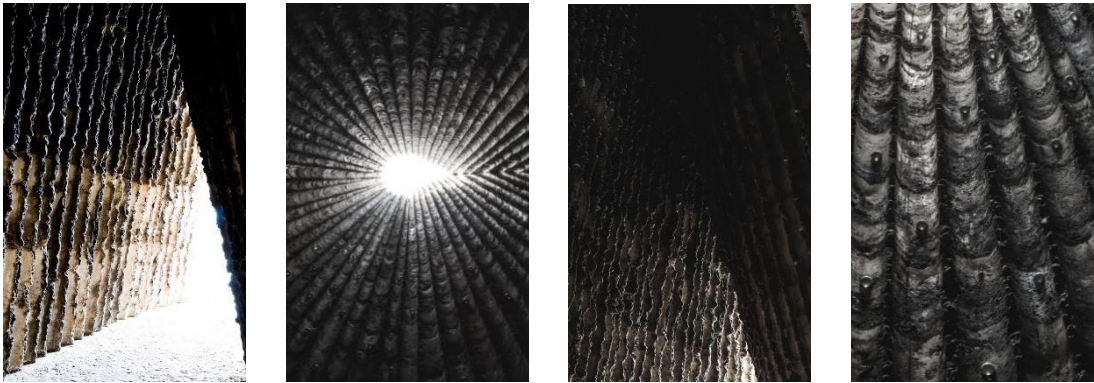


(c)



(d)

⁷⁷ Tradução livre de: “(...) because it the way we experience architecture is how it sounds, and how it smells, and how it feels, how is the atmosphere and the atmosphere being denominator of everything maybe, you can see atmospheres made out of everything it made also of what you have inside yourself reacting to what you see and so on so it’s materials, it’s construction, (...)”



(e) (f) (g) (h)
Figura 80 – Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007: contraste entre o exterior em betão com o interior em madeira queimada (Fonte: Rasmus Hjortshøj).

5.4 A metamorfose dos materiais

Em relação a Peter Zumthor e ao seu objetivo de alcançar a tão estimada atmosfera, é pertinente salientar a importância que a metamorfose dos materiais em matéria expressiva detém sobre o mesmo. Porém, de imediato surge alguma indagação acerca deste tema que se relaciona com o facto de os materiais abdicarem das suas características naturais a fim de se converterem numa composição expressiva capaz de manifestar uma sensação.

A arte de construir – arquitetura propriamente dita – só consegue despertar qualquer tipo de sensação no observador quando o arquiteto possui uma certa sensibilidade para metamorfosear os materiais em matéria expressiva. E de acordo com as obras arquitetónicas de Peter Zumthor, distintas pelo carácter expressivo dos vastos materiais utilizados como a madeira, a pedra ou betão, por exemplo, é perceptível essa sensibilidade de Zumthor, que quando associada a outros componentes como a temperatura, o som, a cor, entre outros, tem a capacidade de despontar memórias ou sentimentos. É possível constatar que tudo isto constitui uma parte integrante na conceção de um espaço arquitetónico, da tão estimada atmosfera (Ventura, 2014).

Não obstante, é crucial determinar o surgimento do material aquando da conceção deste espaço arquitetónico, sendo que de acordo com o próprio Peter Zumthor, este acompanha desde o começo a imagem que desponta no seu pensamento, de modo a compreender se este mesmo material já está associado a um determinado sentimento nesta sua vaga imagem, ou se porventura o sentimento presente nessa imagem resulta da procura infundável por parte do arquiteto pelo material, bem como de todos os

elementos que constituem um todo, o que por sua vez, possibilita ao mais alto nível de intensidade a síntese dos sentidos da obra (Ventura, 2014).

É relativamente ao caráter expressivo da materialidade que Zumthor se destaca, onde neste sentido é possível encontrar, mais uma vez, certas semelhanças entre o arquiteto e o artista Joseph Beuys, na medida em que, ambos concebem particular importância aos materiais físicos, que através da sua composição, podem adquirir todo um novo sentido, composição esta, que salienta a singularidade de cada elemento que forma o todo (Ventura, 2014).

Além da sensibilidade relacionada com a capacidade de o arquiteto metamorfosear os materiais, esta também se correlaciona com a sua compreensão, tendo em conta o uso consciente dos mesmos, sem esquecer as suas propriedades naturais. Esta prática está implícita no seu processo de criação desde o momento em que o próprio contempla o local pela primeira vez, contemplação esta sobre uma perspetiva mais minuciosa, focada nas peculiaridades que, por sua vez, desponta para onde o olhar se instala, até à materialidade. Posto isto, processa-se à perceção do som, da cor, da luz, da temperatura, e assim por diante, de modo a perceber qual o limite que se pode atingir. Na criação arquitetónica de Zumthor, a nova composição surge de modo quase espontâneo, contudo esta é frequentemente questionada por outrem, aquando da construção. Esta aptidão de Peter Zumthor se tornar madeira, pedra, água, entre outros, é o que o permite atingir esse limite, que somente diz respeito ao material (Ventura, 2014).

O modo como Peter Zumthor emprega os materiais é bastante característico no seu trabalho como arquiteto, uma vez que este vai muito além da mera utilização, tem que ver com as qualidades incorpóreas dos mesmos, tal como a forma como a materialidade ressoa, como se comporta quando exposta à luz e na sua ausência, como reage a determinadas temperaturas, entre outros. Apesar de este estudo ser possível de realizar por outros, até com mais qualificações para tal, a questão será se estes o farão tendo em conta o verdadeiro sentimento pelo material. Posto isto, que sentimento seria este, a não ser o arquiteto a tornar-se material. E o que significa este tornar-se: madeira; pedra; betão; parte diminuta de um todo? De salientar que, este tornar-se não reside no modo como se percebe o material diante dos nossos olhos, ou como se separa os elementos constituintes de um todo (Ventura, 2014).

Compreender a singularidade de cada material requer, por sua vez, percecioná-lo ao ponto de o conseguir decompor em partes isoladas, como é o caso da cor, da textura, do som, entre outros, que apesar de constituírem elementos incorpóreos, conferem um

corpo ao material, que por sua vez, resulta numa sensação. A composição permite, através da alteração de um singelo elemento, gerar toda uma nova composição, tarefa esta que proporciona ao arquiteto extrair até ao limite o carácter expressivo da materialidade (Ventura, 2014).

5.5 A importância da materialização

Na atualidade – em consequência da crescente desmaterialização do mundo físico em prol dos meios digitais, assim como da existência que é cada vez mais valorizada ao invés da própria imagem – o desenho arquitetónico tem-se distanciado gradualmente da tangibilidade. É um facto que, muitos ateliers de arquitetura têm desenvolvido os seus projetos através de mecanismos digitais, com recurso a imagens 3D e ao seu carácter imaterial, o que por sua vez, se traduz na menor inclusão, por parte dos arquitetos, da vertente material no processo de conceção. Se cada vez menos os arquitetos se relacionam com os materiais, como é que estes irão estar cientes das suas propriedades? A resposta surge pela mão do arquiteto Peter Zumthor, um dos maiores exemplos no que diz respeito à relação entre o arquiteto e a materialidade em todas as vertentes, desde a ideia, ao desenho e à obra construída. Este parte do princípio que para se fazer arquitetura, é necessário conhecer os materiais, do mesmo modo que é crucial saber utilizá-los de forma coerente, tal é perceptível através da transcrição:

«Interrogo-me muitas vezes porquê se tenta tão pouco o evidente, o difícil? Porque é que os jovens arquitectos demonstram tão pouca confiança nas coisas mais intrínsecas que constituem a arquitectura: o material, a construção, o carregar e ser carregado, a terra e o céu – a confiança nos espaços aos quais se permite serem verdadeiros espaços; espaços nos quais se cuida do invólucro, do material que o distingue, da concavidade, do vazio, da luz, ar, cheiro, da capacidade de absorção e ressonância?» (Zumthor, 2005, p. 28).

Em oposição a estes arquitetos contemporâneos que recorrem aos meios digitais para criar investigações acerca dos materiais, outros comprometem-se em explorações insólitas, partindo da teoria de que a experiência do toque é fundamental não só na arquitetura como na sua criação e produção (Crisman, 2008).

Na arquitetura de Peter Zumthor o toque sempre deteve de uma grande relevância, em particular nos momentos de criação arquitetónica, bem como da construção e até mesmo aquando da finalidade da obra, da usufruição da mesma. É imprescindível que os

arquitetos da atualidade percebam a importância do toque, tal como da experiência sensorial de um local no tempo. Do mesmo modo que os edifícios de Peter Zumthor evidenciam o seu enfoque na materialidade, assim como a sua aptidão síntese a respeito da forma, do espaço e da luz, o que por sua vez se traduz na expansão da nossa experiência. A correlação existente entre a intenção e a descoberta é estabelecida através da evolução de uma ideia com recurso aos materiais reais, que por sua vez, faz com que os arquitetos, conforme lidam com determinado material, o vão descobrindo à medida que vão concebendo (Crisman, 2008).

Um dos conceitos que está ausente em vários arquitetos, encontra-se relacionado não só com a arte de construir, bem como o processo de construção, ou seja, como é que se constrói. Conceito este sobre o qual Peter Zumthor constitui uma das poucas exceções, no qual os seus processos de construção representam por si só fontes de inspiração. Em oposição a outros tipos de arte, por exemplo à pintura, que não irá ser tocada para além do pintor, a não ser através de estímulos exclusivamente visuais por parte dos observadores, a arquitetura por sua vez irá ser tocada. Neste contexto, o arquiteto possui um papel importante na conceção de uma obra, e por isso Peter Zumthor confere aos detalhes extrema relevância, pela capacidade que estes têm de “tocar” as pessoas, e consequentemente de influenciar toda a sua experiência (Crisman, 2008).

Num mundo em que grande parte dos arquitetos são famosos pelos seus desenhos arquitetónicos ao invés das suas obras construídas, Zumthor surge novamente como exceção à regra. Reforça-se que este dificilmente divulga os seus desenhos, salvo alguns esboços de índole concetual e pormenores construtivos (Crisman, 2008).

Ainda sobre este tema, é de salientar que Peter Zumthor é um apaixonado pelo desenho, e os seus famosos esboços e aguarelas são fruto dessa paixão. As aguarelas surgem quando o arquiteto, após o momento de contemplação de um espaço, realiza um desenho muito pormenorizado do mesmo. Este é apologistas de sentir o espaço com o próprio corpo, o que lhe permite perceber todas as dimensões, assim como compreender de que modo é que a luz incide sobre tal espaço, a sombra que irá gerar, e assim por diante. Começa por recorrer a utensílios como o lápis, a régua e a folhas de aguarela que se encontram dispostos sobre uma ampla e alta mesa do atelier, que o permite rabiscar em pé. Contrariamente ao que se pode especular, estas aguarelas de espontâneo não têm muito, estas são na verdade desenhos bastante minuciosos e ponderados resultantes da contemplação da atmosfera que estima alcançar, tal como Peter Zumthor declara: “(...) *apontam expressamente para uma realidade que ainda está no futuro, são importantes*

no meu trabalho.” (Zumthor, 2005, p. 13). Apesar de estes desenhos serem imensamente controlados, as aguarelas, por sua vez, conferem-lhes uma certa desordem quando, por exemplo, a cor ultrapassa o limite demarcado pelo traço. Estas apesar de não serem espontâneas, são de facto muito expressivas, dado que indicam o sentimento que irá percorrer a obra arquitetónica na força mais pura (Ventura, 2012).

Por entre uma vasta abundância de aguarelas, foram escolhidas algumas das mais conhecidas associadas ao seu trabalho como arquiteto, relativas ao projeto das Cabanas Adicionais, em Itália, Figura 81.

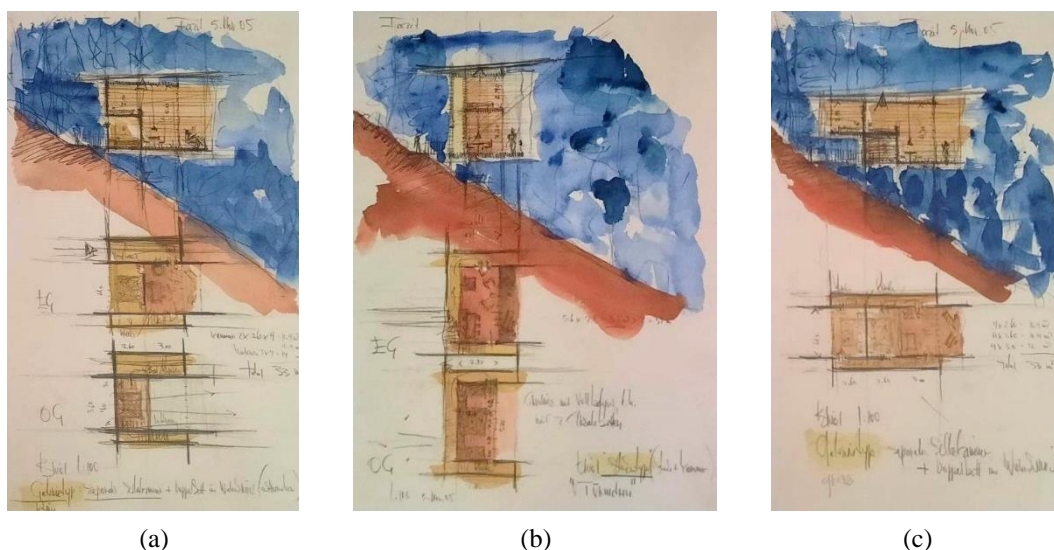


Figura 81 – Aguarelas relativas ao projeto das Cabanas adicionais, Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Itália, 2001 (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.3, pp. 145–157)).

Os desenhos técnicos desempenham um papel muito importante na criação arquitetónica de Zumthor que, de acordo com o próprio são os seus favoritos: *“De todos os desenhos que os arquitectos produzem, os que mais gosto são os de execução técnica. Estes são específicos e objectivos.”* (Zumthor, 2005, p. 17). Desenhos estes que nas mãos dos técnicos, acabam por ganhar vida, por adquirir uma imagem material, tal como estão representados, uma vez que uma das suas maiores qualidades se resume a *“(…) expor, com a maior precisão possível, a irradiação do objecto no seu lugar.”* (Zumthor, 2005, p. 12), tal como o próprio afirma: *“Parecem dizer: “Vai ser exactamente assim.””* (Zumthor, 2005, p. 18).

A maquete é fundamental durante todo o processo de criação de Peter Zumthor. Esta pode assumir variadas formas, nomeadamente: as maquetas em que o arquiteto recorre exactamente aos mesmos materiais que tenciona utilizar na obra arquitetónica, e que por sua vez, lhe permitem sentir a sua presença física, Figura 82;

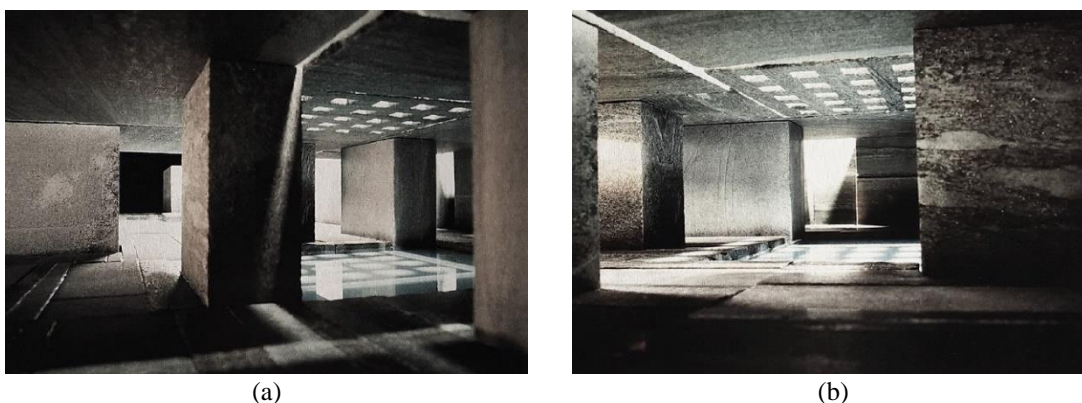


Figura 82 – Maqueta das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 41)).

em oposição às anteriormente mencionadas, surgem as maquetas em que Zumthor utiliza materiais distintos dos que prevê usar na obra arquitetônica, conseguindo apesar disso transmitir as mesmas sensações, Figura 83;



Figura 83 – Maqueta do Complexo Habitacional de Spittelhof (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 70)).

as “maquetas de papel”, termo adotado da Tese de Doutorado “O Corpo Sem Órgãos da Arquitectura” – termo este que, de acordo com a autora da mesma, é tal como o arquiteto as denomina – que se elaboram numa fase inicial do projeto, quando Peter Zumthor ainda demanda a imagem no seu pensamento, e às quais não está subjacente uma sensação, onde é somente necessário fazer alguns experimentos rápidos; e por fim, as maquetas à escala real, de uma determinada parte integrante da obra arquitetônica, e

cujo objetivo se baseia fundamentalmente na resolução de problemas construtivos, e estruturais, Figura 84.



Figura 84 – Maqueta do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 147)).

Mais uma vez recorre-se à obra da Capela Bruder Klaus, localizada na Alemanha, para realçar a importância da maqueta, bem como da constante experimentação, no processo de concepção de Zumthor. Neste projeto o arquiteto demorou imenso tempo para encontrar o interior que procurava para a capela, o que por sua vez, se traduz nas inúmeras maquetas que realizou fruto do processo de experimentação, Figura 85, tal como o próprio refere: “*O meu conceito de concepção e o processo prolongado de tentativa e erro antes de encontrar a forma certa eram algo exigentes para os Scheidtweilrs.*”⁷⁸ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.3, p. 121).

⁷⁸ Tradução livre de: “My design concept and the prolonged process of trial and error before finding the right form were somewhat demanding on the Scheidtweilrs.”

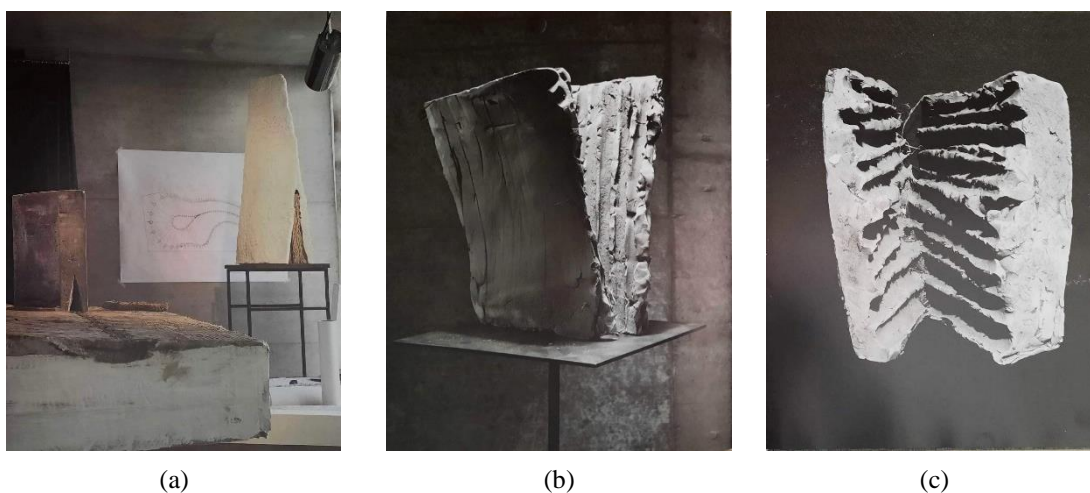


Figura 85 – Maquetas experimentais do projeto Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007 (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.3, pp. 113; 116–117)).

5.6 Caso de Estudo – Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988

I. Informações gerais do projeto

Ficha Técnica:

- **Arquiteto:** Peter Zumthor – Atelier Zumthor
- **Ano:** 1985-1988
- **Localização:** Vitg 221, 7174 Sumvitg, Suíça
- **Tipo de projeto:** Religioso
- **Estado:** Construído
- **Materiais:** Madeira; Vidro; Ferro
- **Estrutura:** Madeira
- **Implantação:** Parcialmente isolada

Informação Complementar:

- **Fotografias:** August Fischer; Felipe Camus; Hélène Binet; e Hans Danuser.

II. Contexto Urbano

A capela Sogn Benedetg localiza-se na comuna⁷⁹ de Sumvitg, pertencente à região do cantão de Graubünden (Grisões) – Surselva, caracterizada pela sua topografia acidentada, assim como pela sua vasta cadeia montanhosa. A capela situa-se ligeiramente acima do alinhamento das habitações, Figura 86(a). Através da análise do posicionamento urbano é possível verificar que a malha urbana desta comuna é dispersa e rústica, Figura 86(b). A capela é rodeada por uma ampla área verde, Figura 86(c), que por sua vez, faz com que a sua integração com o espaço envolvente seja quase espontânea. O acesso à capela é feito através de um estreito e sinuoso caminho que vai desde as habitações até à entrada da capela propriamente dita, Figura 86(d).



(a)

⁷⁹ «As comunas da Suíça constituem o nível administrativo mais baixo da Confederação Helvética. São equivalentes aos concelhos de Portugal.»

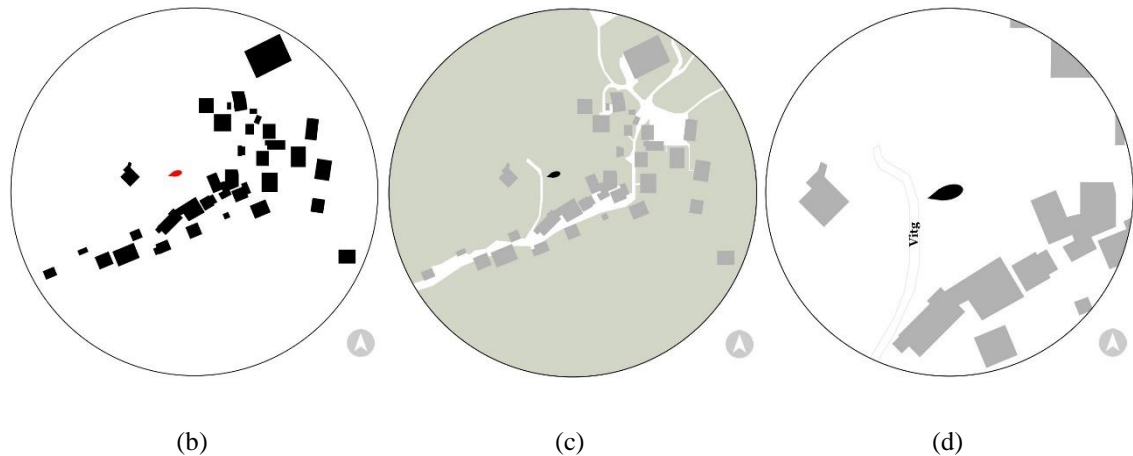


Figura 86 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano da Capela Sogn Benedetg: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes; e (d) Acessos (sem escala).

III. Estratégia

A capela Sogn Benedetg, projetada por Peter Zumthor, teve origem através de um concurso que surgiu após a avalanche que destruiu a capela barroca em 1984 – capela que se encontra somente a uns metros de distância da atual Sogn Benedetg, e onde permanecem os vestígios da sua existência. Ainda a respeito do concurso, os parâmetros de avaliação concederam ao atelier Zumthor a possibilidade de desenhar a capela num espaço único, agradou bastante ao arquiteto, como o próprio faz questão de referir: “A ideia de que a sua forma exterior seria definida por um único espaço interior fascinou-me.”⁸⁰ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 63).

Após o atelier Zumthor ter ganho o concurso, o projeto desenvolveu-se em parceria com a comunidade da aldeia, o Pastor e os altos dignitários da Igreja. Contudo, importa salientar que, quer o Pastor, quer os altos dignitários da Igreja, partilhavam da mesma opinião no que diz respeito à imagem que queriam que a nova capela tivesse, ou seja, uma imagem mais contemporânea para as gerações vindouras, em oposição à comunidade (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1).

O arquiteto descartou de imediato as típicas formas quadrangulares, circulares e retangulares, dadas as adversidades que teve com a Igreja autoritária e doutrinária em tenra idade. A respeito da forma da capela, Peter Zumthor partilha que o responsável pela transposição geométrica de um lemniscato, surge quando o engenheiro Jurg Conzett

⁸⁰ Tradução livre de: “The idea that its exterior form would be defined by a single interior space fascinated me.”

tem na sua posse um esboço feito à mão levantada pelo próprio (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1).

Como tal, surge a capela de nave única. O formato interior coincide com o exterior, Figura 87, que apesar de parecer ser um trabalho simples, é deveras complexo. De acordo com Peter Zumthor, a forma da capela evoluiu a partir de um: “(...) *plano em forma de folha ou de gota.*”⁸¹ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56). Em termos geométricos, a forma da capela pode ser equiparada a um lemniscato cortado ao meio que, por outras palavras, se resume a um formato geométrico em forma de 8, que, por sua vez, diminui e demarca o corte longitudinal e transversal da capela, conforme está evidente no Anexo C. Comentando o espaço interior da capela, o arquiteto refere que: “(...) *surpreendentemente, não é estreito, mas arredondado e concentrado.*”⁸² (Zumthor & Binet, 1999, p. 56). Este espaço interior, que remete para as ancestrais igrejas planeadas centralmente, tais como as de Disla ou Vattlz, é contudo, mais suave e fluído dada a sua forma de folha biomórfica (Zumthor & Binet, 1999).

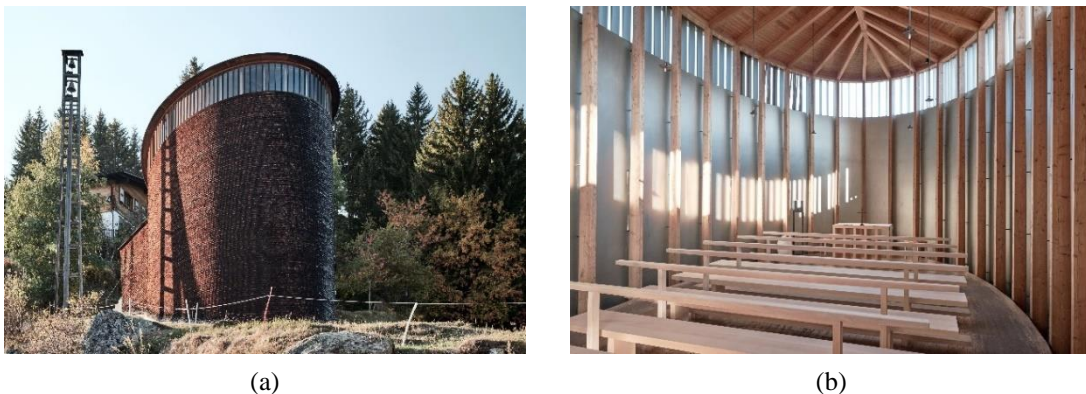


Figura 87 – Fotografias da capela: (a) exterior; e (b) interior (Fonte: August Fischer).

Peter Zumthor, aquando do projeto da capela, tentou que esta possuísse um formato delicado e que se associasse ao caráter feminino, uma vez que, de acordo com o próprio: “*Se é verdade que os espaços que são em ângulo reto e têm eixos de interseção dominantes irradiam dominância, “masculinidade” (...)*”⁸³ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56), como tal este quis criar um espaço com “(...) *uma “forma-materna”, que evoca a*

⁸¹ Tradução livre de: “(...) a leaf or a drop-shaped plan.”

⁸² Tradução livre de: “(...) surprisingly not slim but rounded and concentrated.”

⁸³ Tradução livre de: “If it is true that spaces which are right-angled and have dominant intersecting axes radiate dominance, “masculinity” (...)”

*imagem da igreja mãe e evita a criação de uma atmosfera da igreja didática clássica.*⁸⁴ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56).

Zumthor confessa que gosta de escutar as diferentes perspetivas no que diz respeito à forma da pequena igreja, como por exemplo: *“Uma folha, um olho, um peixe, um barco, uma cunha para desviar as avalanches (...)”*⁸⁵ (Zumthor et al., 2014, vol.1, p. 63). Porém, a forma da pequena igreja surgiu em outras circunstâncias, como já mencionado anteriormente, dada a versatilidade em criar um único espaço, assim como a imagem maternal que o arquiteto procurava (Zumthor et al., 2014, vol.1).

O formato peculiar desta capela, em folha disposta no sentido este-oeste, dá a sensação de estar em movimento. Salienta-se que não existe nenhuma dinâmica de perspetiva, apesar de o espaço ser totalmente encerrado, e tal como o próprio refere: *“O espaço permanece centrado num ponto no meio da igreja.”*⁸⁶ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56).

Uma das particularidades da região de Surselva correlaciona-se com a diferenciação entre os estilos arquitetónicos, ou seja, por um lado existem as típicas igrejas barrocas de pedra rebocadas a branco, que são globalmente transversais, e por outro, as formas tradicionais de construção secular, que por sua vez, remetem para arquitetura vernacular da região – construções agrícolas de madeira escura. Relativamente a este tema, Peter Zumthor partilha da opinião de que: *“Nos habituamos a esta justaposição, chegamos a reconhecê-la como uma unidade e como uma expressão de uma ordem histórica. A igreja da aldeia proclama uma religião mundial. Faz isto através da Palavra e expressa-a com a sua arquitetura.”*⁸⁷ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56). A nova capela Sogn Benedetg não é exceção à regra, e como tal, foi projetada de acordo com esta tradição. A sua forma, bem como as das antigas igrejas, reflete a sua sacralidade e, por sua vez, se destaca das restantes construções seculares. Ainda de encontro às tradições históricas, a capela encontra-se inserida num local minuciosamente pensado, que se deve à sua topografia. Em contrapartida, no que diz respeito à escolha dos materiais de construção, não vai de encontro às tradições, na medida em que é construída em madeira. A construção em madeira, implica que esta irá adquirir tonalidades distintas, devido à exposição solar e à consequente falta dela. Reforça-se que a madeira é a escolha

⁸⁴ Tradução livre de: “(...) a “forma materna”, which evokes the image of mother church and avoids creating an atmosphere of the classical didactic church.”

⁸⁵ Tradução livre de: “A leaf, na eye, a fish, a boat, a wedge to divert avalanches (...)”

⁸⁶ Tradução livre de: “The space remains centered on a point in the middle of the church.”

⁸⁷ Tradução livre de: “We have become accustomed to this juxtaposition, have come to recognize it as a unity and as an expression of a historical order. The village church proclaims a world religion. It does this through the Word and expresses it with architecture.”

primordial da população local para as construções, e a capela Sogn Benedetg enquadra-se neste paradigma. A utilização deste material reflete a tradição local, assim com as competências dos habitantes locais em lidar com este material (Zumthor & Binet, 1999).

Peter Zumthor compara a capela a um barco, como é possível comprovar através da citação: “Qualquer pessoa que entre na igreja deixa a terra e sobe a bordo de uma embarcação de madeira, como se fosse um barco.”⁸⁸(Zumthor & Binet, 1999, p. 56), construído em madeira pela população local, para viagens incertas, como parte do seu legado em utilizar a madeira (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1).

IV. Organização do programa

O acesso à capela é feito por um sinuoso e estreito caminho em cascalho. Uma vez de frente para a capela, o visitante depara-se com a torre sineira da mesma, assim como a entrada propriamente dita, Figura 88(a). A entrada, composta por cinco degraus em betão, Figura 88(b), que se caracterizam pelo caráter contemporâneo e minimalista, contrasta com o caráter natural e rural do cascalho presente no caminho. Assim é feita a transição entre o espaço envolvente e o momento de entrada da capela. O visitante está agora diante de uma porta de madeira maciça composta por ripas posicionadas verticalmente com um puxador em ferro. Salienta-se que, a entrada da capela constitui o volume excecional no que diz respeito ao projeto da capela como um espaço único em forma de folha, Figura 88(b).



(a)



(b)

Figura 88 – Fotografias da capela onde são perceptíveis: (a) o caminho; e (b) os degraus de betão, porta e respetivo puxador (Fonte: August Fischer).

⁸⁸ Tradução livre de: “Whoever goes into the church leaves the land and climbs into the wooden vessel as if into a boat.”

Ao aceder à capela, através de uma pequena antecâmara (nártex), Figura 89(b), o visitante depara-se com um caloroso pavimento em madeira que contrapõe com a frieza do betão presente nos degraus de acesso. A partir do nártex é possível observar a nave da capela, Figura 89(a) e, na parede à direita da porta de acesso, uma pequena citação, Figura 89(c), que por sinal, aparenta ser a única existente no espaço.



Figura 89 – Fotografias relativas ao momento de entrada da capela: (a) vista do nártex; (b) vista para o nártex; e (c) citação (Fonte: Felipe Camus).

Relativamente ao interior da capela propriamente dita, a planta em forma de folha é apropriada por uma modesta pia na lateral direita, Figura 90(a), assim como por seis extensos bancos de madeira que se encontram dispostos no centro, Figura 90(b) e (c). A colocação destes bancos permite que os visitantes disponham dos seus momentos de oração, ou simplesmente possam sentar-se e contemplar a capela, e todos os elementos que compõem a atmosfera nela subjacente. Os bancos são responsáveis por direcionar o percurso do visitante até ao altar, Figura 91(a) e (b).

