





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
ESTÉTICA, HERMENÊUTICA E SEMIÓTICA

Ser-na-Arquitetura:
uma arquitetura convívico-existenciária

Laila Mendonça Pessoa de Melo

Brasília, 2022

Ser-na-Arquitetura:
uma arquitetura *convívico-existenciária*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

Linha: Estética, Hermenêutica e Semiótica

Orientador: Professor Doutor Carlos Luciano Silva
Coutinho

Brasília, 2022

FICHA CATALOGRÁFICA

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

MENDONÇA, Laila. *Ser-na-Arquitetura: uma arquitetura convívico-existenciária*. 2022. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília.

CESSÃO DE DIREITOS

Autor: Laila Mendonça Pessoa de Melo

Título: *Ser-na-Arquitetura: uma arquitetura convívico-existenciária*

Grau: Mestre

Ano: 2022

É concedida à Universidade de Brasília permissão para disponibilizar esta Dissertação de Mestrado no Repositório Institucional, com propósitos acadêmicos e científicos. A autora reserva outros direitos de publicação, e nenhuma parte desta Dissertação de Mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito da autora.

Laila Mendonça Pessoa de Melo

Brasília – DF

arq.lailamendonca@gmail.com

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação de Mestrado de Laila Mendonça Pessoa de Melo, intitulada: “Ser-na-Arquitetura: uma arquitetura *convívico-existenciária*”, orientada pelo Professor Doutor Carlos Luciano Silva Coutinho e apresentada à banca examinadora designada pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB, em setembro de 2022. A respeito da Aprovação, a banca solicitou, gentilmente, que ficasse registrada a qualidade da Dissertação, atribuindo-lhe “Distinção e Louvor”, mesmo que esta designação não seja oficial na UnB.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Carlos Luciano Silva Coutinho
(Presidente)

Professora Doutora Ligia Teresa Saramago Pádua
(Examinadora Interna)

Professor Doutor Michel Toussaint Alves Pereira
(Examinador Externo)

Professora Doutora Cláudia da Conceição Garcia
(Examinadora Suplente)

Brasília, 2022

“Tudo está em deixar amadurecer e então dar à luz. Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação”

*Rainer Maria Rilke
Cartas a um Jovem Poeta*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Luciano Coutinho, pela paciência, pelo incentivo e por todas as horas de trabalho investidas em minha caminhada acadêmica.

À pessoa mais especial da minha vida, minha irmã Luiza Mendonça, e à minha família maravilhosa, minha maior base de amor, apoio e carinho. Serei eternamente grata à minha mãe, Geovanna Mendonça, e ao meu pai, César Pessoa de Melo, por tantos motivos que não há nem como listá-los em papel. Sem vocês, nenhuma vitória seria possível.

Muito especialmente, também, à minha segunda mãe, Maria das Dores, por sempre cuidar de mim, ao longo de toda a minha vida.

Com muito amor, ao meu namorado, Tiago Oliveira, por me apoiar incondicionalmente, e à família Silva Maranhão de Oliveira.

À minha grande amiga Beatriz Cavendish, por ter me incentivado a ingressar novamente no mundo acadêmico e por alegrar meus dias, mesmo de longe, morando em São Paulo. Agradeço também ao amigo Thales Lemos, fonte inesgotável de bons momentos.

Ao meu irmão de vida Erick Adorno, pela amizade verdadeira, mesmo com a longa distância que nos separa já há muito tempo.

Com eterna gratidão a todos os familiares e amigos que de alguma maneira me apoiaram e torceram por mim: meus avós, primos, tios, amigos de longa data e amigos mais recentes.

À Professora Doutora Claudia Garcia, à futura professora e Mestre Cláudia Afonso e ao Professor Doutor Flávio Kothe, pelos conhecimentos partilhados e pelas discussões engrandecedoras.

Às parceiras de caminhada acadêmica Julia Gollino, Caroline Albergaria e Jéssica Schmitt.

Ao mundo e ao Universo, deixo registrado o meu “muito obrigada”.

RESUMO

Reconhecendo a arquitetura como um tipo de mediador da existência humana, temos a arquitetura como fenômeno transformador do mundo humano e de tudo aquilo que o constitui. Com o intuito de compreender os espaços arquitetônicos a partir da dimensão ontológica do existir, este trabalho é fundamentado, principalmente, nas teorias de Martin Heidegger, pautando-se no enlaçamento entre nossa experiência de *ser* e o espaço que nos cerca. Tendo como base uma abordagem existencialista, o objetivo deste trabalho é proporcionar um horizonte de sentido no qual a arquitetura seja discutida para além de um edifício puramente funcional e, também, para além de um objeto visual ou estilístico. Para esse fim, defenderemos a arquitetura enquanto obra capaz de dialogar essencialmente com o homem e com o mundo circundante, isto é, abordaremos a arquitetura enquanto espacialidade existenciária. A partir da experiência de ser em conjuntura com as coisas na perspectiva de mundo habitado, pretende-se fazer uma analogia entre o *ser-no-mundo* de Heidegger e o *ser-na-arquitetura*, parafraseada, neste trabalho, para indicar o humano face à sua existencialidade na arquitetura. O homem, imbricado à arquitetura como parte co-constituente de seu espaço existenciário, deixa de ser tomado como mero espectador e assume seu posto de *conviva*. O termo “conviva” explicita a possibilidade de troca fundamental entre existência humana e espacialidade arquitetônica. Em melhores palavras, há uma vinculação dialética e transformadora entre o ser humano enquanto conviva e seu espaço arquitetônico convívico. Buscando discutir o horizonte de sentido aberto pela totalidade da obra arquitetônica e partindo do pensamento de que o conviva assimila, conscientemente ou não, e dialoga com o espaço à sua volta, abordaremos o fazer arquitetônico e algumas obras construídas do arquiteto suíço Peter Zumthor. Assim, a partir da filosofia existencialista heideggeriana e do fazer arquitetônico de Peter Zumthor, pretende-se apontar a relação dialética entre conviva e obra arquitetônica, onde a totalidade compositiva da obra possibilita uma abertura de diálogo junto ao conviva: uma arquitetura *convívico-existenciária*.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Convívico-Existenciária; Ser; Heidegger; Peter Zumthor.

ABSTRACT

Recognizing architecture as a type of mediator of human existence, architecture can be treated as a phenomenon that transforms the human world and everything that constitutes it. In order to understand architectural spaces from the ontological dimension of existing, this work is grounded mainly on Martin Heidegger's theories, based on the link between our experience of being and the space that surrounds us. Supported by an existentialist approach, the objective of this work is to provide a horizon of meaning in which architecture is discussed beyond a purely functional building and, also, beyond just a visual or stylistic object. To this end, we will defend architecture as a work capable of essentially dialoguing with man and the surrounding world, that is, we will approach architecture as an existential spatiality. From the experience of being in conjuncture with things in the perspective of an inhabited world, it is intended to make an analogy between Heidegger's *being-in-the-world* and *being-in-architecture*, paraphrased, in this work, to indicate the human face to its existence in architecture. Man, intertwined with architecture as a co-constituent part of his existential space, is no longer taken as a mere spectator and assumes his position as *coexisting-being*. The term "coexisting-being" makes explicit the possibility of a fundamental exchange between human existence and architectural spatiality. In better words, there is a dialectical and transformative link between the human being as a coexisting-being and his coexistential architectural space. Seeking to discuss the horizon of meaning opened by the totality of the architectural work and starting from the thought that the coexisting-being assimilates, consciously or not, and dialogues with the space around him, we will approach the architectural design process and some architectural works built by the swiss architect Peter Zumthor. Thus, from the existentialist philosophy of Heidegger and the architectural work of Peter Zumthor, it is intended to point out the dialectical relationship between the coexisting-being and the architectural work, where the compositional totality of the work enables an opening of dialogue with the coexisting-being: a *coexistence-existential* architecture.

KEYWORDS: Architecture; Coexistence-Existential; Being; Heidegger; Peter Zumthor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: ARQUITETURA E A HUMANIDADE	18
1. Existência humana e Heidegger	18
1.1 A ontologia heideggeriana	19
1.2 Hermenêutica da facticidade: a analítica existencial de Heidegger	26
1.3 Existência como real essência do <i>Dasein</i>	30
2. Espacialidade humana e arquitetura	37
2.1 A unidade de co-pertencimento existência e mundo	38
2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial	45
2.3 Lugar e pertencimento	53
2.4 Repensando o construir	58
2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se	65
CAPÍTULO 2: OBRA ARQUITETÔNICA ENQUANTO POSSIBILIDADE DIALÉTICA E SUAS RELAÇÕES	84
1. <i>Kunstwerk</i> e Heidegger	84
1.1 A coisa e a obra de arte	86
1.2 Obra de arte como acontecimento e (des)velamento	89
1.3 A unidade mundo-terra enquanto embate essencial	91
2. A obra arquitetônica enquanto abertura essencial de diálogo	101
2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva	102
2.2 Obra de arte ou edificação?	112
2.3 O poder da arquitetura e o discursismo de poder	116
CAPÍTULO 3: A POIESIS DE PETER ZUMTHOR	134
1. A expressividade da arquitetura de Zumthor	134
1.1 Peter Zumthor	134
1.2 (Re)pensar arquitetura: uma aproximação <i>convívico-existenciária</i>	139
1.3 Materialidade, atmosfera e lugar	149
1.4 Verdade e silêncio	172
2. Obras selecionadas	185

2.1 Bruder Klaus Feldkapelle	187
2.1.1 A obra arquitetônica	187
2.1.2 Discussão estética	201
2.2 Therme Vals	227
2.2.1 A obra arquitetônica	227
2.2.2 Discussão estética	241
CONCLUSÃO	257
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	262
CRÉDITOS DAS IMAGENS	270
ANEXO I	286
ANEXO II	290
ANEXO III (DECLARAÇÕES DA BANCA)	301

INTRODUÇÃO

A arquitetura está presente na vida humana desde o princípio da humanidade, mas eventualmente é julgada somente a partir de sua funcionalidade e/ou plasticidade, o que pode fazer passar despercebido o fato de que o homem assimila e interliga-se ao espaço à sua volta. A arquitetura pode representar a maneira pela qual o homem reforça sua identidade, ou melhor, pode ser o meio que possibilita ao homem o questionamento sobre sua própria existência, incluindo aí sua cultura, seus sentimentos, seu psicológico. A arquitetura é parte do nosso contexto de mundo desde o nascimento e, conseqüentemente, nossa experiência existencial é desde o princípio estruturada por obras arquitetônicas. A arquitetura é, portanto, um modo de conceder ao ser humano um ponto de apoio existencial, uma possibilidade de abertura para intensificar sua sensação de pertencimento ao mundo.

