
Arquitetura, paisagem e memória - a poética de Peter Zumthor

Architecture, Landscape and Memory - Peter Zumthor's Poetics

Arquitectura, paisaje y memoria - la poética de Peter Zumthor

*Fabiola do Valle Zonno (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) *1*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42734>

35

RESUMO: O artigo apresenta o tema da construção de memória a partir da arquitetura *site specific*, reconhecendo os novos conjuntos como *lugares poéticos da memória*. Partindo de questões sobre a experiência, a complexificação dos significados e a condição do monumento na contemporaneidade, investiga o trabalho de Peter Zumthor. Apresenta seus escritos e as noções de *atmosfera*, *imagem* e *feeling of history*, descrevendo e analisando as obras: *Steilneset Memorial* (2011) e *Mining Museum* (2002-2016) na Noruega, além do *Museu Kolumba* (2008) na Alemanha. A poética de Zumthor é valorizada a partir da proposição de experiências, mobilizando o corpo fenomenologicamente e em relação à situação, e da produção de *atmosferas* e *imagens poéticas*, via memória e imaginação.

PALAVRAS-CHAVE: memoriais; arquitetura *site specific*; fenomenologia

* Fabiola do Valle Zonno é Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, no Departamento de História e Teoria e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ). E-mail: fabiolazonno@fau.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7237-4015>

ABSTRACT: The article presents the theme of memory construction from architecture, as site specific, recognizing the new sets as poetic places of memory. Starting from questions about experience, complexification of meanings and the contemporary condition of monuments, it investigates the work of Peter Zumthor. It presents his writings and the notions of atmosphere, image and feeling of history, describing and analysing the works: *Steilneset Memorial* (2011) and *Mining Museum* (2002-2016) in Norway, in addition to the *Kolumba Museum* (2008) in Germany. Zumthor's poetics is valued based on the proposition of experiences, mobilizing the body phenomenologically and in relation to the situation, besides the production of atmospheres and poetic images, through memory and imagination.

KEYWORDS: memorials; site specific architecture; phenomenology

RESUMEN: El artículo presenta el tema de la construcción de la memoria desde la arquitectura *site specific*, reconociendo los nuevos conjuntos como *lugares poéticos de la memoria*. A partir de preguntas sobre la experiencia, la complejidad de los significados y la condición del monumento en la contemporaneidad investiga el trabajo de Peter Zumthor. Presenta sus escritos y las nociones de atmósfera, imagen y *feeling of history*, describiendo y analizando las obras: *Steilneset Memorial* (2011) y *Mining Museum* (2002-2016) en Noruega, además del *Museo Kolumba* (2008) en Alemania. La poética de Zumthor se valora en función de la proposición de experiencias, movilizándolo el cuerpo fenomenológicamente y en relación con la situación, y la producción de atmósferas e imágenes poéticas, a través de la memoria y la imaginación.

PALABRAS CLAVE: memoriales; arquitectura site specific; fenomenología

Citação recomendada:

ZONNO, Fabiola do Valle. Arquitetura, paisagem e memória – a poética de Peter Zumthor. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 35-66, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42734]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Fabiola do Valle Zonno

Arquitetura, paisagem e memória - a poética de Peter Zumthor

Lugares poéticos da memória

37

“Um trabalho de arte ou de arquitetura faz a memória falar em você.”

-- Peter Zumthor

A memória nunca é “resgatada”, mas continuamente construída e, no que concerne à arquitetura, a partir da produção de lugares – possivelmente poéticos – em que os significados, os sentidos são elaborados em uma relação entre presente e passado. A

memória lida com a permanência – ainda que vaga – seja a partir de imagens-lembrança ou de fragmentos e indícios do passado materialmente presentes.

Como um palimpsesto do tempo, a própria paisagem pode ser um convite para que se reconheça a experiência da memória, em sua condição de seleção, apagamento e entropia. Certamente falamos de paisagem como entrelaçamento natureza e cultura – toda paisagem é cultural, estando

os elementos ditos “naturais” envolvidos não somente em campos de significação culturalmente construídos, como também noções de paisagem estão relacionadas a modos de ver construídos.

Para o artista/arquiteto, a memória está implicada no contato com uma situação ou paisagem específica e no processo de imaginação, de criação.

Arte e arquitetura têm o potencial de promover a ressonância do passado no presente, ou melhor, de oportunizar uma experiência capaz de produzir *afectos* no presente, na relação com a virtualidade de nossa memória, que enovela não somente os tempos, mas também sentidos construídos individual e coletivamente. A constituição de uma poética atravessa o contato fenomenológico com o sítio e a relação com as imagens que povoam os sentidos dos lugares, ligadas a narrativas históricas ou míticas ou que habitam nossa imaginação, acessadas via memória e desejo partindo de experiências significativas (artísticas e arquitetônicas) de cada um.

É justamente por esta razão que o trabalho poético pode lidar com subjetividade e

intersubjetividade simultaneamente e, partindo de um contexto, uma intervenção em uma pré-existência ou “reinvenção do lugar” (ZONNO, 2014) pode ser reconhecida como artística e fruto de uma poética singular².

Em relação aos significados dos lugares construídos historicamente, não se pode deixar de mencionar a possibilidade da ação artística como um posicionamento crítico, na medida em que trate do papel da memória na constituição de nossas subjetividades no presente. Em se valorizando na contemporaneidade o reconhecimento das diferenças, isto implica em questionar os dispositivos em que atuamos, considerar a ação transformadora do tempo e a singularidade dos lugares, buscando a complexificação de significados a partir do olhar presente.

Neste sentido, pensar a construção de memoriais, museus e intervenções artísticas implica na recolocação da discussão sobre a monumentalidade. Como é amplamente sabido, lembrando Georges Bataille³ no texto *Arquitetura* de 1929, a monumentalidade foi criticada ao ser iden-

tificada à produção de objetos ligados a discursos de poder e saber.

A partir dos anos 1960, ações artísticas antimemoriais não só realizaram práticas profanatórias, mas buscaram atuar de modo diferente da lógica da escultura tradicional, criando obras efêmeras e *counter-monuments* (CARRIER, 2005).

Um dos desafios contemporâneos é pensar e materializar lugares de rememoração, sem produzir objetos-discursos em prol de visões fechadas sobre identidade ou sobre a história; e, sobre a memória da dor, como lidar com os traumas da existência, a angústia da morte e da destruição, com o lugar daqueles considerados à margem dos discursos de saber e poder.