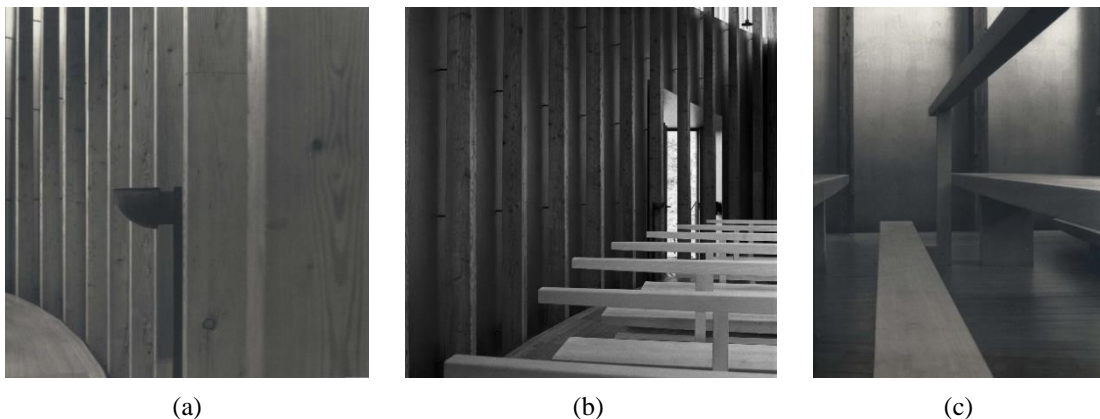


Figura 90 – Fotografias da ocupação interior da capela: (a) pia; (b) e (c) bancos (Fonte: Hélène Binet).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

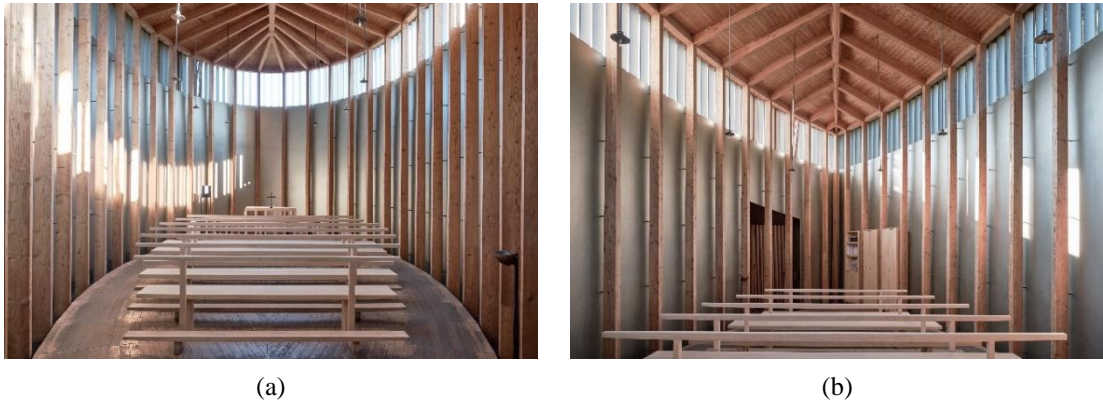


Figura 91 – Perspetivas distintas do altar: (a) vista para o altar; e (b) vista do altar (Fonte: August Fischer).

O espaço é iluminado por uma estreita faixa envidraçada que se desenvolve horizontalmente em todo o perímetro da capela imediatamente abaixo da cobertura, Figura 92(a). A luz natural que trespassa o envidraçado é direcionada de forma regular por lamelas interiores dispostas verticalmente, Figura 92(b). Ainda do lado interior, a luz que penetra o edifício é modulada em toda a sua extensão pelo posicionamento regular dos pilares de madeira, Figura 92(a) e (b).

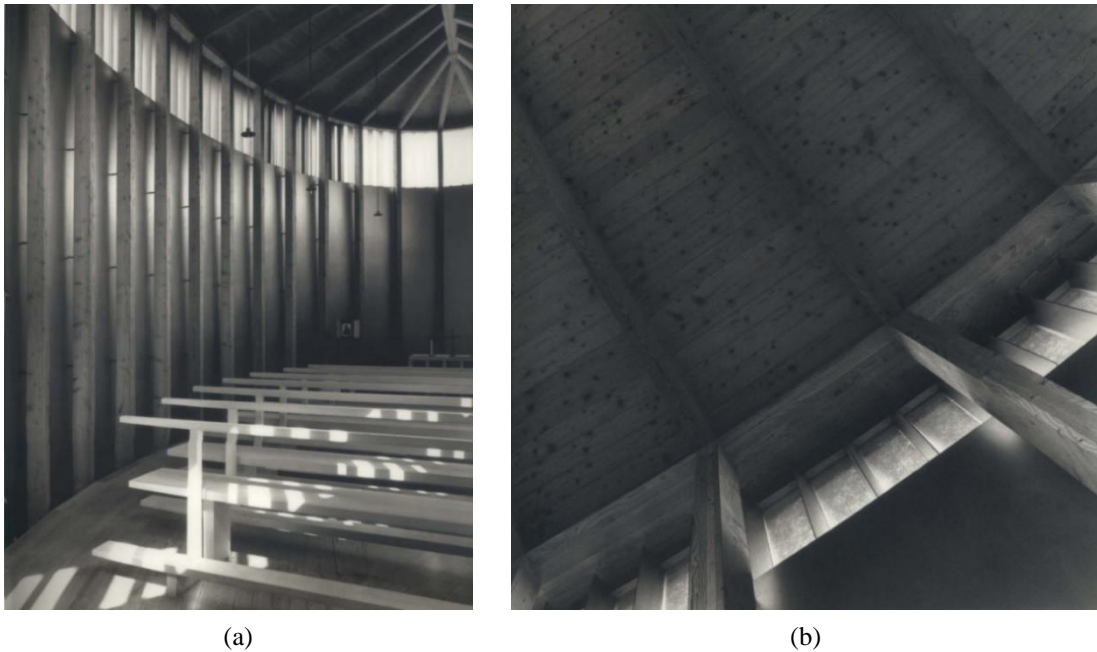


Figura 92 – Fotografias relativas às aberturas: (a) posicionamento; e (b) placas de metal (Fonte: Hélène Binet).

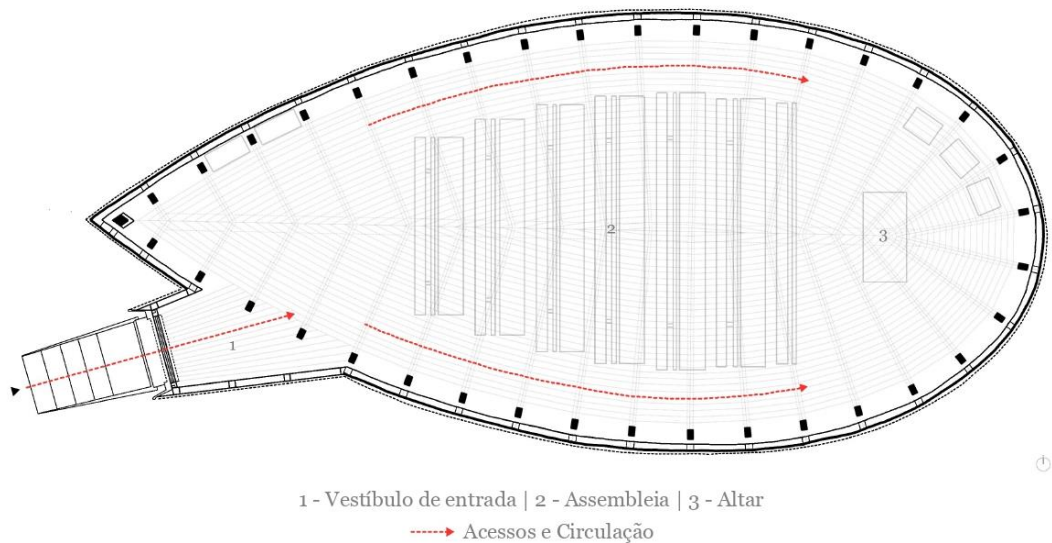


Figura 93 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta e ao respetivo acesso e circulações da Capela Sogn Benedetg (sem escala).

V. Estrutura e materiais utilizados

Na região de Surselva, onde a capela se localiza, é clara a existência de um padrão no que toca às capelas barrocas, quer em termos de materialidade, quer em termos da localização, ou seja, todas elas partilham os mesmos princípios: “(...) *estruque branco da Contrarreforma, e permanecem sozinhos no prado. A nossa Sogn Benedetg também se encontra sozinha no prado.*”⁸⁹ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 63). A capela Sogn Benedetg vem contrapor este padrão devido à sua construção em madeira. Esta madeira, com o passar do tempo adquiriu novas tonalidades, mais escuras. O que, por sua vez, se traduziu numa tonalidade mais “queimada” na vertente sul e, conseqüentemente mais prateada na vertente norte (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1).

Em termos estruturais, a capela é composta por 37 pilares de madeira de lariço, Figura 94(a) e (b), que contornam a planta em forma de folha e que definem o espaço. Pilares estes, responsáveis por suportar o telhado composto por vigas de madeira, que por sua vez, se assemelham às nervuras das folhas, assim como do interior dos barcos. Os pilares estão ligados à parede através de grampos espaçados. A parede é de tonalidade prateada, que de acordo com Zumthor foi: “(...) *construída e pintada como um panorama abstrato de luz e sombra.*”⁹⁰ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56). A uniformidade do telhado e dos pilares contra este fundo expansivo dá a impressão de um baldaquino maciço. A

⁸⁹ Tradução livre de: “(...) white plasterwork gems from the Counterreformation, standing alone in the meadow. Our Sogn Benedetg also stands alone in the meadow.”

⁹⁰ Tradução livre de: “(...) constructed and painted as an abstract panorama of light and shadow.”

luz que entra de cima é modulada por delicadas lamelas em frente das janelas por baixo do baldaquino (Zumthor & Binet, 1999). Relativamente ao pavimento, este é também em madeira, Figura 94(c), e segundo o arquiteto: “(...) *flutua livremente sobre as vigas, e é ligeiramente arqueado sob os pés.*”⁹¹ (Zumthor & Binet, 1999, p. 56).

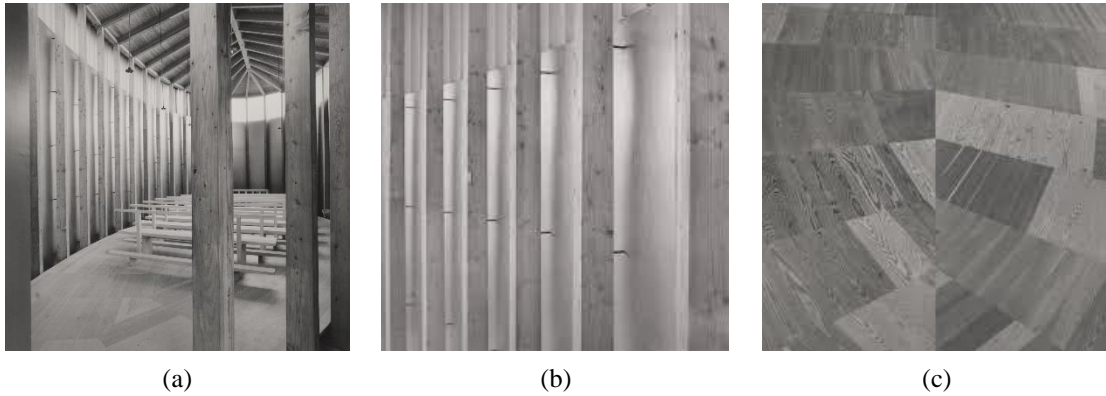


Figura 94 – Fotografias relativas à estrutura da capela: (a) e (b) pilares; e (c) pavimento (Fonte: Hans Danuser).

Ainda a respeito da estrutura da capela, de modo mais preciso, as paredes são compostas, no seu exterior por placas de madeira de lariço, que se encontram pregadas a ripas de madeira colocadas horizontalmente que, por sua vez, estão fixas a ripas de contraplacado marítimo dispostas verticalmente. Posto isto, e de modo a impossibilitar que a água permeie a capela, foi colocada uma camada de impermeabilização, que antecede o isolamento térmico por um lado, e por outro, uma barreira pára-vapor que impede a condensação interna. Segue-se um contraplacado⁹², fixo aos pilares de madeira através de pernos roscados, como é perceptível na Figura 95 (Lopes, 2018).

⁹¹ Tradução livre de: “(...) which floats freely on the joists, is slightly springy underfoot.”

⁹² De acordo com (Morales, 2014, p. 197) a superfície interior da igreja foi revestida por uma fina lâmina de bronze prateada com acabamento mate, que resultou da colaboração de Peter Zumthor com o artista plástico Jean Pfaff.

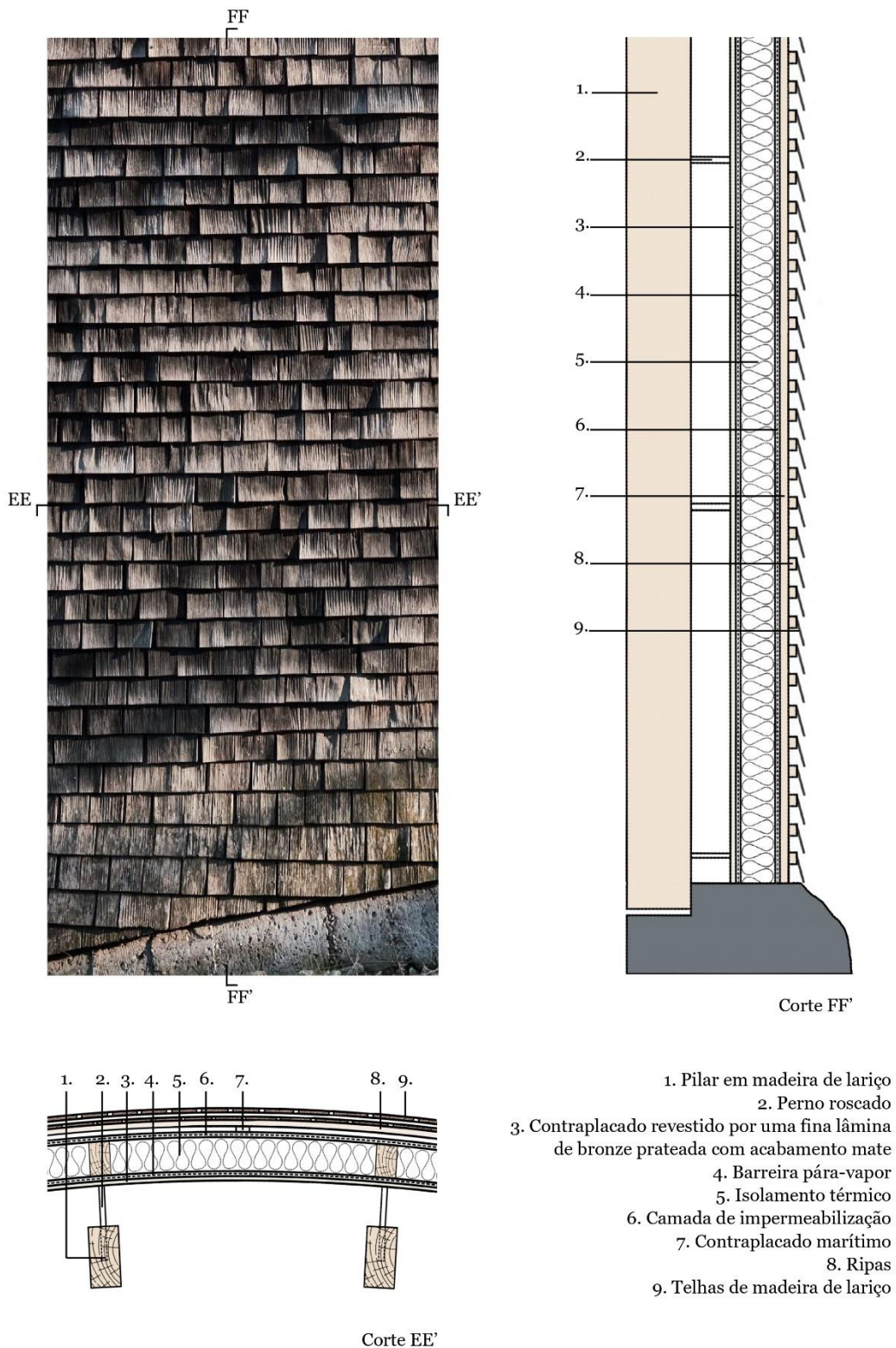


Figura 95 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à construção da Capela Sogn Benedetg (sem escala).

Além da madeira ser o material crucial neste projeto, existem ainda outros nomeadamente: o betão presente nos degraus de acesso à capela, Figura 96(a); o vidro

utilizado nas pequenas janelas que se encontram no topo das paredes, em todo o perímetro da capela, Figura 96(b), e que por sua vez, permitem a entrada da luz no interior; e por fim, o metal, presente em alguns detalhes, como é o caso da pia que se encontra no interior da capela, Figura 96(c), no puxador da porta, Figura 96(d), no corrimão da entrada, Figura 96(a), ou ainda no revestimento da cobertura.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 96 – Fotografias relativas ao uso de diferentes materiais: (a) betão; (b) vidro; e (c) e (d) metal (Fonte: Felipe Camus).

VI. Presença da luz

A entrada de luz na capela é restrita, sendo que o único acesso para com o exterior é feito por intermédio da porta de entrada, que uma vez aberta, permite que a luz natural invada o espaço, e por sua vez, gera um confronto com o interior escuro, Figura 97(a). Além disto, o interior é iluminado por oito luminárias desenhadas pelo arquiteto que iluminam o espaço de modo artificial, Figura 97(b), e principalmente por uma série de janelas que

se localizam em todo o perímetro da capela, responsáveis pela entrada de luz natural, ainda que de modo difuso, que varia consoante a altura do dia, Figura 98.



(a)



(b)

Figura 97 – Fotografias relativas à entrada de luz: (a) contraste entre o exterior iluminado e o interior escuro; e (b) contraste entre o exterior escuro e o interior iluminado (Fonte: Hélène Binet).



(a)



(b)



(c)

Figura 98 – Perspetivas interiores distintas do interior da capela onde são perceptíveis as janelas, assim como a luz natural que a ilumina (Fonte: August Fischer).

Ainda a respeito da luz, é importante mencionar a questão da exposição solar ao qual a capela está exposta que, por sua vez, implica que a madeira adquira novas tonalidades nas distintas fachadas, nomeadamente uma tonalidade mais escura a sul, conseqüente da maior exposição solar, Figura 99(a), e mais prateada a norte, devido à conseqüente sombra, Figura 99(b).



Figura 99 – Fotografias exteriores da capela: (a) vertente sul; e (b) vertente norte (Fonte: August Fischer).

VII. Presença da temperatura

Em termos da temperatura, a autora da presente dissertação considera pertinente abordar neste tema as fotografias de Hans Danuser da capela Sogn Benedetg, na medida em que, esta apesar de ter sido projetada de modo a alcançar um certa atmosfera, existem fatores como é o caso dos meteorológicos, que Peter Zumthor não consegue controlar, mas que ainda assim, estas fotografias, Figura 100(a) e (b), vêm comprovar que a presença da neblina enaltece mais o projeto, contrariamente ao que seria conjeturado, ou seja, que a capela se iria desvanecer na mesma. Posto isto, conclui-se que a beleza da capela, assim como a sua relação com o espaço envolvente, foram evidenciadas nas fotografias de Danuser, capturadas sobre outras condições meteorológicas.



Figura 100 – Perspetivas da capela Sogn Benedetg sobre outras condições meteorológicas das anteriormente apresentadas (Fonte: Hans Danuser).

VIII. Atmosfera

Sogn Benedetg, é um dos projetos que melhor retrata uma das grandes paixões do arquiteto, que de acordo com o próprio, reside em criar obras que: “(...) *parecem estar firmemente ancoradas ao chão. Funcionam como parte integrante do espaço envolvente e parecem dizer: “Eu sou tal como tu me vês e daqui faço parte”.*” (Zumthor, 2005, p. 17). Isto deve-se essencialmente a um conjunto de elementos que entram no plano de composição da atmosfera da capela, nomeadamente: o material – a madeira de lariço – e consequentes vestígios da passagem do tempo, que articulam a obra com a natureza, na medida em que, esta se vai apropriar aos poucos do material, e conceder tonalidades diferentes ao mesmo; a relação com a paisagem; e por fim, o jogo de luz e de sombra. Todos eles, são responsáveis por propiciar uma atmosfera tranquila e contemplativa.

6. Atmosfera(s)

6.1 Estrutura do capítulo

Por fim, o último capítulo que se resume à materialização da(s) atmosfera(s) de Peter Zumthor, que tal como é evidente na Figura 101, será analisado em paralelo com a obra Termas de Vals.



4. Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996

Figura 101 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [d] – Atmosfera.

Ao percorrer uma obra do arquiteto, as pessoas presenciam uma atmosfera, todas elas de forma distinta, sendo que esta advém do tipo de emoção que a obra irá suscitar no observador. De acordo com Peter Zumthor é a designação perfeita de uma atmosfera, o que o mesmo tenta alcançar em todos os seus projetos, que é conceber um edifício que tenha destreza de tocar cada observador uma e outra vez. Contudo, esta aptidão de tocar o observador vai muito além do expectável e depende de vários fatores, nomeadamente, desde as coisas, às pessoas, aos sons, às cores, aos materiais, até mesmo à disposição e às vivências de cada um. E, conseqüentemente, quando isto acontece, quando uma obra tem a habilidade de tocar uma pessoa, quer isto dizer que a obra detém de uma certa qualidade arquitetónica.

Este conceito de atmosfera está intimamente relacionado com nove princípios que Peter Zumthor considera fundamentais na sua criação arquitetónica, que o próprio denominou como: “O corpo da arquitetura”; “A consonância dos materiais”; “O som do espaço”; “A temperatura do espaço”; “As coisas que me rodeiam”; “Entre a serenidade e a sedução”; “A tensão entre interior e exterior”; “Degraus da intimidade”; “A luz sobre as coisas”; e além disso, ainda três complementos que este considera cruciais como: “A arquitetura como espaço envolvente”; “Harmonia” e por fim “A forma bonita”. É importante salientar que, a presente análise tem como principal fonte bibliográfica o seu exemplar “Atmosferas: Entornos arquitectónicos – As coisas que me rodeiam”, e que será realizada em simultâneo com a análise da obra arquitetónica Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996, de modo a compreender a correlação existente entre a sua obra escrita e a sua obra arquitetónica concluída.

6.2 Caso de Estudo – Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996

I. Informações gerais do projeto

Ficha Técnica:

- **Arquiteto:** Peter Zumthor – Atelier Zumthor
- **Ano:** 1990-1996
- **Localização:** Poststrasse 560, 7132 Vals, Suíça
- **Tipo de projeto:** Equipamento (Termas)
- **Estado:** Construído
- **Materiais:** Pedra; Betão; Vidro; Latão
- **Estrutura:** Estrutura em betão armado, revestido de blocos de pedra estratificada
- **Implantação:** Meio Rural

Informação Complementar:

- **Fotografias:** Hélène Binet; Fernando Guerra; e Fabrice Fouillet.

II. Contexto Urbano

As Termas de Vals situam-se no cantão de Graubünden (Grisões), mais precisamente na encosta do vale de Vals, caracterizada pela sua paisagem montanhosa. Em termos da relação urbana, o complexo termal foi projetado de modo a integrar o espaço envolvente, Figura 102(a), com recurso ao material local, utilizado nas habitações que circundam o edifício – a pedra. Apesar das termas se localizarem próximas das restantes construções, Figura 102(b), que por sua vez, permite que os banhistas possam relacionar-se com a comunidade, assim como com os costumes locais, estas preservam a sua privacidade de modo que os banhistas se possam abstrair da confusão urbana. A respeito dos espaços verdes, o edifício encontra-se rodeado por uma vasta área verde, que se estende até às montanhas, Figura 102(c). A relação com os espaços verdes sempre foi privilegiada pelo arquiteto, tal é perceptível na conceção do projeto, por exemplo nos espaços exterior, que contemplam uma vista deslumbrante do vale e das montanhas; ou nos espaços interiores, pontuados por janelas, estrategicamente colocadas que oferecem também uma vista para o vale. O acesso ao complexo termal é feito por uma pequena estrada que percorre o vale e que conduz os banhistas diretamente ao edifício, Figura 102(d).



(a)

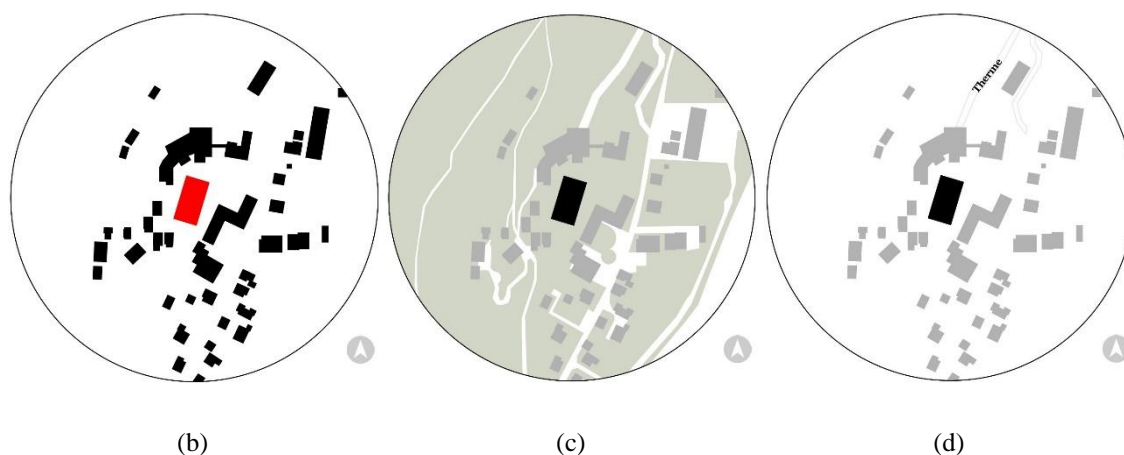


Figura 102 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano das Termas de Vals: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes; e (d) Acessos (sem escala).

III. Estratégia

A cerca de 1200 metros acima do nível do mar localiza-se a nascente de Vals, cuja água está a uma temperatura de aproximadamente 30°C. Além da nascente, encontra-se também o vale de Vals composto, de acordo com o arquiteto, por: “(...) *uma fita de telhados de pedra bruta, casas de cultivo de madeira penduradas ao longo do estreito vale do rio Valserrhein.*”⁹³ (Zumthor & Binet, 1999, p. 156). Em tempos remotos, existiu junto à nascente um pequeno hotel termal datado de 1893. Hotel este onde, segundo um historiador local, existiam diversas cabines de banho e chuveiros. Contudo, a partir de 1930, já com um número de clientes cada vez menor, estes apenas tinham a oportunidade de mergulhar numa modesta piscina externa de água termal, que dada a exposição solar adquiria tons avermelhados (Zumthor & Binet, 1999).

O hotel foi alterado em 1960, de modo a evitar que o estilo arquitetónico característico dos Alpes, se tornasse de novo no estilo típico da generalidade dos equipamentos turísticos da região (Zumthor & Binet, 1999).

Apesar de esta alteração implicar uma quantidade de problemas de cariz arquitetónico, assim como técnicos, o hotel possuía um desenho simplista que ainda assim preservava: “(...) *um ligeiro vislumbre da arquitetura dos anos 50 que há muito se perdeu nesta região.*”⁹⁴ (Zumthor & Binet, 1999, p. 156).

⁹³ Tradução livre de: “(...) a ribbon of rough-stone-roofed, timber farmhouses strung along the narrow Valserrhein river valley.”

⁹⁴ Tradução livre de: “(...) a faint glimmer of the lightness of 1950s architecture which has long since been lost in this region.”

Em 1986, o Atelier Zumthor foi consagrado vencedor do concurso que consistia na ampliação do hotel, assim como do complexo termal que lhe está inerente. Contudo, devido a questões financeiras, a proposta prevista não foi construída. Tal decisão, que o arquiteto não lamenta, como é possível comprovar através da transição:

«Para nós, arquitetos, foi um alívio não termos de construir a proposta prevista. O projeto foi carregado com requisitos de programa e especificações operacionais. A direção do projeto, na altura responsável, queria demasiado. Nem sequer tínhamos acabado de elaborar os planos finais antes de nos apercebermos que a visão subjacente ao programa de construção das Termas de Vals precisaria de ser seriamente repensada para que pudéssemos apresentar uma boa proposta.»⁹⁵ (Zumthor et al., 2007, p. 18).

Peter Zumthor reforça ainda que: *“Só mais tarde é que começamos a ver Vals sob uma nova luz, reparando subitamente na topografia, nas faces das rochas, nas pedras, na água, até que os nossos modelos arquitetónicos iniciais se tornaram cada vez menos relevantes.”⁹⁶ (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 39).*

Em 1990 foi encomendado ao atelier Zumthor o atual complexo termal, que o arquiteto descreve como: *“(…) um edifício independente, uma estrutura dita “solitária”, mais um centro de bem-estar construído na encosta em frente do hotel levemente ligado a ele.”⁹⁷ (Zumthor et al., 2007, p. 18), pedido feito pela comunidade em conjunto com o Hotel “und Thermalbad AG”. Pedido, cujo intuito se baseava em promover a atração turística, quer para o hotel, quer para o vale (Zumthor et al., 2007). Salienta-se que, tal pedido só foi exequível graças aos fundos gerados pela barragem de Zervreila, assim como pela barragem hidroelétrica (Zumthor et al., 2014, vol.2).*

O início do projeto é descrito pelo arquiteto como: *“(…) fácil. Voltar atrás no tempo, banhar-se como se poderia ter feito há mil anos, criando um edifício, uma estrutura implantada na encosta com uma atitude arquitetónica e uma aura mais antiga do que*

⁹⁵ Tradução livre de: “For us architects it was a relief not to have to build the revised proposal. The project was loaded down with program requirements and operational specifications. The project management, in charge at the time, wanted just too much. We had not even finished drafting the final plans before realizing that the vision underlying the building program for the Thermal Baths in Vals would need serious rethinking for us to come up with a good proposal.”

⁹⁶ Tradução livre de: “Only later did we start to see Vals in a new light, suddenly noticing the topography, the rock faces, the stones, the water, until our initial architectural models became less and less relevant.”

⁹⁷ Tradução livre de: “(…) a free-standing building, a so-called “solitary” structure, plus wellness center, built into the slope in front of the hotel and only loosely connected with it.”

qualquer coisa já construída à sua volta, (...)»⁹⁸ (Zumthor et al., 2007, p. 18). É assim que surge o projeto das Termas de Vals, um edifício que vai ao encontro com as ideologias de Zumthor, na medida em que, parece estar enraizado no local desde sempre, dada a sua ligação com a topografia, com a paisagem, assim como com a geologia. Objetivos estes que foram delineados pelo atelier desde o início do projeto (Zumthor et al., 2007).

Ainda a respeito do início do projeto, o seu desenvolvimento sempre despertou um enorme fascínio no arquiteto, assim como no restante atelier, dadas as características de que Vals era dotado, ou seja, segundo as palavras de Zumthor, por uma:

«(...) natureza mística de um mundo de pedra dentro da montanha, pela escuridão e luz, pelo reflexo da luz sobre a água, pela difusão da luz através do ar cheio de vapor, pelos diferentes sons que a água produz em ambientes de pedra, pela pedra quente e pele nua, pelo ritual do banho.»⁹⁹ (Zumthor & Binet, 1999, p. 156).

Uma vez definida a estratégia a adotar, Peter Zumthor parte para o estudo minucioso do espaço envolvente de modo a efetuar uma recolha dos recursos naturais disponíveis. Assim sendo, adquiriu um interesse pelo gneisse de Vals, Figura 103, presente por todo o vale, tal como o próprio refere: “(...) começamos a olhar para ele com mais detalhe – rachado, escavado, cortado, polido; descobrimos os “olhos” brancos no que se chama gneisse augen, a mica, as estruturas minerais, as camadas, os tons infinitamente iridescentes de cinzento.”¹⁰⁰ (Zumthor et al., 2007, p. 19).

⁹⁸ Tradução livre de: “(...) easy. Going back in time, bathing as one might have a thousand years ago, creating a building, a structure set into the slope with an architectural attitude and aura older than anything already built around it, (...)”

⁹⁹ Tradução livre de: “(...) mystical nature of a world of stone inside the mountain, for darkness and light, for the reflection of light upon the water, for the diffusion of light through steam-filled air, for the different sounds that water makes in stone surroundings, for warm stone and naked skin, for the ritual of bathing.”

¹⁰⁰ Tradução livre de: “(...) we started looking at it in greater detail - split, hewn, cut, polished; we discovered the white 'eyes' in what is called augen gneiss, the mica, the mineral structures, the layers, the infinitely iridescent tones of grey.”

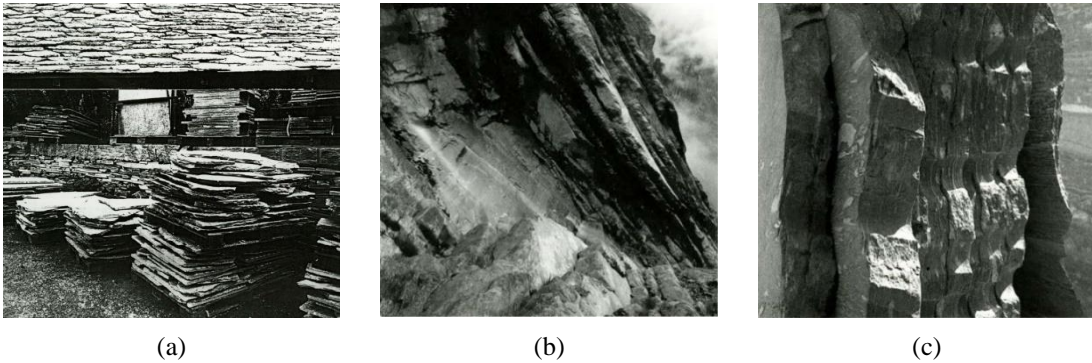


Figura 103 – Fotografias do gneisse do vale de Vals (Fonte: (Zumthor et al., 2007)).