A arquitetura supera sua funcionalidade física ao passo em que, a partir de sua totalidade formal,¹ possibilita experiências existenciais que permitem estruturarmos nossa realidade e posicionarmos-nos no fluxo contínuo da história. Ao buscar entender uma sociedade, por exemplo, estudamos sua arquitetura, a fim de compreender melhor sua organização social e político-econômica, sua cultura etc. O traçado da cidade, a locação e composição das estruturas arquitetônicas, a totalidade formal (ver nota de rodapé 1) das arquiteturas residenciais, econômicas, religiosas, políticas, entre outras, dizem muito sobre uma sociedade. Por estruturar o espaço convívico e, portanto, a vida humana no mundo, a arquitetura é um tipo de reflexo da sociedade.

A arquitetura tem seu próprio reino. Ela tem uma relação física especial com a vida. Não penso nela principalmente como uma mensagem ou um símbolo, mas como um envelope e um pano de fundo para a vida que se desenrola

¹ Com o intuito de compreender a proposta aqui apresentada, o entendimento sobre “forma” deve ser pautado. A forma não está empregada, neste trabalho, com sentido estritamente morfológico de configurações geométricas, tampouco como tipologia ou como caracterização estilística. O conceito de forma, aqui, aborda algo muito maior: a totalidade existencial, perceptiva e fenomenológica de uma obra arquitetônica, englobando não só sua morfologia, mas também seus espaços ocupados e seus vazios, seus elementos estéticos e construtivos, seu conteúdo perceptivo e todo um conjunto indiscriminável de caracteres e elementos que compõem uma obra arquitetônica. Portanto, a arquitetura supera o pensamento de ser caracterizada por um edifício funcional a que é acrescido um modelo estilístico ou artístico e é abordada como objeto existencial e fenomenológico em sua completude, considerando toda e qualquer conformação que possibilite à obra uma abertura de diálogo com o ser humano, em outras palavras, que possibilite que a obra de alguma maneira coabite em nossa percepção e em nosso entendimento. Para tal questão, cf. explicações no corpo do texto desta Dissertação, com enfoque especial na abordagem arquitetônica de Peter Zumthor, que será discutida ao longo do Capítulo 3.

dentro e ao redor dela, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono (ZUMTHOR, 2006b, p. 12)²

E ainda:

Acredito que a arquitetura hoje precisa refletir sobre as tarefas e possibilidades que são inerentemente suas. A arquitetura não é um veículo ou um símbolo para coisas que não pertencem à sua essência. Numa sociedade que celebra o supérfluo, a arquitetura pode resistir, contrariar o desperdício de formas e significados e falar a sua própria linguagem.

Acredito que a linguagem da arquitetura não é uma questão de um estilo específico. Cada edifício é construído para um uso específico em um lugar específico e para uma sociedade específica (ZUMTHOR, 2006b, p. 27)³

Nesse sentido, percebemos a necessidade iminente da investigação da arquitetura como estrutura que reúne ser humano e mundo, para a compreendermos em seu sentido essencial, em seus termos existenciais. A correlação entre o ser humano, o *eu*, o mundo e as coisas, encontra na abordagem existencialista e fenomenológica heideggeriana uma preocupação primordial com o ser humano enquanto presentificação⁴: o homem existe presentificado no mundo, isto é, o homem mora⁵ o mundo em sua essência existenciária.

Ser, como infinitivo de “eu sou”, isto é, como existenciário, significa morar junto a... ser familiarizado com... *Ser-em é, por conseguinte, a expressão*

² Trad. nossa para: “Architecture has its own realm. It has a special physical relationship with life. I do not think of it primarily as either a message or a symbol, but as an envelope and background for life which goes on in and around it, a sensitive container for the rhythm of footsteps on the floor, for the concentration of work, for the silence of sleep” (ZUMTHOR, 2006b, p. 12).

³ Trad. nossa para: “I believe that architecture today needs to reflect on the tasks and possibilities which are inherently its own. Architecture is not a vehicle or a symbol for things that do not belong to its essence. In a society that celebrates the inessential, architecture can put up a resistance, counteract the waste of forms and meanings, and speak its own language. I believe that the language of architecture is not a question of a specific style. Every building is built for a specific use in a specific place and for a specific society” (ZUMTHOR, 2006b, p. 27).

⁴ A palavra “presentificação” é empregada, nesse trabalho, na tentativa de evitar significâncias pré-existentes, sejam elas culturais, religiosas ou até mesmo ocidentais, mesmo que inconscientes, da palavra “presença”.

⁵ O morar (*Wohnen*) heideggeriano, usualmente traduzido como “habitar”, será desenvolvido, ao longo deste trabalho, no sentido de um enraizar-se no mundo. Por conseguinte, abordaremos, nesta Dissertação, um enraizar-se na e pela arquitetura, em uma significância de unidade indissociável entre o criar raízes do homem e obras arquitetônicas. A explicação sobre a tradução de “Wohnen” por “morar” e as implicações do morar heideggeriano na arquitetura serão discutidas amplamente ao longo do texto e serão introduzidas mais a fundo a partir do subtópico “2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial”, do Capítulo 1.

existenciária formal do ser do Dasein, o qual tem a constituição essencial do ser-em-o-mundo (HEIDEGGER, 2012b, p. 173)

Seguindo esse pensamento, a arquitetura deve ser posicionada diante de sua possibilidade de reunião, de convergência, entre ser humano presentificado e mundo. As obras arquitetônicas são “intermédios entre a vida e o mundo, pois internalizam o mundo e externalizam a mente” (PALLASMAA, 2013a, p. 9). Dentro da concepção da obra arquitetônica enquanto fenômeno, não cabe mais ao homem a abordagem da arquitetura como objeto isolado de suas implicações na correlação entre ser humano e sua espacialidade.

A fim de um maior entendimento sobre o potencial de diálogo entre ser humano e arquitetura, o estudo aqui proposto será embasado filosoficamente pela teoria existencialista de Martin Heidegger. A unidade originária de pertença *estar-sendo-no-mundo*⁶ será estudada, com intuito de revelar a relação indissociável que Heidegger nos sugere entre *estar-sendo* e mundo. Apoiada, principalmente, pelas teorias expressas nos ensaios *Ser e Tempo*, *A origem da obra de arte*, *Construir habitar pensar*⁷ e *A coisa*, de Heidegger, essa relação de mútua pertença servirá como base para uma reflexão arquitetônica pautada na analogia entre o *estar-sendo-no-mundo* heideggeriano e a interrelação entre homem-obra-arquitetônica, isto é, compararemos a unidade originária de pertença *estar-sendo-no-mundo* heideggeriana à relação íntima homem-obra-arquitetônica, ou melhor, *estar-sendo-na-arquitetura*⁸.

Com o intuito de respaldar a discussão arquitetônica apresentada nesta Dissertação e contribuindo para uma aplicação mais factível do tema deste trabalho, o fazer arquitetônico e duas obras arquitetônicas do arquiteto suíço Peter Zumthor serão tratadas diante da abordagem existencialista aqui defendida. A relação existenciária, multissensorial e até poética de interação entre ser humano e arquitetura será analisada na arquitetura de Zumthor, a fim de corroborar a

⁶ Para a elucidação da opção de tradução da expressão alemã “Das Seiende” empregada neste trabalho; cf. nota de rodapé 12.

⁷ A versão de *Construir habitar pensar* traduzida por Marcia Sá Cavalcante Schuback e utilizada nesta Dissertação, tem vírgulas separando os verbos do título, da seguinte maneira: “Construir, habitar, pensar”. Mas, com o intuito de seguir a versão original alemã *Bauen Wohnen Denken*, empregaremos o título deste texto de Heidegger sem vírgulas. Adam Scharr diz: “The philosopher avoided commas in his title to emphasise a unity he perceived between the three notions of building, dwelling and thinking” (SCHARR, 2007, p. 36).

⁸ A fim de que o tema deste trabalho fique claro para o leitor, o título (ser-na-arquitetura) é composto por uma analogia à expressão heideggeriana “In-der-Welt-sein”, usualmente traduzida por “ser-no-mundo”. O título deste trabalho, portanto, busca expressar a relação indissociável entre homem e arquitetura, baseando-se na relação também indissociável entre homem e mundo em Heidegger. Porém, é importante evidenciar que seguindo as opções de tradução aqui empregadas, a melhor tradução para “In-der-Welt-sein” seria “estar-sendo-no-mundo” e, para o título desta Dissertação, conseqüentemente, “estar-sendo-na-arquitetura”. Com o intuito de indicar de maneira direta e clara a vinculação deste trabalho à filosofia heideggeriana, como a expressão mais utilizada é “ser-no-mundo”, optamos pela expressão “ser-na-arquitetura” para o título; cf. nota de rodapé 12.

importância da obra arquitetônica enquanto concepção estrutural de espaços existenciais e possibilidade dialética de relação com o ser humano. O processo projetual de Zumthor e suas obras abrem a discussão sobre o fazer arquitetônico diante de novas possibilidades e, principalmente, diante de novas preocupações fundamentais.