Ignasi Solà-Morales, no texto *Arquitectura débil*, de 1987, contribui para a discussão sobre a monumentalidade na contemporaneidade ao conceituar a arquitetura *débil* como “ontologia fraca”, a partir de Gianni Vattimo (1985)⁴, que poderia ser o caminho para recuperar o sentido de recordação – *monitu*. Partindo de bases fenomenológicas, a arte seria uma “reserva de realidade”, proporcionando a “experi-

ência mesma”. Mas, ainda segundo o autor, não se pode recuperar a fenomenologia de modo ingênuo⁵ e distanciado do sentido de crise contemporânea – experiência da ausência e do fragmentário, da arqueologia como sistema cruzado de linguagens. O tempo deve ser pensado como justaposição, mas também como acontecimento imprevisível, indicando a frágil presença da experiência artística. Assim sendo, a arte viria a insinuar mais do que a resolver a compreensão da realidade. Afirma com Deleuze, a partir do livro *Michel Foucault*, de 1986, o entendimento do subjetivo e do objetivo não como campos distantes, mas como “dobras de uma mesma e única realidade”. E, referindo-se ao texto de Heidegger sobre escultura e o espaço, baseado em um diálogo com Eduardo Chillida, que a debilidade na arte, seja escultórica ou arquitetônica, significa assumir um lugar secundário que é possivelmente seu maior “peso”. Sem a pretensão de se impor, ser central ou exigir conformidade, a arquitetura *débil* não viria a ser agressiva ou dominante, mas tangencial. O tema da monumentalidade é então colocado não como representação do absoluto ou de uma visão ideológica, ou ainda como garantia da produção, a

partir da obra, de uma estrutura visual representativa, coerente e estável:

A ideia de monumento que quero trazer é aquela que podemos encontrar em qualquer objeto arquitetônico que, sendo certamente uma abertura, uma janela a uma realidade mais intensa, ao mesmo tempo sua representação se produza como um vestígio [...]. A noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, da música depois de tê-la ouvido, da arquitetura depois de tê-la visto. (SOLÀ-MORALES, 2003, p. 76, tradução nossa⁶)

40

Em *A imagem corporificada*, Juhani Pallasmaa (2013, p.133-134) discute a interpretação de Vattimo por Solà-Morales e propõe pensar a arquitetura como estrutura e imagem “fraca” ou “frágil”, que seria contextual e responsiva, preocupada com a interação sensorial e não com manifestações idealizadas. Dentre enfraquecimentos enumerados pelo autor, menciona a narrativa cinematográfica de Antonioni e Tarkovsky, baseada na descontinuidade, na câmera que se desvia, criando distância proposital entre imagem e narrativa, criando um campo associativo de imagens reunidas, assim fazendo do leitor / observador um participante. Outro recurso é o

enfraquecimento da imagem em arquitetura por meio da exposição de processos de desgaste e arruinamento, em que a “arrogância da perfeição é substituída pela vulnerabilidade humanizadora”.

Como esclarece Françoise Choay (2001, p. 18), o sentido de “monumento” do latim deriva de “monere” – “advertir, lembrar” – sendo o seu propósito “tocar pela emoção, uma memória viva”. Daí partindo, supomos ser possível refletir sobre a monumentalidade e o monumento em sentido *débil* e frágil, buscando atravessamentos entre a arquitetura e a arte contemporânea sobre modos outros de lidar com a memória e os significados dos lugares.

Ao ser questionada sobre a centralidade da noção de monumento em sua formulação no célebre texto *A escultura no campo ampliado*, de 1979, Rosalind Krauss responde, aludindo a Smithson em *Um passeio pelos monumentos de Passaic e Spiral Jetty*, que ainda se deve retê-la criticamente, pois muitas obras contemporâneas “podem ser monumentos à falência de diálogo, mas são também tentativas de manter viva a noção de monumento”. (KRAUSS apud PAPAPETROS et ROSE, 2014, p. 21)

Robert Smithson, em *Spiral Jetty* (1970), a um só tempo mobiliza o fenomenológico, o contato com o sítio e narrativas sobre o lugar que levaram à materialização da espiral como uma imagem dos rodamosinhos perigosos que se formavam em seu centro, quando esse “mar morto” então ligava-se ao Pacífico. A obra não foi pensada como monumento, mas joga com os sentidos de “lugar” e “não-lugar” – lugar quase mítico, demarcado em meio a águas avermelhadas (pelas algas) em meio a um sítio com estruturas da exploração humana abandonadas. Também joga com as forças da natureza, uma vez que a obra submergia e emergia no tempo das marés.

Smithson, como coloca Gilles Tiberghian (1993), ensina-nos a ver as coisas como complexos de relações, valorizando uma dialética da paisagem, dinâmica que põe em jogo acaso e necessidade, as transformações realizadas pelo homem e as que resultaram da natureza.

Como já interpretara Anthony Vidler (2004), a partir de Rosalind Krauss, o “campo ampliado da arquitetura” teria como uma de suas possíveis vertentes a relação entre a arquitetura e a paisagem,

quando um sentido romântico do “pitoresco” seria reelaborado, ao que podemos somar a discussão sobre o “sublime” na contemporaneidade.

Em nosso trabalho de pesquisa, investigamos possíveis elos entre arte e arquitetura, em campo ampliado, especialmente a partir do sentido de *site specific*. Em Miwon Kwon (2002), o termo *site specific* é reconhecido como pluralidade, interessando-nos especialmente as abordagens “fenomenológicas” e as “orientadas / discursivas” para contribuir à reflexão sobre os sentidos dos lugares como paisagem cultural, o que permanece e o que se altera a partir da obra inserida em um contexto físico e sociocultural.

Tendo como recorte o tema da memória, investigamos em paralelo obras de artistas e arquitetos, seus processos poéticos ao lidar com pré-existências, sejam edifícios, ruínas ou sítios de reconhecido valor patrimonial reconhecido ou não. Buscamos investigar os vários modos de relação com o lugar, a partir de diferentes perspectivas teórico-práticas como poéticas que busquem a complexidade dos sentidos, a experiência dos tempos que se materializam

na paisagem e como problematizam o tema da monumentalidade. Pensamos a produção de *lugares poéticos da memória* como alternativas à espetacularização do patrimônio ou ainda a visões nostálgicas, ambas compreensões rasas sobre os processos da memória como construção e a transformação da paisagem no tempo. O tempo é um aspecto chave – a experiência do tempo, o tempo que se imprime à matéria das coisas e à paisagem e o tempo como virtualidade reencontrado via memória, individual e coletiva, que alimentam nossa capacidade de imaginação.

O trabalho do arquiteto Peter Zumthor situa-se no entrelaçamento dessas questões. Sua arquitetura possui forte relação com a paisagem e ênfase na condição fenomenológica da experiência, o que não exclui a possibilidade de reconhecimento de um modo poético singular. Zumthor fala da memória como constitutiva de seu processo de trabalho, mobilizando o termo “imagem” ao definir a arquitetura como produção de “atmosfera” e fruto de sua experiência com o sítio, da experiência que teve em outros lugares e de imagens ligadas à cultura arquitetônica. Também sugere a capacidade de trabalhar a me-

mória a partir de “*a feeling of history*”, pela valorização da presença do passado nas coisas mesmas.⁷

Muitos de seus projetos, como as *Termas de Vals* (1990-99), estimulam a experiência em bases fenomenológicas, valorizando a paisagem e aliando a escolha dos materiais à precisão dos detalhes. O *Pavilhão de Hannover da Expo 2000* diferenciava-se da maioria dos demais por não ser uma forma icônica, mas por promover uma experiência da arquitetura enquanto corpo tectônico.

Neste artigo, confrontando seus escritos, algo de sua coleção de referências e suas obras, buscaremos reconhecer como seu trabalho entrelaça a memória e a experiência da paisagem, tratando especialmente de dois memoriais na Noruega – *Steilneset Memorial* em Vardo, no extremo norte (2011), e o *Mining Museum*, localizado em Sauda, no extremo sul (2002-2016) – e do *Museu Kolumba* (2008), na Alemanha, parte dedicado à exposição de uma área de ruínas.