Uma das grandes inspirações para Zumthor a respeito deste projeto, foram os banhos de Rudas em Budapeste. Algo neste espaço termal o havia fascinado, e tal é perceptível quando diz:

«Os raios de luz que caem através das aberturas no céu estrelado da cúpula iluminam uma sala que não podia ser mais perfeita para tomar banho: água em bacias de pedra, vapor ascendente, raios de luz luminosos em semi-escuridão, uma atmosfera tranquila e relaxada, salas que se desvanecem nas sombras; pode-se ouvir todos os diferentes sons de água, pode-se ouvir os quartos a ecoar. Havia algo de sereno, primordial, meditativo, que era absolutamente cativante.»¹⁰¹ (Zumthor et al., 2007, p. 23).

Além dos banhos de Rudas, e agora num raio de proximidade muito menor, os túneis que fazem a ligação entre Ilanz e Vals, assim como a barragem de Zervreila serviram também de inspiração, dada as suas impressionantes estruturas, assim como os seus interiores, que o arquiteto descreve: “(...) como catedrais”¹⁰² (Zumthor et al., 2007, p. 20).

“Pedra e água: um caso de amor.”¹⁰³ (Zumthor et al., 2014, vol.2, p. 39), é quase poética a forma como Peter Zumthor descreve a relação existente entre estes dois elementos. Relação esta, que esteve presente logo nos primeiros esboços que o arquiteto concebeu para o projeto, Figura 104. É neste instante que o próprio se apercebe da força motriz da

¹⁰¹ Tradução livre de: “The rays of light falling through the openings in the starry sky of the cupola illuminate a room that could not be more perfect for bathing: water in stone basins, rising steam, luminous rays of light in semidarkness, a quiet relaxed atmosphere, rooms that fade into the shadows; one can hear all the different sounds of water, one can hear the rooms echoing. There was something serene, primeval, meditative about it that was utterly enthralling.”

¹⁰² Tradução livre de: “(...) like cathedrals”

¹⁰³ Tradução livre de: “Stone and water: a love affair.”

junção destes dois elementos, assim como do facto de que os mesmos seriam capazes de expressar precisamente o que este complexo termal reivindicava (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2).

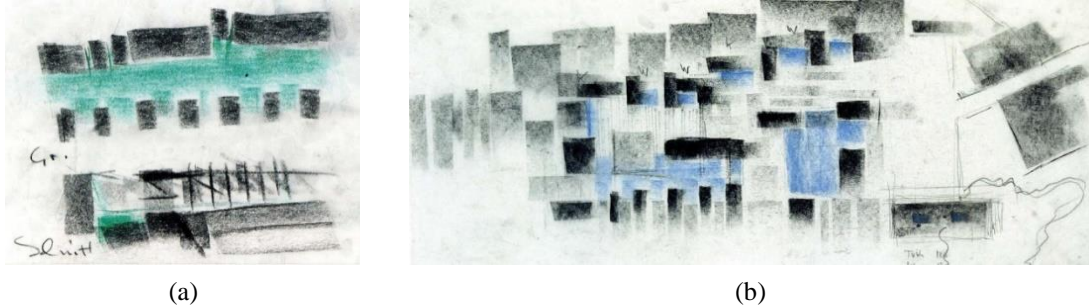


Figura 104 – Alguns dos esboços de Peter Zumthor relativos à relação entre a pedra e a água (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2007, p. 22;33)).

Ambos os elementos têm uma presença muito forte em Vals, e de acordo com o arquiteto, este reforça que: “*Depositamos a nossa confiança nos recursos locais, (...)*”¹⁰⁴ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 39). A respeito da pedra, Figura 105(a), esta foi extraída de uma pedreira local que se encontrava somente a 1000 metros de distância do local. Dada a flexibilidade da mesma, assim como a presença de quartzo, esta possibilitou o corte em placas delgadas de grande comprimento, que posteriormente foram empilhadas de modo a formar blocos monolíticos. Relativamente à água, Figura 105(b), esta corre diretamente da nascente para as termas. Num primeiro momento, esta é recolhida e distribuída pelas várias piscinas que constituem o complexo, onde em seguida é aquecida e, ou arrefecida com recurso ao acréscimo de água doce, ou convertida em vapor. Reforça-se que, os banhistas podem usufruir deste recurso natural não só em diversas temperaturas, assim como em distintos espaços e circunstâncias, tal como o arquiteto descreve: “*(...) em luz brilhante, escuridão e crepúsculo, ou de pé na sombra e olhando para o brilho da paisagem colorida e iluminada.*”¹⁰⁵ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 39). A entrada de luz natural é feita por intermédio de pequenas aberturas colocadas de modo estratégico, assim como, pelo espaço que foi deixado, propositadamente, por entre as lajes do teto, que por sua vez, contribuem para criar uma atmosfera tranquila e agradável para os banhistas. As grandes janelas do complexo são invadidas pela luz natural, tal como pela paisagem deslumbrante de Vals, “*(...) dando forma e textura às superfícies de pedra e água na luz variável dos dias e das estações.*”¹⁰⁶ (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 39).

¹⁰⁴ Tradução livre de: “We placed our trust in the local resources, (...)”

¹⁰⁵ Tradução livre de: “(...) in bright light, darkness, and twilight, or standing in shadow and looking into the brightness of a colorful, illuminated landscape.”

¹⁰⁶ Tradução livre de: “(...) giving shape and texture to the surfaces of the stone and water in the changing light of the days and seasons.”

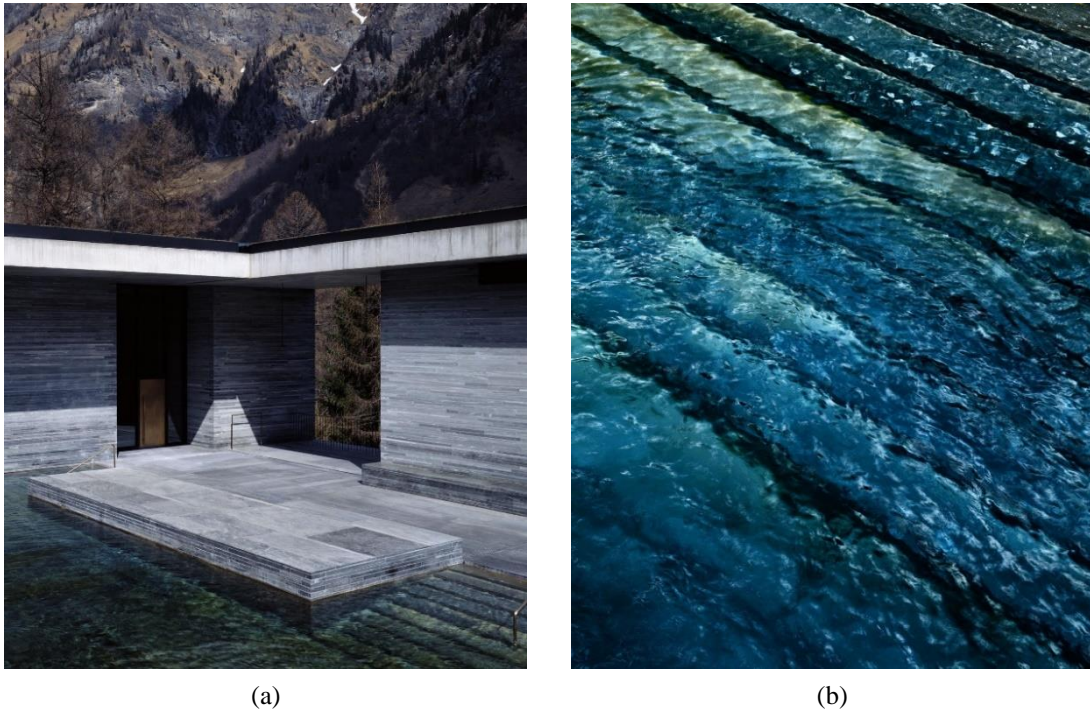
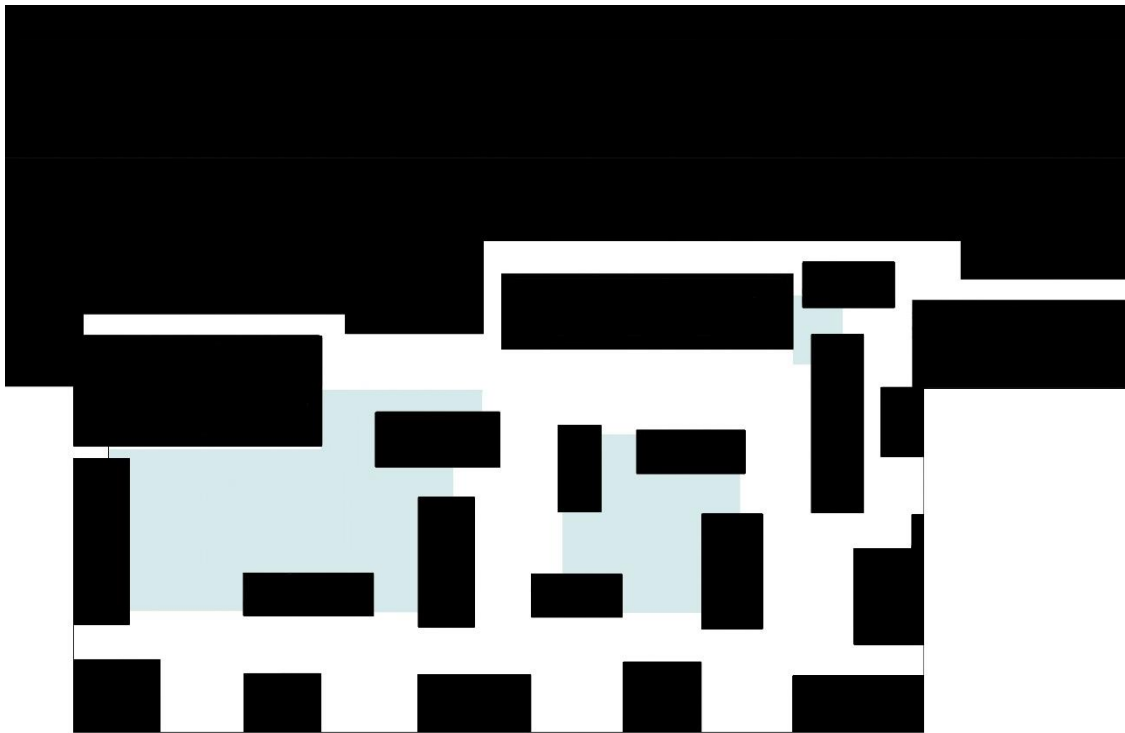


Figura 105 – Elementos principais das Termas de Vals: (a) pedra; e (b) água (Fonte: Hélène Binet).

O projeto resume-se essencialmente na relação harmoniosa existente entre os elementos da pedra, da água e da luz, que por sua vez, se traduz em geometria, espaço e construção. O conceito que está subjacente ao mesmo correlaciona-se com pensar o complexo de dentro para fora. O arquiteto, em conjunto com o atelier, idealizou este projeto como uma sucessão de espaços que tivessem a capacidade de proporcionar ao banhista uma diversidade de vivências, onde este tivesse a liberdade de deambular e a cada passo descobrir um novo caminho (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2).

Posto isto, o interior do complexo é composto por uma sequência de blocos em pedra que se encontram espalhados por todo o espaço, Figura 106, e cujas dimensões aumentam quanto mais longe se encontram da montanha, e conseqüentemente mais perto se encontram da luz do dia. Contudo, junto à fachada do complexo a percepção altera-se, dadas as grandes aberturas que permitem que a luz natural invada o espaço interior e se misture com o mesmo. O complexo é comparado pelo arquiteto “(...) a uma grande pedra porosa.”¹⁰⁷ (Zumthor & Binet, 1999, p. 156). Quando esta enorme peça em pedra é projetada para fora da encosta, estamos perante a fachada do complexo, estrutura cuidadosamente cortada (Zumthor & Binet, 1999).

¹⁰⁷ Tradução livre de: “(...) a large porous stone.”



(a)



(b)

Figura 106 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo à estrutura em bloco: (a) nível de banho; e (b) nível de terapia (sem escala).

Ainda a respeito dos blocos, salienta-se que estes estão alinhados com as ranhuras presentes no teto, de maneira que uma das laterais de cada bloco possa ser iluminada. Esta estratégia permitiu conceber ao espaço toda uma nova percepção, que de acordo com o arquiteto, transmite a ideia de: “(...) aqui, o espaço interno serpenteante é estruturado

por grandes “mesas” de pedra, montadas num padrão geométrico.”¹⁰⁸ (Zumthor & Binet, 1999, p. 157). Os blocos que, por sua vez, suportam grandes placas de betão, que Zumthor denomina de “(...) “tampos das mesas” (...)”¹⁰⁹ (Zumthor & Binet, 1999, p. 157), estão unidos ao chão de pedra por intermédio de uma espécie de placa de rodapé. A entrada de luz é feita através de pequenas ranhuras que se encontram entre as lajes individuais do teto (Zumthor & Binet, 1999).

Importa reforçar que, este complexo termal não foi projetado com o intuito de dispor dos equipamentos e mecanismos mais modernos, mas sim com o intuito de criar uma atmosfera silenciosa e contemplativa que está associada ao ato primitivo de se banhar e simplesmente relaxar, através da interação entre o corpo, a pedra e a água, que se encontra a variadas temperaturas, e em distintos espaços (Zumthor & Binet, 1999).

Uma vez concluído o projeto para as termas de Vals, este possui alguns detalhes que unicamente são explicados de acordo com a sua utilização, como é o caso dos:

«(...) os canais de água escavados na massa do pavimento de pedra, os corrimões e os balaústres cuidadosamente colocados, ou os tubos de latão perfurados na alvenaria para transportar as águas termais, tanto naturais como tratadas, para as várias bacias e ravinas.»¹¹⁰
(Zumthor & Binet, 1999, p. 157),

como o próprio arquiteto refere.

Salienta-se que, ao longo do período de conceção, o projeto foi acompanhado por várias maquetas realizadas com recursos a diferentes materiais e em escalas distintas, Figura 107. Maquetas às quais foram tiradas várias fotografias para ajudar no projeto, uma vez que, “(...) *antecipam certas impressões espaciais sem tentar defini-las com precisão.*”¹¹¹ (Zumthor et al., 2007, p. 27).

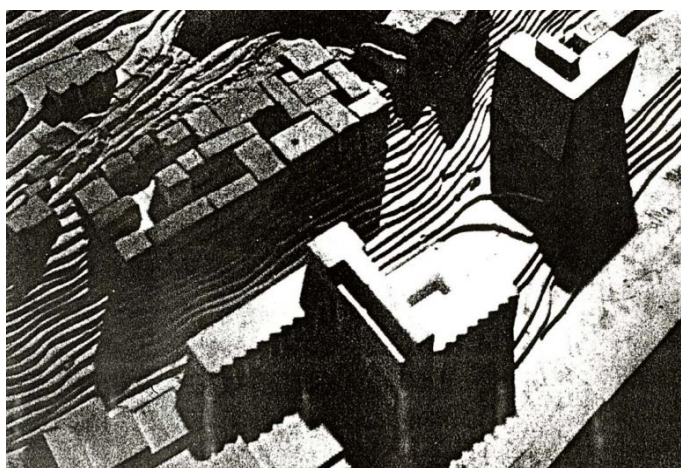
¹⁰⁸ Tradução livre de: “(...) here, the meandering internal space is structured by big “tables of stone, assembled in a geometric pattern.”

¹⁰⁹ Tradução livre de: “(...) “table tops” (...)”

¹¹⁰ Tradução livre de: “(...) the water channels hewn out of the mass of the stone floor, the carefully placed handrail and grip rail stanchions, or the brass pipes punched through the masonry to carry both natural and treated thermal waters to the various basins and gulleys.”

¹¹¹ Tradução livre de: “(...) anticipate certain spatial impressions without trying to define them precisely.”

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



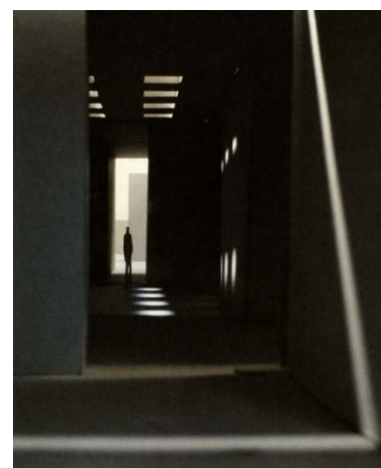
(a)



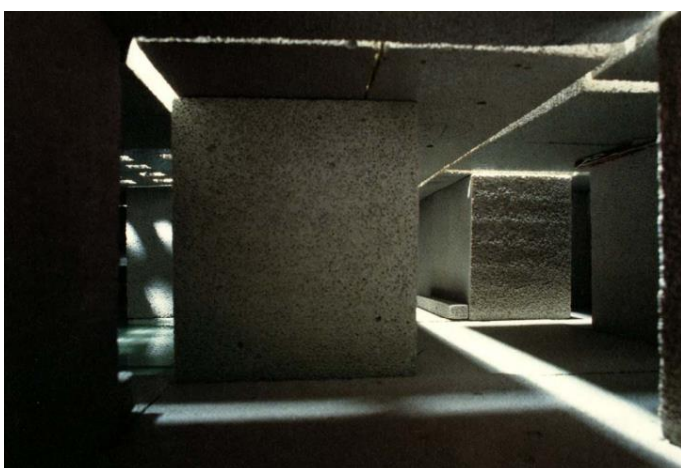
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Figura 107 – Exemplos de algumas das maquetas realizadas (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2007)).

IV. Organização do Programa

Localizado na vertente sudoeste do hotel já existente, o complexo termal é um edifício autónomo. Contudo, o acesso ao mesmo é feito por intermédio de um corredor subterrâneo, que se inicia no hotel. Os visitantes, após o momento de entrada, Figura 115(1), tem à sua direita um pequeno compartimento destinado a uma despensa, Figura 115(2), seguindo-se de um outro compartimento designado de sala *make-up*, Figura 115(4), que antecede um longo e escuro corredor, intitulado de “*Fountain Hall*”, Figura 115(4), Figura 108(a), que em todo o comprimento da parede possui cinco tubos em latão onde corre água quente da nascente, Figura 109(a), que propicia aos visitantes uma experiência que Zumthor descreve: “(...) *como um afresco enigmático, a água vermelha deixa traços ocres e cor de ferrugem na parede de betão, salpicando um amplo arco de cor acastanhada no chão de pedra antes de desaparecer na ravina estreita.*”¹¹² (Zumthor *et al.*, 2007, p. 162), Figura 109(b), (c) e (d). Já na parede oposta é pontuado por cinco portas que são acesso aos balneários, Figura 115(5), Figura 108(b).

O interior dos balneários é revestido por madeira escura e polida. É precisamente neste espaço, em que se dá a mudança da sua designação, ou seja, de meros visitantes, passam para oficiais banhistas. O arquiteto compara este momento a: “(...) *uma experiência teatral, como se estivéssemos a entrar num palco – somos os atores e ao mesmo tempo o público (...)*”¹¹³ (Zumthor *et al.*, 2007, p. 30).

Localizada no outro extremo da parede, oposta à porta de entrada, a transição entre os balneários e as termas propriamente ditas, é feito através de uma cortina em pele em tons de preto (Zumthor *et al.*, 2007).

¹¹² Tradução livre de: “(...) like a cryptic fresco, the red water leaves ochre and rust colored traces on the concrete wall, splashing a wide arch of brownish color on the stone floor before disappearing into the narrow gulley.”

¹¹³ Tradução livre de: “(...) theatrical experience, as if one were entering a stage - we are the actors and at the same time the audience (...)”

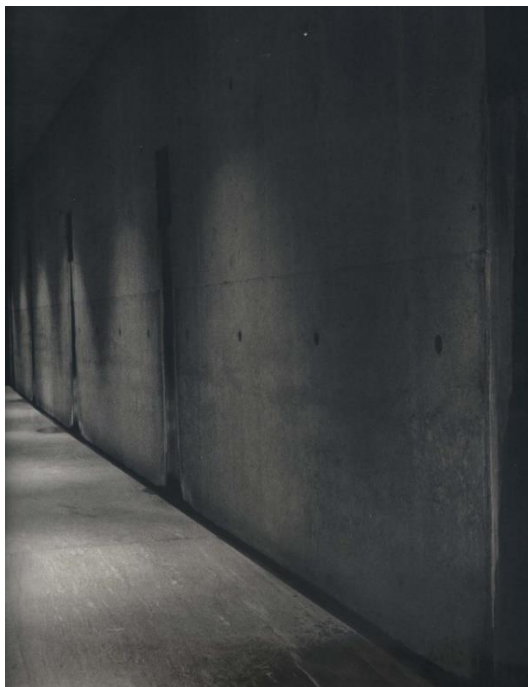
Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(a)

(b)

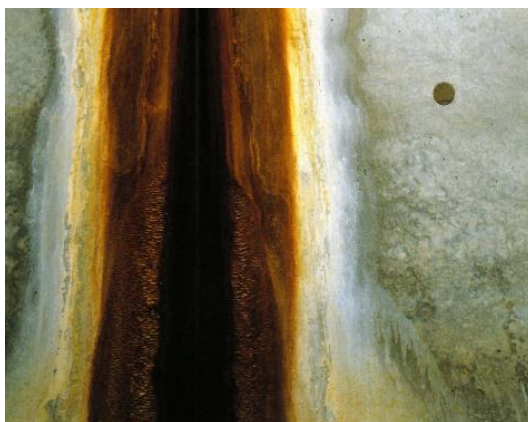
Figura 108 – Fotografias do interior das termas: (a) *"Fountain Hall"*; (b) interior dos balneários.



(a)



(b)



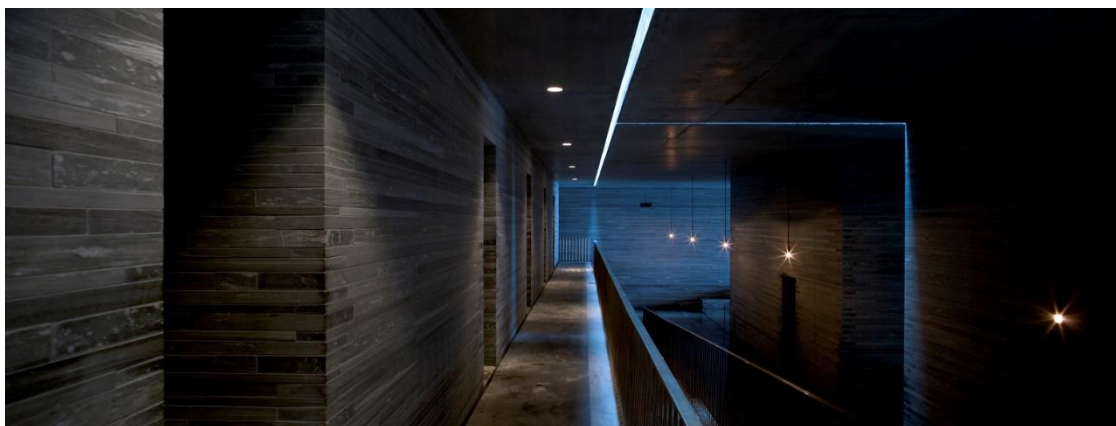
(c)



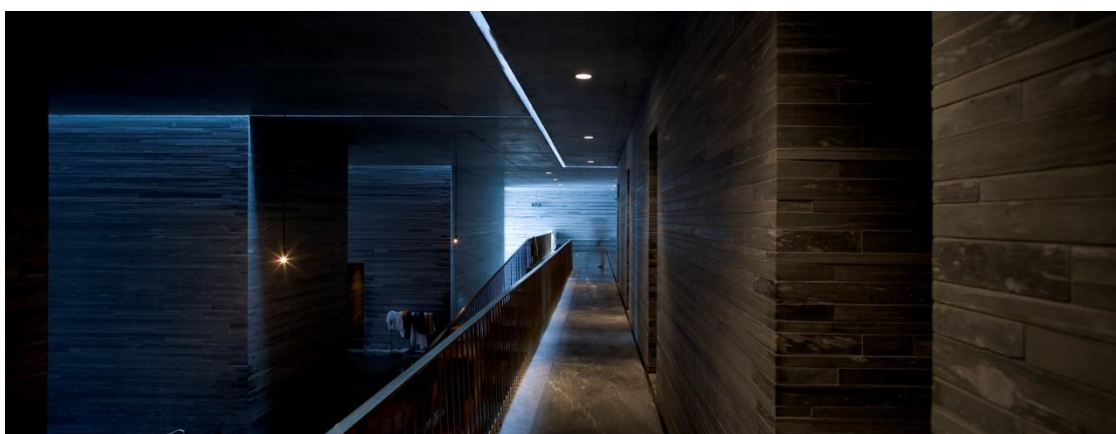
(d)

Figura 109 – Fotografias dos tubos de latão presentes no *"Fountain Hall"* e dos vestígios de ferrugem no betão (Fonte: H  l  ne Binet).

Uma vez feita a transição, Figura 110, os banhistas têm na sua frente uma visão ampla sobre o espaço contínuo do fundo termal, onde são visíveis os vários blocos em pedra, e que “(...) *permite certas linhas de visão e nega o acesso visual ao exterior, mas a crescente luz do dia sobre as pedras promete uma abertura para o exterior*”¹¹⁴ (Zumthor *et al.*, 2007, p. 30). Salienta-se que ainda nesta cota se encontra, no bloco a sudoeste, a sauna e o banho turco, Figura 115(8), cujo acesso é feito por intermédio de um corredor muito semelhante ao “*Fountain Hall*”, contudo menor e mais estreito.



(a)



(b)

Figura 110 – Perspetivas distintas após a transição entre os balneários e as termas propriamente ditas (Fonte: Fernando Guerra).

Ao descerem em direção aos blocos propriamente ditos, a passagem é feita por intermédio de uma extensa escadaria em pedra, Figura 111(a), com um esbelto corrimão em latão, Figura 111(b), com montantes dispostos verticalmente, Figura 111(c), que por sua vez, criam um contraste entre as camadas de pedra sobrepostas colocadas

¹¹⁴ Tradução livre de: “(...) allows certain lines of sight and denies visual access to the exterior, but the increasing daylight on the stones promises an opening toward the outside.”

horizontalmente. A escadaria é iluminada por pequenas aberturas que se encontram no teto, Figura 111(d).



Figura 111 – Fotografias da escadaria: (a) vista para a escadaria; (b) e (c) corrimão e montantes verticais em latão; e (d) aberturas no teto (Fonte: Fernando Guerra).

Já numa cota inferior, Figura 112, os banhistas têm a possibilidade de deambular livremente no espaço e explorar os diferentes blocos e, conseqüentemente, os seus recintos escavados. Tal ideia, vai de encontro ao que o arquiteto relata no seu livro “Atmosferas”, em que diz:

«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. Tentámos, não sei se conseguimos, mas não me parece que esteja mal. Espaços – aqui estou, eles começavam a reter-me espacialmente, não estou de passagem.»

Estou bem aqui, mas neste momento ao virar da esquina, ou noutra ponto qualquer, há algo que desperta a minha atenção, a luz que entra duma certa maneira, e eu passo descontraidamente.» (Zumthor, 2006, pp. 42–43).

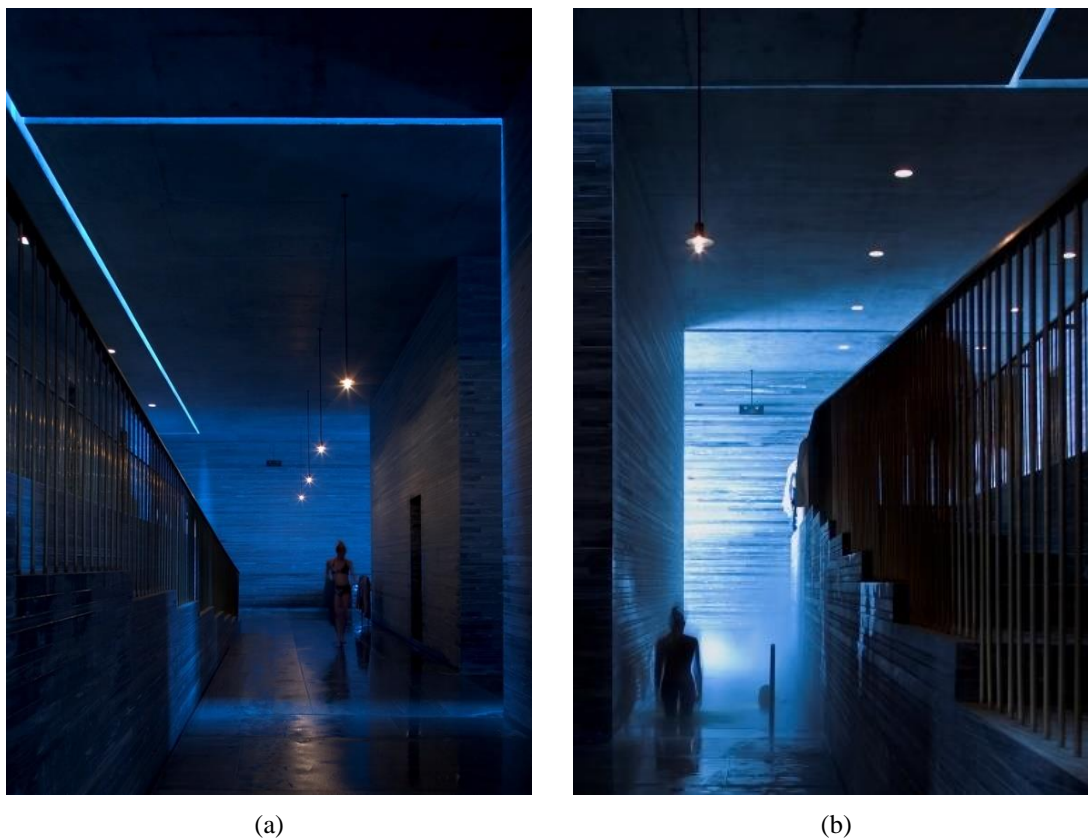
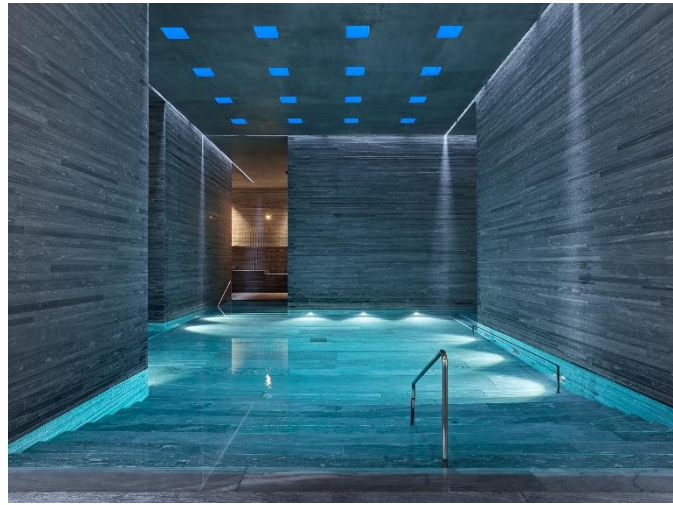


Figura 112 – Fotografias na cota inferior (Fonte: Fernando Guerra).

Os banhistas são contemplados por uma ampla piscina interior, Figura 115(9), projetada como espaço central. Esta é limitada por quatro blocos, que se encontram nas quatro extremidades, e onde é possível aceder à mesma. A luz natural invade o espaço através de pequenas claraboias localizadas no teto, criando uma atmosfera natural e calma.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 113 – Perspetivas distintas da piscina interior (Fonte: Fabrice Fouillet).

Existe uma outra piscina, a exterior, Figura 115(10), Figura 114, de dimensões maiores, localizada no terraço da encosta da montanha, que por sua vez, permite aos banhistas contemplar a paisagem de Vals. Salienta-se que, apesar de se encontrar no exterior as paredes à sua volta criam a privacidade desejada, assim como a proteção contra o vento. Ainda neste espaço, é possível encontrar a denominada ilha de pedra, Figura 115(11), assim como o terraço, que permite aos banhistas relaxar e admirar a paisagem, adornado com espreguiçadeiras, Figura 115(12).