Assim, este trabalho dividir-se-á em três capítulos: o primeiro, intitulado “Arquitetura e a humanidade”, apresentará pontos importantes da hermenêutica da facticidade heideggeriana, a fim de explorar a abertura que o existencialismo heideggeriano nos possibilita diante da espacialidade do ser humano e, ainda, a relação dessa espacialidade com a arquitetura em seu papel estruturante no morar humano; o segundo capítulo, “Obra arquitetônica enquanto possibilidade dialética e suas relações”, tem como ponto de partida o tratamento de Heidegger sobre a obra de arte e posicionará a arquitetura como mais do que um edifício funcional a que é acrescido uma qualidade estilística, abordando-a enquanto obra de arte e indicando a possibilidade que a arquitetura pode deter de compor interrelações, ou melhor, de compor um tipo de diálogo entre arquiteto, obra concretizada e *conviva*⁹; e o terceiro, “A *poiesis* de Peter Zumthor”, retoma as pautas anteriores diante do fazer arquitetônico e da expressividade existencial e fenomenológica de teorias publicadas e de duas obras selecionadas do arquiteto Peter Zumthor.

As obras de Zumthor selecionadas para este trabalho são: a *Bruder Klaus Feldkapelle*, na Alemanha, e as *Therme Vals*, na Suíça. A Capela Bruder Klaus e as Termas de Vals são duas das principais obras do arquiteto, amplamente reconhecidas e apontadas durante a cerimônia de premiação em que Zumthor ganhou o Prêmio Pritzker de Arquitetura, considerado um dos maiores prêmios internacionais de arquitetura. As duas obras, apesar de serem reconhecidamente admiráveis, têm características contrastantes entre si, evidenciando que não há um método ou uma maneira correta de se fazer arquitetura. É justamente pelas particularidades de suas totalidades compositivas que as duas obras compõem uma relação tão íntima com seus lugares de implantação, com o mundo circundante e com o conviva que irá experienciá-las.

É importante ressaltar que o estudo aqui proposto não foi dedicado a resultar em uma compilação da filosofia heideggeriana, tampouco em defender cegamente as teorias do filósofo alemão. Ainda assim, é cabível imaginar que um estudioso de Heidegger critique esta

⁹ Neste trabalho, utilizamos o termo *conviva*, empregado por Luciano Coutinho em *Educação arquitetônica da humanidade*, com intuito de explicitar a via de mão dupla existente entre obra arquitetônica e homem; cf. as explicações ao longo do texto, principalmente a partir do subtópico “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se”, do Capítulo 1.

Dissertação, dizendo que Heidegger não admitiria um direcionamento, uma educação arquitetônica, ainda que ela buscasse exaltar, ou talvez até salvar, a relação intrínseca entre ser humano e arquitetura. Esse mesmo estudioso poderia indicar que Heidegger não admitiria, ainda, o tratamento de uma determinada obra arquitetônica como um “exemplo de arquitetura”. A retomada de significância para a existência e a relação indissociável entre ser humano e espaço morado propostos por Heidegger nos acrescentam, e muito, enquanto humanidade, mas limitar-se estritamente às teorias heideggerianas sem qualquer tipo de reflexão não faz parte do que buscamos alcançar com este trabalho. Ainda que precisemos caminhar, em alguns momentos, em direções divergentes das estabelecidas por Heidegger para seguirmos o caminho de defesa da arquitetura como tipo de estrutura que não só reflete, mas que também participa ativamente do processo de evolução da humanidade, o estudo aqui proposto é, sim, importante para avaliarmos criticamente o curso da arquitetura no século XXI.

Da mesma maneira, o arquiteto Peter Zumthor também não será tratado, aqui, como uma “divindade da arquitetura” ou como o criador de um processo projetual ideal que deve ser seguido por todos os arquitetos para que sejam bons profissionais. As obras selecionadas e as teorias de Zumthor, por outro lado, trazem intenções e questionamentos que nos propiciam discutir mais a fundo a tamanha responsabilidade de projetar uma arquitetura voltada para o ser humano.

Por fim, não buscamos, de maneira alguma, determinar o significado de uma determinada obra arquitetônica para um indivíduo. Este trabalho pretende compreender a obra arquitetônica diante de sua existencialidade, enquanto estrutura que reúne existência, homem e mundo junto a si, como meio possibilitador de um diálogo essencial, de uma troca dialética entre sua totalidade compositiva e o gênero humano.



Studio Zumthor, 1988, Suíça

Arquiteto: Peter Zumthor

Crédito da imagem: Hélène Binet

O Studio Zumthor foi construído para a prática arquitetônica de Zumthor e sua equipe em Haldenstein, no Cantão dos Grisões, Suíça. Finalizada em 1988, a obra arquitetônica é simples, feita de madeira e possui três pavimentos: o pavimento térreo foi tratado por Zumthor como uma “sala de jardim”, com vistas exuberantes da paisagem suíça; o segundo pavimento constitui a área de trabalho dos arquitetos; já o último pavimento, completamente subterrâneo, serviu de espaço de arquivo.¹⁰

¹⁰ As informações sobre a obra foram retiradas do site zumthor.org, acessado em 18 de julho de 2022 e disponível em < <https://zumthor.org/project/studio/>>.

CAPÍTULO 1

Arquitetura e Humanidade

1. Existência humana e Heidegger

Como explicitado na Introdução deste trabalho, o intuito deste estudo não é desenvolver um fichamento das teorias heideggerianas, tampouco defender o pensamento de Martin Heidegger à risca. O objetivo não se encontra, também, na resolução de questões filosóficas envolvidas às teorias de Heidegger ou de qualquer um de seus comentadores. O propósito desta Dissertação é investigar a arquitetura diante de um cunho existencial que talvez seja pouco abordado ou pouco valorizado no fazer arquitetônico atual. O intuito, aqui, é questionar a maneira com a qual a arquitetura vem sendo majoritariamente abordada em nossa sociedade e defender que a relação entre ser humano e arquitetura seja mais reconhecida no campo arquitetônico prático e acadêmico. Com esse objetivo em pauta, as teorias heideggerianas nos abrem alguns caminhos interessantes de discussão e, para tal, pontos importantes da filosofia de Heidegger devem ser apresentados, mesmo que de maneira breve, para estruturar este trabalho de maneira mais aprofundada para o leitor.

A filosofia heideggeriana é controversa até os dias atuais, há quem a defenda e há quem a condene fortemente, inclusive devido aos laços de envolvimento de Heidegger com o nazismo e o fascismo alemão, pelo menos por um curto período. Acreditamos que as teorias do filósofo alemão nos possibilitam uma abertura de sentido importante para a discussão da arquitetura face à sua relação junto ao ser humano, mas a crença cega a qualquer teoria pode ser danosa e pode levar ao totalitarismo. Defendemos, ainda, que a tentativa brusca de supressão da tradição filosófica proposta por Heidegger tem seus anacronismos e pontos de fragilidade para que seja sustentada. Porém, mostra-se indiscutível que a valorização da presença humana e a relação dialética proposta por um pensamento mais existencialista sobre a arquitetura nos impulsiona a enxergar o fazer arquitetônico sob um novo ângulo.

Para esse fim, nos próximos subtópicos, intitulados “1.1 A fenomenologia ontológica heideggeriana”, “1.2 Hermenêutica da facticidade: a analítica existencial de Heidegger” e “1.3 Existência como real essência do *Dasein*”, abordaremos pontos importantes da filosofia

heideggeriana, sempre buscando indicar questionamentos e aberturas de pensamento sobre a arquitetura.

1.1 A ontologia heideggeriana

Heidegger busca a superação da metafísica tradicional desde seus textos iniciais. Segundo suas teorias, o pensamento fundante de toda a filosofia ocidental encontra-se em Platão e no (neo)platonismo,¹¹ cuja filosofia metafísica levou ao esquecimento do *ser* e deteve seu pensamento ao *estar-sendo*¹² em seu *logos* (λογος). Para Heidegger, há uma diferenciação ontológica clara entre *ser* e *estar-sendo*: o *ser* se difere do *estar-sendo*, portanto, o modo de

¹¹ Entendemos que há uma diferença substancial entre Platão e o (neo)platonismo. O platonismo compreende toda uma corrente filosófica baseada na filosofia de Platão, abrangendo também o pensamento e a influência de filósofos como Plotino, Agostinho, dentre outros.

¹² A expressão alemã “Das Seiende” (em grego: *on*) é traduzida, para o português, usualmente por “ente” e termos heideggerianos como “In-der-Welt-sein” e “Mitsein” são traduzidos, respectivamente, por “ser-no-mundo” e “ser-com” na grande maioria dos textos de Heidegger. Flávio René Kothe defende, em contrapartida, que “As traduções usuais para o português (e o equivalente ocorre para o espanhol) falam em “ser-aí” para *Dasein*, “ser no mundo” para *In-der-Welt-sein*, “ser com” para *Mitsein* e “ser para a morte” para o *sein-zum-Tode*: contrariam a lógica geral da tradução pela qual toda vez que se combina o verbo *sein* com as preposições *da*, *mit* e *in*, o verbo *sein* tem o sentido de estar, e não de ser (...) Esse erro não é ocasional, não é mero engano, não é algo que se possa empregar assim ou assado, tanto faz. Ao se traduzir *sein mit*, *sein da*, *sein in* e *sein zu* por ser com, ser aí, ser em e ser para, e não por estar com, estar aí, estar em e estar para, regride-se ao neoplatonismo que o autor parecia querer superar: a essência fica a preceder a existência, a ideia existe primeiro no mundo das ideias ou na mente divina, antes de aparecer no mundo” (KOTHE, 2013, p. 49-50). Procurando um novo caminho para fugir de conceitos pré-estabelecidos, os tradutores (Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro, ver Referências Bibliográficas) da versão de *A origem da obra de arte* aqui utilizada, por sua vez, optaram por traduzir a expressão “Das Seiende” com a palavra “sendo”, como será visto mais adiante ao longo das citações dessa versão no corpo do texto e em notas de rodapé. Segundo eles, o particípio dessa expressão em alemão é ambíguo, tendo sentido tanto substantivo quanto verbal, e é justamente nessa ambiguidade que reside a sensibilidade de utilização de Heidegger: “é a dupla questão da posição ou limite e do não-limite dentro do horizonte, que todo ‘sendo’ implica. Por isso, o ‘on’ é originariamente uma ‘dobra’. Esse vigor da dobra, que é o ‘on’, perdeu-se ao ser traduzido para o latim por ‘ens, entis’, formando a palavra portuguesa ‘ente’. A entificação da dobra, do ‘on’ (e por consequência do *ser do ente*), levou à perda do vigor originário. Sendo sensível à forma alemã ‘Das Seiende’, onde ressoa ainda o vigor verbal, optamos por traduzi-lo por ‘sendo’” (CASTRO, 2010, p. XXVIII). Acreditamos que a opção de tradução de “Das Seiende” por “sendo” propõe uma abertura de pensamento importante e necessária para a reflexão heideggeriana. Mas acreditamos, ainda, que para expor melhor a significância essencial de *estar* presentificado sempre e em relação própria a *ser* e não de maneira desprendida a *ser*, podemos traduzir “Das Seiende” por “estar-sendo”, já que não temos uma palavra em português capaz de exprimir a junção dos dois termos de maneira convergente e unitária. O intuito da expressão é deixar claro o sentido heideggeriano de não estarmos no mundo de maneira desvinculada a *ser* e explicitar que *ser* não pode encontrar-se em outro plano distinto da presentificação. Em melhores palavras, a expressão “estar-sendo” indica que ao passo em que *estamos* também e necessariamente *somos*. Nesse sentido, aqui propomos, ao invés dos termos usuais “ser-no-mundo”, “ser-com”, etc, os termos “estar-sendo-no-mundo”, “estar-sendo-com”, etc.