A título de reforçar a hipótese sobre a relação do trabalho com a situação específica – entre arquitetura e paisagem –, pro-

duzindo *lugares poéticos da memória*, mas também de reconhecer traços próprios da poética do arquiteto, aproximaremos outras de suas obras: *Hortus Conclusus – Serpentine Gallery*, realizada em Londres (2011), e a capela *Bruder Klaus* (2007).

Peter Zumthor - fenomenologia e imaginação

“Só através da realidade das coisas e da imaginação a fásca do trabalho de arte é acesa”.

-- Peter Zumthor

Uma aproximação à fenomenologia importa para a identificação do horizonte de pensamento e para o reconhecimento do processo de concepção de Zumthor⁸. Apresentaremos alguns aspectos conceituais destacados pelo próprio arquiteto, reconhecendo em seus textos referências indiretas a esta vertente estético-filosófica. A aproximação com outras artes é para o arquiteto a possibilidade de desenvolver um campo fértil para sua sensibilidade e para o conhecimento do mundo – o

que também remete à perspectiva da fenomenologia.

Para Zumthor, a arquitetura dá forma a uma expectativa em *still*. O edifício deve ser como um *silêncio*, comparado à beleza dos ícones e das naturezas-mortas de Morandi e Messina. Em um estado calmo de percepção, em um vazio perceptivo, a memória lida com um tempo profundo que pode vir à tona. (ZUMTHOR, 2006, p. 17-19)

O silêncio de que fala o arquiteto pode ser aproximado da noção de sentido para além da linguagem, como explica Alberto Pérez-Gómez sobre o trabalho poético. O autor, partindo de Merleau-Ponty, define a linguagem como indireta e alusiva – sendo o *inefável* uma “abertura ao mistério que é a eloquência do silêncio”, o “cheio do vazio”. Refletindo sobre o poético em arquitetura, explica que os elementos físicos – forma e materiais, texturas e cores – possuem a capacidade de comunicar e também evocar “algo mais” e, citando Octavio Paz, são como “pontes para um outro mar, portas que se abrem para um outro mundo de significados”. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 168-174)

Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* de 1964, afirma que somos capazes de alcançar o sentido, pois “a ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos”. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 118-121) O entrelaçamento entre o visível e o invisível é o *quiasma*, a *carne*⁹ do mundo que é vinculada à ideia – esta que é não o contrário do sensível, mas sua profundidade.

Zumthor fala das qualidades da arquitetura como parte de uma *atmosfera*, reconhecível como “primeira impressão” pré-reflexiva. Ele a exemplifica ao apresentar sua experiência vivida em uma praça, falando como o comovem “as coisas, a gente, o ar, os ruídos, as cores, as presenças materiais, as texturas e as formas” e, sobre a experiência em um café numa residência de estudantes, pergunta-se se poderia projetar algo com tal “magia”, densidade, tom – comparado à música que possui colorações, texturas e formas. O arquiteto considera para a produção de atmosferas: o corpo da arquitetura, a consonância dos materiais (sua vibração conjunta), o som do espaço, a temperatura do espaço, as coisas ao meu redor, entre

sosego e sedução, a tensão entre interior e exterior, graus de intimidade e, por fim, a luz sobre as coisas. A arquitetura é como um corpo no sentido mais literal do termo – como massa corpórea e membrana, a arquitetura como “um corpo que pode me tocar”. (ZUMTHOR, 2006, p. 17-23)

O corpo arquitetônico e as atmosferas podem afetar o corpo, já na acepção pontiana:

[...] meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculos em volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. (Merleau-Ponty, 1980, p. 89)

O conceito de atmosfera como uma categoria estética relaciona-se ao sentido romântico de *Stimmung* – *tone, mood*, retomado na teoria contemporânea. Como esclarece Pérez-Gómez, o conceito é definido por Gernot Böhme (1998) como “*space of feeling*”, sendo as emoções não meramente subjetivas, “fantasmagóricos estados mentais internos”, mas são pri-

meiras na experiência perceptiva, entrelaçadas com lugares, definindo o tom para conhecer, agir e pensar, relacionam-se a sensações, comportamentos e disposições inteligíveis relacionados a um ambiente, à arquitetura. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 27)

Na conferência que deu origem ao livro homônimo de Zumthor, que se intitulava *Atmosferas. Entornos Arquitetônicos. As coisas ao meu redor*, aparece a definição de “arquitetura como entorno” (2006, p. 63), em uma interlocução com Peter Handke em seu livro *Mas eu vivo somente dos interstícios*, de 1987. A ideia é que um edifício, seja qual for a escala, converta-se em parte de seu entorno físico e, ao mesmo tempo, torne-se entorno para a vida das pessoas.

Especialmente ao tratar da relação com o tempo e os lugares como entornos vividos, Zumthor refere-se à melancolia como um sentimento profundo de consciência da passagem do tempo e das vidas humanas que preenchiam outrora os espaços: “Penso que a pátina do tempo nos materiais, nos inúmeros arranhões em sua superfície [...] Quando fecho os meus olhos e tento esquecer estes traços físicos,

minhas primeiras associações levam a um sentimento profundo – uma consciência da passagem do tempo e de atenção à vida humana”. (ZUMTHOR, 1999, p. 24)

Questionado sobre o termo “atmosfera” como muito privado, vago e poético, afastado de um viés mais crítico pela falta de relação com a história e o tempo, Zumthor afirma buscar *a feeling of history*, pensando a relação com o lugar e a ressonância temporal, como uma “qualidade de experiência compartilhada”. (2018, p. 71) Essa emoção da história seria alcançada pela presença das coisas, pela presença dos fragmentos do passado: “físicas e reais não importa o quão mudas, escondidas e misteriosas” (2018, p. 18); uma história, diferentemente do sistema intelectual, acumulada nas paisagens. Intervir nestes lugares seria então criar a partir de interstícios.

Sobre o processo de trabalho do arquiteto, importa destacar a experimentação com maquetes nas quais busca expressar a condição material do sítio, trabalhar efeitos de luz, simular detalhes e estruturas, além da presença dos corpos arquitetônicos na paisagem. Não se trata de repre-

sentações realistas, mas da tentativa de aproximação ao “tom” da situação – um espaço concreto, que retém um ar – *atmós* – de mistério.

Seu pensamento é de que o novo edifício possa criar um diálogo significativo com o existente, não repetindo o que dita o sítio, que este seja visto sob nova luz, provocando “vibrações em seu lugar”, uma vez ancorado “à gravidade específica do solo onde se ergue”. (ZUMTHOR, 1999, p. 37)

O arquiteto vê com desconfiança o termo intervenção, pois acredita que conota superioridade, preferindo “reconstrução emocional” – a possibilidade de estimular sentimentos de empatia, de um jogo de curiosidade ao se experimentar um lugar. (ZUMTHOR, 2018, p. 69-71)

Corroborando com a ideia de que um novo edifício nunca repete o que existe, Pérez-Gómez afirma que “história e contexto nunca são simplesmente dados como objetos permanentes; temos que fazê-los a todo momento porque entendimento é interpretação e nossas habilidades conceituais e nossa formação constituem grande parte de nossa percepção, que nunca é

passiva”. (2016, p. 132) A arquitetura é um espaço onde somos com os outros e reconhecemo-nos através dos outros, constituindo um “lugar emocional” com traços históricos compartilhados, tornando-se uma prática poética, ética e culturalmente relevante, no contexto de um mundo globalizado e dirigido pela instrumentalidade, uma vez que engajada na compreensão das diferenças. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 122)

Na arquitetura de Zumthor, estes traços compartilhados são comumente identificados à valorização dos materiais e à questão tectônica. Por outro lado, suas obras são aproximadas ao minimalismo porque que não aludem à composição relacional ou a formas do passado – volumes simples em que a experiência corporificada é valorizada pela relação com a luz e com os materiais.