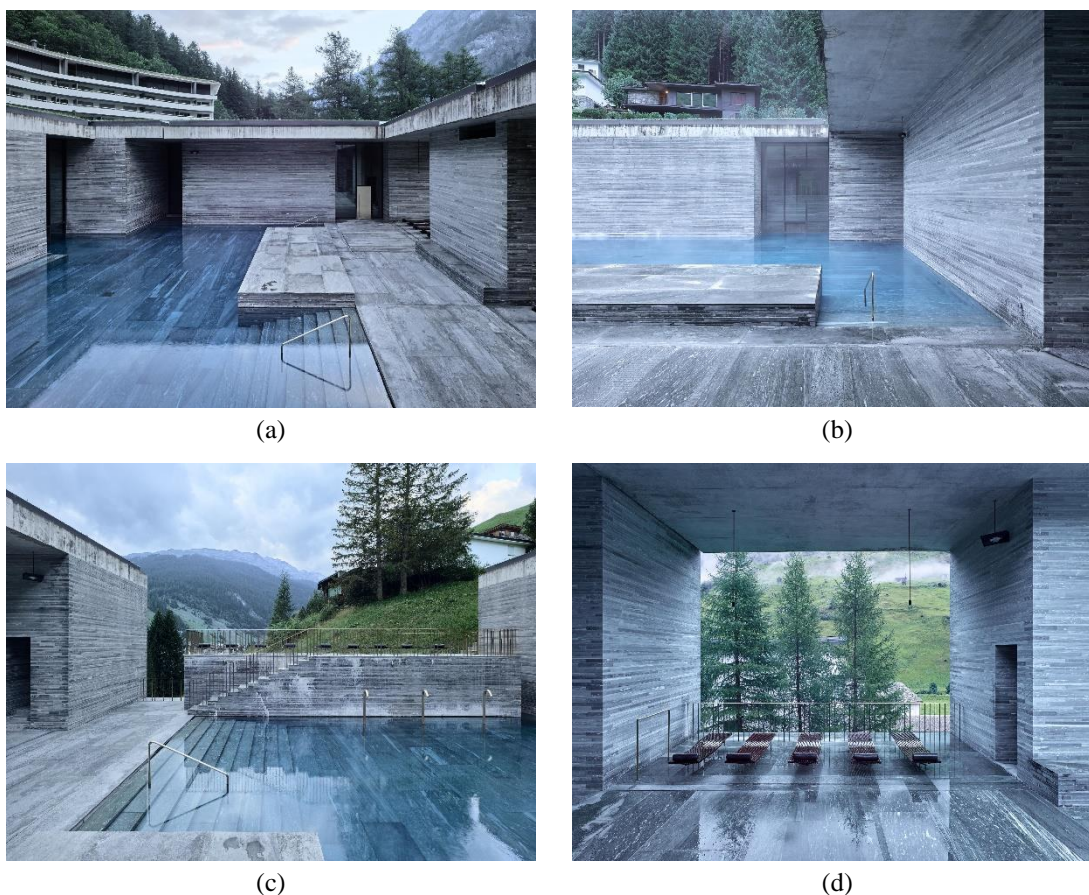


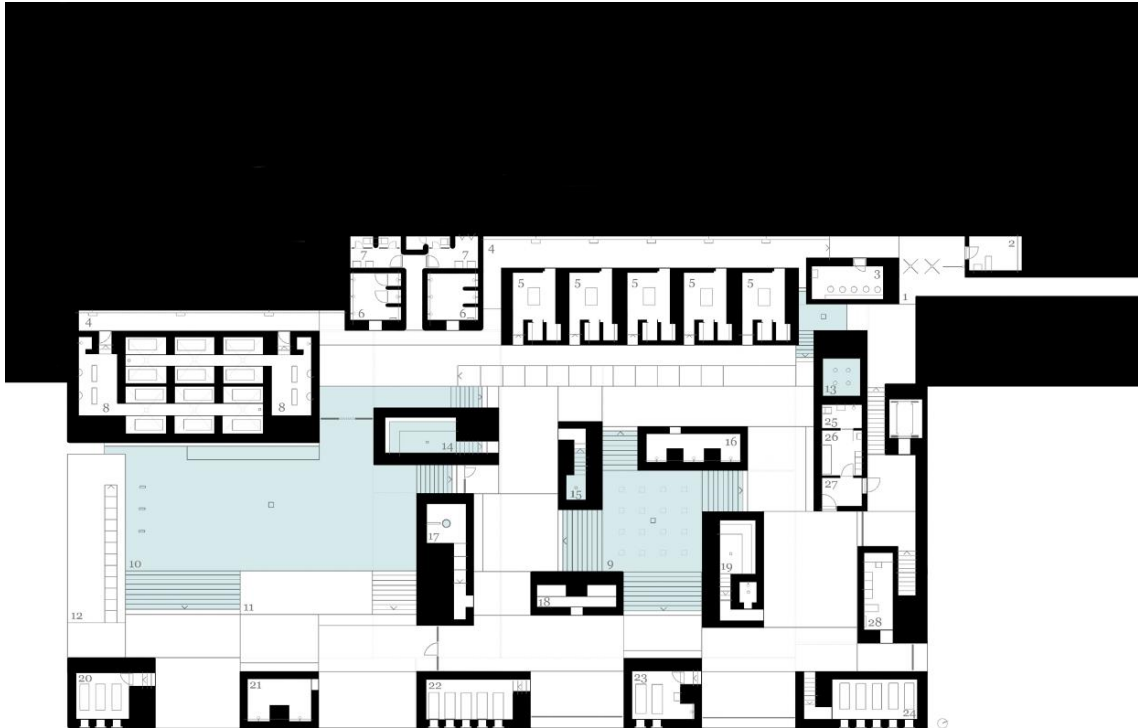
Figura 114 – Perspetivas distintas da piscina exterior (Fonte: Fabrice Fouillet).

Relativamente aos blocos, cada um deles detém de uma finalidade distinta, cuja designação está intimamente correlacionada com a mesma: gruta da nascente, Figura 115(13); banho quente, Figura 115(14); banho frio, Figura 115(15); duche terapêutico, Figura 115(16); pedra para beber, Figura 115(17); pedra sonora, Figura 115(18); banho de flores, Figura 115(19); espaço de repouso, Figura 115(20, 22 e 24); duche terapêutico exterior, Figura 115(21); e sala de massagens, Figura 115(23). Salienta-se que no piso térreo, Figura 116, se localizam as terapias tradicionais como: fisioterapia, Figura 116(31); massagem subaquática, Figura 116(32); massagem, Figura 116(33); cama ortopédica, Figura 116(34); lamas, Figura 116(35); banhos medicinais, Figura 116(36); inalação, Figura 116(37); e hidroterapia, Figura 116(38).

Ainda a respeito dos blocos, e de acordo com Zumthor, estes: “(...) são montados livremente em padrões figurativos constantes, que são frequentemente ligados a várias linhas ortogonais de ordenação.”¹¹⁵ (Zumthor & Binet, 1999, p. 160). Padrões estes, aos quais está inerente um percurso meticulosamente pensado que, por sua vez, permite que

¹¹⁵ Tradução livre de: “(...) are loosely assembled in recurring figurative patterns, which are often tied into various orthogonal ordering lines.”

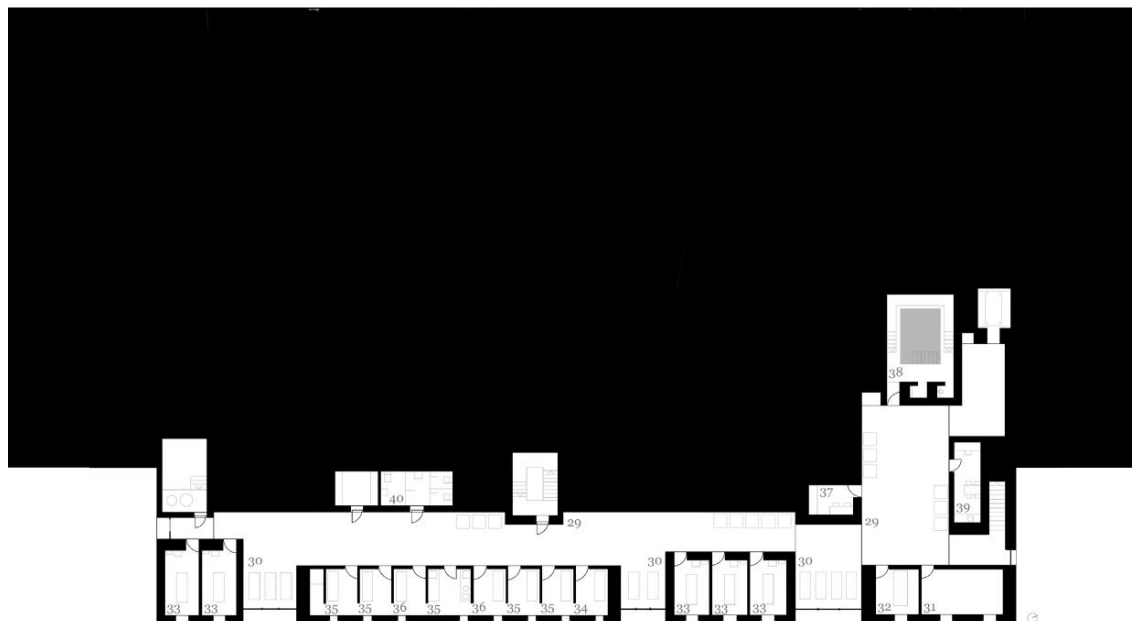
os banhistas sejam direcionados para determinados pontos, sem nunca os impedir de explorarem por si outros espaços. Reforça-se que, o amplo espaço contínuo existente entre os blocos, foi construído de modo sequencial, tal como o arquiteto faz questão de mencionar: “A perspectiva é sempre controlada. Ou assegura ou nega a visão, garantindo a qualidade espacial distinta de cada elemento da sequência, respeitando a sua função e significado dentro do todo.”¹¹⁶ (Zumthor & Binet, 1999, p. 160).



1 - Ponto de acesso/saída | 2 - Despensa | 3 - Sala *make-up* | 4 - Corredores de acesso | 5 - Balneários | 6 - Chuveiros | 7 - WC's | 8 - Sauna e banho turco | 9 - Piscina interior | 10 - Piscina exterior | 11 - Ilha de pedra | 12 - Terraço | 13 - Gruta da nascente | 14 - Banho quente | 15 - Banho frio | 16 - Duche terapêutico | 17 - Pedra para beber | 18 - Pedra sonora | 19 - Banho de flores | 20 - Espaço de repouso 1 | 21 - Duche terapêutico exterior | 22 - Espaço de repouso 2 | 23 - Sala de massagens | 24 - Espaço de repouso 3 | 25 - WC para mobilidade reduzida | 26 - Balneários para mobilidade reduzida | 27 - Acesso para mobilidade reduzida | 28 - Assistente de banho

Figura 115 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta do piso 1 – nível de banho – das Termas de Vals (sem escala).

¹¹⁶ Tradução livre de: “Always under control is the point of view. It either confirms or refutes the notion, preserving the unique spatial character of each component of the sequence while honoring its role and significance within the overall structure.”



29 - Sala de espera | 30 - Espaço de repouso | 31 - Fisioterapia | 32 - Massagem subaquática | 33 - Massagem | 34 - Cama ortopédica | 35 - Lamas | 36 - Banhos medicinais | 37 - Inalação | 38 - Hidroterapia | 39 - Cozinha | 40 - Espaço de descanso

Figura 116 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta do piso térreo – nível de terapia – das Termas de Vals (sem escala).

V. Estrutura e materiais utilizados

A pedra utilizada para construir este projeto – gneisse de Vals – foi extraída de uma pedreira localizada a 1000 metros acima do vale, que foi transportada para o local e reconstruída novamente, camada sobre camada. Assim é determinada a secção e o perfil da estrutura como um todo (Zumthor & Binet, 1999).

Em termos estruturais, o complexo termal é composto por betão armado, revestido de blocos de pedra estratificada, Figura 117. Os engenheiros civis responsáveis pelo projeto designaram o método construtivo utilizado no mesmo de “*Vals alvenaria composta*”¹¹⁷ (Zumthor & Binet, 1999, p. 157), devido ao facto de ter sido concebido e construído de modo monolítico (Zumthor & Binet, 1999).

¹¹⁷ Tradução livre de: “*Vals composite masonry*”

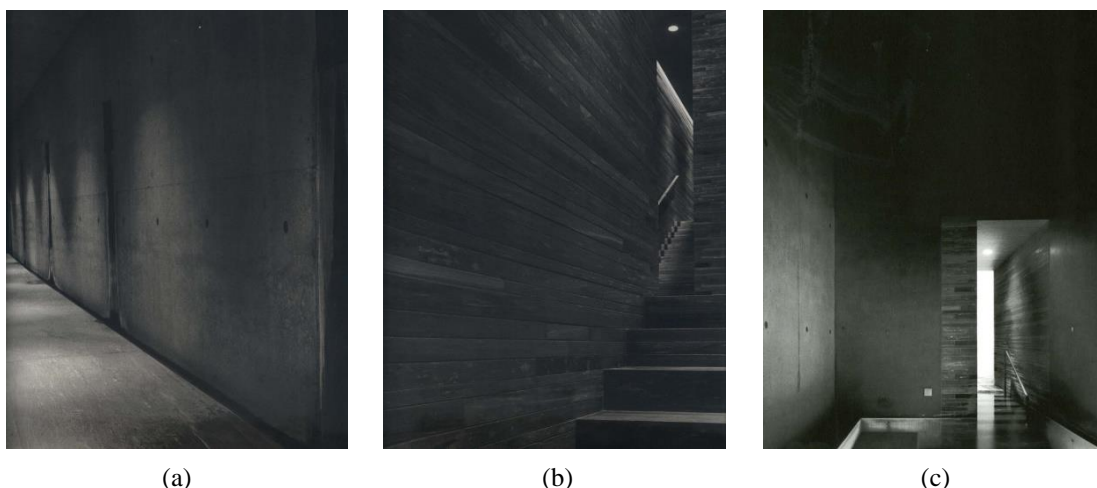


Figura 117 – Principais materiais utilizados nas Termas de Vals: (a) betão armado; (b) pedra; e (c) relação entre o betão e a pedra (Fonte: Hélène Binet).

A técnica dos blocos de pedra estratificada encontra-se em todo o complexo, desde as transições entre o chão e a parede, ou a parede e o teto, aos espaços de circulação, escadas, aberturas de portas, até mesmo aos detalhes mais singelos como as juntas das piscinas. Salienta-se que o uso desta técnica vem realçar a homogeneidade do edifício como um todo, assim como reforçar o caráter monolítico que lhe está associado (Zumthor & Binet, 1999).

Através da sobreposição de camadas de placas delgadas de pedra, Figura 118, foi possível construir as enormes massas de pedra com um aspeto monolítico, que consistiam num dos objetivos de Peter Zumthor. Salienta-se que, o padrão que é gerado após esta sobreposição, de inúmeras placas de pedra de distintas dimensões, se assemelha tal como o arquiteto descreve a: “(...) *uma intrincada estratificação horizontal do tipo que também se pode ver na natureza.*”¹¹⁸(Zumthor et al., 2007, p. 93).

¹¹⁸ Tradução livre de: “(...) an intricate horizontal stratification of the kind one might also see in nature.”

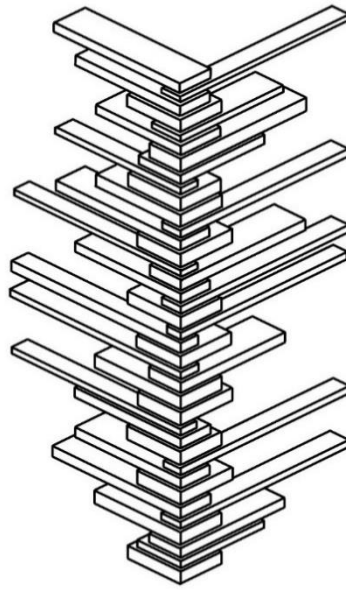


Figura 118 – Esquema realizado pela autora relativo à sobreposição das camadas de pedra.

Importa reforçar que, toda a estrutura das termas de Vals foi projetada de acordo com as propriedades materiais da pedra e do método de extração da mesma. O gneisse de Vals apresenta certas características como a sua granulação longa, que torna visível os minerais individuais que a compõem, ou o facto de ser um mineral platinado, que permite que este possa ser cortado em camadas finas de grande comprimento e transportadas facilmente, que por sua vez, conferem uma textura e qualidade visual distinta às termas (Zumthor *et al.*, 2007).

De acordo com Peter Zumthor, a pedra e o betão utilizados no complexo termal foram combinados de modo peculiar, descrevendo-os como: “(...) seção por seção, placas de pedra de diferentes larguras e comprimentos são empilhadas umas sobre as outras, com betão derramado na parte de trás, criando uma ligação firme entre as placas de pedra e “pedra líquida” (...)”¹¹⁹(Zumthor *et al.*, 2007, p. 94). Zumthor reforça ainda que existem diferentes tipos de paredes no complexo, ou seja, as que são constituídas por pedra nas duas faces, e cujo betão e o isolamento são aplicados por entre as mesmas, Figura 119; as paredes em que uma face é constituída por pedra e a outra por betão, com isolamento pelo meio, Figura 120; e ainda as paredes de betão maciço (Zumthor *et al.*, 2007).

¹¹⁹ Tradução livre de: “(...) section by section, stone slices of different widths and lengths are stacked on top of each other, with concrete poured onto the back creating a firm bond between the stone slices and the “liquid stone” (...)”

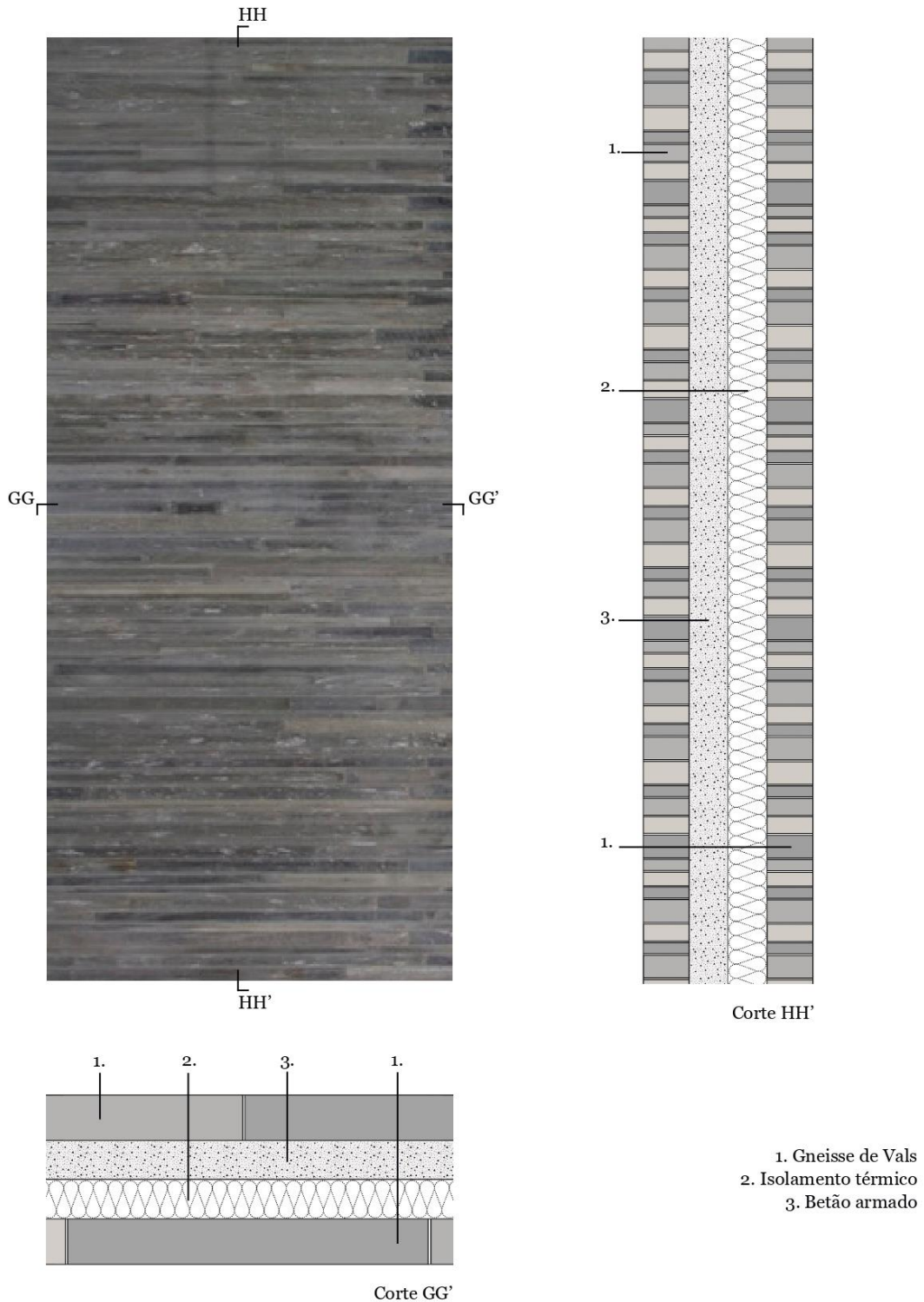


Figura 119 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo às paredes de pedra de duas faces das Termas de Vals.

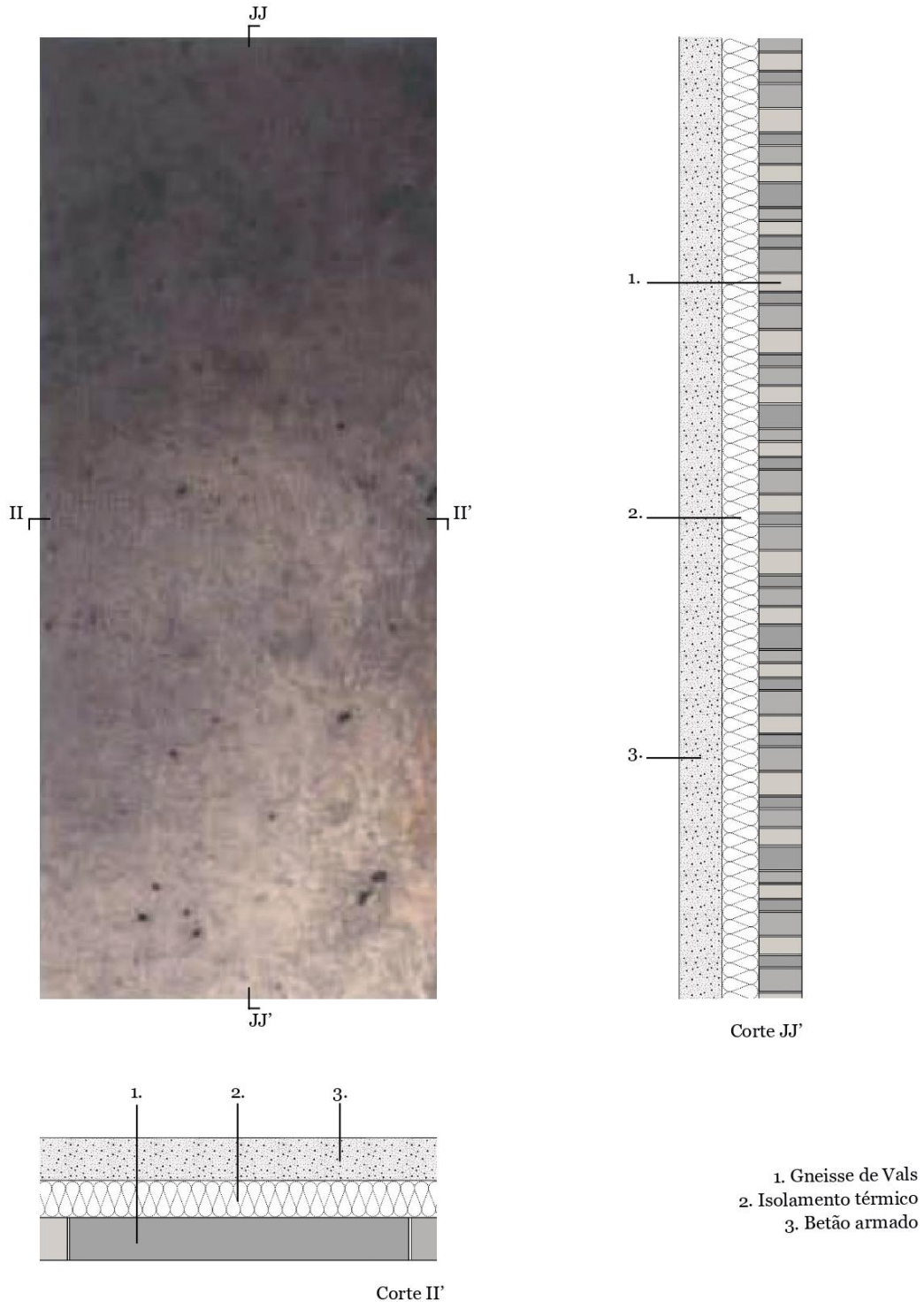


Figura 120 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo às paredes com uma face em pedra e outra em betão armado das Termas de Vals.

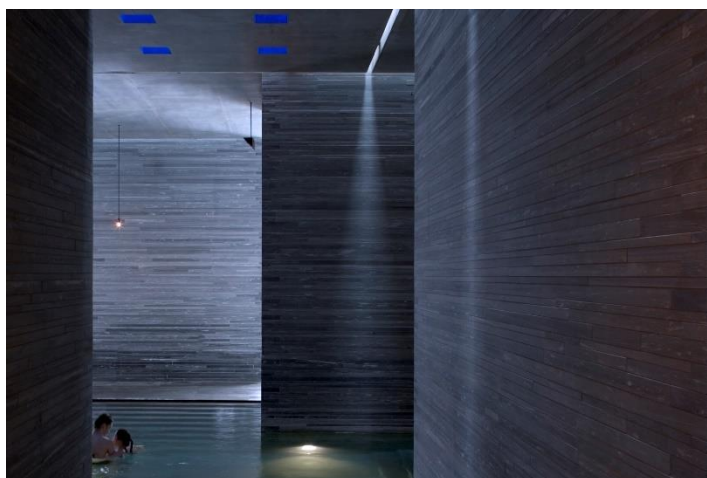
A construção das termas de Vals implicou o estudo minucioso do comportamento dos materiais em relação às variações da temperatura, de modo a não causar problemas estruturais, uma vez que os materiais tendem a contrair ou expandir tendo em conta a temperatura a que estão expostos. Este foi um tema fundamental sendo que se tratava

de um complexo termal, onde existia uma grande diferença de temperatura e humidade entre o interior e o exterior (Zumthor *et al.*, 2007).

Para além da pedra e do betão já mencionados, outros dos materiais que se destacam na projeção deste complexo termal são: o vidro, Figura 121(a) e (b), presente nas janelas e nas claraboias, que por sua vez, permite a entrada de luz, assim como a contemplação da paisagem do vale de Vals; e o latão, Figura 121(c) e (d), patente nas guardas e no corrimão das escadas, bem como nos tubos que transportam água termal, que com o seu tom dourado se diferencia dos restantes materiais.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 121 – Materiais presentes nas Termas de Vals: (a) e (b) vidro; e (c) e (d) latão (Fonte: Fernando Guerra).

VI. Presença da luz

Para além da pedra e da água, a luz constitui o 3º elemento mais importante no projeto das Termas de Vals, e tal é possível comprovar quando o próprio Zumthor afirma que: *“A ideia pretendida e o efeito alcançado procuram definir espaços como pedra, água e luz.”*¹²⁰ (Zumthor et al., 2007, p. 27). A luz é uma das matérias de composição responsável por conceber às termas o carácter atmosférico que Peter Zumthor tanto idealiza. O modo como o arquiteto integra a luz no edifício gera uma certa orientação para os banhistas, que ao longo do percurso são pontuados pela luz, ou seja, esta funciona como a demarcação dos espaços. A entrada de luz no complexo é feita através de grandes vãos que se encontram na fachada, Figura 122(a), que por sua vez, criam uma atmosfera contemplativa sobre a paisagem, e que comprovam o que o arquiteto refere, ou seja, que: *“O edifício cresce para fora da montanha e para a luz.”*¹²¹ (Zumthor et al., 2007, p. 52); por pequenas ranhuras de 6cm no teto, Figura 122(b), posicionadas cuidadosamente de modo que a luz incida de forma difusa em determinadas áreas acentuando a textura da pedra, Figura 122(c), bem como o reflexo da água, Figura 122(d); assim como por claraboias convencionais de formato quadrado e de vidro azul, Figura 122(e), que se encontram sobre a piscina interior, onde a luz reflete de modo suave; e por fim, a iluminação artificial, Figura 122(f), que complementam a luz natural, dispostas ao longo do complexo.

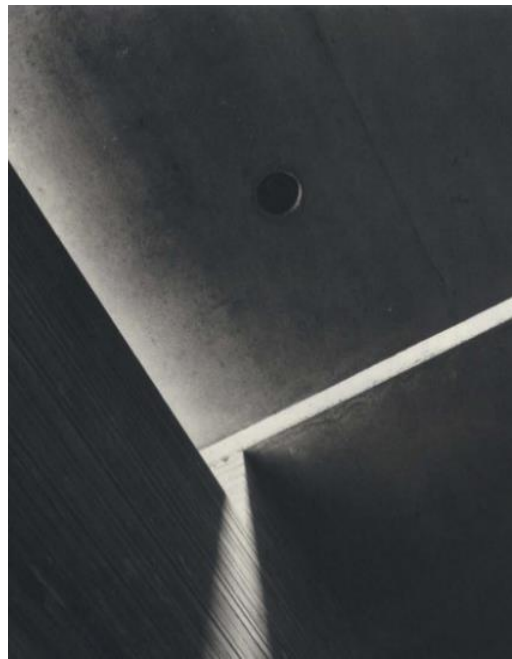
¹²⁰ Tradução livre de: “The intended idea and the achieved effect seek to define spaces with stone, water, and light.”

¹²¹ Tradução livre de: “The building grows out of the mountain and into the light.”

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(a)



(b)



(c)



(d)

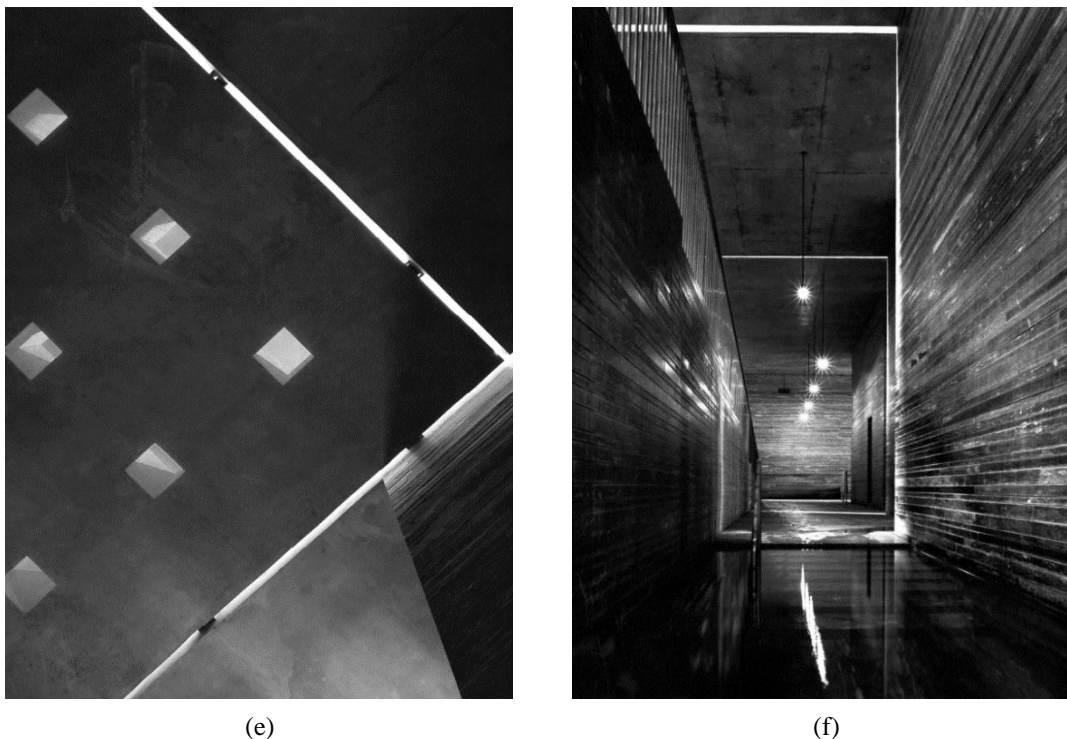


Figura 122 – Fotografias relativas à presença da luz: (a) grandes aberturas; (b) ranhuras no teto; (c) incidência da luz na pedra; (d) reflexo da luz na água; (e) claraboias no teto; e (f) iluminação artificial (Fonte: Hélène Binet).

Importante salientar que a projeção da luz, e da conseqüente sombra, sempre foi uma preocupação constante por parte do arquiteto desde o começo do projeto, tal é evidente nos seus desenhos, cujos espaços foram projetados tendo em conta a questão da luz, Figura 123.

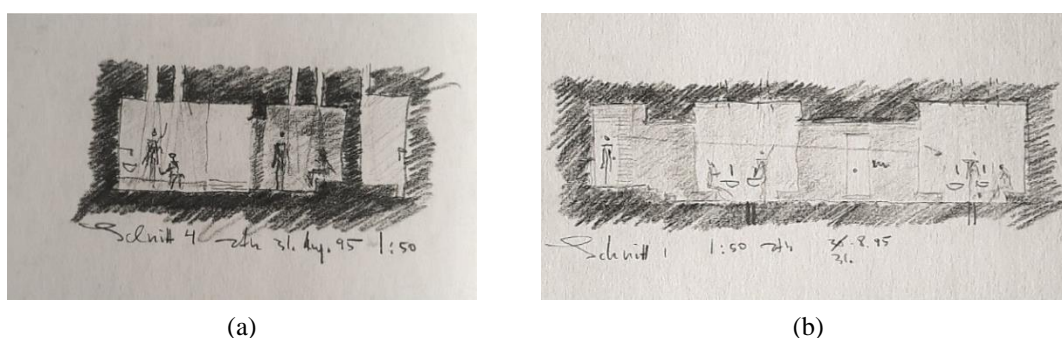


Figura 123 – Desenhos de Peter Zumthor relativos à luz (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 44)).