determinação do *estar-sendo* não pode ser aplicado ao *ser*, ou melhor, se o *ser* não pode ser concebido como *estar-sendo*, não se pode determinar o *ser* atribuindo-lhe um *estar-sendo*.¹³ Ainda que a filosofia ocidental apresente uma diferenciação ontológica entre *ser* e *estar-sendo*, para o filósofo alemão, a ontologia tradicional apresenta problemáticas graves que atestam a necessidade de se recolocar propriamente a pergunta pelo sentido de *ser*.¹⁴

Logo nas primeiras páginas de *Ser e Tempo*, Heidegger questiona: “Estamos hoje ao menos perplexos por não compreender a expressão ‘ser’? De modo algum” (HEIDEGGER, 2012b, p. 31). Heidegger defende que preconceitos com raízes na ontologia tradicional fundamentam esse não questionamento, pautando o entendimento de *ser* como um conceito universal, indefinível e, apesar da inexistência de uma explicação concreta, um conceito entendido-por-si-mesmo.

Em *Ser e tempo*, Heidegger aponta que segundo a ontologia medieval, *ser* seria um transcendente, uma universalidade suprema. Portanto, tem-se a unidade transcendental do *ser* em contrapartida à multiplicidade das coisas. Dessa universalidade suprema, tira-se a indefinibilidade de seu conceito, onde tem-se, em certo ponto, uma diferenciação ontológica entre *ser* e *estar-sendo*, mas a investigação não deve parar por aí: não se pode determinar o *ser* atribuindo-lhe um *estar-sendo*, portanto, o *ser* continua não determinado. Apesar dessa falta de determinação, ainda, *ser* é algo aparentemente dado como compreendido, isto é, um conceito que mesmo não explicado ao longo de toda a tradição, tomado como universal e aparentemente indefinível, é “auto-entendido”.¹⁵

A indefinibilidade do *ser* não dispensa a pergunta pelo seu sentido, mas precisamente por isso a exige (...) em todo enunciar, em cada comportamento em relação a ente, em cada comportar-se-em-relação-a-si-mesmo se faz uso de “ser” e a expressão é aí entendida “sem mais nada”. Cada um de nós entende “o céu é azul”; “eu sou alegre” etc. Mas essa mediana possibilidade de entender demonstra somente a falta de entendimento (HEIDEGGER, 2012b, p. 39)

¹³ Cf. (HEIDEGGER, 2012b, p. 37-39).

¹⁴ Cf. (HEIDEGGER, 2012a, p. 183-203); (HEIDEGGER, 2012b, §1. *A necessidade de uma expressa repetição da pergunta pelo ser*; §6. *A tarefa de uma destruição da história da ontologia*; §7.B. *O conceito do logos*).

¹⁵ Cf. (HEIDEGGER, 2012b, p. 35-39).

Nesse sentido, Heidegger critica fortemente a metodologia cartesiana de Descartes, que separa nitidamente o observador do objeto observado e que, para Heidegger, deixa impensado o modo-de-ser da *res cogitans* e o próprio sentido-de-ser do *sum*, ainda que o *sum* seja tão originário quanto o *cogito*.¹⁶ Para Heidegger, mostra-se necessário que se questione apropriadamente o modo de ser que o *estar-sendo*, *estando-sendo* existencialmente seu *ser*, apresenta-se, para que se reconquiste o pensamento pelo sentido de *ser* em sua relação essencial e substancial de desvelamento.

Heidegger defende que uma das principais problemáticas da tradição filosófica em relação à *aletheia* (ἀλήθεια) é a premissa de que a verdade passaria a residir na adequação do juízo com o objeto, isto é, na submissão da verdade à uma concordância juízo-objeto pressuposta. Para tal, foi construído um discurso visando à correção do olhar em direção a essa adequação. A verdade, portanto, residiria no intelecto como a correção do olhar em direção a essa concordância, perdendo o traço fundamental de desvelamento do *ser*. Para Heidegger, esse pensamento significa a desvirtuação da busca ontológica pelo sentido de *ser* enquanto *estar-sendo* presentificado, existente no mundo.

Na visão heideggeriana, em toda a tradição filosófica, a questão do *ser* foi intencionalmente omitida e a verdade foi tomada como relação de adequação (*adaequatio*) da representação, um tipo de concordância entre o intelecto e o que a própria coisa é: “Desvelamento em grego chama-se ἀλήθεια, palavra que se traduz por ‘verdade’. E desde há muito tempo, para o pensamento ocidental, ‘verdade’ significa adequação da representação pensante com a coisa: *adaequatio intellectus et rei*” (HEIDEGGER, 2008, p. 230). Essa relação de adequação foi, ainda, submetida à figura de Deus pela escolástica medieval.¹⁷

E, de novo, porque o *λογος* é um fazer-ver, pode ele *por isso* ser verdadeiro ou falso. Assim, tudo aqui consiste em ficar livre de um conceito de verdade construído no sentido de uma “concordância” (HEIDEGGER, 2012b, p. 115)

¹⁶ Para tal questão Heidegger diz: “Numa orientação de conhecimento-histórico, o propósito da analítica existencial poderia ser posto em claro nos seguintes termos: Descartes, ao qual se atribui o descobrimento do *cogito sum* como base de partida da interpretação filosófica moderna, investiga, dentro de certos limites, o *cogitare* do ego. Deixa porém inteiramente fora de questão o *sum*, não obstante a posição do *sum* seja tão originária como a do *cogito*. A analítica faz a pergunta ontológica pelo ser do *sum*. Quando este for determinado então o modo-de-ser das *cogitationes* poderá ser apreendido” (HEIDEGGER, 2012b, p. 149).

¹⁷ Heidegger afirma que, para a escolástica medieval, prevalece o pensamento de Tomás de Aquino: “*Veritas proprie inuenitur in intellectu humano vel divino*” (Quaestiones de veritate; qu. I art. 4, resp.).

Em sua tentativa de ruptura com a tradição metafísica, Heidegger apresenta sua versão da *aletheia* como uma proposta de superação da verdade enquanto *adaequatio* para fundamentar sua teoria de desvelamento do *estar-sendo* em seu *ser*, indicando a importância da factual presentificação. Heidegger retoma o termo já apresentado na filosofia grega, mas apresenta-o sob certos contornos, a fim de corroborar sua defesa existencialista, isto é, ressignifica-o de acordo com suas necessidades teóricas, para sustentar a mudança de foco da essência metafísica para o despontar do *ser* no desvelamento.¹⁸

É que na história está em debate a discussão com a tradição de duas concepções fundamentais da essência da verdade. Ambas apareceram entre os gregos: a verdade como desencobrimento ou a verdade como correção. A concepção *originária*, a verdade como desencobrimento, recuou. Não podemos decidir, aqui e agora, sem mais nada, se foi a superioridade intrínseca da última concepção (a correção) que a fez prevalecer sobre o conceito originário, ou se foi um mero *fracasso* interno que levou ao predomínio a concepção da *correção*! Temos de começar lá onde ambas as concepções ainda *lutam* entre si. A filosofia de *Platão* não é senão a luta dessas duas concepções de verdade. O desfecho dessa luta determinou a história do espírito dos milênios vindouros (HEIDEGGER, 2012c, p. 137)

No *mythos* (μύθος) de Er, apresentado no livro X d'A *República*, Platão apresenta sua teoria sobre a reminiscência. Em suma, Er, escolhido para ser o mensageiro dos homens, retorna do Hades e conta sobre o processo pelo qual as almas passam até chegarem à próxima vida. Nesse processo, as almas são forçadas a beber da água do rio *Lethe*¹⁹ e esquecerem-se de suas vidas e conhecimentos anteriores. Ao contrário do restante das almas, Er é impedido de tomar da água do “rio do esquecimento” e retorna à vida lembrando-se do que presenciou no Hades. Não entraremos, aqui, na discussão sobre a responsabilidade psíquica expressa por Platão na simbologia do *mythos* de Er.²⁰ O que nos vale, para a proposta aqui apresentada, é indicar como Platão, em concordância com sua filosofia, utiliza-se do termo *Lethe*. Platão busca evidenciar que existem conhecimentos anteriores impressos nas almas e mesmo que elas percam a

¹⁸ Cf. o artigo (2021) *A limitada percepção de Heidegger sobre a caverna de Platão*, de autoria de Laila Mendonça e Luciano Coutinho.

¹⁹ O rio *Lethe*, em grego Λήθη, também chamado de “rio do esquecimento” deriva do verbo λανθάνω, que significa “estar oculto”, “manter-se encoberto”.