De fato, Zumthor admira a obra de Richard Serra pelo caráter homogêneo e integral de seus objetos de aço (2006, p.14). O próprio Zumthor fala de uma necessária resistência contra o “desperdício de formas e significados”, afirmando buscar sua própria linguagem, relacionada a

um uso para um determinado lugar e sociedade, mas que também seria preciso produzir “imagens” internas próprias¹⁰. (ZUMTHOR, 1999, p. 26) E descreve seu processo projetual como um “pensamento associativo, selvagem e livre” (ZUMTHOR, 1999, p. 59):

Quando me concentro em um determinado sítio ou lugar para o qual vou elaborar um projeto, tento explorá-lo, percebendo sua forma, sua história e suas qualidades sensoriais; começam a invadir este processo de observação precisa imagens de outros lugares: imagens de lugares que conheço e que me impressionaram, imagens de lugares comuns ou especiais, as quais tenho como visões internas de qualidades e estados de espírito específicos; imagens de lugares ou situações arquitetônicas oriundas do mundo das artes plásticas, do cinema, do teatro ou da literatura. [...] É então que surge um campo criativo fértil, e a trama das possíveis abordagens ao local específico emergem, desencadeiam os processos e decisões de projeto. Deste modo, mergulho no lugar do projeto e tento habitá-lo em minha imaginação, ao mesmo tempo em que olho para além dele, para mundo de meus outros lugares. (ZUMTHOR, 2009, p. 36, tradução nossa)

Seria possível colocar a possibilidade para além da questão tectônica, da exploração da experiência relacional via corpo convocada, a produção de “atmosferas” e/ou “imagens poéticas”, possivelmente até metafóricas, evocando sentidos na relação com os lugares e entrelaçando memória coletiva e individual à imaginação do autor e, porque se daria de modo vago, com a imaginação de quem experiencia.

Embora afirme, usando o exemplo da obra em Kolumba, que “a imaginação é demitida, a memória pode falar” (ZUMTHOR, 2018, p. 70), não são memória e imaginação opostos, assim como o artístico e o contextual, pois sua sensibilidade e subjetividade seriam importantes para a construção de memória através da proposição de lugares poéticos, específicos aos sítios. Ainda que se possa argumentar que, em se tratando de intervenções em pré-existências, seu trabalho recupere algo da imagem da obra de arte no sentido da teoria da restauração de Brandi, a imagem poética que vislumbramos é aquela que, via imaginação, agencia a experiência do lugar pelo artista e uma coleção de outras imagens que lhe ocorrem ou que lhe são caras – imagens –, lembrança e repercus-

sões da experiência com outras obras artísticas.

Então podemos colocar algumas pistas apresentadas pelo próprio Zumthor (2006): os escritos de Calvino e sua “poesia do vago”, que seria o aberto e indeterminado, mas, ao mesmo tempo, uma poesia da precisão; a “sensualidade” dos materiais em Joseph Beuys; a “profundidade mística” da escultura de tijolos de Per Kirkeby; os filmes com “senso de dignidade” e “segredo” de Aki Kaurismaki; os “movimentos lentos” de Mozart e as baladas de John Coltrane; o “poder do cotidiano ordinário” em Edward Hopper.

Conforme explica Pérez-Gómez, fruto da operação paradoxal e contraditória que está no seio de toda criação artística, a “imagem poética”, conforme Bachelard¹¹, nunca duplica a realidade, ela “reverbera” e leva à criação. E afirma, partindo de Merleau-Ponty, que a “imagem poética” torna-se um lugar para que habitemos, embora não tenhamos a chave para ele. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 174) Ou seja, o campo dos significados guardaria silêncios e mistérios, também a solicitar que façamos do poema “nosso”.

Através de seus escritos, Zumthor coloca para si o desafio de produzir *atmosferas* capazes de tocar pela emoção a memória, sugerir *a feeling of history*. A elaboração dos sentidos como ressonância seria fruto de processos criativos que reúnem a experiência do sítio, memória e imaginação. Se a obra arquitetônica, com Merleau-Ponty, vincula o visível e o invisível – fala-nos –, sendo nosso corpo captado na contextura do mundo, a poética de Zumthor seria tanto investigação *site specific* fenomenológica do lugar e dos materiais, como orientada aos sentidos da paisagem cultural, buscando enlaçar as dimensões coletiva e individual da memória, mobilizando a imaginação.

Perguntamo-nos se neste pensamento estaria uma modalidade de “lugar complexo” (ZONNO, 2014), tecer-junto como a proposição de um outro conjunto, fenomenologicamente percebido de modo intrincado – obra-situação – quando em função da intervenção o próprio lugar é exposto, mas também reinventado. Neste sentido, para cada obra podemos questionar *como* uma “gravidade” específica ao sítio é trabalhada, *como* se “ancora” a fragmentos

do passado e aos elementos naturais e construídos que constituem a paisagem, que *atmosfera*, “tom”, sugere, se seria capaz da intensidade de *monitu* produzindo *afectos*, ressonâncias, sentidos em função de um *silêncio*. Por fim, em que medida a ação do arquiteto transforma o lugar? Seria possível reconhecer uma dimensão imaginativa do arquiteto, a partir de imagens vagas, em especial nas obras em que a memória e a paisagem cultural estão implicadas? Podemos falar em Zumthor de uma arquitetura *débil, frágil*?

Corpos arquitetônicos, paisagem e experiência

Horizontes

Extenso corpo pousado no terreno, ao mesmo tempo reforça a linha do horizonte na paisagem rochosa e próxima ao mar e interrompe a visão para quem dele se aproxima.¹² Em uma primeira impressão, a qualquer momento, o mar pode avançar. À força desta obstrução opõe-se uma apenas aparente fragilidade da estrutura em madeira na qual ele, o corpo oblongo, lona tensionada, pendura-se. Dispostas serialmente, uma após a outra, essas has-

tes fazem lembrar os esteios de madeira usados outrora e ainda hoje pela comunidade para secar peixes – corpos mortos – ao frio. Para acessar o corpo arquitetônico e a membrana branca, que parece boiar sobre o mar, caminha-se em linha reta por uma rampa. Deixa-se para trás a paisagem da cidade: pequenas casas e uma igreja como marco. Ao se entrar, acessando o corpo-corredor estreito, assume-se outra direção em linha que parece sem fim (125m). A atmosfera sugere aprisionamento – deve-se caminhar sobre um piso de madeira, entre paredes de cor escura, pontuado de luzes amareladas pendentes e de orifícios em diversas alturas dispostos lado a lado deixando atravessar uma luz branca difusa. Caminhando lentamente e com olhar furtivo, ora podemos, ora não, alcançar visualmente a paisagem enquadrada – quadros de horizonte da cidade e do mar. Em placas de mesmo formato estão textos que dizem das “bruxas”. Simbolicamente, são 91 janelas e 91 lâmpadas – uma para cada um dos torturados e mortos, acusados como responsáveis no século XVII pelas mazelas de toda uma comunidade.