VII. Presença da temperatura

A respeito da temperatura, apesar de este ser um elemento imaterial, Peter Zumthor aborda-a como qualquer outro elemento material, uma vez que, entra no plano de composição de uma atmosfera. No projeto das Termas de Vals a temperatura é um fator importante, na medida em que, a água que provém da nascente a uma certa temperatura,

é tratada e vinculada para as piscinas nas temperaturas pretendidas de modo a, de acordo com o arquiteto: “(...) proporcionar o prazer de experimentar a água a diferentes temperaturas (...)”¹²² (Zumthor et al., 2007, p. 82) aos banhistas, Figura 124.

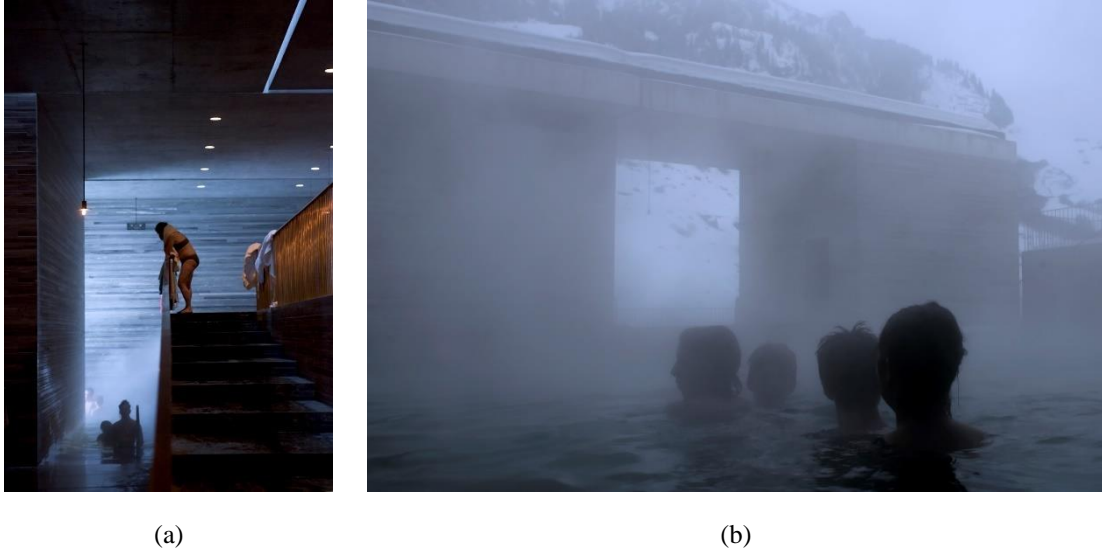


Figura 124 – Fotografias relativas à presença da temperatura: (a) interior; e (b) exterior (Fonte: Fernando Guerra).

A variação da temperatura presente no complexo, permite que nas áreas com temperatura mais elevadas o ambiente seja mais propício ao relaxamento, e nas áreas com temperaturas mais baixas, como é o caso da área exterior, possa haver uma regulação da temperatura corporal, gerando assim experiências distintas para os banhistas. Salienta-se que, o uso de materiais isolantes também ajuda a criar um ambiente agradável e que possa ser usufruído pelos banhistas durante todo o ano, independentemente da estação. Todos estes fatores contribuem para criar um espaço termal onde os banhistas possam desfrutar de uma atmosfera tranquila e confortável.

VIII. Atmosfera

a. O corpo da arquitetura

A construção retrata o caráter material da obra arquitetónica, a capacidade de sentir o material, a sua tangibilidade. A primeira chave da arquitetura reside na construção e na sua arte de conseguir unir as coisas reais, os elementos do universo e gerar um ambiente arquitetónico. Peter Zumthor relaciona a arquitetura, ao corpo humano, na medida em que, afirma: “Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se

¹²² Tradução livre de: “(...) ensure a delight in experiencing water at different temperatures (...)”

vêm e uma pele... etc., assim funciona também a arquitetura e assim tento pensá-la.” (Zumthor, 2006, p. 23).

Uma vez que o ser humano é tido como o principal foco das obras do arquiteto, que através dos espaços construídos consegue criar um vínculo entre estes, o projeto das termas de Vals retrata precisamente esta relação, Figura 125. Este projeto, por intermédio da junção dos elementos da pedra e da água, cria uma atmosfera tranquila, que por sua vez, proporciona aos banhistas uma experiência sensorial única. Em todas as fases do projeto, a relação entre o ser humano e o espaço foi sempre uma constante.



Figura 125 – Fruição do espaço por parte dos banhistas (Fonte: Fernando Guerra).

b. A consonância dos materiais

É conhecido o fascínio de Zumthor pelos materiais, bem como a forma como estes se comportam, quer na presença de outros materiais, quer sob determinadas circunstâncias, como o próprio refere:

«(...) imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades.» (Zumthor, 2006, p. 25).

Enigmática talvez seja a palavra mais adequada para descrever esta sua paixão que por mais que o faça, fascina-o sempre mais, e por muito que esteja decidido, embora somente no seu pensamento, sobre um material num determinado projeto, esta certeza torna-se

incerta aquando da experimentação. Um outro fator que está associado a este caráter enigmático tem que ver com a proximidade dos materiais, ou seja, a harmonia perfeita dos materiais de modo que estes não estejam ou demasiado afastados ou demasiado próximos, relaciona-se com a destreza que o arquiteto possui no que diz respeito à essência e à massa dos materiais.

Tal como já foi mencionado anteriormente, a presença dos materiais neste projeto é fundamental para o alcance da tão esperada atmosfera. A presença dos materiais utilizados: a pedra, o betão, o vidro e o latão, todos eles já por si utilizados singularmente possuem propriedades admiráveis, já utilizados em conjunto, Figura 126, resultam na obra magnífica que hoje se conhece. A pedra, dado ao seu caráter natural e vigoroso, confere ao projeto uma sensação de estabilidade; o betão com a sua cor e textura características foi utilizado de modo cuidado; o vidro é responsável por proporcionar aos banhistas as vistas para o vale, assim como pela entrada de luz, que proporciona uma atmosfera contemplativa; e por fim, o latão presente nas guardas das escadas cria um contraste com a pedra. Reforça-se que, dado o ambiente húmido em que encontra, a escolha deste último material, se correlaciona com o facto de este ser um material resistente à corrosão.

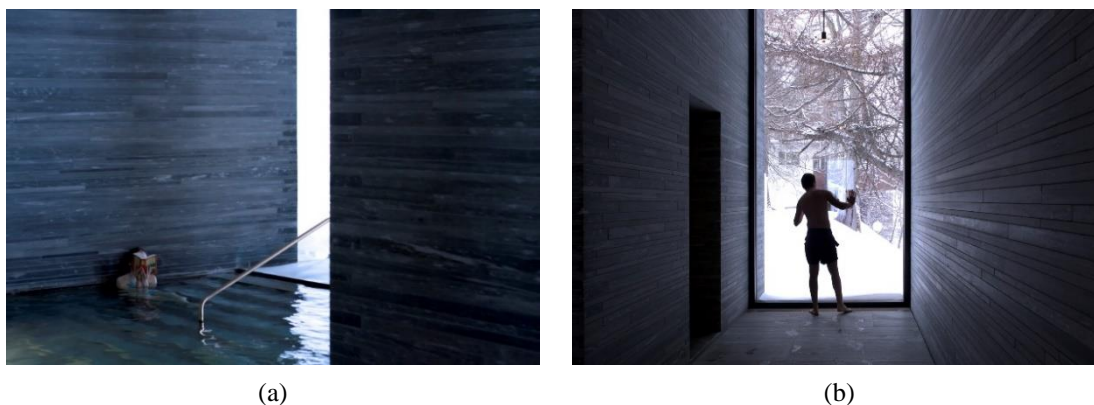


Figura 126 – Fotografias relativas à consonância dos materiais (Fonte: Fernando Guerra).

c. O som do espaço

A sonoridade de um ambiente arquitetónico também desempenha um papel importante a respeito da concretização de uma atmosfera. É crucial saber ouvir os edifícios. Elementos como a forma e os materiais – inclusive o modo como foram fixados – influenciam toda a perceção sonora do espaço. De encontro com esta ideia, Zumthor acredita que a partir do momento em que se exclui a sonoridade externa de um edifício, este já não irá despertar um sentimento. Ainda assim, com a ausência de um sentimento,

os edifícios ecoam, tal é possível comprovar quando Zumthor afirma: “*Acho que os edifícios soam sempre. Soam também sem emoção.*” (Zumthor, 2006, p. 31).

Uma vez que um dos elementos principais no projeto das termas é a água, o som torna-se num dos elementos indissociáveis ao mesmo, dado que o barulho da água está associado a um estado de relaxamento, o que por sua vez, está intimamente correlacionado com o alcance de uma atmosfera tranquila. O som da água a correr está presente logo que os banhistas acedem ao complexo, no designado “*Fountain Hall*” que os direciona para os balneários, assim como no corredor que os direciona para a sauna e para o banho turco. Em todo o restante percurso, os banhistas são acompanhados pelo som da água a correr, Figura 127.



(a)



(b)

Figura 127 – Fotografias relativas a água a correr (Fonte: Fernando Guerra).

d. A temperatura do espaço

A temperatura do espaço cativa o arquiteto e o mesmo crê que cada obra arquitetónica detém de uma temperatura própria, como é possível comprovar através da transição: “*Acredito que cada edifício tem uma certa temperatura.*” (Zumthor, 2006, p. 33). De realçar que aquando da projeção deste fator, a palavra equilíbrio possui uma enorme relevância, tal como o próprio refere, tanto: “*No sentido literal e figurativo. Quer dizer que esta temperatura é física e provavelmente também psíquica. O que vejo, o que sinto e o que toco (...)*” (Zumthor, 2006, p. 35).

No caso das termas, a temperatura é fornecida pelo contraste entre a frieza da pedra em contacto com o calor da água. Cada banho possui uma temperatura diferente, o que por sua vez, proporciona aos banhistas experiências distintas, assim como atmosferas singulares nos vários espaços, Figura 128.



Figura 128 – Fotografia relativa à temperatura do espaço (Fonte: Fernando Guerra).

e. As coisas que me rodeiam

O arquiteto questiona-se, “(...) *se terá sido tarefa da arquitetura criar um invólucro para receber estes objetos?*” (Zumthor, 2006, p. 37). A apropriação dos espaços com coisas por parte dos usuários, é um aspeto que impressiona o arquiteto, pois apesar de o mesmo não as projetar, este prevê tal acontecimento, o que por sua vez, lhe confere uma certa imagem iminente das suas construções e do modo como estas serão usufruídas.

No projeto das termas de Vals, Peter Zumthor concebeu um edifício que permite que os banhistas se apropriem do espaço, Figura 129, e desfrutem dos distintos espaços. Salienta-se que, o projeto foi concebido de modo que os banhistas possam usufruir dos espaços comuns preservando a sua privacidade.



(a)



(b)

Figura 129 – Fotografias relativas à apropriação do espaço por parte dos banhistas (Fonte: Fernando Guerra).

f. Entre a serenidade e a sedução

O caráter de sedução é indissociável do trabalho de Peter Zumthor. Este pretende partilhar com os observadores uma das suas grandes satisfações, ou seja, a capacidade de criar um percurso que os permita deambular livremente no espaço, o que por sua vez origina toda uma jornada de descoberta. Contudo, é necessário ponderar o que é que faz mais sentido criar, mediante o tipo de finalidade do edifício.

O projeto das termas, de acordo com Zumthor, foi onde descobriu o princípio do movimento, como o próprio denomina, quer isto dizer que, uma vez no complexo, os banhistas podem estar num espaço contido com um percurso restrito num dado momento, Figura 130(a) e, no momento seguinte, estarem num espaço amplo e deter de uma liberdade imensa de percursos, Figura 130(b). Descoberta que este considera fundamental para a vivência espacial de um projeto (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2). A liberdade de circular livremente, sem um percurso definido de modo que os banhistas possam explorar o complexo e dirigir-se a determinado espaço em conformidade com os seus interesses, é conferida por intermédio da disposição do espaço.



(a)



(b)

Figura 130 – Fotografias de alguns dos percursos do complexo: (a) contido; e (b) amplo (Fonte: Fernando Guerra).

g. A tensão entre o interior e o exterior

A respeito da interioridade, em todo o seu percurso sempre esteve muito presente o seu fascínio pelo interior e o exterior, pelo estar dentro e estar fora. Todavia, existe todo um cuidado em relação à interação com o mundo exterior, que conseqüentemente resulta na conceção de outras coisas também importantes, como por exemplo, soleiras, acessos, entre outros, que requer por parte do arquiteto uma certa sensibilidade a respeito do local. É também importante realçar o enquadramento das vistas que, por sua vez, propicia ao arquiteto a possibilidade de controlar a proximidade com a envolvente, remetendo-as para o horizonte longínquo.

A relação entre o interior e o exterior nas termas é feita através do recurso ao material local – o gneisse de Vals – que se traduz num prolongamento do interior, Figura 131(a), para o exterior, Figura 131(b), através da pedra, que está presente em todo o vale, assim como em todo o complexo, que por sua vez, cria uma sensação de continuidade entre os espaços. Tal conceito é reforçado pelo arquiteto quando diz: “*O design de dentro para fora foi central para o conceito*”¹²³ (Zumthor et al., 2014, p. 40).



(a)



(b)

Figura 131 – Fotografias do complexo: (a) interior; e (b) exterior (Fonte: Fernando Guerra).

h. Degraus da intimidade

A questão da monumentalidade nas obras arquitetônicas de Peter Zumthor vai muito além da escala, tal como o próprio afirma: “(...) *soa muito acadêmico, estou a falar num sentido mais corporal de escala e dimensão.*” (Zumthor, 2006, p. 51). O seu trabalho como arquiteto correlaciona-se com fatores que estabelecem uma certa relação consigo mesmo, como: “(...) *o tamanho, a massa e o peso das coisas.*” (Zumthor, 2006, p. 53). Reforça-se que, tanto podem ser elementos pequenos, como por exemplo dobradiças, ou

¹²³ Tradução livre de: “The design from the inside to outside was central to the concept.”

fechaduras, ou elementos: “(...) *muito maiores do que eu (...)*” (Zumthor, 2006, p. 51). Zumthor afirma que, em todos os seus projetos se esforça para assegurar que a forma interior se diferencia da forma exterior, acrescentando ainda que: “*Devem existir massas escondidas no interior que não se vêem por fora.*” (Zumthor, 2006, p. 53).

De acordo com este preceito, o projeto das termas encaixa na perfeição neste ponto, na medida em que, apesar de ser monolítico em pedra, Figura 132(a), este mantém ainda um dos conceitos iniciais mais fortes: o esvaziar. Este conceito de esvaziar a massa de pedra homogênea, resultou na organização do espaço interior com recurso a blocos, Figura 132(b), e a espaços submersos com distintas finalidades, que por sua vez, contribuíram para o desenvolvimento de um método para esculpir o volume de pedra em direção ao topo do edifício para permitir a entrada de luz natural (Zumthor & Binet, 1999).



(a)



(b)

Figura 132 – Fotografias relativas ao: (a) exterior, monolítico em pedra; e (b) interior, onde é perceptível a organização em blocos (Fonte: Fabrice Fouillet).

i. A luz sobre as coisas

Um outro elemento de índole espacial muito presente na arquitetura de Peter Zumthor é a luz, e em consequência a sombra. Este é um dos principais conceitos que acompanha em paralelo o seu processo de criação, que de acordo com o próprio passa por: “(...) *pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar as luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se.*” (Zumthor, 2006, p.

61). Um outro conceito, correlaciona-se com “(...) colocar os materiais e superfícies, propositadamente, à luz e observar como reflectem. É necessário, portanto, escolher os materiais tendo presente o modo como reflectem e afiná-los.” (Zumthor, 2006, p. 61). O arquiteto partilha da opinião que é fundamental apreciar a luz sobre as coisas, sobre os materiais, sobre as superfícies, entre outros, de modo a compreender como é que os mesmos reverberam, tudo isto é importante aquando da escolha dos materiais. Zumthor aborda ainda as fontes de luz, como é o caso da natural, da artificial, da direta, da indireta, entre outras. A respeito da luz natural, que privilégio tem o ser humano em ser presenteado todos os dias pelo sol, e nomeadamente o arquiteto que tem a oportunidade de trabalhar com a luz natural ao invés da luz artificial.

A questão da luz nas termas é um dos principais focos, que em conjunto com elementos como a pedra e a água, criam a atmosfera única e serena que o arquiteto idealizava que os banhistas experienciassem. Neste projeto, Zumthor recorreu à luz como forma de demarcar as transições espaciais. Esta entra de modo difuso pelas claraboias convencionais, Figura 133(a), e pelas ranhuras que se encontram no teto, Figura 133(b), que por sua vez, contrastam com as grandes aberturas presentes na fachada, Figura 133(c). A presença da luz, no interior do complexo, evidencia não só a textura da pedra, e o movimento da água, como também os possíveis percursos, tal como próprio arquiteto refere: “Onde está a luz e de que forma. Onde existem sombras. E como as superfícies estão baças ou brilhantes ou ressaltam da profundidade.” (Zumthor, 2006, p. 59).

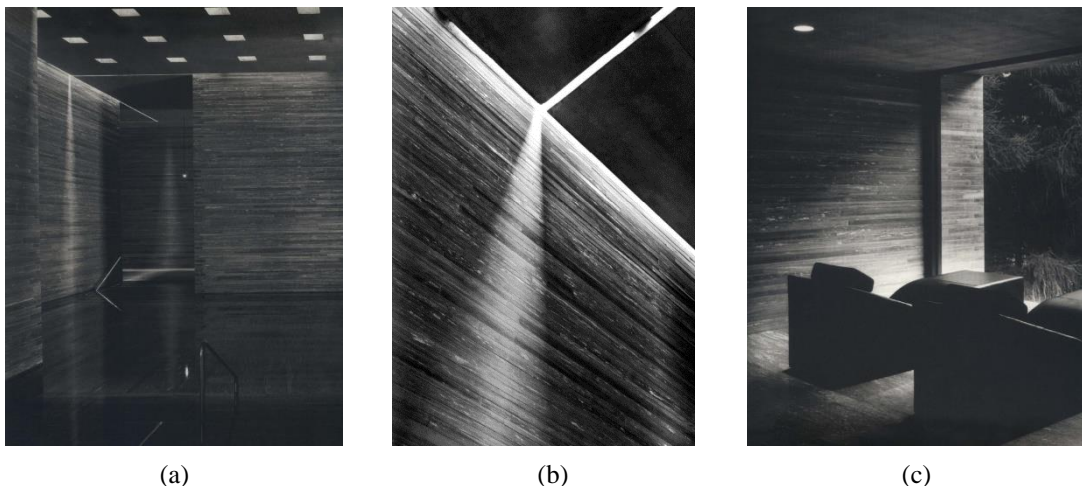


Figura 133 – Fotografias relativas à entrada de luz: (a) e (b) difusa; e (c) direta (Fonte: Hélène Binet).

Anexos:

a. A arquitetura como espaço envolvente

No primeiro anexo, Peter Zumthor aborda o tema da arquitetura como espaço envolvente, ao ponto de afirmar que: *“Quando faço um edifício, um grande ou um pequeno complexo, gosto muito de imaginar que este se torna parte integrante do espaço envolvente.”* (Zumthor, 2006, p. 65). Por outras palavras, este partilha da opinião de que a arquitetura se deve harmonizar com a envolvente. Tal conceito é evidente no projeto das termas de Vals, na medida em que, este foi pensado tendo em conta o contexto em que se insere. O edifício consiste numa enorme peça em pedra que com a sua cobertura ajardinada se conecta e harmoniza com a paisagem, Figura 134. É uma estrutura independente que desafia a integração formal com o espaço envolvente, que vai de encontro com o que o Atelier Zumthor considerou como o mais importante neste projeto, que de acordo com o arquiteto se relaciona com: *“(…) o estabelecimento de uma relação especial com a paisagem da montanha, o seu poder natural, a sua substância geológica e a sua impressionante topografia.”*¹²⁴ (Zumthor & Binet, 1999, p. 156). Salienta-se que, tal conceito está intimamente correlacionado, tal como mencionado anteriormente, com a inserção do edifício na paisagem, de modo que este possa transmitir a ideia de que sempre havia pertencido ao local. As palavras-chave para este projeto, como descrito pelo arquiteto, resumem-se a: *“Montanha, pedra, água, edifício em pedra, edifício com pedra, edifício na montanha (…)”*¹²⁵ (Zumthor & Binet, 1999, p. 156). Palavras-chave estas, que foram responsáveis por fornecer ao complexo termal a sua identidade arquitetónica, e que aos poucos lhe conceberam a forma que hoje se conhece (Zumthor & Binet, 1999).

¹²⁴ Tradução livre de: “(…) the establishing of a special relationship with the mountain landscape, its natural power, geological substance and impressive topography.”

¹²⁵ Tradução livre: “Mountain, stone, water, building in stone, building with stone, building into the mountain (…)”

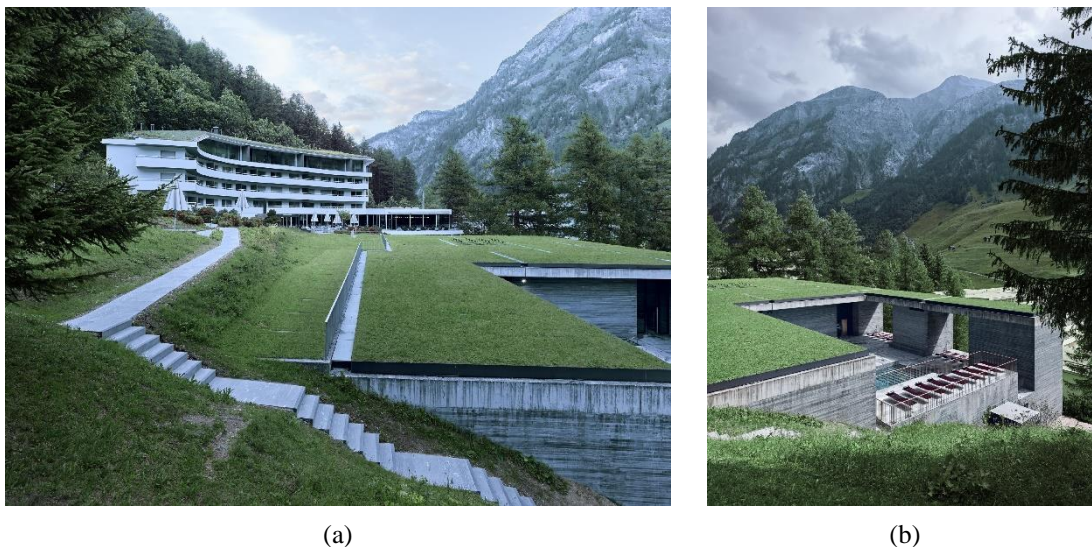


Figura 134 – Fotografias do complexo relativas à inserção no espaço envolvente (Fonte: Fabrice Fouillet).

b. Harmonia

No segundo anexo, ao qual o arquiteto denominou de “Harmonia”, Zumthor fala acerca da beleza das coisas quando estas se harmonizam e geram um todo com sentido. Faz questão de mencionar ainda o quanto: “*Gostava que todas as decisões que tomo (...) se desvanecessem face à utilização.*” (Zumthor, 2006, p. 69), ou seja, a utilização é um dos fatores mais importantes, uma vez definida a forma irá surgir *per se*. E tal acontece nas termas, através da harmonia existente entre os elementos: pedra, água e luz, Figura 135. Harmonia esta, que por sua vez, gera uma atmosfera única e tranquila para os banhistas.

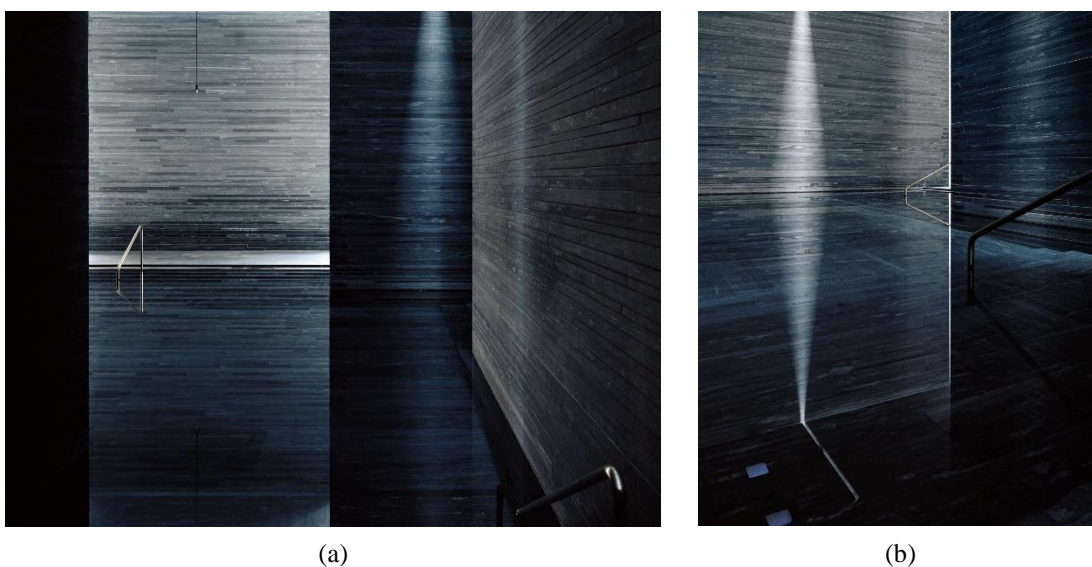


Figura 135 – Fotografias relativas à harmonia existente entre a pedra, a água e a luz (Fonte: H  l  ne Binet)

c. A forma bonita

Por fim, o último anexo – “A forma bonita” – em que Peter Zumthor menciona um dos aspetos que esteve sempre presente, de algum modo, nos 9 pontos e 3 anexos descritos anteriormente: a forma. O arquiteto faz a seguinte afirmação: “*Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas.*” (Zumthor, 2006, p. 71), ou seja, estas outras coisas que fala, relacionam-se com questões como: o corpo da arquitetura – construção propriamente dita; os materiais; o som; a luz; a temperatura; entre outros. Posto isto, é possível concluir que a beleza não está na condição estética de uma determinada obra arquitetónica, mas sim na harmonia e equilíbrio de todos estes elementos que compõe a forma. As termas de Vals constituem não só o projeto mais complexo do arquiteto, assim como o mais completo, no que diz respeito à presença de todos estes elementos numa obra só, Figura 136. Ainda a respeito do projeto das Termas de Vals, Peter Zumthor afirma que:

“(...) tudo corresponde exactamente aos nossos desenhos. Mas não estava à espera desta presença ao mesmo tempo dura e macia, plana como uma rocha, reluzente nos seus tons cinzentos e verdes das cantarias constituídas por placas. Por um momento tenho a sensação que o nosso projecto me escapa e se emancipa, porque se torna agora matéria e segue as suas próprias leis.” (Zumthor, 2005, p. 52).



(a)



(b)

Figura 136 – Fotografias relativas ao projeto das Termas de Vals como um todo harmonioso (Fonte: Hélène Binet).

7. Conclusões

Esta dissertação focou-se no trabalho do arquiteto Peter Zumthor, mais concretamente, na importância da concretização de uma Atmosfera. Para tal, foi fundamental compreender como é que o arquiteto estrutura o seu pensamento, que em suma se resumem a três pilares: Memória, Local e Construção, que por sua vez, culminam na(s) Atmosfera(s) propriamente dita(s). Através da análise destes elementos, foi possível perceber como é que estes influenciam o seu processo de criação.

Ao longo deste trabalho, foram analisadas obras arquitetónicas específicas, que, de acordo com a autora da presente dissertação, melhor se enquadram com cada um desses pilares, a fim de entender como é que Peter Zumthor alcança o conceito de Atmosfera em projetos com programas distintos.

A respeito do primeiro pilar, a Memória, este relaciona-se com as suas memórias de infância, uma vez que, constituem uma das principais fontes de referência no seu processo de criação; com a compreensão histórica do local, que se baseia na procura em incorporar elementos que ressoem com o passado, conectando-os com a história e a identidade do local; e por fim, com as imagens que despontam involuntariamente no seu pensamento. Neste pilar, a obra analisada foi o Museu de Arte Kolumba, em Colónia, na Alemanha, dado o modo como Zumthor evoca as memórias históricas e culturais da região, como as ruínas da antiga igreja, ou a inclusão dos artefactos arqueológicos, criando assim uma atmosfera de contemplação vinculada com o passado.

O segundo pilar, o Local, correlaciona-se com o modo como Peter Zumthor estabelece uma relação entre as suas obras arquitetónicas e o espaço envolvente, de forma que estas constituam parte integrante do mesmo, e que com o passar do tempo, se encontrem enraizadas no local. Tal é imprescindível da história, na medida em que, para um edifício se conectar com a envolvente tem de compreender que o local armazena história. Neste pilar foi analisado o Complexo Habitacional de Spittelhof, em Biel-Benken perto de Basileia, dada a forma como o complexo traça a topografia, e se conecta com a paisagem, através da conceção de distintas vistas que procuram uma relação aberta para com a mesma, assim como a interação imediata com os espaços exteriores circundantes.

O terceiro pilar, a Construção, é fundamental na arquitetura de Peter Zumthor, uma vez que, é através deste que o arquiteto explora, no seu processo de criação arquitetónica, a questão da materialidade. Salienta-se que, o arquiteto tem em consideração não só a composição dos materiais, mas também as propriedades sensoriais que lhe estão

associadas, bem como a consonância entre todos os materiais utilizados. Neste pilar, a obra analisada foi a Capela Sogn Benedetg, em Sumvitg, Graubünden (Grisões), dada a escolha de Zumthor por materiais tradicionais, assim como pelos princípios construtivos utilizados, que por sua vez, estão associados a proporcionar aos visitantes uma atmosfera única e serena.

Por fim, a(s) Atmosfera(s), onde primeiramente foi analisada individualmente a sua obra arquitetônica Termas de Vals, uma vez que, na perspectiva da autora da presente dissertação, este projeto consiste no mais completo em diversos aspetos desde: a inserção na paisagem, através do recurso de elementos locais, como a pedra, e a água; de toda a experiência sensorial que propicia aos banhistas, por intermédio do estímulo de sentidos como: a audição, mediante os sons da água a correr; o tato, por meio das texturas da pedra; e por fim, a visão, através da arquitetura harmoniosa, e do uso de materiais naturais, que por sua vez, reforçam a integração na paisagem – sentidos estes, que trabalhados de modo minucioso como Peter Zumthor trabalha, são capazes de criar uma atmosfera envolvente e imersiva; até ao modo como o arquiteto projeta cada espaço em particular com o intuito de criar uma atmosfera distinta em todos eles. Posteriormente, esta mesma obra foi analisada em paralelo com a sua obra escrita intitulada de “*Atmosferas: Entornos arquitectónicos – As coisas que me rodeiam*”, de modo a compreender como é que os seus pensamentos influenciam e se manifestam nas suas obras arquitetônicas, evidenciando a importância da integração entre a teoria e a prática. Posto isto, conclui-se que os pensamentos e as ideias que Peter Zumthor expressa nas suas obras escritas retratam-se continuamente no projeto das Termas de Vals, através por exemplo: da abordagem cuidada com o contexto; da utilização cautelosa dos materiais; da experiência sensorial que pretende proporcionar aos utilizadores; ou da procura pela integração do edifício com o espaço envolvente.

A respeito da composição bibliográfica por e sobre Peter Zumthor, é possível concluir que: em relação aos prémios laureados ao arquiteto, no período de 1985-1998, este foi galardoado todos os anos, demonstrando um reconhecimento constante durante este intervalo de tempo, verificando-se uma quebra desta tendência de 1999-2005. Contudo, em 2006, o arquiteto voltou a ser reconhecido pelo seu trabalho, chegando a receber três prémios nesse mesmo ano. Apesar de em 2007 não ter recebido nenhum prémio, em 2008 voltou a ser premiado, e foi no ano de 2009 que recebeu o maior prémio da arquitetura – Prémio Pritzker de Arquitetura. Após este grande feito, é evidente um decréscimo em termos do reconhecimento pelo trabalho de Zumthor, sendo que somente recebeu mais um prémio no ano de 2013 até à data; relativamente à produção escrita

sobre Peter Zumthor, esta foi realizada essencialmente no ano de 2014, com exceção do ano 2010 onde foi lançado o livro de Hans Danuser; quanto à produção escrita de Peter Zumthor, esta inicia-se em 1989, e só volta em 1997 e mantém-se até 2001, realçando que no ano de 1997 e 1999 o arquiteto publicou dois livros nos respetivos anos, verificando-se uma pausa até 2006, ano em que o Zumthor publicou o seu livro mais conhecido – Atmosferas. Em 2007, publicou mais um livro, seguindo-se novamente por uma outra pausa até 2018, e em 2022 publica o seu último livro conhecido até à data; acerca das suas obras arquitetónicas, constata-se que: o início da sua carreira se deu no ano de 1976, e retornou em 1983. Apesar de em 1984, ter sido um ano de pausa, a partir de 1985 até 2023 a sua carreira tem sido incessante; grande parte das suas obras se localiza na Suíça – país de origem do arquiteto; apesar do número de obras arquitetónicas não construídas ser elevado, a maioria das suas obras se encontram construídas. Após a análise geral da composição bibliográfica por e sobre Peter Zumthor, verifica-se que: os prémios atribuídos ao arquiteto estão em congruência com o período em que as suas obras arquitetónicas começaram a ser mais constantes; o mesmo acontece com a sua produção escrita, apesar de esta ter começado em 1989, só no período de 1997 até 2001 é que atinge o seu auge; relativamente à produção escrita, está só teve início após mais de trinta anos da sua carreira como arquiteto.