²⁰ Para tal discussão, cf. a Tese Doutoral (2015) *Katabasis e psyche em Platão*, de Luciano Coutinho.

consciência do conhecimento que já adquiriram anteriormente, o conhecimento encontra-se nelas.

No *mythos*, Er conta, ainda, que as almas que bebem menos água do rio *Lethe* podem lembrar-se de parte de seus conhecimentos anteriores, demonstrando que, para Platão, a alma está em constante aprendizado e evolução, mesmo quando não encarnadas.²¹ Heidegger, por outro lado, propõe *aletheia* não como o desocultamento de um conhecimento antes já sabido, mas como o desencobrimento, como o desvelamento do *estar-sendo* em seu *ser*. Para Heidegger, a concepção originária da essência da verdade é esse desocultamento.

E, visto que para os gregos, inicialmente, o velamento perpassa e domina a essência do ser como um velar-se, determinando, assim, também o ente em sua presença e acessibilidade (“verdade”), por isto a palavra que os gregos usam para aquilo que os romanos chamam de “veritas” e nós chamamos de “verdade”, vem caracterizada pelo α -privativo (α -λήθεια). Verdade significa, de início, aquilo que foi arrancado ao velamento. Verdade é, portanto, esta conquista pela luta, a cada vez sob a forma do desencobrimento. Neste caso, o velamento pode dar-se de diversos modos: fechamento, guarda, embuço, encobrimento, ocultamento, disfarce (HEIDEGGER, 2008, p. 235)

No texto *A teoria platônica da verdade*, em que Heidegger apresenta sua interpretação sobre a alegoria da Caverna de Platão (*Rep.* VII, 514a-517b), o filósofo alemão explicita sua crítica à Platão pela mudança da essência da verdade, isto é, pelo esquecimento da verdade enquanto desvelamento em detrimento do aparecimento da essência (*idea*), como um tipo de evidência que se “presenta”:

As coisas citadas na “alegoria” e que são vistas fora da caverna servem, em contrapartida, de imagem para aquilo que constitui o propriamente ente do ente. Segundo Platão, ele é aquilo por intermédio do que se mostra o ente em seu “aspecto”. Platão não toma esse “aspecto” como mera “aparência exterior”. O “aspecto” ainda tem para ele algo como um vir à tona, por meio do qual toda e qualquer coisa se ‘apresenta’. Postando-se em seu ‘aspecto’, o próprio ente se mostra. ‘Aspecto’, em grego, significa εἶδος e ἰδέα” (HEIDEGGER, 2008, p. 225-226)

²¹ Também na Tese (2015) *Katabasis e psyche em Platão*, Luciano Coutinho aborda considerações interessantes sobre o melhoramento da *psyche* em Platão.

O *eidos* (εἶδος) e a *idea* (ιδέα) de Platão, unificados em Heidegger, doariam a presentificação para o ente: em aspecto (*Aussehen*)²², o *estar-sendo* se presentaria. Para o filósofo alemão, o que está em jogo em sua analítica existencial é o factual mundano, onde cada *estar-sendo* se mostra como um modo-de-ser próprio de seu *ser*, isto é, já *estando-sendo* sempre seu *ser*. Assim, Heidegger inverte a *idéia* apresentada por Platão como a essência por trás do que se mostra como forma visível, para sua “aparência exterior”. Respalhando sua crítica de que o factual mundano não poderia ser sustentado por uma causa formal que está acima da própria presentificação, acima do modo como o próprio *estar-sendo* se mostra, Heidegger critica Platão pela transformação da factual presentificação em apenas adequação da representação.

A “idéia” é o aspecto que empresta visibilidade àquilo que se presenta. A *idéia* é o puro brilhar no sentido da expressão “o sol brilha”. A “idéia” não deixa “brilhar” ainda outra coisa (por trás de si), ela própria é o que resplandece, a única coisa que reside no resplandecer de si mesma. A *idéia* é o resplandecente. A essência da *idéia* reside no caráter de luminosidade e visualidade. Essa realiza a presentificação, a saber, a presentificação daquilo que é cada vez um ente. No o-que-é do ente, o ente a cada vez se presenta. Presentificação, porém, é efetivamente a essência do ser. É por isto que, para Platão, o ser possui sua essência própria no o-que-é (HEIDEGGER, 2008, p. 237)

Apesar de Heidegger apresentar avanços interessantes para o simples e bruto fato de *estar-sendo* presentificado no mundo, é notável que Heidegger baseia-se em certos anacronismos para corroborar seu pensamento.²³ Porém, o que se mostra mais intrigante na significância de *aletheia* proposta por Heidegger é justamente o emprego do termo grego. Já que o filósofo alemão busca a superação do pensamento de um plano metafísico e a retomada da presentificação, a insistência por um termo que está imbricado ao pensamento de um

²² No texto original em alemão, Heidegger emprega a palavra “Aussehen”, que foi traduzida, na versão aqui utilizada, por “aspecto”. Com a palavra “Aussehen”, Heidegger demonstra sua interpretação da ideia de Platão dotada de um caráter de apresentação, que entenderemos como “aparência exterior”. Para ele, é por meio da *idea* que os objetos e seres, os *estar-sendo*, apresentam-se com a “aparência exterior” que têm no plano sensível.

²³ Heidegger busca fundamentar que a essência da verdade em Platão passa a ser, em primazia, a correção do olhar e, em um segundo plano, o desvelamento, para indicar que devemos retomar a essência originária da verdade enquanto desvelamento e buscar o sentido de *ser* a partir da factual existência. Para tal, ao analisar a alegoria da Caverna de Platão, Heidegger traz considerações próprias a respeito das concepções de *paideia*, de *aletheia*, de *idea* e até mesmo da própria ideia do “bom” em Platão. Apontaremos mais claramente essas questões no subtópico “1.3 Existência como real essência do *Dasein*”, desta Dissertação. Indicamos, ainda, a leitura do artigo (2021) “A limitada Percepção de Heidegger sobre a Caverna de Platão”, de autoria de Coutinho e Mendonça.

conhecimento anterior à presentificação, de alguma maneira esquecido, oculto, encoberto, parece entrar em discordância com sua própria proposta de superação metafísica, como indica Flávio Kothe:

Embora seja uma ruptura parcial com a *veritas* no sentido de *adaequatio*, com o termo *alétheia* tem-se um reaquecimento do platonismo, em que as estruturas de superfície são modificadas, enquanto a estrutura profunda permanece a mesma: seria verdadeiro o que fosse adequado a algo que já se soube e que se guardou nas entranhas da etimologia (KOTHE, 2013, p. 59)²⁴

Ainda que a filosofia heideggeriana nos impulse a enxergar a importância da vida presente e nos possibilite avançar no pensamento sobre arquitetura e espacialidade humana, ao longo deste trabalho serão apontados alguns questionamentos sobre suas teorias. Esses questionamentos, no entanto, não serão propostos com o objetivo de diminuir Heidegger ou de atribuir a ele o título de totalitarista e nazista como muitos fizeram e fazem, pelo contrário, pois acreditamos que “Heidegger sabotou o totalitarismo ao enfatizar que a liberdade é condição da verdade” (KOTHE, 2013, p. 43). Apesar de seus excessos, o intuito de Heidegger mantém-se nobre: o questionamento pelo sentido do *ser*.

Uma reconstrução da ontologia deve, para o filósofo alemão, ter como tarefa fundamental e essencial a busca pelo sentido do *ser* para que se perca a clareza e o propósito da investigação.²⁵ Tendo em vista a importância da proveniência do *ser*, a inadequação da colocação tradicional da questão que pergunta por seu sentido e a ausência de uma resposta satisfatória, Heidegger propõe a recuperação do pensamento originário do *ser* a partir de uma analítica ôntico-ontológica baseada no que ele denomina de hermenêutica da facticidade (*Hermeneutik der Faktizität*).

²⁴ Texto apresentado por Flávio René Kothe no Congresso Internacional de Filosofia, da SIF, realizado em Salvador, Bahia, de 5 a 12 de outubro de 2013, com o apoio da FINATEC e publicado na Revista de Estética e Semiótica, da Universidade de Brasília UnB.

²⁵ Em *Ser e tempo*, Heidegger aponta: “Toda ontologia, por rico e firmemente articulado que seja o sistema de categorias à sua disposição, no fundo permanece cega e se desvia de sua intenção mais própria, se antes não elucidou suficientemente o sentido de *ser* e não concebeu essa elucidação como sua tarefa-fundamental” (HEIDEGGER, 2012b, p. 57).

1.2 Hermenêutica da facticidade: a analítica existencial de Heidegger

Heidegger apresenta, em sua filosofia, uma nova metodologia de pensamento baseada na hermenêutica da facticidade, uma análise fenomenológica²⁶ acerca da existencialidade²⁷, buscando uma refundamentação ontológica. Heidegger propõe, assim, sua maneira de abordar, e mais, de explicitar a facticidade da própria existência. Sua analítica ontológica busca pensar o *ser* dos *estar-sendo* a partir de como eles próprios se mostram enquanto fenômeno: os *estar-sendo estão-sendo* na própria realidade que se presentificam. Logo, a presentificação do *estar-sendo* – que se mostra na existencialidade de sua existência – é a base do pensamento originário para se analisar o desvelamento do *ser*, isto é, o desocultamento desse *ser* em seu *estar-sendo*:

Filosofia é ontologia fenomenológica universal cujo ponto de partida é a hermenêutica do *Dasein*, a qual, como analítica da *existência*, fixou a ponta do fio-condutor de todo perguntar filosófico lá de onde ele *surge* e para onde ele *retorna* (HEIDEGGER, 2012b, p. 129)

Heidegger interessa-se pelo ontológico e busca o sentido de *ser* com base no *estar-sendo* capaz de ter a consciência e de se perguntar por seu *ser*: o homem, a saber, o *Dasein*²⁸. Heidegger não procura fundamentar um estudo antropológico, psicológico ou biológico,²⁹ mas, sim, propor uma nova abordagem para compreender o *ser* do homem. Assim, a hermenêutica

²⁶ Heidegger diz que “A fenomenologia do *Dasein* é uma *hermenêutica* na significação originária da palavra, que designa a tarefa da interpretação” (HEIDEGGER, 2012b, p. 127).