Fig. 1 - Peter Zumthor e Louise Bourgeois, *Steilneset Memorial*, 2011, Vardo, Noruega.
(Fonte: Wikimedia Commons; Foto: Stylegar)

Ao final deste trajeto, pode-se sair e adentrar um cubo em vidro fumê. De seu interior, é possível ver, ainda que filtrada, a paisagem em toda a sua amplitude. Ao centro, uma cadeira em chamas e sete espelhos ao redor, olhares virtuais que refletem o fogo, fazendo dele uma imagem virtual e, portanto, multiplicada, abrindo as possibilidades de relação entre passado e presente – quem cerca, quem julga, quem é julgado e por quê.

A obra de Zumthor trabalha a questão dos significados desde a implantação referenciada espacial e visualmente a determinados elementos da paisagem cultural – a igreja e a cidade, o mar e as pedras. A obra parece expor a humana finitude em relação à extensão da paisagem e, ao mesmo tempo, demarca significativamente o lugar criando uma posição apartada, distanciada da cidade. Estando à frente do mar, a simples estrutura em madeira pode ser interpretada como uma criação a partir da lembrança daquelas utilizadas pelos pescadores locais. Como sugestão, talvez a membrana nela pendurada seja uma metáfora do corpo morto. O autor não declara isso. É vago. Certamente, a arquitetura é pensada como corpo – sendo a dis-

sociação entre a estrutura com cobertura de zinco e o espaço interior envolvido pela membrana uma particularidade deste trabalho que poderia ser justificada por esta que seria uma imagem poética. De todo modo, há flagrante distinção da proposição de vivências, fora e dentro, também a partir do que Zumthor chama de “temperar”, ao reconhecer que os materiais extraem calor de nosso corpo e que uma temperatura seria “tanto física como psíquica”. (ZUMTHOR, 2006, p. 35)

A atmosfera criada sugere a tensão de uma caminhada pré-determinada, desde o acesso pela rampa e total controle de nossos corpos no interior, pontuado de episódios que sugerem uma visão distanciada da paisagem e do mundo dos demais através dos enquadramentos das janelas. O interior escuro serve para valorizar os focos de luz e calor, fracos e em coloração amarela – simbolizando a vida. Assim cria uma oposição entre exterior e interior, muito embora seja a partir da relação com o exterior que a tensão do trabalho se coloque pelos limites impostos ao corpo, e ao olhar, em movimento.

Ao unirem-se as propostas de Zumthor e Bourgeois¹³, o conjunto memorial pode ser interpretado como uma narrativa, indicando a morte ao final de uma trajetória. Mas Zumthor pensou seu projeto autonomamente em relação à instalação da artista e, buscando relação com a situação específica, tratou a memória da dor de modo mais *débil*, ao passo que a instalação de Bourgeois, embora se beneficie da relação com o entorno, não parte dele, é mais direta ao evocar a morte.

Interstícios

A linha dos trilhos, presença material do passado, por vezes indicial, é guia para a implantação de três volumes prismáticos, dispersos e modestos em sua dimensão. A partir de uma visão distante, os novos elementos negros e suas longilíneas estruturas parecem fazer eco às manchas das rochas e aos finos troncos das árvores. Um deles é acoplado aos restos de um muro, outros estão suspensos sobre as pedras e conectam, intersticialmente, fragmentos do passado, sugerindo que a caminhada entre eles será de descobertas. Por outro lado, dada a altura destes volu-

mes e sua implantação, a sensação é vertiginosa, talvez sublime, lembrando o desafio humano de ocupar tal espaço natural, ontem e hoje. Um dos acessos é por uma escada que se apoia ao passeio da encosta. A atmosfera sugere vulnerabilidade. Os corpos arquitetônicos têm seu volume espacial protegido por telhados de zinco e pousam sobre elementos de sustentação que lembram tanto estruturas tradicionais como altos andaimes. O detalhe preciso dos encaixes da madeira e dos fixadores metálicos, aparafusados, afirma a presença forte dessa arquitetura, mas ao mesmo tempo cada corpo arquitetônico sugere um ar provisional. Cada sólido escuro possui limitados rasgos destinados à entrada de luz e acessos. O interior do espaço destinado à exposição é uma penumbra; a escuridão é interrompida pela luz das vitrines de objetos, fragmentos do mundo do trabalho dos mineiros, envolvidos em um ar de mistério. Os demais volumes possuem revestimento de madeira em tom claro e maior iluminação.

Zumthor (2018) descreve a sua experiência no local da mina de extração de zinco como uma descoberta de vestígios da ocupação humana em uma paisagem severa -



Fig. 2 - Peter Zumthor, *Mining Museum*, 2002-2016, Suda, Noruega.
(Fonte: Wikimedia Commons; Foto: Fredrik Floqstad)

o trilho, o local de canalização da água para a área de lavagem, onde as rochas e penhascos haviam sido cortados no canyon. O museu trata da memória dos trabalhadores que, entre 1881 e 1889, andavam milhas no frio até o local bastante afastado nas montanhas, ocupando-o em condições muito precárias com edifícios hoje desaparecidos, em função do tempo e das intempéries.

Nessa obra, podemos encontrar o sentido de *feeling of history* de Zumthor, a valorização da presença, acumulada na paisagem, de objetos, traços e vestígios que, na proposição de experiência pelo arquiteto, são acessados via uma aproximação lenta, um envolvimento demorado. Existe algo de pitoresco nessa descoberta dos vestígios e fragmentos do próprio passado como parte da experiência da paisagem. Mas o encontro com essa paisagem, difícil de alcançar e de nela permanecer, severa nos termos do próprio arquiteto, é também perturbador, sublime – as estruturas no alto, cujo acesso se dá através dos caminhos nas montanhas, próximo ao limite das pedras. É no jogo de forças com esta topografia, desafiando o íngreme, que Zumthor propõe a experiência da pró-

pria paisagem. Ao se estar em um dos pavilhões é possível avistar outro à distância, oportunizando outra relação com a paisagem e escala da presença humana. O aspecto dos corpos arquitetônicos é sóbrio e refinado em seus rigorosos detalhes, mas faz lembrar as estruturas dos barracões de outrora; são presenças que extraem sua intensidade da relação com o lugar, mas ocupam um papel secundário, valorizando o próprio sítio. Especialmente em se tratando de um museu, poderíamos aproximar a obra da noção de monumentalidade *débil* ou *frágil*, pois que esta assume uma posição secundária, que lhe confere a própria força. Ao tratar esta paisagem cultural, vem sugerir a experiência como uma ressonância da relação entre a natureza e a vontade de permanência do homem.

Há algo de comum entre os corpos projetados por Zumthor neste e no *Memorial* em Vardo, realizados em paralelo: a estrutura em madeira que sustenta uma cobertura de zinco e que permite que se instale um volume que conforma o espaço interior. Ocorre que, em Vardo, o volume está dissociado da estrutura à qual se ata por cabos, causando um efeito de tensão

ao sugerir uma flutuação em relação ao horizonte, enquanto que em Sauda, o volume pousa sobre a própria estrutura e é esta que gera uma tensão vertical sobre o ato de se sustentar sobre as pedras. Essa distinção reforça o que se identifica como parte da relação da obra com a paisagem: no caso da primeira, a visão da paisagem como horizonte, por vezes negada na experiência, e no da segunda, a implantação à margem dos trilhos, encontrando, intersticialmente, espaço onde se ancorar.