Relativamente ao levantamento das obras arquitetónicas que integram os diferentes programas, é possível concluir que, acerca do programa: museológico, ao longo da sua carreira, Peter Zumthor desenvolveu alguns projetos deste carácter. A datar desde 1985, cuja duração foi de apenas dois anos, verificando-se uma quebra nos dois anos que se seguiram. Contudo, a partir de 1989, a conceção deste tipo de projetos tornou-se uma constante, uma vez que, o arquiteto esteve sempre envolvido em projetos deste tipo. O facto de estar a trabalhar numa obra em específico, não o impediu de em simultâneo desenvolver outras deste carácter. Esta tendência manteve-se até à data, sendo que o projeto para o Museu de Arte do Condado de Los Angeles – LACMA, ainda se encontra em construção. Importante salientar que, este museu foi o qual Zumthor trabalhou durante mais tempo, em comparação com os restantes, desde 2008 e cuja data prevista de conclusão é em 2023; habitação, salientando-se que a maioria dos seus projetos deste programa se localizam na Suíça – país de origem do arquiteto. A começar no ano de 1976, com um intervalo de aproximadamente seis anos, até à conceção da sua próxima obra, em 1983. Após três anos de uma curta pausa, agora em 1987, o arquiteto projeta uma das suas obras mais longas cuja construção demorou cerca de nove anos. No ano seguinte, desenvolveu durante um ano uma nova obra, contudo, está não foi construída. Seguindo-se duas construções, que levaram o mesmo tempo de execução – cinco anos – começando

com um ano de distância uma da outra. Depois de dois anos sem iniciar nenhum novo projeto, porém, ainda a trabalhar num projeto anterior, a partir de 1997 teve sempre a desenvolver projetos deste tipo, cuja duração maior se estendeu até 2018 – último ano no qual projetou obras de caráter habitacional até à data; religioso, o arquiteto só realizou três obras deste caráter, a primeira no período de 1985-1988. Somente sete anos depois é projetou a sua segunda obra deste tipo, contudo apesar dos dois anos de desenvolvimento não foi construída. A terceira, surge três anos depois, e consiste na igreja na qual o arquiteto trabalhou mais tempo; equipamento, o desenvolvimento deste tipo de programa sempre foi uma constante na sua carreira desde 1985 até 2013, com exceção do período de 1987-1988. Todavia, é importante salientar que, a maioria das obras deste caráter não foram construídas.

Por fim, em relação às obras arquitetônicas em diferentes programas, constata-se que a carreira de Peter Zumthor se inicia em 1976, no programa de habitação. Após um intervalo de seis anos, o arquiteto retorna à construção deste tipo de programa em 1983. Em 1984, apesar de não ter desenvolvido nenhum projeto, regressa em força em 1985, onde projetou obras de programa museológico, com duração de dois anos; religioso, com duração de três anos; e por fim, de equipamento, com duração de dois anos. Posto isto, a partir de 1987 até 2018 o desenvolvimento do programa de habitação foi contínuo. Esta tendência verificou-se também no programa museológico, desde 1989 até 2023, apesar do período de pausa em 1987-1988. Já no programa religioso, o padrão altera-se, sendo este mais inconstante, verificando-se o desenvolvimento de um ano de uma obra em 1996, e de outra passados quatro anos, com duração de seis anos. Finalmente, a respeito do programa de equipamento, a tendência constante volta a repetir-se desde 1989 até 2013. Posto isto, é possível concluir que o Peter Zumthor desenvolveu diversos tipos de programas, contudo aquele ao qual dedicou mais tempo durante a sua carreira até à data, foi o programa museológico, seguindo de habitação, de equipamento e por fim, religioso.

Bibliografia

- Achleitner, F., Bonney, C., Nakao; Hiroshi, Ogawa, S., & Yoshida, N. (1998). *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*.
- Aedes Galerie und Architekturforum. (1995). *Stabwerk. Peter Zumthor. Internationales Besucher- und Dokumentationszentrum Topographie des Terrors*. Peter Zumthor. <https://www.aedes-arc.de/cms/aedes/de/programm?id=506441>
- Architekturgalerie. (1988). *Partituren und Bilder*. Peter Zumthor. <https://architekturgalerie.ch/partituren-und-bilder/>
- Architekturgalerie. (1997). *Drei Konzepte*. Peter Zumthor. <https://architekturgalerie.ch/drei-konzepte/>
- Blackwood, M. (2012). *The Practice of Architecture: Visiting Peter Zumthor*. <https://michaelblackwoodproductions.com/project/the-practice-of-architecture-visiting-peter-zumthor/>
- Branco, M. (2018). *Peter Zumthor: A Linguagem da Arquitetura*. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa - Instituto Universitário de Lisboa.
- Caetano, F. (2017). *Museu Kolumba: atmosferas na preservação de uma memória*. Universidade Lusíada de Lisboa.
- Coelho, A. (2008). Entrevista Peter Zumthor. *Público*.
- Crisman, P. (2008). *The Magic of the Real: material and tactility in the work of Peter Zumthor*.
- Danuser, H., Gantenbein, K., & Ursprung, P. (2009). *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser* (Scheidegger & Spiess).
- Domus 710. (1989, Novembro). *Editoriale Domus S.p.A.*, 44–53.
- EXPO 2000. (2000). *Swiss Sound Box, Swiss Pavillion*. Peter Zumthor.
- Gabrielle Ammann Gallery. (2009). *Photographs of the work of Peter Zumthor*. Hélène Binet. <https://ammann-gallery.com/exhibitions-art-fairs/>
- Garutti, F. (2013, Março 6). Peter Zumthor Back to the future #07. *Klat*. <https://www.klatmagazine.com/en/architecture-en/peter-zumthor-interview-back-to-the-future-07/33335>
- Gonçalves, M. (2019). *Origem, Identidade e Obra: Álvaro Siza e Peter Zumthor* [Teoria]. Universidade do Porto.
- JA229. (2008). *Jornal dos Arquitectos*, 229(Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho), 42–57.
- Kimmelman, M. (2011, Março 11). The Ascension of Peter Zumthor. *The New York Times Magazine*.

- Kraus, S., Surmann, U., Steinmann, M., & Flüe, B. von. (2022). *KOLUMBA*.
<https://www.kolumba.de/?language=eng>
- Kunsthau Bregenz. (2017). *Peter Zumthor: Dear to Me*. Peter Zumthor.
<https://www.kunsthau-bregenz.at/exhibitions/archive/peter-zumthor/?L=1>
- Kunsthau Bregenz, & experimentadesign. (2007). *Peter Zumthor: Edifícios e Projectos 1986-2007*. Peter Zumthor. <http://www.experimentadesign.pt/2009/warm-up/pt/index.html>
- la Biennale Di Venezia. (2016). *Atelier Peter Zumthor & Partner*. Peter Zumthor.
<https://www.labiennale.org/en/biennale-channel/biennale-architettura-2016-peter-zumthor>
- la Biennale Di Venezia. (2018). *Dreams and Promises - Models of Atelier Peter Zumthor*. Peter Zumthor.
<https://www.labiennale.org/en/architecture/2018/partecipants/atelier-peter-zumthor>
- LACMA. (2013). *The Presence of the Past: Peter Zumthor Reconsiders LACMA*. Peter Zumthor. <https://www.lacma.org/art/exhibition/presence-past-peter-zumthor-reconsiders-lacma>
- Lopes, C. (2018). Capela Sogn Benedetg - Peter Zumthor. *Frente & Verso*.
- MoMA. (1995). *Light Construction*. Peter Zumthor.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/469>
- Morales, A. (2014). *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Peter Zumthor: Museo Kolumba, Colonia. (2007). *Arquitectura Viva nº116*, 38–45.
- Platt, C., & Spier, S. (2010). Seeking the Real: The Special Case of Peter Zumthor. *Architectural Theory Review*, 30–42.
- Saieh, N. (2010, Novembro 2). *Multiplicity and Memory: Talking About Architecture with Peter Zumthor*. Archdaily. <https://www.archdaily.com/85656/multiplicity-and-memory-talking-about-architecture-with-peter-zumthor>
- Schaub, C. (2019). *Architecture of Infinity*. Maximage.
<https://www.divicast.com/watch-movie/watch-architecture-of-infinity-2019-online-free-64922.3924869>
- Shih, C.-M., Huang, K.-H., & Kuo, Y.-T. (2011). The Tectonic Complexity of Minimalist Architecture. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 10(1), 15–22.
- Spier, S. (2001). Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor. *arq: Architectural Research Quarterly*, 5(1), 15–36.

- Ursprung, P. (2009). *Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor*.
- Ursprung, P. (2011). Limits to Representation: Peter Zumthor and Hans Danuser. *Visual Resources*, 27(2), 172–184.
- Vandenbulcke, B. (2014). *Concretion, abstraction: the place of materials in architectural design processes. Case study: Peter Zumthor*.
- Ventura, S. (2012). *O Corpo Sem Órgãos da Arquitectura*. Universidade Nova de Lisboa.
- Ventura, S. (2014). Material experimentation in Peter Zumthor's creative process: Research design through material inquiry. *AE... Revista Lusófona de Arquitectura e Educação*, 13–33.
- Wagner, M.-C. (2015, Maio). *Peter Zumthor: Different Kinds of Silence*. Louisiana Channel. <https://vimeo.com/147308260>
- Zumthor, P. (2000). *Corps Sonore Suisse*. Birkhauser.
- Zumthor, P. (2005). *Pensar a arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, SA.
- Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Zumthor, P. (2009). *Ceremony Acceptance Speech*.
- Zumthor, P. (2013, Novembro 10). *Presence in Architecture, Seven Personal Observations*. School of Architecture, Tel Aviv University. <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY>
- Zumthor, P. (2018). *Pensar la arquitectura* (3ª). Editorial Gustavo Gili, SL.
- Zumthor, P., & Binet, H. (1999). *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*. Birkhauser.
- Zumthor, P., Binet, H., & Hauser, S. (2007). *Peter Zumthor Therme Vals*. Verlag Scheidegger & Spiess AG.
- Zumthor, P., & Brady, A. (2013, Fevereiro 22). *Royal Gold Medal 2013 - Peter Zumthor in conversation with Angela Brady*. RIBA Architecture. <https://www.youtube.com/watch?v=U6vbqKvhsYY>
- Zumthor, P., Durisch, T., & Keusch, B. (2014). *Peter Zumthor: Buildings and Projects, 1985-2013: Vol. 1,2*. Verlag Scheidegger & Spiess AG.
- Zumthor, P., & Lending, M. (2018). *A Feeling of History* (1.ª ed.). Verlag Scheidegger & Spiess AG.
- Zumthor, P., & Nkanga, O. (2022, Abril 22). *KUB in Venice - Artist's talk: Otobong Nkanga & Peter Zumthor*. Kunsthaus Bregenz. <https://www.youtube.com/watch?v=lPhBdWgo2HM>
- Zumthor, P., & Wood in Culture Association. (2006). *Zumthor Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Rakennustiето Oy.

Fonte de Figuras

Figura 1 – Obras escritas do arquiteto analisadas: (a) Atmosferas (Retirado de: <http://catalogo.biblioteca.oasrs.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=34356>); (b) Pensar a arquitectura (Retirado de: <https://www.wook.pt/livro/pensar-a-arquitectura-peter-zumthor/223929>); (c) A Feeling of History (Retirado de: https://www.livrariaamaisa.pt/arquitectos/27444-Peter-Zumthor-Mari-Lending-A-Feeling-of-History.html?search_query=peter+zumthor&results=5); (d) Corps Sonore Suisse (Retirado de: <https://librairielecabanon.com/autres/4957-corps-sonores-suisse-hanovre-2000-.html>); (e) Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997 (Retirado de: <https://www.amazon.com/Peter-Zumthor-Works-Buildings-1979-1997/dp/0817660992>); (f) Peter Zumthor: Therme Vals (Retirado de: https://www.fnac.pt/Peter-Zumthor-Therme-Vals-Sigrid-Hauser/a1156366?Origin=fnac_google); e (g) Zumthor: Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006 (Retirado de: <https://www.livrariaamaisa.pt/arquitectos-estrangeiros-a-z/13430-Zumthor-Spirit-of-Nature-Wood-Architecture-Award-2006.html>)

Figura 2 – Obras escritas sobre o arquiteto analisadas: (a) Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 (Retirado de: <https://artbooks.es/book/peter-zumthor-1985-2013/>); e (b) Seeing Zumthor: Images by Hans Danuser (Retirado de: <https://www.amazon.com/Seeing-Zumthor-Images-Hans-Danuser-Architecture/dp/3858812358>)

Figura 3 – Algumas das revistas analisadas: (a) A+U Extra Edition: Peter Zumthor (Retirado de: <https://www.goodreads.com/book/show/3701991-peter-zumthor>); (b) Domus nº710 (Retirado de: <https://www.etsy.com/au/listing/1279482786/domus-710-november-1989-carlo-romano>); (c) Arquitectura Viva – Ladrilho Visto (Retirado de: <https://arquitecturaviva.com/publications/av/ladrillo-visto-7>); e (d) Frente & Verso: Capela Sogn Benedetg – Peter Zumthor (Retirado de: <https://www.bertrand.pt/livro/frente-verso-28-carlos-nuno-lacerda-lobes/21448971>)

Figura 4 – Registos fotográficos de algumas exposições onde Peter Zumthor esteve presente: (a) Light Construction, MoMa, 1995 (Retirado de: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/469?installation_image_index=17); (b) Peter Zumthor: Edifícios e Projetos 1986-2007, LxFactory (Retirado de: <http://www.experimentadesign.pt/2009/warm-up/pt/0201.html>); (c) Photographs of the work of Peter Zumthor, 2009 (Retirado de: <https://ammann-gallery.com/exhibitions-art-fairs/exhibitions-archive/>); (d) Bienal de Arquitectura de

2016 (Retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/794901/projeto-de-peter-zumthor-para-o-lacma-e-apresentado-na-bienal-de-veneza-2016>); (e) Peter Zumthor: Dear to Me, KUB, 2018 (Retirado de: <https://divisare.com/projects/367161-peter-zumthor-dear-to-me>); e (f) Dreams and Promises - Models of Atelier Peter Zumthor, Bienal de Arquitetura, 2018 (Retirado de: <https://divisare.com/projects/386645-peter-zumthor-sergio-grazia-italo-rondinella-dreams-and-promises>)

Figura 5 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura da presente dissertação

Figura 6 – Exemplos de alguns prêmios: (a) Prêmio Imperiale em 2008 (Retirado de: <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/praeium-imperiale-winners-peter-zumthor-from-fotografia-de-not%C3%ADcias/83258111?language=es>); (b) Prêmio Pritzker de Arquitetura em 2009 (Retirado de: <https://casa.abril.com.br/profissionais/peter-zumthor-recebe-o-pritzker-em-buenos-aires/>); e (c) Medalha de Ouro do RIBA em 2013 (Retirado de: https://www.architectmagazine.com/awards/royal-institute-of-british-architects-awards-peter-zumthor-the-royal-gold-medal_o)

Figura 7 – Composição bibliográfica realizada pela autora da presente dissertação por e sobre Peter Zumthor: Obras arquitetônicas, obras escritas de e sobre o arquiteto e prêmios

Figura 8 – Levantamento realizado pela autora da presente dissertação relativo às obras arquitetônicas que integram os diferentes programas: (a) museológico; (b) habitação; (c) religioso; e (d) equipamento

Figura 9 – Casos de Estudo: (a) Museu de Arte Kolumba, Colônia, Alemanha, 1997-2007 (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=); (b) Complexo Habitacional Spittelhof, Biel-Benken perto de Basileia, 1987-1996 (Fonte: Christian Richters, retirado de: <https://www.subtilitas.site/post/87760794744/peter-zumthor-spittelhof-estate-biel-1996>); (c) Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden (Grisões), 1985-1988 (Fonte: Hans Danuser, retirado de: <https://hansdanuser.ch/partituren-und-bilder-zumthor-project#c560>); e (d) Termas de Vals, Graubünden (Grisões), 1990-1996 (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>).

Figura 10 – Levantamento realizado pela autora da presente dissertação relativo às obras arquitetônicas em diferentes programas

Figura 11 – Atmosferas que Peter Zumthor estima alcançar: (a) John Russell Pope, Estação de Broad Street, Richmond, Virgínia, Estados Unidos, 1919; e (b) Hans Baumgasrtner, residência de estudantes na Clausiusstrasse, Zurique, Suíça, 1936 (Retirado de: (Zumthor, 2006, pp. 10; 18))

Figura 12 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [a] – Memória

Figura 13 – Fatores associados às obras arquitetônicas de Peter Zumthor a respeito do cheiro, do som, da luz e dos materiais: (a) Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007 (Fonte: Aldo moretti, retirado de: <https://www.archdaily.com/798340/peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti>); (b) Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hanover, Alemanha, 1997-2000 (Retirado de: <https://rolandhalbe.eu/portfolio/swiss-pavilion-by-zumthor/>); (c) Casa Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1998-2005 (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.3, p. 30)); e (d) Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 17))

Figura 14 – Topografia do Terror, Exposição Internacional e Centro de Documentação, Berlim, Alemanha, 1993-2004 (Retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/01-159418/peter-zumthor-sete-observacoes-pessoais-sobre-presenca-em-arquitetura/52961bc6e8e44ed12600009b-peter-zumthor-seven-personal-observations-on-presence-in-architecture-photo>)

Figura 15 – Vista aérea do Museu de Arte Kolumba em Colónia, Alemanha (Fonte: *Google Maps* editada pela autora)

Figura 16 – Esquema da autora relativo à síntese da evolução da Igreja de Santa Kolumba

Figura 17 – Evolução da Igreja de Santa Kolumba em registo fotográfico: (a) Igreja de Santa Kolumba durante a construção do Disch-Haus, em 1929; (b) Igreja de Santa Kolumba e a Disch-Haus, depois de 1930; (c) Capela “*Madonna in the Ruins*” projetada pelo arquiteto Gottfried Böhm, após a sua conclusão em 1950 e (d) Ruínas da Igreja de Santa Kolumba, na lateral norte em 1974 (Retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=48&artikle=57)

Figura 18 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do Google Maps relativa ao estudo do contexto urbano do Museu de Arte Kolumba: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com a água e (d) Acessos (sem escala)

Figura 19 – Integração do antigo com o novo (Fonte: Rasmus Hjortshøj, retirado de: <https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum>)

Figura 20 – Fotografias de diferentes aberturas presentes no Museu de Arte Kolumba (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 21 – Esboço de Peter Zumthor do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 164))

Figura 22 – Acessos ao Museu Kolumba: (a) Entrada principal do museu e (b) Entrada de acesso à Capela “*Madonna in the Ruins*” e à Capela do Santíssimo Sacramento (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 23 – Fotografias relativas ao piso térreo: (a) Recepção; (b) *Foyer*; (c) Pátio; e (e) Escavações Arqueológicas (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 24 – Fotografias do pátio: (a) Ruínas (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=); (b) Escultura “*Large Recumbent Woman*” de Hans Josephsohn (Fonte: Celia Uhalde, retirado de: <https://divisare.com/projects/397038-peter-zumthor-celia-uhalde-kolumba-museum>)

Figura 25 – Perspetivas distintas do passadiço que percorre as escavações arqueológicas do Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007 (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 26 – Perspetivas distintas da antiga sacristia do Museu de Arte Kolumba, Colónia, Alemanha, 1997-2007 (Fonte: Jose Fernando Vazquez, retirado de: <https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor>)

Figura 27 – Fotografias das capelas: (a) “*Madonna in the Ruins*” e (b) Santíssimo Sacramento (Fonte: Jose Fernando Vazquez, retirado de: <https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor>)

Figura 28 – Perspetivas distintas dos vários fragmentos das ruínas da antiga igreja (Fonte: Laurian Ghintiu, retirado de: <https://www.archdaily.com/900189/peter-zumthors-kolumba-museum-uses-local-materials-to-reframe-historic-experience>)

Figura 29 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do Museu de Arte Kolumba (sem escala)

Figura 30 – Distribuição vertical a partir do *foyer* para o piso 1 (Fonte: Celia Uhalde, retirado de: <https://divisare.com/projects/397038-peter-zumthor-celia-uhalde-kolumba-museum>)

Figura 31 – Fotografias relativas ao piso 1: (a) Revestimentos das paredes e pavimentos; (b) Espaço expositivo 5 e (c) Perceção da ausência da luz e utilização de iluminação artificial (Fonte: Celia Uhalde, retirado de: <https://divisare.com/projects/397038-peter-zumthor-celia-uhalde-kolumba-museum>)

Figura 32 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do Museu de Arte Kolumba (sem escala)

Figura 33 – Distribuição vertical que permitem o acesso ao piso 2 (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 34 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 10; (b) Sala de Exposição 11 e (c) Material utilizado na Sala de Leitura (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 35 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 12 e (b) Sala de Exposição 15 (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 36 – Fotografias relativas ao piso 2: (a) Sala de Exposição 13 e (b) Sala de Exposição 14 (Fonte: Celia Uhalde, retirado de: <https://divisare.com/projects/397038-peter-zumthor-celia-uhalde-kolumba-museum>)

Figura 37 – Fotografias relativas ao *Cabinet* onde é perceptível o desnível existente entre as mesmas e os restantes espaços expositivos: (a) Acesso à Sala de Exposição 16 – *Cabinet* e (b) Acesso à Sala de Exposição 18 – *Cabinet* (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&preview=)

Figura 38 – Fotografias relativas às aberturas que se encontram nas Salas de Exposição 17, 19 e 21: (a) Vista do interior; (b) Vista do exterior da abertura voltada a Norte e (c)

Vista do exterior voltada a Sul e a Este (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&previeiw=)

Figura 39 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 2 do Museu de Arte Kolumba (sem escala)

Figura 40 – Fotografias dos pilares que se encontram na zona das escavações arqueológicas (Fonte: Rasmus Hjortshøj, retirado de: <https://www.rasmushjortshoj.com/architectural-photo-02/kolumba-museum>)

Figura 41 – Tijolo Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 173))

Figura 42 – Vistas do exterior da parede de filtro (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&previeiw=)

Figura 43 – Uso da madeira no Museu de Arte Kolumba: (a) Sala de Leitura; (b) Passadiço sobre as escavações arqueológicas; (c) Corrimão das escadas; (d), (e) e (f) Receção (Retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=235&previeiw=)

Figura 44 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à alvenaria de filtro do Museu de Arte Kolumba (sem escala)

Figura 45 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo à alvenaria armada do Museu de Arte Kolumba (sem escala)

Figura 46 – Fotografias relativas à entrada de luz (Fonte: Hélène Binet, retirado de: https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61&previeiw=)

Figura 47 – Esquema realizado pela autora relativo à entrada de luz e de ar que permeia a parede de alvenaria de filtro

Figura 48 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [b] – Local

Figura 49 – Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Fonte: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/zumthor-studio/#figure-9>)

Figura 50 – Museu da Mineração, Sauda, Noruega, 2003-2016 (Fonte: Per Berntsen, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/796507/museu-da-mineracao-allmannajuvet-peter-zumthor>)

Figura 51 – Alguns exemplos que se relaciona com a história do local: (a) Abrigo para Ruínas Arqueológicas Romanas, Chur (Coira), Graubünden (Grisões), 1985-1986 (Fonte: August Fischer, retirado de: <https://divisare.com/projects/397572-peter->

zumthor-august-fischer-shelter-for-roman-ruins); e (b) Memorial Steilneset, Vardo, Noruega, 2007-2011 (Fonte: Andrew Meredith, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/01-114570/memorial-steilneset-slash-peter-zumthor-e-louise-bourgeois-fotografias-de-andrew-meredith>)

Figura 52 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes e (d) Acessos (sem escala)

Figura 53 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo à planta de implantação do Complexo Habitacional de Spittelhof, com as respetivas designações dos edifícios (sem escala)

Figura 54 – Edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) fachada oeste e (b) fachada este (Fonte: H  l  ne Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 118, 122))

Figura 55 – Fotografia do edifício este onde é perceptível a peça em consola (Fonte: Sandro Maggi, retirado de: <https://www.flickr.com/search/?text=Spittelhof>)

Figura 56 – Vista da sala de estar para o pátio (Fonte: Christian Richters, retirado de: <https://aplust.net/tienda/revistas/Serie%20Vivienda%20y%20flexibilidad/Vivienda%20y%20flexibilidad%20I/#project-1078>)

Figura 57 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 58 – Vistas do edifício este: (a) orla da floresta através dos quartos; e (b) região de Sundgau através da sala de estar e da cozinha (Fonte: H  l  ne Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 132, 135))

Figura 59 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 60 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 2 do edifício este do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 61 – Edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) vista geral da fachada sul e (b) vista mais pormenorizada da relação entre os apartamentos (Fonte: H  l  ne Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 136–137))

Figura 62 – Vistas das aberturas do Edifício norte: (a) exterior e (b) interior (Fonte: Christian Richters, retirado de:

<https://aplust.net/tienda/revistas/Serie%20Vivienda%20y%20flexibilidad/Vivienda%20y%20flexibilidad%20I/#project-1078>)

Figura 63 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 64 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício norte do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 65 – Edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof: (a) fachada norte e (b) relação com o edifício este (Fonte: Christian Richters, retirado de: <https://www.subtilitas.site/post/87760794744/peter-zumthor-spittelhof-estate-biel-1996>)

Figura 66 – Vista do hall de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Christian Richters, retirado de: <https://www.subtilitas.site/post/87760794744/peter-zumthor-spittelhof-estate-biel-1996>)

Figura 67 – Vista da sala de estar de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi, retirado de: <https://www.flickr.com/search/?text=Spittelhof>)

Figura 68 – Vista da cozinha de uma das habitações do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi, retirado de: <https://www.flickr.com/search/?text=Spittelhof>)

Figura 69 – Vistas das aberturas do edifício sul: (a) o edifício norte na vertente norte e (b) o pátio na vertente sul (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 142, 141))

Figura 70 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso térreo do edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 71 – Vistas das escadas que dão acesso ao piso superior de um dos apartamentos do edifício sul (Fonte: Sandro Maggi, retirado de: <https://www.flickr.com/search/?text=Spittelhof>)

Figura 72 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta de piso 1 do edifício sul do Complexo Habitacional de Spittelhof (sem escala)

Figura 73 – Fotografias relativas às garagens: (a) acesso independente à garagem do edifício sul; e (b) formato em L, em relação ao edifício norte (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 121, 134))

Figura 74 – Esquemas da autora relativos aos acessos e à distribuição interior: (a) edifício este e (b) edifícios: norte e sul

Figura 75 – Fotografia onde é perceptível a utilização do betão aparente (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, p. 122))

Figura 76 – Fotografias relativas ao uso da madeira: (a) no exterior (Fonte: Hélène Binet, retirado de: <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>); (b) e (c) nas janelas juntamente com o vidro (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, p. 127))

Fotografia 77 – Esquema da autora relativo à orientação solar do Complexo Habitacional (Zumthor & Binet, 1999, pp. 65–66; 64) de Spittelhof

Figura 78 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [c] – Construção

Figura 79 – Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hanover, Alemanha, 1997-2000 (Fonte: Roland Halbe, retirado de: <https://rolandhalbe.eu/portfolio/swiss-pavilion-by-zumthor/>)

Figura 80 – Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007: contraste entre o exterior em betão com o interior em madeira queimada (Fonte: Rasmus Hjortshøj, retirado de: <https://divisare.com/projects/349303-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-bruder-klaus-feldkapelle>)

Figura 81 – Maqueta das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 41))

Figura 82 – Maqueta Complexo Habitacional de Spittelhof (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 70))

Figura 83 – Maqueta do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 147))

Figura 84 – Maquetas experimentais do projeto Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Alemanha, 2001-2007 (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, pp. 113; 116–117))

Figura 86 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano da Capela Sogn Benedetg: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento Urbano; (c) Relação da implantação com os espaços verdes e (d) Acessos (sem escala)

Fotografia 87 – Fotografias da capela: (a) exterior e (b) interior (Fonte: August Fischer, retirado de: <https://divisare.com/projects/399322-peter-zumthor-august-fischer-caplutta-sogn-benedetg>)

Figura 88 – Fotografias da capela onde são perceptíveis: (a) o caminho e (b) os degraus de betão, porta e respetivo puxador (Fonte: August Fischer, retirado de: <https://divisare.com/projects/399322-peter-zumthor-august-fischer-caplutta-sogn-benedetg>)

Figura 89 – Fotografias relativas ao momento de entrada da capela: (a) vista do nártex; (b) vista para o nártex; e (c) citação (Fonte: Felipe Camus, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/800382/classicos-da-arquitetura-capela-saint-benedict-peter-zumthor>)

Figura 90 – Fotografias da ocupação interior da capela: (a) pia; (b) e (c) bancos (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 65–66; 64))

Figura 91 – Perspetivas distintas do altar: (a) vista para o altar; e (b) vista do altar (Fonte: August Fischer, retirado de: <https://divisare.com/projects/399322-peter-zumthor-august-fischer-caplutta-sogn-benedetg>)

Figura 92 – Fotografias relativas às aberturas: (a) posicionamento; e (b) placa de metal (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 63; 68))

Figura 93 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta e ao respetivo acesso e circulações da Capela Sogn Benedetg (sem escala)

Figura 94 – Fotografias relativas à estrutura da capela: (a) e (b) pilares; e (c) pavimento (Fonte: Hans Danuser, retirado de: <https://hansdanuser.ch/partituren-und-bilder-zumthor-project#c560>)

Figura 95 – Pormenor esquemático realizado pela autora da presente dissertação relativo à construção da Capela Sogn Benedetg (sem escala)

Figura 96 – Fotografias relativas ao uso de diferentes materiais: (a) betão; (b) vidro; e (c) e (d) metal (Fonte: Felipe Camus, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/800382/classicos-da-arquitetura-capela-saint-benedict-peter-zumthor>)

Figura 97 – Fotografias relativas à entrada de luz: (a) contraste entre exterior iluminado e o interior escuro; e (b) contraste entre o exterior e o interior iluminado (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 62; 69))

Figura 98 – Perspetivas interiores distintas do interior da capela onde são perceptíveis as janelas, assim como a luz natural que a ilumina (Fonte: August Fischer, retirado de: <https://divisare.com/projects/399322-peter-zumthor-august-fischer-caplutta-sogn-benedetg>)

Figura 99 – Fotografias exteriores da capela: (a) vertente sul; e (b) vertente norte (Fonte: August Fischer, retirado de: <https://divisare.com/projects/399322-peter-zumthor-august-fischer-caplutta-sogn-benedetg>)

Figura 100 – Perspetivas da capela Sogn Benedetg sobre outras condições meteorológicas das anteriormente apresentadas (Fonte: Hans Danuser, retirado de: <https://hansdanuser.ch/partituren-und-bilder-zumthor-project#c560>)

Figura 101 – Esquema da autora relativo à síntese da estrutura do capítulo: Secção [d] – Atmosfera

Figura 102 – Síntese realizada pela autora da presente dissertação através do *Google Maps* relativa ao estudo do contexto urbano das Termas de Vals: (a) Relação Urbana; (b) Posicionamento; (c) Relação da implantação com os espaços verdes e (d) Acessos (sem escala)

Figura 103 – Fotografias do gneisse do vale de Vals (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2007, pp. 17; 24))

Figura 104 – Alguns esboços de Peter Zumthor relativos à relação entre a pedra e a água (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2007, pp. 22; 33))

Figura 105 – Elementos principais das Termas de Vals: (a) pedra; e (b) água (Fonte: Hélène Binet, retirado de: <https://divisare.com/projects/273885-peter-zumthor-helene-binet-therme-vals>)

Figura 106 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo à estrutura em bloco: (a) nível de banho; e (b) nível de terapia (sem escala)

Figura 107 – Exemplos de algumas das maquetas realizadas (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2007, pp. 37; 34; 74; 64–65))

Figura 108 – Fotografias do interior das termas: (a) “*Fountain Hall*”; (b) interior dos balneários (Retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/01-15500/classicos-da-arquitetura-termas-de-vals-peter-zumthor>)

Figura 109 – Fotografias dos tubos de latão presente no “*Fountain Hall*” e dos vestígios de ferrugem no betão (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor *et al.*, 2007, pp. 146; 157))

Figura 110 – Perspetivas distintas após a transição entre os balneários e as termas propriamente ditas (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 111 – Fotografias da escadaria: (a) vista para a escadarias; (b) e (c) corrimão e montantes verticais em latão; e (d) aberturas no teto (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 112 – Fotografias na cota inferior (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Fotografia 113 – Perspetivas distintas da piscina interior (Fonte: Fabrice Fouillet, retirado de: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>)

Figura 114 – Perspetivas distintas da piscina exterior (Fonte: Fabrice Fouillet, retirado de: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>)

Figura 115 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta do piso 1 – nível de banho – das Termas de Vals (sem escala)

Figura 116 – Desenho livre realizado pela autora da presente dissertação relativo ao programa presente na planta do piso térreo – nível de terapia – das Termas de Vals (sem escala)

Figura 117 – Principais materiais utilizados nas Termas de Vals: (a) betão armado; (b) pedra (Fonte: H el ene Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 146; 170)); e (c) relação entre o betão e a pedra (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2007, p. 45))

Figura 118 – Esquema realizado pela autora relativo   sobreposição das camadas de pedra

Figura 119 – Pormenor esquemático realizado pela autora relativo às paredes de pedra de duas faces das Termas de Vals

Figura 120 – Pormenor esquemática realizado pela autora relativo às paredes com uma face em pedra e outra em betão armado das Termas de Vals

Figura 121 – Materiais presentes nas Termas de Vals: (a) e (b) vidro; e (c) e (d) latão (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 122 – Fotografias relativas   presença da luz: (a) grandes aberturas; (b) ranhuras no teto; (c) incid ncia da luz na pedra; (d) reflexo da luz na  gua (Fonte: H el ene Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 179; 168; 174; 172)); (e) claraboias no teto; (f) iluminação artificial (Fonte: H el ene Binet, retirado de: (Zumthor *et al.*, 2007, pp. 47; 148))

Figura 123 – Desenhos de Peter Zumthor relativos   luz (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol. 2, p. 44))

Figura 124 – Fotografias relativas à presença da temperatura: (a) interior; e (b) exterior (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 125 – Fruição do espaço por parte dos banhistas (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 126 – Fotografias relativas à consonância dos materiais (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 127 – Fotografias relativas à água a correr (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 128 – Fotografia relativa à temperatura do espaço (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 129 – Fotografias relativas à apropriação do espaço por parte dos banhistas (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 130 – Fotografias de alguns dos percursos do complexo (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 131 – Fotografias do complexo: (a) interior; e (b) exterior (Fonte: Fernando Guerra, retirado de: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>)

Figura 132 – Fotografias relativas ao: (a) exterior monolítico em pedra; e (b) interior, onde é perceptível a organização em blocos (Fonte: Fabrice Fouillet, retirado de: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>)

Figura 133 – Fotografias relativas à entrada de luz: (a) e (b) difusa (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, p. 152)) e (Zumthor *et al.*, 2007, p. 48); e (c) direta (Zumthor & Binet, 1999, p. 182)

Figura 134 – Fotografias do complexo relativas à inserção no espaço envolvente (Fonte: Fabrice Fouillet, retirado de: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>)

Figura 135 – Fotografias relativas à harmonia existente entre a pedra, a água e a luz (Fonte: Hélène Binet, retirado de: <https://divisare.com/projects/273885-peter-zumthor-helene-binet-therme-vals>)

Figura 136 – Fotografias relativas ao projeto das Termas de Vals como um todo harmonioso (Fonte: Hélène Binet, retirado de: (Zumthor & Binet, 1999, pp. 190; 189))

Figura AP 1 – Composição bibliográfica realizada pela autora da presente dissertação por e sobre Peter Zumthor: Obras arquitetônicas, obras escritas de e sobre o arquiteto e prêmios

Figura A 1 – Planta de piso térreo do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 168))

Figura A 2 – Planta de piso 1 do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 169)).