²⁷ Existencialidade é, para Heidegger, um termo que denomina a conexão das estruturas da existência. A existência só se dá na existencialidade, isto é, só se dá nessa conjunção entre *estar-sendo*, mundo, outros *estar-sendo* presentificados no mundo e todas as complexidades dessas relações existenciais. O *estar-sendo* não é investigado, por Heidegger, de maneira isolada, mas diante da conjunção de relações e estruturas de sua existência, diante da teia de remissões abertas e firmadas em sua existencialidade. Cf. (HEIDEGGER, 2012b, p. 56-68). Esse entendimento é fundamental para este trabalho, pois, aqui, defendemos que assim como um *estar-sendo* não deve ser tomado de maneira isolada a toda essa conjuntura de relações, a arquitetura também não deve ser entendida como um objeto isolado e desprendido das vinculações firmadas com o mundo, com o circundante e com a existência humana.

²⁸ Neste trabalho, assim como na tradução de *Ser e Tempo* por Fausto Castilho aqui utilizada, optou-se por não traduzir “*Dasein*”, termo designado por Heidegger ao ente privilegiado de seu foco de estudo, com o intuito de evitar quaisquer terminologias que possam deter caráter antropológico ou conceituações carregadas de significâncias atuais desacertadas às teorias propostas pelo filósofo alemão. Ángel Xolocotzi Yáñez, em sua tradução de *Seminarios de Zollikon*, de Heidegger, indica, em nota de rodapé: “*Dasein* debe ser pensado ahora como um término que remite al carácter ontológico de la apertura donde se encuentra el ser humano y que se diferencia radicalmente de los otros sentidos” (HEIDEGGER, 2013, p. 29-30).

²⁹ Cf. (HEIDEGGER, 2012a, §10. A delimitação da analítica do *Dasein* em relação à antropologia, à psicologia e à biologia).

da facticidade tem como objetivo fazer acessível ao *Dasein* o próprio *Dasein*, em uma abertura para a possibilidade de compreender-se. Essa compreensão de base hermenêutica e fenomenológica aponta o *Dasein* como pura expressão de *ser*, existenciário, onde ele sempre se comportará desta ou daquela maneira a partir e em relação à sua existência.

A analítica heideggeriana sobre o *Dasein* apresenta-se embricada à concretude de sua factualidade e fenômeno como possibilidade de compreensão da existência, a partir de sua própria existência. A hermenêutica da facticidade, portanto, determina como método de investigação uma analítica interpretativa sobre a existência, ou melhor, determina a maneira que Heidegger irá abordar e explicitar a facticidade da existência. Desta maneira, tomando o *Dasein* como interpretante e interpretado, Heidegger procura fundamentar uma analítica ontológica sobre a existência no sentido de uma vigília, de uma guarda cuidadosa e cautelosa, enraizada no *Dasein* ele próprio.

tanto homem quanto mundo dão-se, doam-se, já sempre, desde sentido de ser, desde modo de ser, desde horizonte de sentido, desde abertura de sentido. ‘Sentido’, ‘modo’, ‘horizonte’, ‘abertura’ apontam para o modo originário e elementar de já sempre ser um *ser-aí* (*Dasein*) bem determinado. Esse modo de ser constitui-se como ontológico por ser sempre já incontornável. O ser do ser-aí é, por isso, ex-sistência (KIRCHNER, 2016, p. 117)

Estando-sendo, o *Dasein* pode se compreender em seu *ser*, ou melhor, *estando-sendo* sempre seu *ser* mais próprio, o *Dasein* se manifesta e se abre no mundo. Para Heidegger, o que dá sentido ao *ser* do *Dasein* é sua própria presentificação: o *Dasein está-sendo* na possibilidade de sua existência. Essa análise, porém, não é apresentada investigando o homem a partir de partes separadas, isto é, pela soma de modos-de-ser do corpo, da alma e do espírito.³⁰ A interpretação heideggeriana analisa uma estrutura total e indivisível que tem como caractere essencial sua presentificação. Como o *Dasein está-sendo* sempre seu *ser* mais próprio, o *Dasein está-sendo* presentificado no mundo como um modo-de-ser de seu *ser*, o *Dasein* já *está-sendo* sempre segundo seu *ser*. A concretude de sua factualidade e fenômeno é a abertura para a possibilidade de compreender a si próprio, a partir de si próprio *em-para-com-o-mundo*.³¹

³⁰ Cf. (HEIDEGGER, 2012a, §10. A delimitação da analítica do *Dasein* em relação à antropologia, à psicologia e à biologia).

³¹ O mundo tem papel fundamental na existencialidade proposta por Heidegger. O *Dasein, estando-sendo*, se manifesta no mundo e firma relações com o que o rodeia no mundo, mas, ainda, mundo não é tomado como algo sem importância, como um pano de fundo. Mundo, ao contrário, é possibilidade de abertura, possibilidade de

Dentro desse pensamento, retornando ao “*cogito, ergo sum*” de Descartes, não é por ser apto a pensar que o homem existe, o homem pensa, fundamental e primeiramente, porque existe, ou em melhores palavras, por *estar-sendo* factual e originariamente presentificado no mundo. A analítica heideggeriana parte dos modos-de-ser do *Dasein*, a fim de interpretar e compreender essencialmente o homem e a maneira com a qual o homem entende a si próprio. O ponto fulcral do pensar, para Heidegger, deve partir primordialmente da existência, portanto, qualquer tentativa de quantificação lógica ou de sistematização desse pensar se mostra extremamente prejudicial por afastar a factual presentificação de foco.

A crítica de Heidegger à ontologia tradicional e à filosofia de Descartes estende-se, sem sombra de dúvidas, por muitas das problemáticas abordadas ao longo de *Ser e Tempo*:³²

a ontologia medieval do mesmo modo que a antiga não se perguntou que significa ser ele mesmo. Não é de admirar que não se pergunte pelos modos do significar ser, enquanto se queira discutir sobre o fundamento de um sentido de ser não elucidado, que a significação “expressaria”. O sentido permanece não elucidado, porque é tomado como “algo-que-pode-ser-entendido-por-si-mesmo” (HEIDEGGER, 2012b, p. 277)

compreensão. Essas estruturas existenciais que compõem a existencialidade são firmadas, também, junto ao mundo e para o mundo, em um tipo de unidade co-participativa entre existência e mundo. Cf. o subtópico “2.1 A unidade de co-pertencimento existência e mundo” desta Dissertação.

³² A crítica de Heidegger à Descartes não aparece apenas em *Ser e tempo*, mas permeia toda a filosofia heideggeriana. Em *Nietzsche II*, Heidegger aponta a doutrina de Descartes e a filosofia metafísica pela transformação da factual presentificação em apenas representação, dada a autonomia do homem para estabelecer-se como medida para todas as coisas e diz: “No começo da filosofia moderna encontra-se a sentença de Descartes: *ego cogito, ergo sum*, ‘eu penso, logo eu sou’. Toda consciência das coisas e do ente na totalidade é reportada à autoconsciência do sujeito humano como fundamento inabalável de toda certeza. A realidade do real determina-se no tempo subsequente como objetividade, como algo que é concebido *por meio* do sujeito e *para* este como aquilo que é lançado e mantido em oposição a ele. A realidade do real é o ter-sido-representado *pelo* sujeito representador e *para* este. A doutrina nietzschiana que transforma tudo aquilo que é e como é em ‘propriedade e em produto do homem’ não leva a termo senão o desdobramento extremo dessa doutrina cartesiana, segundo a qual toda verdade é refundada na certeza de si do sujeito humano. Se nos lembrarmos mesmo ainda de que, já na filosofia grega anterior a Platão, um pensador, a saber, Protágoras, ensinou que o homem seria a medida de todas as coisas, então toda metafísica, e não apenas a metafísica moderna, parece de fato ser construída em função do papel normativo do homem no interior do ente na totalidade” (HEIDEGGER, 2007, p. 95). Heidegger entende que ao tomar o homem, o sujeito, como medida para as coisas, o mundo passa a ser apenas imagem, uma adequação da representação. Assim, o homem torna-se fundamento da realidade, um tipo de instituidor da verdade. Indicamos, para aprofundamentos na crítica de Heidegger à Descartes, a leitura da Dissertação (2019) “Arquitetura e Criação Artística: o erro da verdade-certeza em Descartes” de Claudia Afonso, com ênfase no tópico “2. Críticas de Nietzsche e de Heidegger a Descartes”, do capítulo 4. Afonso diz: “Heidegger considera que a verdade se deixa perceber pelos entes do mundo, e somente pelos entes no mundo, existindo exclusivamente nele e não fora dele. Esta é uma construção filosófica que subverte as bases objetivas e quantificáveis da metodologia cartesiana (que separa clara e distintamente o observador do objeto observado), substituindo-a por uma metodologia fenomenológica, cuja fundamentação estaria no exercício de pensar o homem copertencente ao mundo” (AFONSO, 2019, p. 96). Claudia Afonso traz, ainda, críticas interessantes direcionadas ao pensamento heideggeriano.