O fato de Zumthor reservar para a área de exposição um ambiente interno bastante escuro – piso, parede e teto –, onde a presença do passado através de seus fragmentos e objetos é destacada pela luz, pode ser interpretado como uma alusão à atmosfera das próprias minas, mas talvez seja este aspecto de fato recorrente no trabalho arquiteto, uma singularidade de sua poética.

Estratos

Um volume sólido pesa sobre vestígios fraturados; o passado, o novo não temem

a relação direta com as ruínas, tocam seus limites fraturados. Precisos em suas dimensões, os tijolos novos de “tom” e dimensões similares criam com tijolos mais antigos e com as pedras um só corpo.

Ao entrar pela lateral, em uma área sombria, acessa-se a capela preexistente, criada como abrigo para uma pequena estátua que resistiu ao bombardeio da Segunda Guerra. Ao redor dessa relíquia, outro arquiteto, Böhm, fez um altar, abside rodeada por vitrais que remetem ao passado das construções medievais. Esta membrana foi, porém, transformada: perdeu todo o contato com a luz natural, perdeu o fenômeno temporal da luz. Totalmente fechado, o abrigo do sagrado tornou-se uma pequena caverna com luzes pontuais, como luzes de velas.

Ao se entrar no museu, há diferentes espaços e diferentes atmosferas. Um deles, um íntimo pátio onde um fragmento da ruína parece emoldurado e a luz natural atravessa a copa rarefeita das árvores de tronco fino – um espaço livre e silencioso.



Fig. 3 - Peter Zumthor, *Museu Kolumba*, 2008, Colônia, Alemanha.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Fabiola Zonno)

O espaço principal é um grande salão cujos limites são fragmentos das antigas paredes dos templos em ruínas. A impressão de certo peso do novo sobre o passado, como experimentado no exterior, esvai-se. Zumthor envolveu (protegeu) muito mais do que paredes, mas todo uma área arqueológica, sítio de passados em ruínas, mas também a pequena capela de Böhm. Há um caminho demarcado para explorar, um convite para que nos debrucemos e nos demoremos em determinados pontos. Grandes colunas perfuram um solo de profundidades: um amálgama de heterogeneidades, um mundo que é todo fragmento ou unidade de rupturas. O novo e o antigo sustentam-se mutuamente. O corpo responde à tensão dos corpos arquitetônicos, corpos fraturados e corpos que têm sua membrana recomposta. O modo como os tijolos novos são assentados, permitindo a entrada da luz entre os vazados, traduz-se em efeitos que criam entre os diferentes tempos um entrelaçamento. Neste interior de sombra e feixes de luz, a atmosfera parece sugerir que há algo a ser descoberto, enquanto algo a não ser descoberto será mantido como mistério. A estrutura nova longilínea é uma presença muito marcante, os pilares atravessam di-

agonalmente o grande salão, afirmando um sentido de verticalidade que expõe a verticalidade perdida, da qual apenas se suspeita pela presença de fragmentos de colunas do passado. Sua força nos faz crer que, mesmo diante da destruição, ali há um lugar. Um mesmo espaço e quantas igrejas dentro de igrejas, construções sob, sobre? Solos de muitos passados, estratos de muitas paisagens construídas. Uma ponte ou parte do que foi outrora uma via, hoje é uma passagem – de dentro para fora ou de fora para dentro. Há muitas brechas por onde se penetrar o espaço dobrado das ruínas. Pisos dentro de pisos, pisos dentro de paredes ou o inverso; paredes dentro de paredes; absides dentro de absides. A capela de Böhm é mais uma delas: o que era fora virou dentro. As paredes novas não pesam sobre as antigas, nos fazem lembrar o efeito dos coruchéus vazados alemães, da iluminação das catedrais, do peso se dissolvendo à medida que se alcança o alto. Algo de espiritual se soma à melancolia da destruição. A luz natural penetra o espaço por fendas à altura da segunda linha de janelas da edificação religiosa que totalmente se perdeu. As paredes são como uma pele porosa, de efeitos imprevisíveis, ora de cintilações

ora de manchas sobre as superfícies, maior claridade, maior penumbra. Luzes artificiais pendem do alto, dão foco a traços, fragmentos... matéria das vidas passadas.

Ao sair do salão, as ruínas da sacristia tornam-se um pequeno pátio. Nas superfícies desse recinto, a matéria ressoa em sua diferença, as pedras e especialmente os tijolos: há os avermelhados, tornados imprecisos pelo tempo, e os acinzentados, detalhadamente dispostos; conversam os arcos: quebrados, arqueados, dissimulados, esvaziados. A escultura de Richard Serra é uma presença que irrompe, criando uma espécie de centro, elemento integral e pesado que tensiona toda a condição fraturada das paredes. A escultura é disposta transversalmente como uma ligação entre dois elementos que outrora se fechavam como parte de um todo e hoje são apenas fragmentos. A escultura é um marco, monumento fúnebre – *The Drowned and The Saved* – colocado sobre o local onde estão guardados os restos mortais de todos os túmulos encontrados durante as escavações.

De volta ao *hall* principal, por uma passagem estreita acessam-se as escadas que levam ao pavimento superior, local do

museu de arte sacra. Como um tempo necessário à experiência, este caminhar nos distancia da experiência da pátina das ruínas e entramos em um ambiente com outra temperatura: paredes em tons mais claros, lisas e contínuas, lavadas por uma luz branda de delicados efeitos. Na maioria das vezes, cada obra de arte tem para si um generoso espaço ao seu redor, o que sugere um modo de aproximação lento, em expectativa, para o encontro. Nesse espaço, grandes aberturas oportunizam a expansão do olhar para a paisagem, entendida como parte da experiência do museu – caso especial quando se veem as torres da Catedral de Colônia.

Zumthor cria um corpo arquitetônico imbricado em todos os passados presentes – ruínas de um edifício religioso gótico tardio e de uma área arqueológica que inclui uma insula romana e uma igreja românica, além da capela construída em 1956 por Gottfried Böhm. Sobre este palimpsesto da cidade, a história presente a partir de fragmentos concretos, Zumthor cria atmosferas diferenciadas. Em especial, no espaço das ruínas, o passado ganha um entorno detalhadamente pensado, de modo a sugerir uma experiência evocativa de

mistério. Os solos dos passados são estratos de paisagens culturais que guardam fragmentos e indícios, mas também o mistério da presença do vivido outrora. Em especial, no grande salão, a impressão é de que Zumthor entrelaça um novo corpo aos corpos fraturados, recriando uma paisagem arquiteturalizada – como entrar em uma caverna em que se expõem não os estratos dos tempos geológicos, mas os dos tempos humanos. Embora fragmentos de mundos não possam encontrar síntese, há a impressão de uma imagem poética – ainda que esta seja vaga e mais aberta à nossa própria imaginação. O salão que envolve as ruínas é escuro e a entrada de luz natural, através dos espaçamentos entre os tijolos localizados na parte superior das novas paredes, sugerem relação também com as atmosferas de religiosidade de outrora, criando um efeito de entrelaçamento entre passado e presente, agora um corpo único reinventado. Talvez esta imagem poética seja a de um outro templo, parcialmente evocativo do sagrado, mas sem dúvida, dedicado ao tempo.