Figura A 3 – Planta de piso 2 do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 169))

Figura A 4 – Alçado oeste do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 170))

Figura A 5 – Cortes do Museu de Arte Kolumba (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 170–171)).

Figura B 1 – Planta de implantação do Complexo Habitacional de Spittelhof (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 72))

Figura B 2 – Edifício este: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c) Planta de piso 2; (d), (e) e (f) Cortes (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 75))

Figura B 3 – Edifício norte: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c), (d) e (e) Cortes (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 74))

Figura B 4 – Edifício sul: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c), (d) e (e) Cortes (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 73))

Figura C 1 – Planta da Capela Sogn Benedetg (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 57))

Figura C 2 – Cortes da Capela Sogn Benedetg (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 56; 58))

Figura C 3 – Pormenor da torre da Capela Sogn Benedetg (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 62))

Figura D 1 – Estrutura de blocos: nível de banho (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 46))

Figura D 2 – Estrutura de blocos: nível de terapia (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 46))

Figura D 3 – Planta de piso 1 das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 47))

Figura D 4 – Cortes das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 48-49))

Figura D 5 – Planta (a) e corte (b) detalhados das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 50-53))

Figura D 6 – Pormenores das Termas de Vals (Retirado de: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 54-55))

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

Apêndice(s)

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

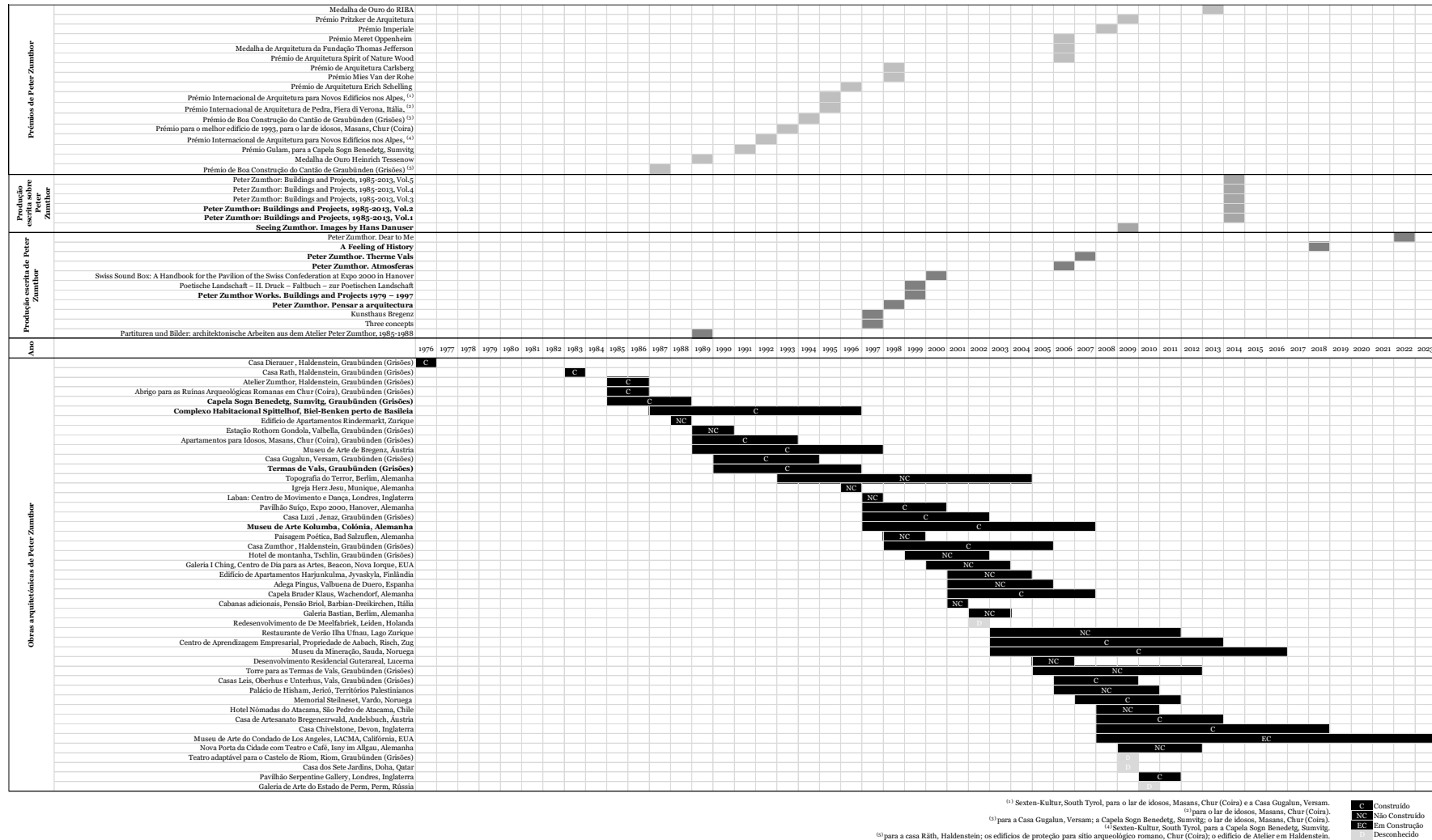


Figura AP 1 – Composição bibliográfica realizada pela autora da presente dissertação por e sobre Peter Zumthor: Obras arquitetônicas, obras escritas de e sobre o arquiteto e prêmios.

Anexo(s)

Anexo A



Figura A 1 – Planta de piso térreo do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 168)).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

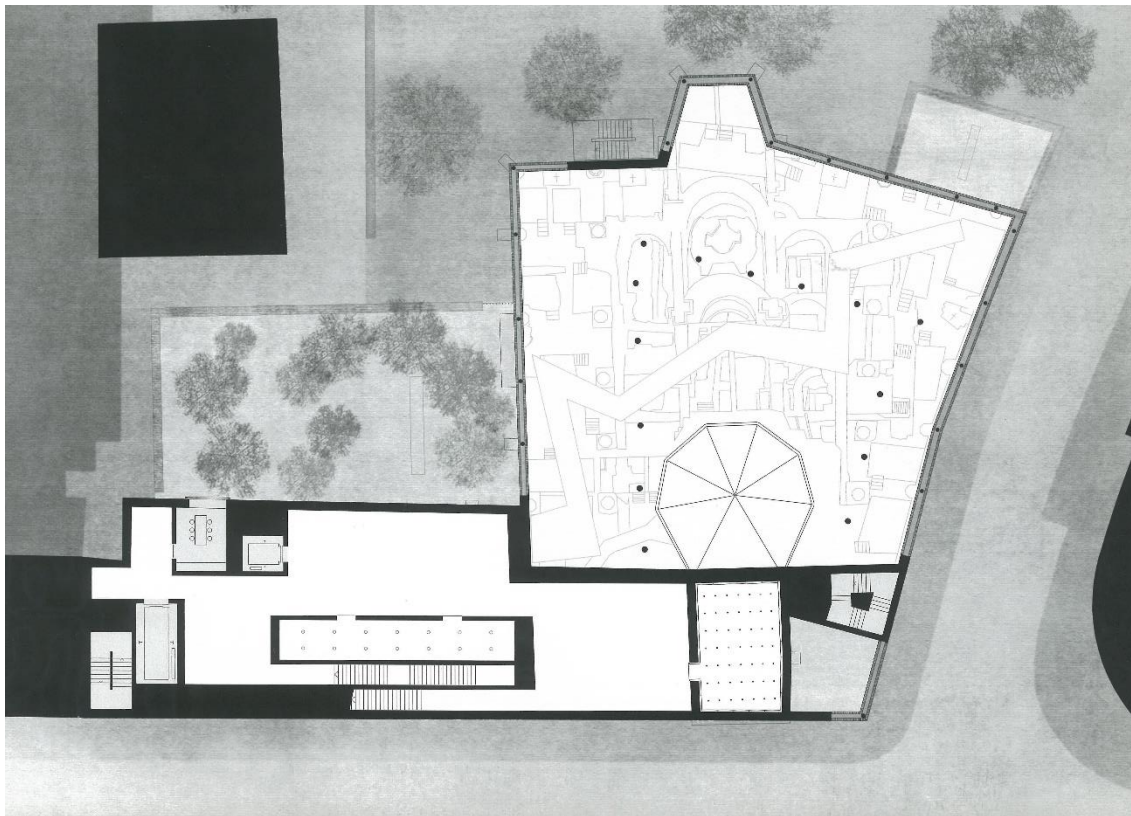


Figura A 2 – Planta de piso 1 do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 169)).

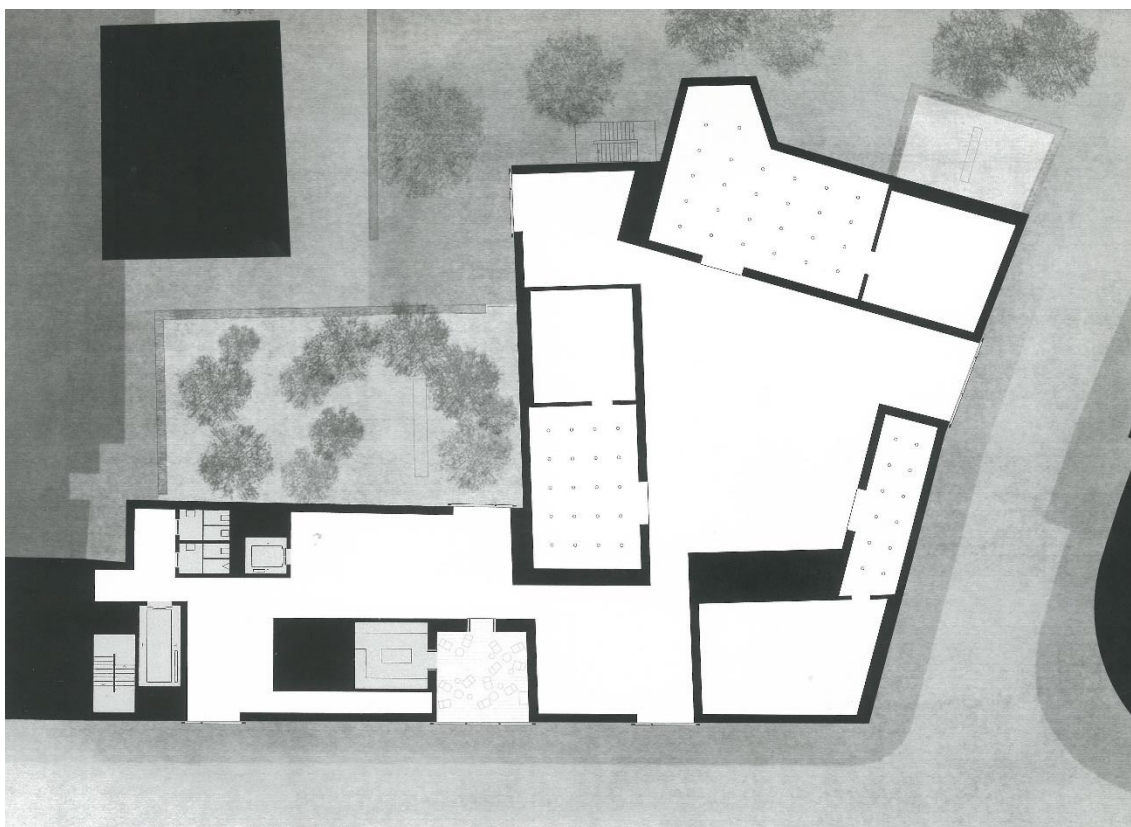


Figura A 3 – Planta de piso 2 do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 169)).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

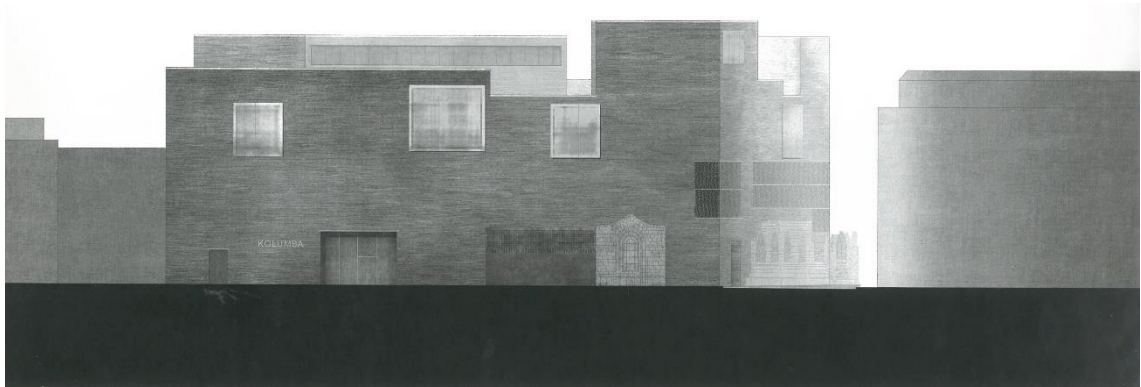
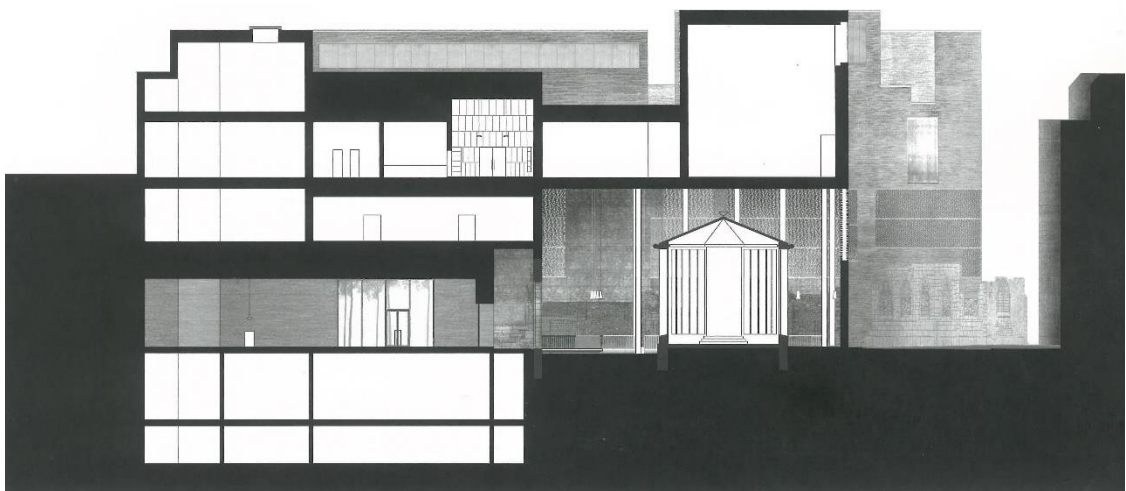
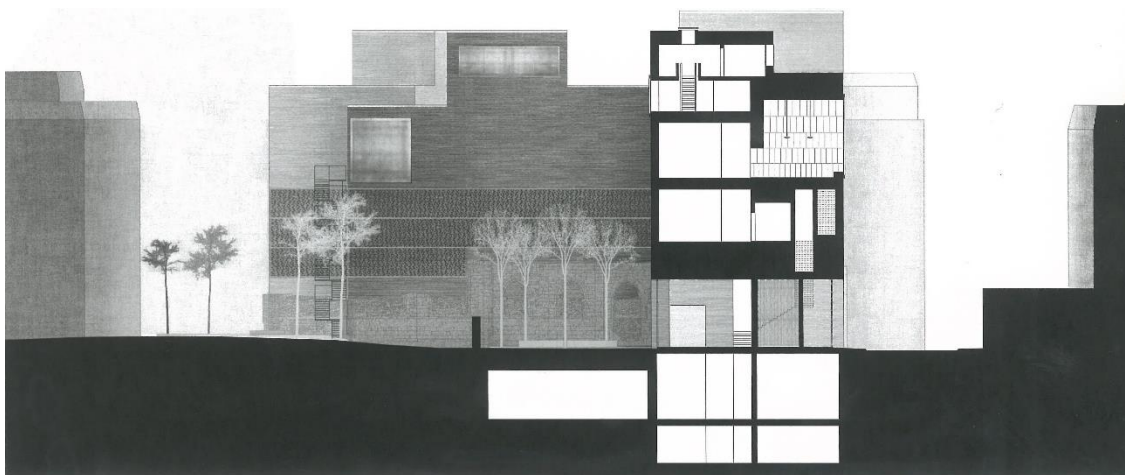


Figura A 4 – Alçado oeste do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 170)).

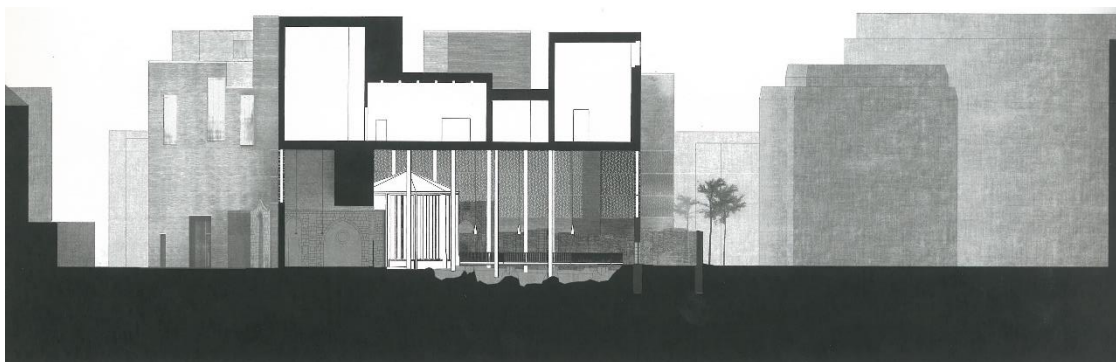


(a)



(b)

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(c)

Figura A 5 – Cortes do Museu de Arte Kolumba (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 170–171)).

Anexo B

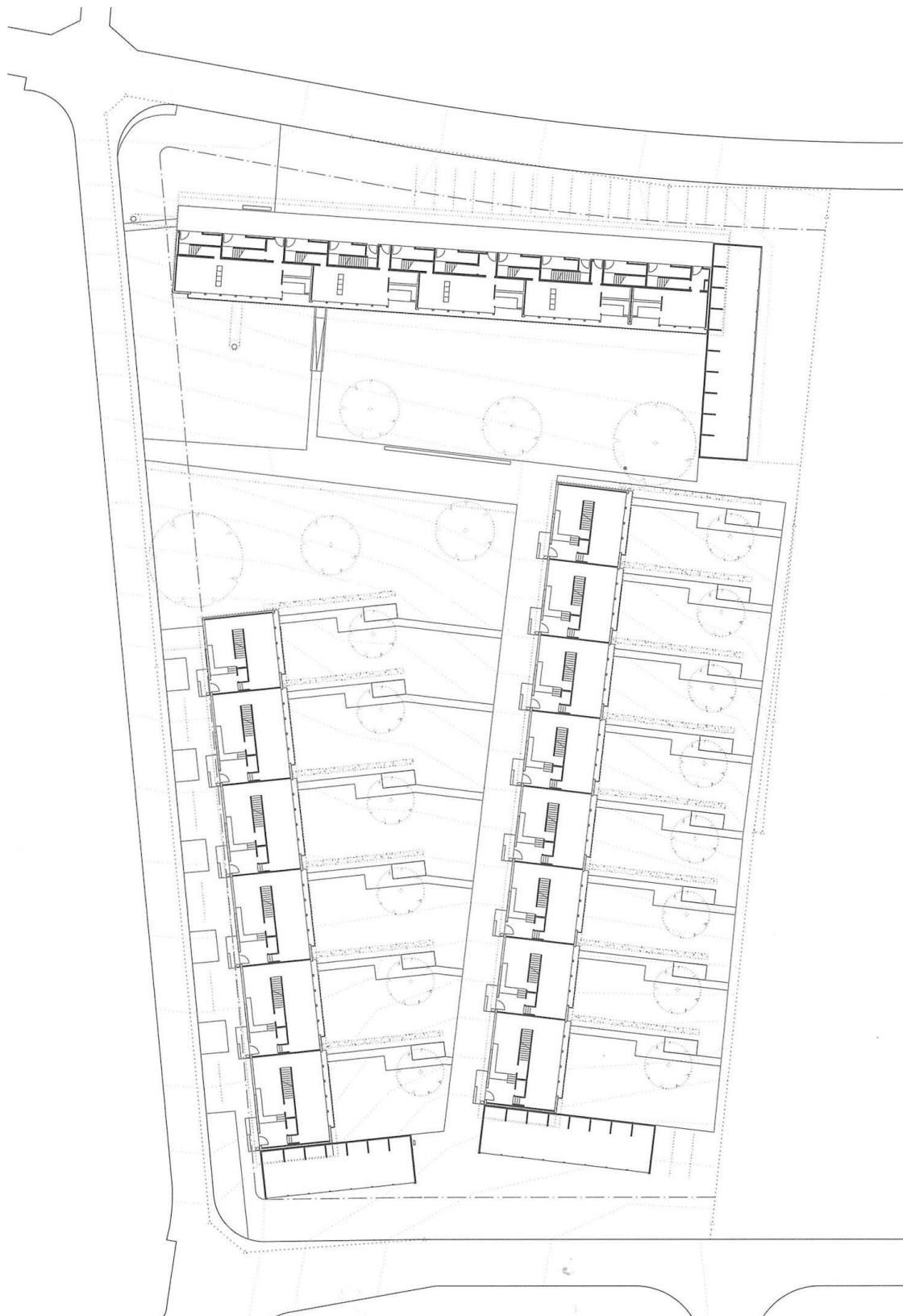
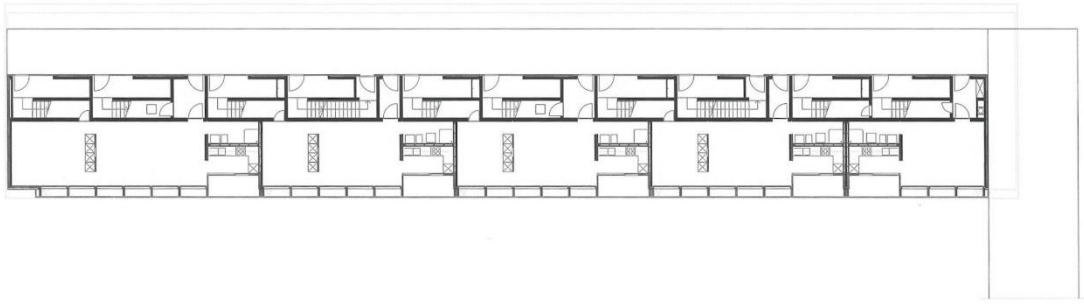


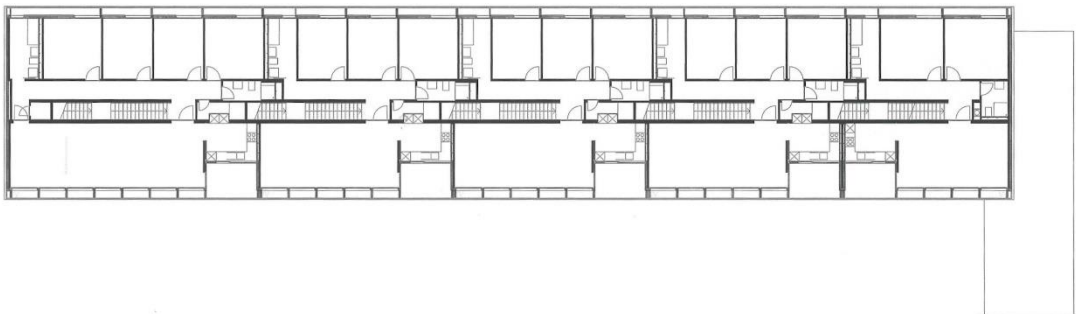
Figura B 1 – Planta de implantação do Complexo Habitacional de Spittelhof (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 72)).

Memória, Local e Construção:

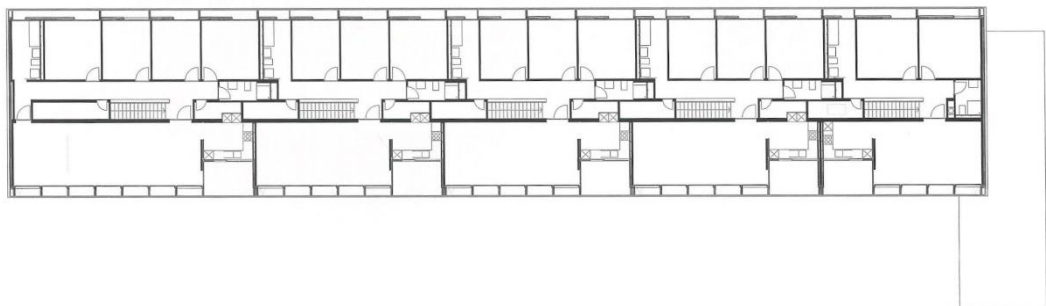
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



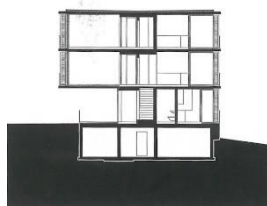
(a)



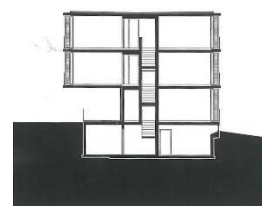
(b)



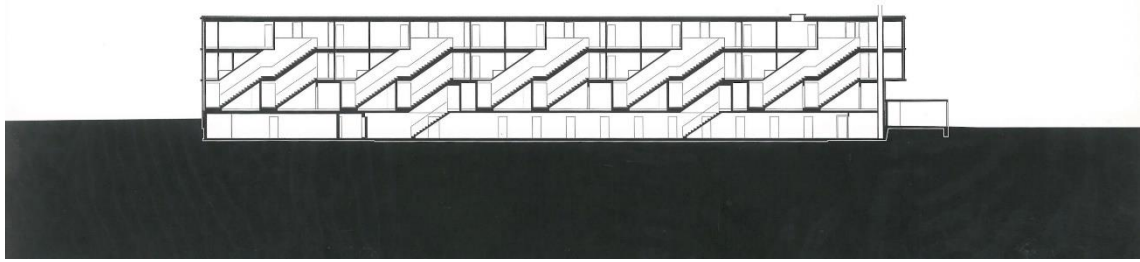
(c)



(d)

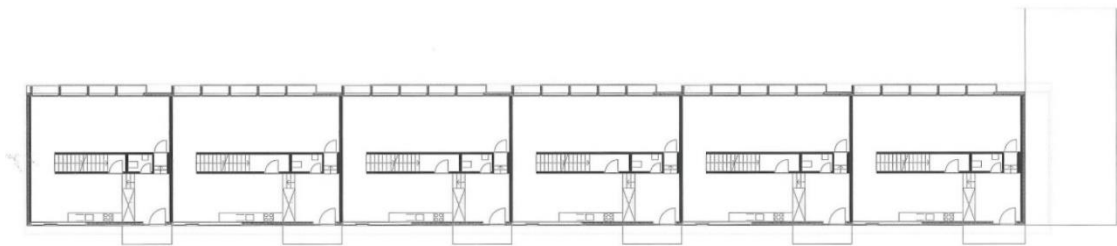


(e)

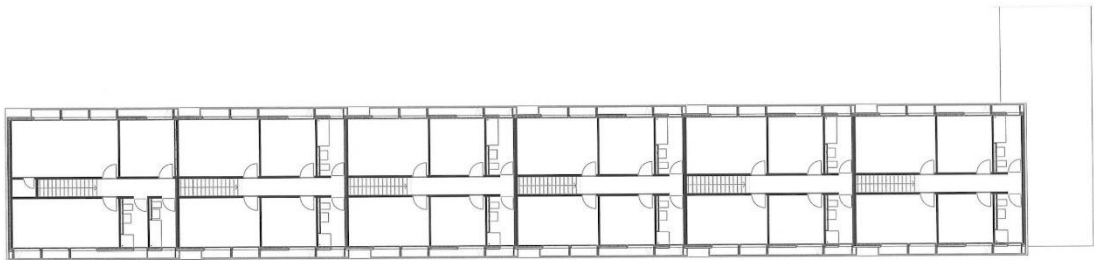


(f)

Figura B 2 – Edifício este: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c) Planta de piso 2; (d), (e) e (f) Cortes (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 75)).



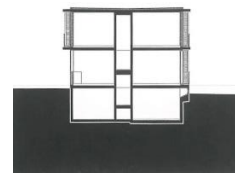
(a)



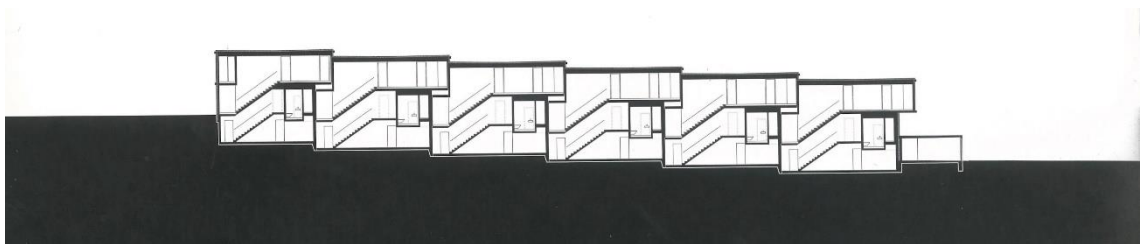
(b)



(c)



(d)



(e)

Figura B 3 – Edifício norte: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c), (d) e (e) Cortes (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 74)).