E ainda:

Descartes não só evita em geral a pergunta ontológica pela substancialidade, mas afirma expressamente que a substância como tal, isto é, sua substancialidade é em si mesma e por si mesma inacessível. *Verumtamen non potest substantia primum animadverti ex hoc solo, quo sit res existens, quia hoc solum per se nos non afficit.* O “ser” ele mesmo não nos “afeta”, não podendo, portanto, ser percebido. “Ser não é predicado real”, segundo a expressão de Kant, que somente repete a proposição de Descartes. Com o que renuncia em seu princípio à possibilidade de uma pura problemática do ser, procurando um atalho para obter as determinações que caracterizam as substâncias (HEIDEGGER, 2012b, p. 277-279)

Heidegger acredita que o fato de existirmos, estrita e simplesmente, e as implicações dessa existência deveriam ser as prioridades de questionamento da humanidade. Para ele, ao invés de ignorada, essa crua constatação de existência deveria ser central para a vida humana, dado que todos os âmbitos da humanidade se sucedem de puramente existirmos. Sua filosofia explora a notoriedade desse dado, da factual existência, tomando como próprio todo modo-de-ser do homem, a saber, do *Dasein*. Porém, por se tratar de grandes e complexos questionamentos que ao longo da História da Filosofia ocidental foram desconsiderados, tomados como auto entendidos, mesmo com a ausência de respostas, e muitas vezes propositalmente não levantados, Heidegger defende que a humanidade se mantém imersa em meio à cotidianidade, evitando ter de lidar com o que deveria ser nossa preocupação originária e principal.

Fica claro, a partir de toda a discussão aqui apresentada, que tratar o homem como algo que poderia ser definido, isoladamente, de ponta a ponta, ou melhor, que poderia ser conceituado de maneira desprendida à sua existencialidade, deixa passar despercebida a teia de remissões entre o ser humano e tudo o que o cerca, e mais, deixa de lado o quanto essas interrelações são essenciais e interferem na existência humana de inúmeras maneiras. Podemos, ainda, dar um passo mais significativo nessa caminhada existencial ao reconhecer a possibilidade essencial de um devir em estar, de um vir a *ser* enquanto se *está-sendo*. Nesse sentido, ao *estar-sendo* essencialmente no mundo, em relação aos outros e ao que nos cerca, podemos encontrar uma abertura para *ser-estando* ao *estar-sendo* presentificado no mundo.

Essa inversão de palavras pode parecer banal, mas, ao contrário, nos mostra a possibilidade de conectarmos-nos de maneira tão íntima às estruturas existenciais que permeiam nossa existencialidade que podemos *ser* essencialmente nós próprios enquanto *estando* no mundo, para e com o mundo, para e com os outros e o que nos cerca, de maneira mais simplificada, para que vejamos sentido ao *sermos* o que *somos* enquanto *estamos* com os outros e com o mundo que nos envolve.³³

1.3 Existência como real essência do *Dasein*

Vemos, em Heidegger, um tipo de inversão do pensamento metafísico, na qual o que se mostra é entendido fenomenologicamente como um modo-de-ser de seu *ser* mais próprio e não como resultado de uma causa acima de sua evidência presentificada. O que se mostra deixa de ser analisado como forma resultante e passa a ser a facticidade de um modo-de-ser próprio e autêntico do *ser*, à espera do desvelamento: os *estar-sendo estão-sendo* na realidade que se presentificam. A sentença anterior pode parecer redundante se lida superficialmente, mas expressa bem a importância que Heidegger retoma para a existência, e mais: os *estar-sendo estão-sendo-aí* enquanto modos-de-ser próprios de *ser*. Como Heidegger traz a essência para a presentificação, para a existência, todo modo-de-ser é próprio, já que não há como *estar-sendo* presentificado de maneira não-própria em relação ao *ser*, isto é, não há possibilidade de *estar-sendo* de maneira desvinculada ao *ser*. Os *estar-sendo* sempre se comportarão, de uma maneira ou de outra, em relação ao *ser*.³⁴ É nesse sentido específico que propomos a possibilidade de *ser-estando* ao *estar-sendo* essencialmente, no sentido de um voltar-se à existencialidade.

³³ Heidegger nos apresenta algumas sugestões desse *ser-estando* essencial, como, por exemplo, ao tratar sobre a unidade composta pela essência da existência humana junto à essência do mundo e à essência das coisas. Heidegger diz que “A *conquista da essência* das coisas se dá e acontece com o *sendo*, enquanto, neste *debate*, crescemos ou sossobramos à essência das coisas. Só se há de conquistar a essência das coisas na maneira e à medida que nós mesmos, como povo, e cada um de nós no povo, venhamos a ser *essenciais* em nossa presença – essenciais, isso significa, comprometidos na lei e configuração do *sendo*. O desempenho fundamental, no qual e pelo qual somente nossa presença pode devir essencial, está em despertar a coragem para sermos nós mesmos, para nossa presença no mundo” (HEIDEGGER, 2012c, p. 100-101).

³⁴ Cf. Kirchner: “a manifestação dos entes aponta sempre já e para um determinado *modo de ser*, para uma *experiência concreta* de ser” (KIRCHNER, 2016, p. 119). Kirchner faz uso da palavra “concreta” com sentido diferenciado do emprego habitual em Língua Portuguesa, como indica em nota de rodapé: “Para o uso que aqui fazemos da palavra ‘con-creta’, não devemos entendê-la simplesmente enquanto ‘realidade dada’ ou ‘simplesmente ocorrente’. Assim, segundo a etimologia latina, ‘con-creto’ provém de ‘con-crescere’, isto é,

Compreender a dimensão da fenomenologia ontológica heideggeriana é fundamental para que se entenda mais claramente as teorias e questionamentos propostos pelo filósofo alemão: Heidegger irá investigar o *ser* dos *estar-sendo* a partir de como eles próprios se mostram enquanto fenômeno ao invés de buscar uma causa formal fundante fora deles. Portanto, Heidegger irá inverter uma construção de verdade a partir do pensamento de que o fenômeno é apenas uma manifestação de uma causa formal que está “acima” ou “por trás” da própria realidade.

o que, em um sentido excepcional, permanece *encoberto* ou volta a se *encobrir* ou só se mostra sob *disfarce* não é este ou aquele ente mas, como as precedentes considerações mostraram, é o *ser* do ente. Ele pode estar tão amplamente encoberto que fica esquecido e não se faz a pergunta por ele e por seu sentido (...) A fenomenologia é o modo-de-acesso ao que deve se tornar tema da ontologia por determinação demonstrativa. *A ontologia só é possível como fenomenologia*. O conceito fenomenológico de fenômeno designa, como o que se mostra, o ser do ente, seu sentido, suas modificações e derivados. E o mostrar-se não é um mostrar-se qualquer, nem também algo assim como o aparecer. O ser do ente é o que menos pode ser concebido como algo “atrás” do qual ainda haveria algo que “não parece”. “Atrás” dos fenômenos da fenomenologia não há essencialmente nada mais, embora seja possível que esteja oculto o que deve tornar-se fenômeno (HEIDEGGER, 2012b, p. 122-123)

Aqui vemos, claramente, uma crítica à filosofia metafísica de Platão e às teorias que se seguem a partir do pensamento do filósofo ateniense.³⁵ Em *A teoria platônica da verdade*, como explicitado anteriormente, Heidegger acusa Platão de uma inversão da essência do *estar-sendo*. No texto em questão, Heidegger busca evidenciar que cada estágio da alegoria da Caverna forneceria ao prisioneiro uma nova medida para a qual ele entenderia todas as coisas e suas relações. Com o suceder da alegoria, a cada vez, o ex-prisioneiro chegaria mais próximo de uma forma inteligível, o que Platão aponta como sua real libertação. Para Platão, ao contrário de Heidegger, o fenômeno depende da manifestação de uma causa formal. É por esse motivo que Heidegger defende que a filosofia metafísica de Platão foi responsável pela inversão da

‘crescer juntamente com’, ‘realizar-se simultaneamente enquanto se cresce’” (KIRCHNER, 2016, p. 119, nota de rodapé 4).

³⁵ Cf. a alegoria da Linha, no livro sexto d’ *A República* (PLATÃO, *Rep.* 509d-511e).

essência do *estar-sendo*, marcada pelo distanciamento de sua forma visível, já que o que se busca é algo para além da efetiva presentificação.³⁶ Em contradição com a filosofia de Platão, para Heidegger, a manifestação dependerá do fenômeno, pois a essência está na real presentificação dos *estar-sendo*.³⁷ Seguindo esse pensamento, Heidegger interpreta que a real liberdade do ex-prisioneiro da alegoria da Caverna de Platão estaria condicionada à uma correção (*orthotes*, em grego ὀρθότης) do olhar em direção às ideias: “Verdade torna-se ὀρθότης, retidão do notar e enunciar” (HEIDEGGER, 2008, p. 242), sustentando sua crítica à transformação da essência da verdade de desvelamento, considerada, por Heidegger, a concepção originária, para correção do olhar, em Platão.

Heidegger conclui que, em Platão, só seria possível enxergar psiquicamente, de fato, com a gradativa e paciente (re)formatação da *psyche*, segundo uma maneira específica de enxergar, em que a verdade surge submetida à própria ideia do “bem”. Tomando a noção de *paideia* enquanto formatação da *psyche* ao seu lugar essencial onde se mostra propriamente esse enxergar claro e sua relação originária com o “aspecto” que precisaria ter, Heidegger interpreta o conteúdo da alegoria da Caverna como o “processo tácito do assenhorear-se *idéa* sobre a *ἀλήθεια*” (Heidegger 2008: 242). Portanto, fundamentar-se-ia o assenhoreamento da ideia sobre a verdade. Em outras palavras, a verdade pôr-se-ia sob a sujeição da ideia, e a ideia tornar-se-ia senhora da verdade (COUTINHO; MENDONÇA, 2021, p. 64)

E ainda:

E se o que está em jogo é o desenvolvimento para que se possa enxergar propriamente, isto é, para o enxergar psíquico das ideias, a fim de que se tenha uma apreensão mais verossímil da realidade, então é necessária uma espécie de correção do olhar, um esforço em direção ao olhar mais preciso, possibilitado pela ideia do “bem”. Na interpretação heideggeriana, a *aletheia*, enquanto desvelamento, é transmutada para a possibilidade de enxergar

³⁶ Para aprofundamentos nessa questão, cf. o artigo (2021) “A limitada Percepção de Heidegger sobre a Caverna de Platão”, de Coutinho e Mendonça, já indicado anteriormente.