Sombra e mistério nos lugares poéticos da memória

Nesses espaços dedicados à memória, Zumthor trabalha considerando cada situação específica, valorizando os elementos que guardam relação com o passado e com sentidos atribuídos aos lugares, a que se somam sentidos sugeridos pela poética do arquiteto. Poderíamos colocar uma interpretação a partir da noção de “abertura” de um mundo, ocultar-desocultar no sentido heideggeriano, mas preferimos frisar, com Pérez-Gómez a partir de Bachelard e de Merleau-Ponty, o lugar imaginativo do arquiteto Peter Zumthor, compreendendo que se somam em seu trabalho a relação *site specific*, desejando expô-lo, em sentido fenomenológico e orientado, a partir da própria obra, a importância do detalhe rigoroso e valorização dos materiais e da tectônica, mas também o sentido de “imagem poética”, entendendo a possibilidade de relação com a memória, entrelaçando-se coletivo e individual, *a feeling of history* e *atmosferas*. A relação com o passado dá-se pela valorização da presença material – dos fragmentos, dos indícios, dos estratos –, mas também pela ressonância, que é criativa, de certas ima-

gens, de modo vago e aberto como buscamos interpretar. Mais se enriquece esta hipótese, não esgotada neste artigo, na medida em que possamos reconhecer outras imagens, da cultura arquitetônica ou de outros campos da artes, que sejam pistas para compreender certos valores em sua poética. Um deles, parece-nos, é a relação entre sombra e luz, como evocativa de um sentido de mistério – mistério sempre presente na relação com a memória.

Como colocamos com Pérez-Gómez, história e contexto são sempre construídos a partir do olhar do presente, sendo o modo como Zumthor aborda a vida humana outrora presente onde atua algo que merece ser destacado – reconhecendo que o arquiteto entenda a possibilidade da construção de sentidos a partir da proposição de experiências em proximidade, que valorizam o caminhar, o permanecer e o perceber hoje, buscando a relação com o que preexiste de uma paisagem cultural.

No *Memorial* em Vardo, acreditamos que Zumthor interpreta a vivência dos condenados à morte como um estar apartado e distante – sentido elaborado no projeto a partir da relação com os próprios elemen-

tos da paisagem, a igreja e o mar – e da experiência da visão do horizonte, que é, ao mesmo tempo, reforçada e desestabilizada. No *Museu das Minas*, isto se daria através da proposição de vivenciar, a partir dos volumes modestos implantados intersticialmente ao longo do que restou do caminho da mina, a paisagem como outrora o fizeram os trabalhadores – no limite das pedras, sentindo a vertigem da altura, o limite de sua própria pequenez. Em Kolumba, somos convocados a melancolicamente descobrir soleiras, passagens, absides, janelas como lugares do vivido.

Outra questão é a proposição da arquitetura como corpos que se ancoram aos sítios, cada qual criando relações com a memória, mas também transformando os lugares. Como corpos em si, sua estrutura e detalhes, constituem uma poética da *techné* – materiais e fazeres reinterpretados –, mas que podem ainda ganhar outras camadas de sentido, como imagens poéticas. Em Vardo e no Museu das Minas, ambos na Noruega, o corpo arquitetônico é constituído por estrutura de madeira exposta, cobertura e volume que define os limites do espaço interior; no primeiro, a imagem do corpo estirado sobre a estru-

ra na praia poderia remeter à memória das práticas dos pescadores; no segundo, os corpos apoiados sobre longilíneas estruturas em altura, fincando-se em tensão sobre as rochas (como as próprias árvores), poderiam remeter aos provisórios barracões do passado. Em Kolumba, um novo corpo arquitetônico é praticamente erguido, sendo os tijolos detalhadamente pensados para entrelaçarem-se às fiadas existentes, mas deixando ver seus estratos como documentos do tempo; o espaço do salão, reafirmado pelas colunas que erguem e sustentam um novo teto, talvez seja a imagem de um lugar “espiritual” dedicado à própria memória.

Colocamos a questão se seria possível reconhecer características próprias à sensibilidade de Zumthor, particularmente em relação a lugares em que a questão da memória se apresenta; e ainda se seu trabalho poderia ser entendido como monumentalidade, presença ontológica *débil/fraca* ou ainda *frágil*, justamente o que constituiria seu valor na contemporaneidade, como possibilidade de pela convocação do “silêncio”, um sentido mais aberto, e ainda evocativo de “imagens poéticas”.

Pérez-Gómez (2016) esclarece que a *presença* em arquitetura opera em diferentes temporalidades, o tempo espesso da experiência pré-reflexiva da fenomenologia, dentro e através de nossas ações na vida cotidiana, e como uma representação (reflexiva) através da memória e da imaginação (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 216). Em sentido pré-reflexivo e fenomenológico, interessa-nos compreender a relação entre luz e escuridão na poética de Zumthor, especialmente reconhecendo os espaços interiores ou internos identificados como espaços de valor: o valor do passado, de evocação espiritual ou simplesmente da experiência em *still*, silenciosa, por ele mencionada.

Ele admite que gosta de pensar o conjunto do edifício como uma “massa de sombras” e que a luz natural, “a luz sobre as coisas”, o emociona de tal modo a perceber algo de “espiritual”. (ZUMTHOR, 2006, p. 59-61)

Como esclarece Chauí (1988), o termo luz vem de *phaós* – phainomenos, fantasia; sombra, de *skía*, sendo *skópos* aquele que observa, vigia, espia, reflete e pondera. O

esconderijo daquele que se esconde é *specus*, a caverna.

Vale ainda aproximar a interpretação de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, de 1988, sobre a obra *Die* (1962) de Tony Smith¹⁴, ao afirmar que “a mais simples imagem nunca é simples”, trata-se sempre de uma “imagem dialética” portadora de latência, de uma energética, sendo o “lugar negro” o equivalente ao ato de fechar os olhos para ver. (2010, p. 127)

Nos interiores do *Memorial* em Vardo, no espaço expositivo de Sauda e no salão do *Museu Kolumba*, a relação entre luz e sombra cria atmosferas diferenciadas, mas que evocam certo sentido de mistério. Também no abrigo que projetou em Chur, um fundo preto separava as ruínas das membranas em madeira que criavam seu envoltório arquitetônico, sendo a luz natural elemento de destaque – luz zenital como foco no centro da sala e a luz da única abertura de janela lateral que demarca a da construção então arruinada. É importante indicar a presença destes meios em outros projetos, e não necessariamente relacionados à memória.

No projeto para o pavilhão temporário de Serpentine em Londres, nomeado *Hortus Conclusus*, o pequeno jardim é um espaço diferencial de experiência do “natural”, acessível somente após se atravessar um envoltório de zonas de sombra, volume simples, minimal, negro. A luz é toda abundância no pequeno jardim, atravessando por meio dos acessos apenas lateralmente o espaço sombrio.