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

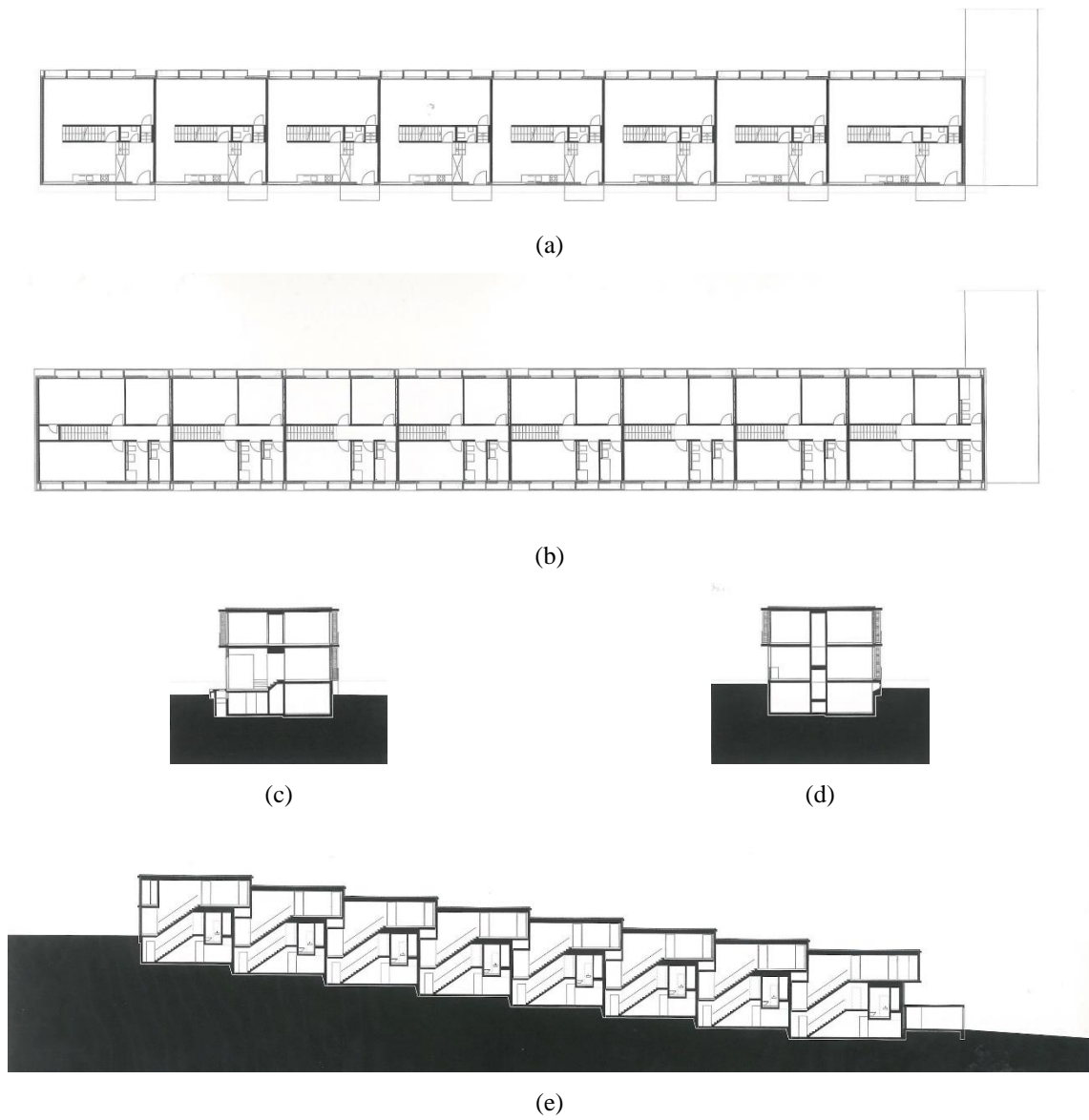


Figura B 4 – Edifício sul: (a) Planta de piso térreo; (b) Planta de piso 1; (c), (d) e (e) Cortes (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 73)).

Anexo C

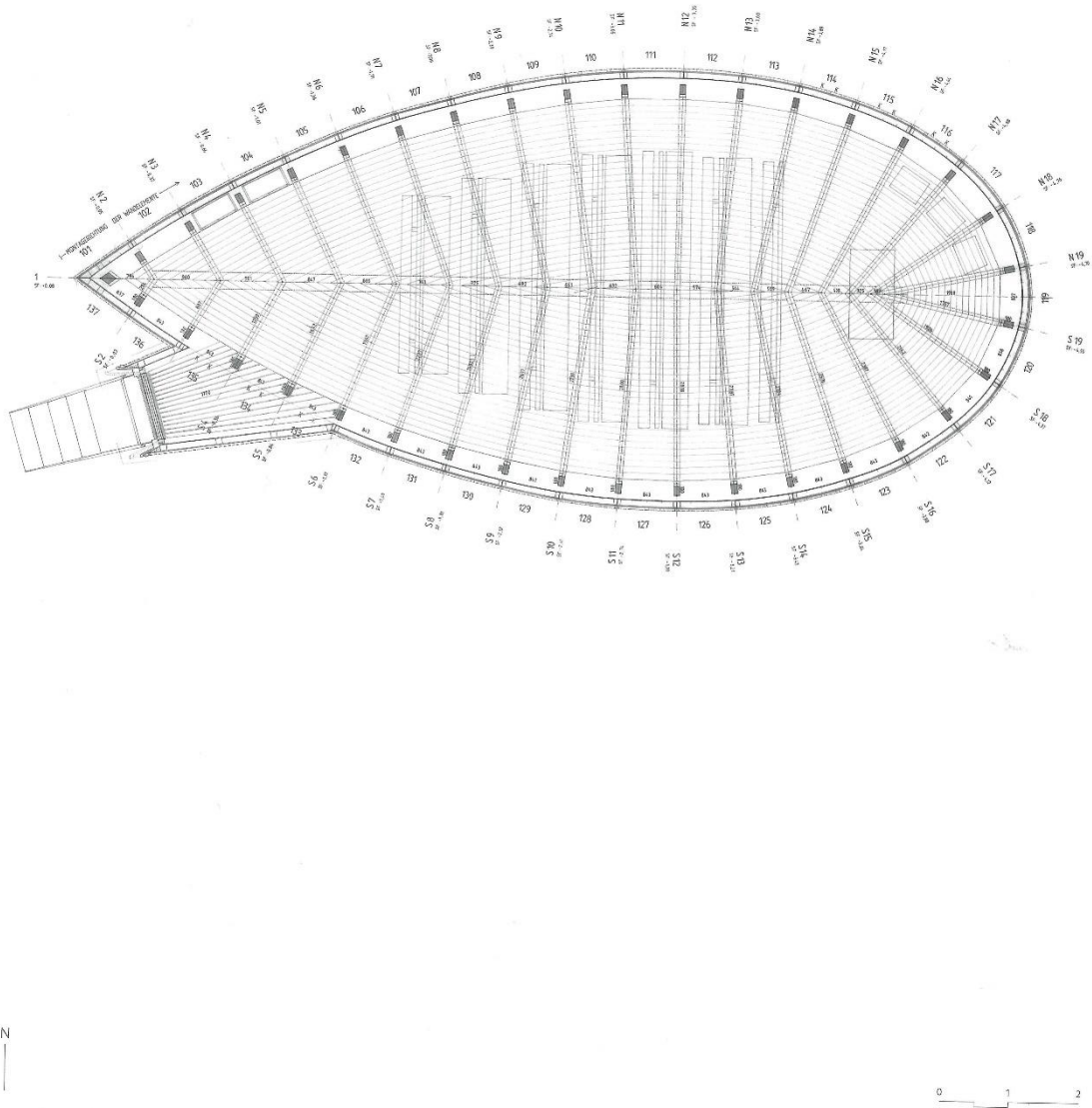
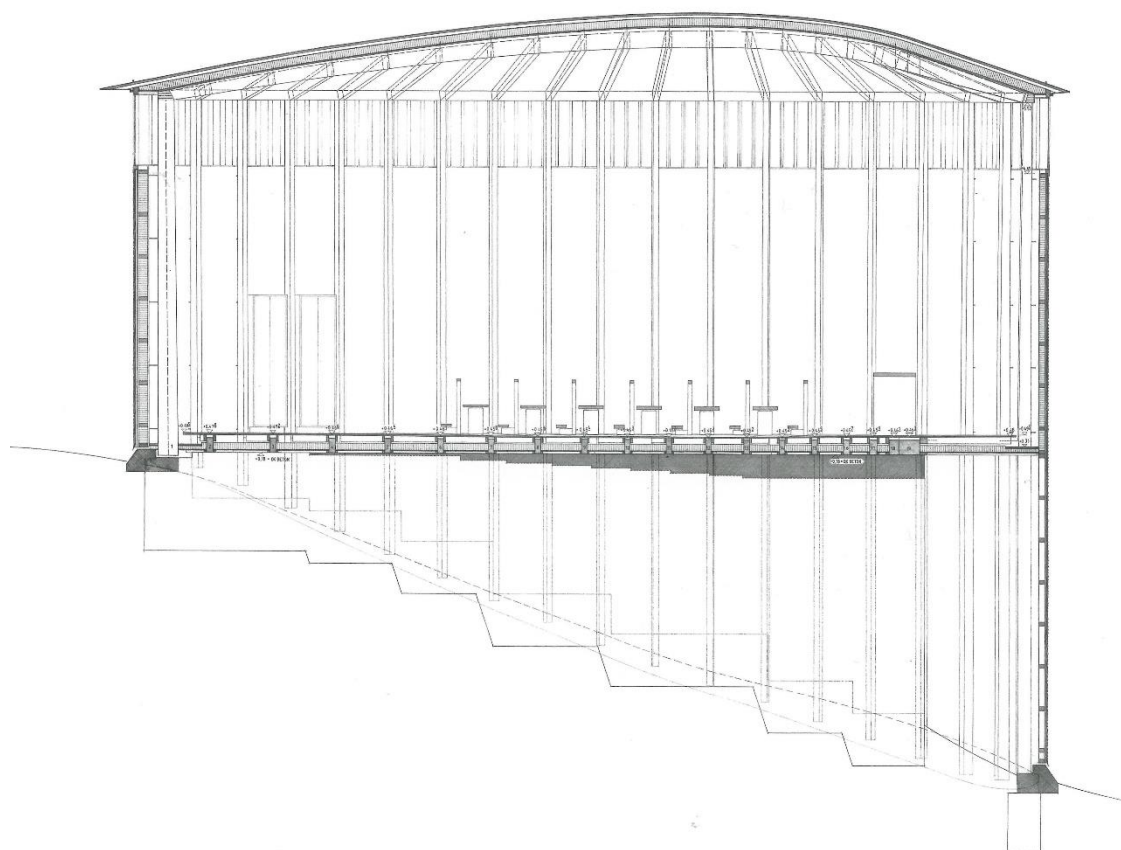
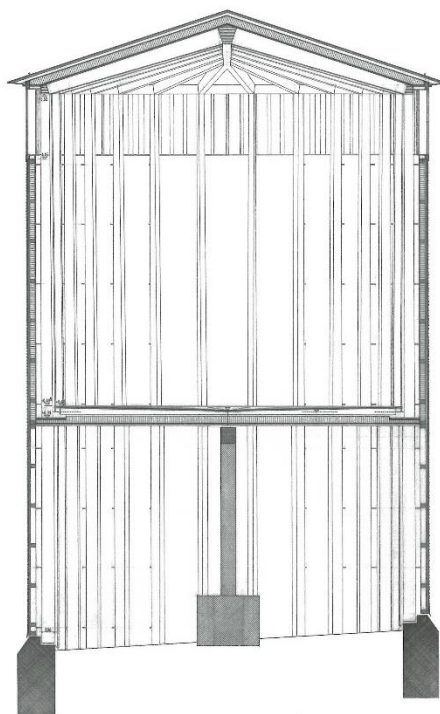


Figura C 1 – Planta da Capela Sogn Benedetg (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, p. 57)).



(a)



(b)

Figura C 2 – Cortes da Capela Sogn Benedetg (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.1, pp. 56, 58)).

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

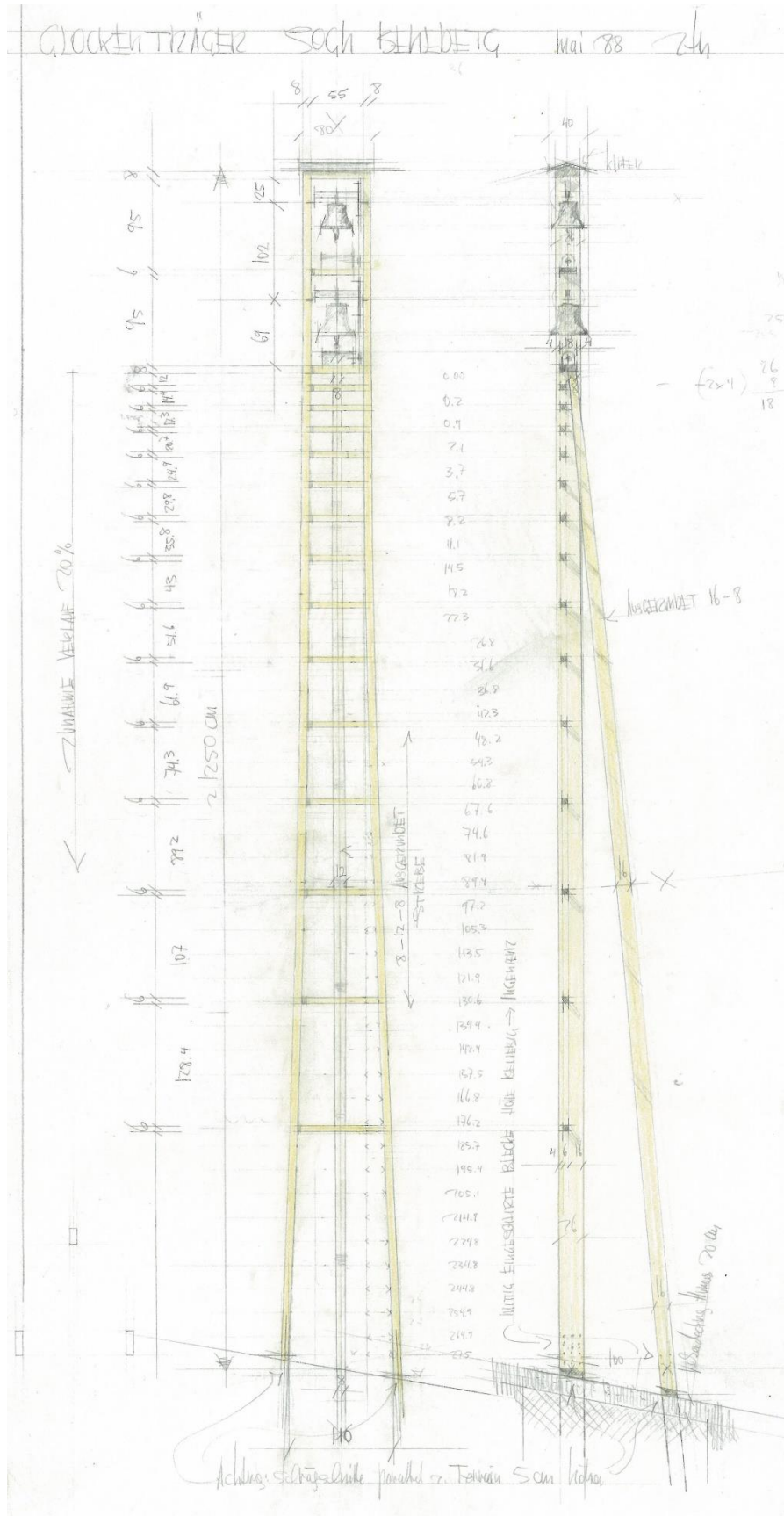


Figura C 3 – Pormenor da torre da Capela Sogn Benedetg (Fonte: (Zumthor et al., 2014, vol.1, p. 62)).

Anexo D

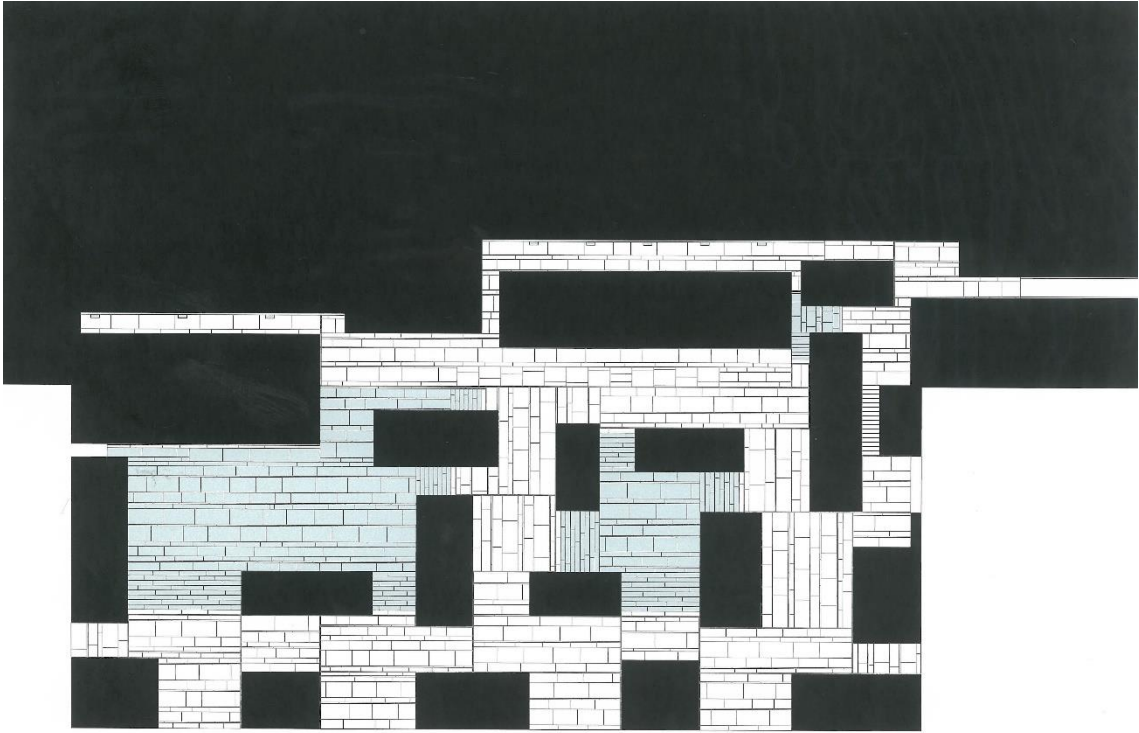


Figura D 7 – Estrutura de blocos: nível de banho (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 46)).

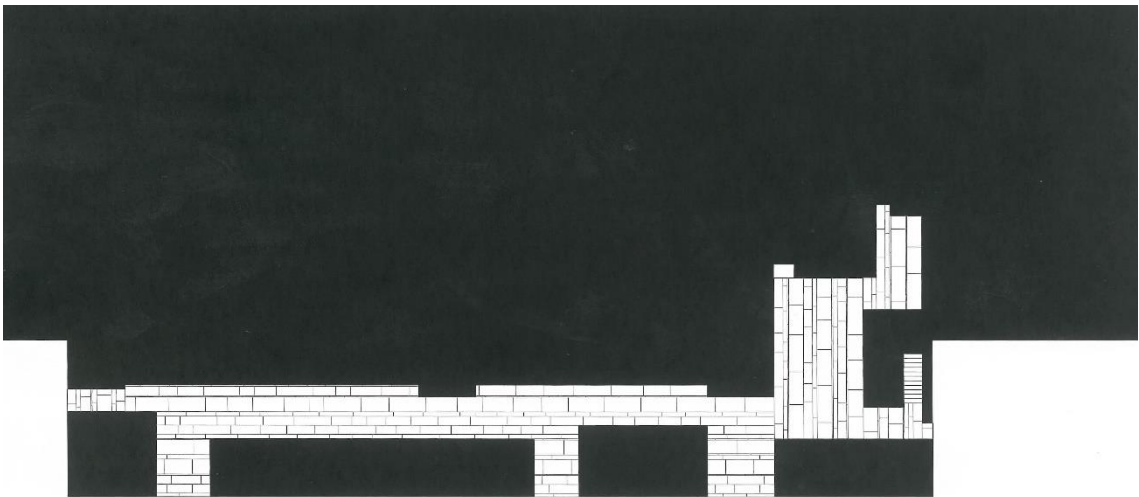


Figura D 8 – Estrutura de blocos: nível de terapia (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 46)).

Memória, Local e Construção:
Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

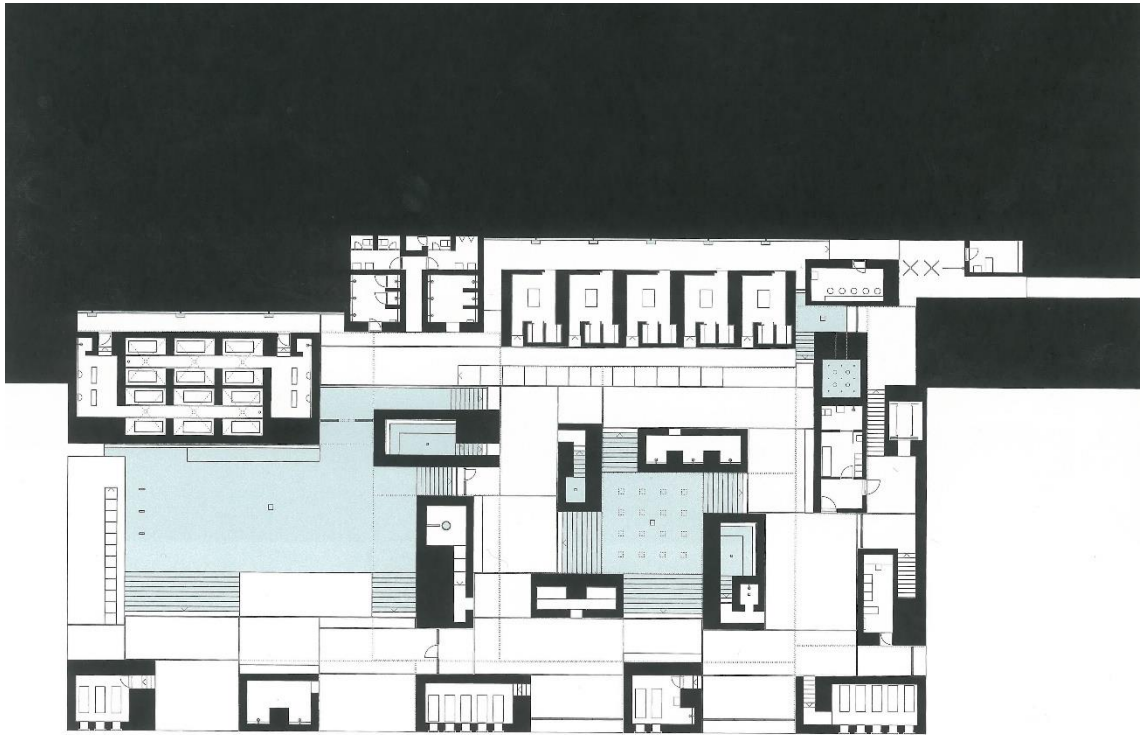
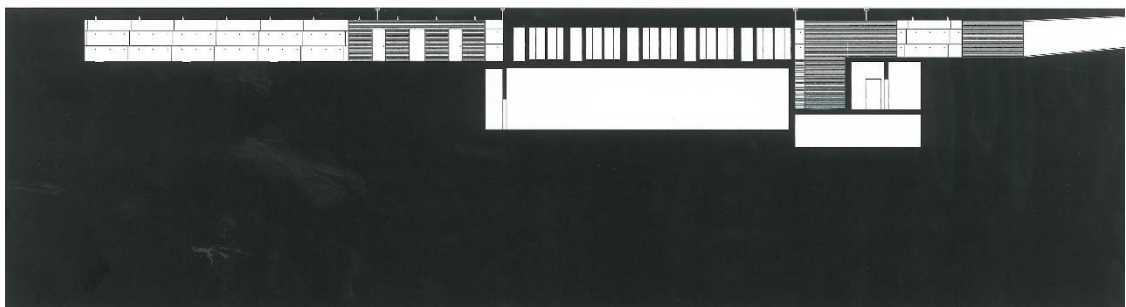
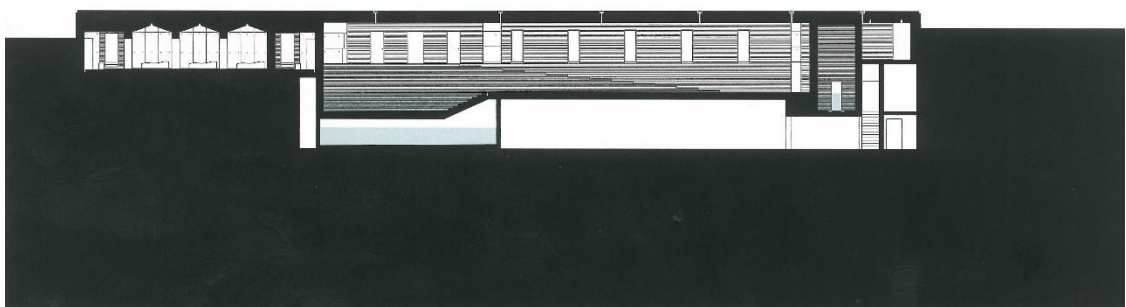


Figura D 9 – Planta de piso 1 das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, p. 47)).



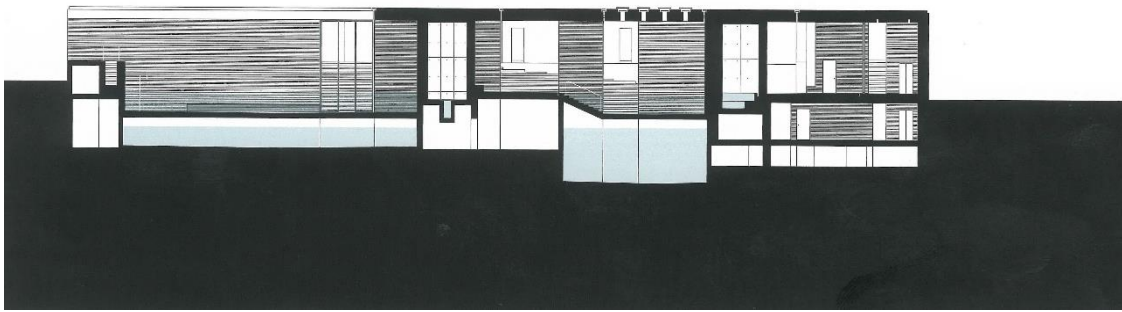
(a)



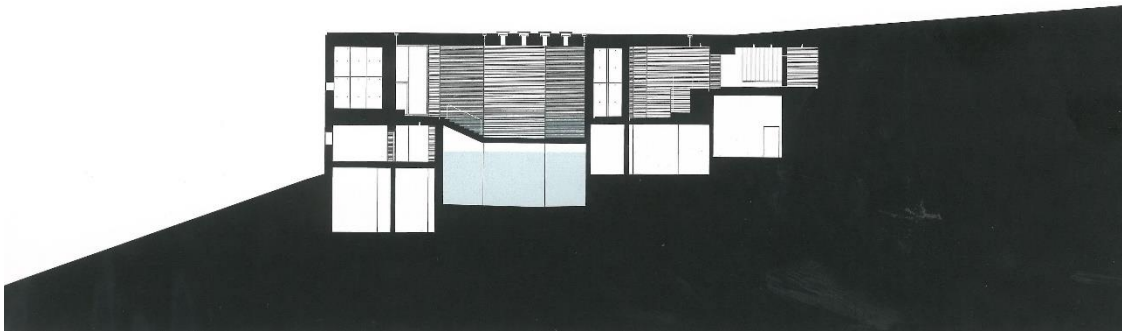
(b)

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

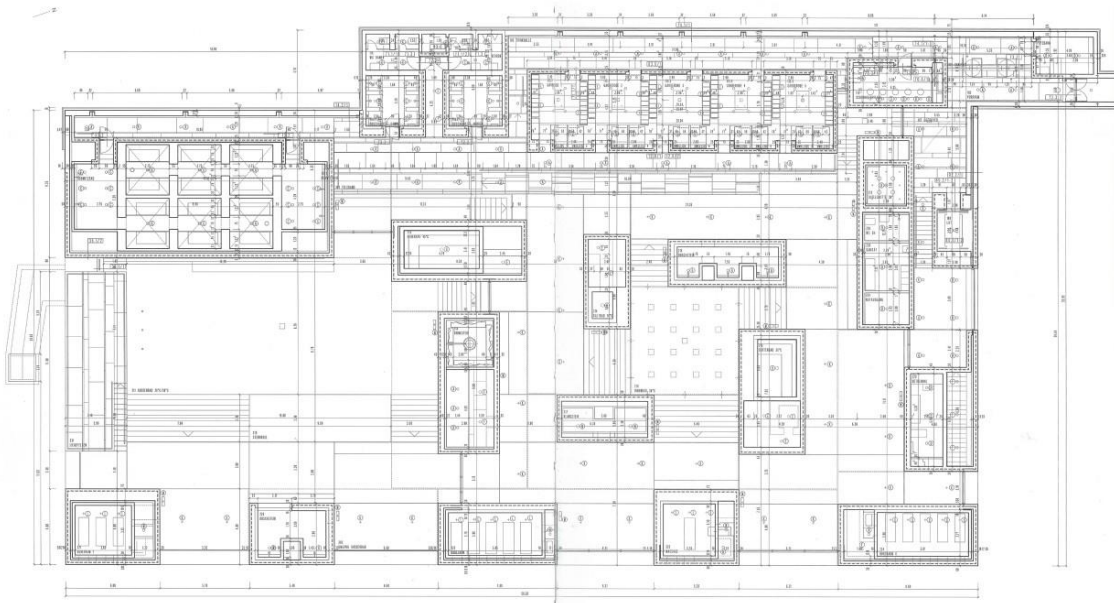


(c)



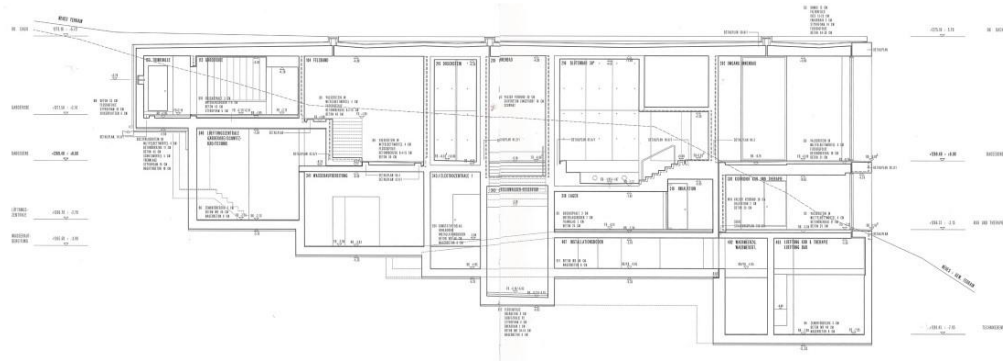
(d)

Figura D 10 – Cortes das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 48-49)).



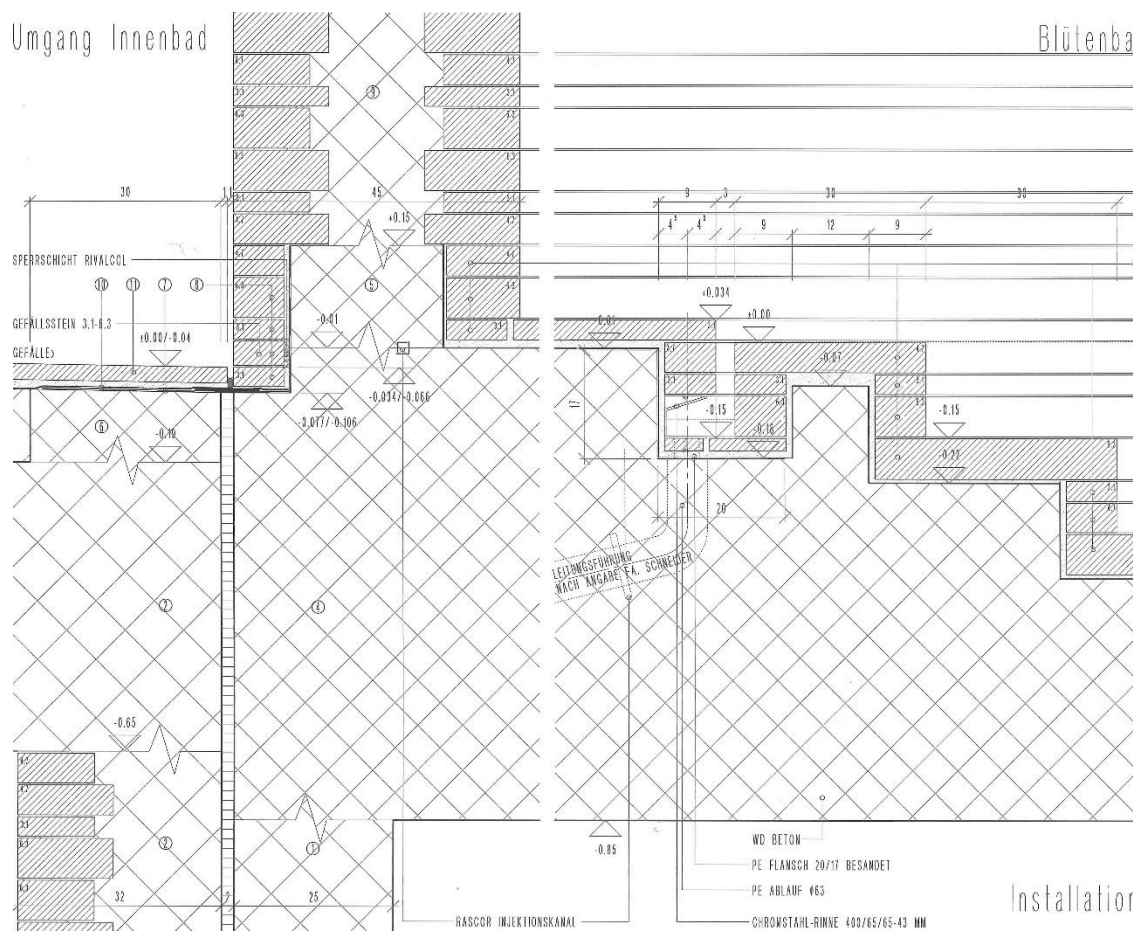
(a)

Memória, Local e Construção:
 Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe



(b)

Figura D 11 – Planta (a) e corte (b) detalhados das Termas de Vals (Fonte: (Zumthor *et al.*, 2014, vol.2, pp. 50-53)).



(a)

Memória, Local e Construção:

Materialização da(s) Atmosfera(s) de Peter Zumthor, uma concretização pelo detalhe