Na *Capela Bruder Klauss* (2007), um volume insólito em meio à paisagem vasta, Zumthor demarca um espaço espiritual finito, como um mundo íntimo, fechado e escuro, com uma grande abertura para entrada de luz vinda do alto. Nessa obra, Zumthor cria todo um mundo de contrastes, de intensidades: a porta triangular e a geometria rigorosa do volume exterior em cor clara diferencia-se do interior escuro, com paredes de concreto irregulares e enegrecidas – resultado da queima de sua armação feita de troncos de árvores. Nesse espaço interior, a luz natural incide manchando as superfícies irregulares, o fogo permanece como indício nas sombras negras e no cheiro. Uma imagem poética que relaciona a escuridão e a luz e se ma-

terializa como corpo-membrana pelo fogo, mas também pela chuva e pelo sol.

A escuridão parece ser para o arquiteto um meio para criar uma atmosfera de mistério, sendo a presença da luz a possibilidade de demorar-se e de conhecer ou ainda de levar a ver e imaginar, criar outros significados. Diante do negrume, nosso ver é inquietado, sugerindo um olhar profundo, próximo, tátil – a sugestão de que há algo mais a se encontrar, e que devemos estar atentos, buscando estes sentidos que, como ressonância, emergem a partir de nossa experiência atual, na relação com a virtualidade de nossa própria memória.

Os *lugares poéticos da memória* em Zumthor são construções de memória, as obras de modo complexo são tecidas junto aos sítios, expondo-os e reinventando-os, propondo experiências a partir do corpo – nossos corpos e os corpos arquitetônicos irradiando-se mutuamente – e propondo atmosferas e imagens poéticas, de modo vago, criando um campo associativo de imagens em que a vulnerabilidade do homem é também exposta. Zumthor não trata o passado de modo nostálgico

ou facilmente imitativo. Se sua arquitetura se afirma pela precisão dos detalhes, fruto da experiência próxima do arquiteto com os materiais, também demonstra uma posição mais *fraca, frágil*, a partir da criação de atmosferas e imagens poéticas que guardam algo de impreciso, de secreto.

Notas

¹ Fabiola do Valle Zonno é Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, no Departamento de História e Teoria e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) - Mestrado e Doutorado Acadêmicos e Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio. É Doutora e Mestre em História Social da Cultura, além de Especialista em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio, e Arquiteta e Urbanista pela FAU-UFRJ. Autora do livro *Lugares complexos, poéticas da complexidade - entre arte, arquitetura e paisagem* (2014).

² A posição artística não é necessariamente “egocêntrica” e “espetacular” como simplificadoramente defendem aqueles que opõem atitude “artística” à relação “contextual”, uma vez que identificam a atitude artística unicamente à ideia de uma assinatura plástico-formal. Trabalhamos esta polêmica, que mobiliza o debate sobre estrutura formal, tipologia e colagem, inserindo a discussão sobre conceito e lugar do autor, no artigo “Artístico e contextual - o lugar reinventado”, publicado na Revista PRUMO, 2017.

³ Georges Bataille no texto *Arquitetura*, de 1929, afirma que a arquitetura compreendida como monumento infere autoridade humana ou divina, inspira comportamento social aceitável.

⁴ Solà-Morales faz referência ao pensamento de Gianni Vattimo, a partir do livro *La fine della modernità* de 1985.

⁵ Solà-Morales vê com reservas a interpretação de Heidegger por Kenneth Frampton em sua formulação do “regionalismo crítico”, que guardaria uma visão do autor arcaizante e ingênua ao defender a unidade entre “construir, habitar e pensar”, embora reconheça o valor de sua estratégia policêntrica ao defender o sentido do lugar, a exploração da luz, da tectônica e a abordagem tátil da experiência. (SOLÀ-MORALES, 2003, p. 69)

⁶ Todas as traduções do espanhol, do inglês e do francês presentes neste texto foram realizadas por esta autora.

⁷ Vale destacar sobre os principais escritos de Peter Zumthor que o livro *Thinking Architecture* reúne textos do final dos anos 1980 e anos 1990; o livro *Atmosferas* é fruto de conferência realizada em 2003 e foi primeiramente publicado em 2006; *A Feeling of History*, publicado em 2018, é fruto de conversas com a crítica Mari Landing entre setembro 2014 e agosto de 2017.

⁸ Peter Zumthor reúne a experiência de carpinteiro à de arquiteto, tendo trabalhado no Departamento de Preservação de Monumentos em Cantão e atuado como professor visitante em várias instituições internacionais.

⁹ “A carne de que falamos não é matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas,

extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração da minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas.” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 141)

¹⁰ Zumthor (2018) afirma que teria aprendido com Aldo Rossi, em *Autobiografia Científica*, que para ser autêntico seria preciso trabalhar suas próprias imagens.

¹¹ Gaston Bachelard em *A poética do Espaço*, de 1957, afirma que a imagem poética nova é uma ontologia direta, ela tem um ser próprio, que pode ter relação com um arquétipo do passado, mas essa relação não é causal - “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”. (BACHELARD, 2005, p. 2) Será a repercussão a medida do ser de uma imagem poética. “Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser [...] o poema nos toma por inteiro. [...] Por esta criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem”. (BACHELARD, 2005, p. 7-8)

¹² O Memorial, em Vardo, e o Museu das Minas, em Sauda, são parte de um programa de rotas turísticas nacionais, lançado na Noruega com o objetivo de rememoração, mas também de valorização das paisagens naturais.

¹³ O memorial foi encomendado à artista Louise Bourgeois e ao arquiteto Peter Zumthor, que trabalharam em paralelo. A proposta final uniu, conforme explica Zumthor em entrevista ao sítio eletrônico Archdaily, a sua “linha” ligada à vida e às emoções e o “ponto”

da artista, cuja instalação estaria mais ligada à queima e à agressão.

¹⁴ Tony Smith ao realizar a obra *Die* (1962), um cubo de 2 m de lado, afirmara não desejar criar um objeto ou um monumento, apenas um local onde a estatura humana pudesse se experimentar.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 7ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANTON, Kátia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARRIER, Peter. Innovations in Monumental Techniques since 1945. In CARRIER, Peter. *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany since 1989*. Nova York: Berghahn Books, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In NOVAES, Adauto (Org.). *O*

olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2001.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente - modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: MAR, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. *Present Pasts - Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Standford: Standford University Press, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória - Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, (PUC-RJ)*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93.

KWON, Miwon. *One Place After Another*. Site specific Art and Locational Identity. Cambridge: MIT Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 85-111.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PALASMAA, Juhani. *Os olhos da pele*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PALASMAA, Juhani. *A imagem corporificada*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PAPAPETROS, Spyros; ROSE, Julian (Ed.). *Retracing the Expanded Field – Encounters between Art and Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2014.

PÉREZ-GOMÉZ, Alberto. *Attunement – Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Cambridge: MIT Press, 2016.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Arquitectura débil. In SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias - topografía de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 61-77.

TIBERGHIAN, Gilles. Robert Smithson - une vision pictoresque du pittoresque. In TIBERGHIAN, Gilles. *Nature, art, paysage*. Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud Versailles; École Nationale Supérieure du Paysage. Centre du Paysage, 2001, p. 77-93.

VIDLER, Anthony. Architecture's Expanded Field - Finding Inspiration in Jellyfish and Geopolitics, Architects Are Working within Radically New Frames of Reference. *Artforum*, abr. 2004.

ZONNO, Fabiola. *Lugares complexos, poéticas da complexidade - entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

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

ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Birkhauser: Lars Müller Publishers, 1999.

ZUMTHOR, Peter; LENDING, Mari. *A Feeling of History*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018.