³⁷ Heidegger critica, ainda, a *arche* de Platão: “O fenômeno da *igual-originariedade* dos momentos constitutivos foi frequentemente descurado na ontologia por efeito de uma insopitável tendência metódica para mostrar que todas e cada uma das coisas têm sua origem em um simples ‘fundamento primordial’” (HEIDEGGER, 2012b, p. 377).

segundo um formato específico, padronizado por um determinado “aspecto”, que se tem como verdade: o padrão de medida deixa de ser o desvelamento e passa a ser a “retidão do olhar” (Heidegger 2008: 243). Teríamos, aí, uma adequação da percepção da realidade, uma *paideia* determinada de fora para dentro (COUTINHO; MENDONÇA, 2021, p. 65)

Assim como indicam Coutinho e Mendonça nas passagens acima, a interpretação de Heidegger baseia-se em uma relação entre *paideia* e *aletheia* que implicaria na formação da *psyche*³⁸, uma formação condicionada pela ideia do “bom”³⁹. Heidegger irá apontar, portanto, que a partir de Platão a essência da verdade deixa de ser o desvelamento do *estar-sendo* em seu *ser* e passa, em primazia, a depender de uma correção do olhar para que se consiga enxergar propriamente. O cerne desse pensamento encontra-se no entendimento de Heidegger sobre a ideia do “bom”:

O ἀγαθόν ? não está apenas além do ser, mas, *no próprio estar além*, refere-se justamente *ao ser e à verdade* (ἀλήθεια), a saber como aquilo que *possibilita* e *potencia* ambos no que são. Em dignidade e em δύναμις, em poder, o bem está acima e é superior a tudo mais; em si mesmo, o bem é ainda poder, o poder de potenciação. (...) O bem liga um com o outro, numa conjunção: 1. ἀλήθεια, o que pertence ao *que se vê*, a saber, a abertura da manifestação, é 2. νοῦς, o poder de apreensão e compreensão, o poder de *compreender o ser*. O bem é, pois, a *potenciação do ser e do descobrimento em sua essência em si mesma conjugada* (HEIDEGGER, 2012c, p. 208-209)

O que se tem, em Heidegger, é uma concepção do “bom” mais próxima de uma causa formal,⁴⁰ em oposto ao que é proposto por Platão: uma causa moral, um nível de bondade que motiva a *psyche* humana a buscar o mais verossímil possível de ser alcançado. Com a ideia do

³⁸ Em grego: ψυχή.

³⁹ Em *Megiston mathema: l'idea del 'buono' e le sue funzioni*, Mario Vegetti aponta que a expressão τὸ ἀγαθὸν é empregada por Platão como um “un aggettivo neutro sostantivato, esattamente come to kalon, to dikaion e così via (tecnicizzati nel linguaggio delle idee con il sintagma auto to-)” (VEGETTI, 2003, p. 253, nota 1) e, por isso, a tradução da expressão para “o bom” ao invés de “o bem”, em Língua Portuguesa, alcança maior concordância com a utilização do termo por Platão. Assim como Vegetti, Coutinho explica: “A tradução de τὸ ἀγαθὸν por um adjetivo substantivado em Língua Portuguesa atribuirá uma dimensão mais semelhante ao original, em que o ‘bom’ será utilizado, neste tópico, quando se fizer necessário aclarar a noção de atribuição de bondade a algo, como é o caso de τὸ ἀγαθὸν n’A República; no sentido de tornar algo bom” (COUTINHO, 2015b, p. 190-191, nota 463). Seguindo Vegetti e Coutinho, aqui, traduziremos τὸ ἀγαθὸν por “o bom”.

⁴⁰ Heidegger diz: “A idéia suprema é a origem, isto é, a causa originária de todas as ‘coisas’ e de seu caráter coisal” (HEIDEGGER, 2008, p. 241).

“bom” e as teorias propostas na alegoria da Caverna, Platão não está propondo um tipo de universalização da percepção, mas, sim, a unidade dos princípios. Platão, portanto, apresenta o esforço constante por um desenvolvimento psíquico guiado pela ideia do “bom”.⁴¹ Assim, a *psyche*, por mais desenvolvida que seja, é capaz de compreender que nunca alcançará a verdade em plenitude, mas, ainda assim, buscará ser parte ativa e auxiliadora na harmonia particular e pública da *polis*. Esse desenvolvimento se dá, ainda, em nível interno, de dentro para fora, firmado pela caminhada filosófica de busca do conhecimento.⁴²

Fica sabendo que o que transmite a verdade aos objectos cognoscíveis e dá ao sujeito que conhece esse poder, é a ideia do bem. Entende que ela é a causa do saber e da verdade, na medida em que esta é conhecida, mas, sendo ambos assim belos, o saber e a verdade, terás razão em pensar que há algo mais de belo ainda do que eles. E, tal como se pode pensar correctamente que neste mundo a luz e a vista são semelhantes ao Sol, mas já não é certo tomá-las pelo Sol, da mesma maneira, no outro, é correcto considerar a ciência e a verdade, ambas elas, semelhantes ao bem, mas não está certo tomá-las, a uma ou a outra, pelo bem, mas sim formar um conceito ainda mais elevado do que seja o bem (PLATÃO, *Rep.* VI, 508e-509a)

Platão não procura fundamentar uma formatação psíquica, na qual se deve empregar uma maneira única e correta de enxergar propriamente. O filósofo ateniense sustenta que mesmo atingindo o mais alto grau de intelecto, a *psyche* realmente evoluída apresenta um nível

⁴¹ Cf. Platão: “Meu caro Gláucon, este quadro – prossegui eu – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública” (PLATÃO, *Rep.* VII, 517b-c).

⁴² Chamamos atenção para um paralelo interessante entre o desafiador papel de auxiliador da *polis* do verdadeiro filósofo de Platão e o papel do professor e do arquiteto, retratado por Luciano Coutinho em *Educação arquitetônica da humanidade*: “assim como na escola do século XXI o professor deve se postar como conhecedor de seu ofício, embora não como dono da verdade, o arquiteto também deve assim se postar. Mas para haver um diálogo real e não meramente folclórico, o arquiteto, assim como o professor do século XXI, precisa ir para a discussão, para o embate, para o confronto de realidades; isto não é tarefa fácil e agradável!” (COUTINHO, 2021 a, p. 63). Desse paralelo, tiramos a necessidade de uma postura filosófica também diante da arquitetura, tanto no meio profissional acadêmico e prático quanto no meio não profissional, baseada na concepção de que não se pode ser o dono da verdade, não se pode saber tudo, mas, com esse fato em mente, devemos assumir a autonomia necessária para dialogar arduamente sobre as mais difíceis questões que permeiam nossa existência. Nossa espacialidade existencial, e, portanto, a arquitetura, é uma dessas questões.

de bondade tão elevado que não impõe seus conhecimentos como verdades absolutas, mas procura sempre desenvolver-se, a fim de auxiliar na prosperidade da *polis*. Assim, não temos uma correção ontológica em Platão, como defende Heidegger, temos um princípio epistemológico de melhoramento psíquico, como explica Coutinho:

No que toca à problemática psíquica, entretanto, o problema de Sócrates é tentar evitar o relativismo da opinião proveniente da má percepção psíquica da realidade, a fim de manter a unidade. A questão não se trata de ontologia, mas antes de teoria da percepção psíquica, já que sustenta a noção de que as “formas estão na natureza como paradigma” (*Prm.* 132d1-2) (...) a relativização da realidade dá-se pelas diversas maneiras de percepção e recepção da realidade por parte dos olhos, e, por assim dizer, por parte da *psyche* humana (COUTINHO, 2015b, p. 200)

Heidegger, por outro lado, substitui a essência inteligível pela existência, onde a manifestação dos *estar-sendo* aponta sempre para um modo-de-ser e a essência é transposta para a factual presentificação: “A ‘essência’ do *Dasein* reside em sua existência” (HEIDEGGER, 2012b, p.139). Heidegger busca, conseqüentemente, fundamentar sua teoria como um tipo de oposição às teorias de Platão, ainda que para isso, acabe interpretando certos pontos de Platão de maneira forçosa. Percebe-se, em Heidegger, a clara precedência da existência em relação à essência em um âmbito fenomênico, ou melhor, percebe-se que a essência se torna, pura e simplesmente, a existência.⁴³

O ser ele mesmo, em relação ao qual o *Dasein* pode comportar-se e sempre se comporta desta ou daquela maneira, é por nós denominado *existência*. E porque essa determinação-de-essência desse ente não se pode efetuar pela indicação de um quê de conteúdo-de-coisa, pois sua essência reside em que, ao contrário, esse ente tem de ser cada vez seu ser como seu, escolheu-se para

⁴³ Heidegger diz: “O *Dasein* sempre se entende a si mesmo, a partir de sua existência, a saber, a partir de sua possibilidade de ser si mesmo ou de não ser si mesmo (...) O entendimento que conduz *então* a si mesmo, nós o denominamos de entendimento *existencial*” (HEIDEGGER, 2012b, p. 61, grifos do autor). Em uma nota explicativa ao final de sua tradução de *Ser e tempo*, Márcia Sá Cavalcante Schuback aborda a crítica à metafísica na visão existencialista heideggeriana: “Ser e tempo reservou ‘existência’ para designar toda a riqueza das relações recíprocas entre presença [*Dasein*] e ser, entre presença e todas as entificações, através de uma entificação privilegiada, o homem. (...) Na história do Ocidente, a resposta predominante tem sido a era da metafísica. Nela, a existência reduz-se à instalação que circunscreve e delimita um estado e lugar na tensão com a essência. Por isso, qualquer inversão da ordem entre essência e existência consolida e não supera a resposta metafísica” (SCHUBACK, 2015, p. 562, nota N2).

sua designação o termo *Dasein* como pura expressão-de-ser (HEIDEGGER, 2012b, p. 59-61)

Ainda que não se defenda fielmente essa inversão proposta por Heidegger, não se pode negar que ela nos possibilita uma abertura de sentido interessante para lidarmos com a importância de *estar-sendo* presentificado no mundo. Ao defender que todo pensar sobre o homem deveria partir da existência, Heidegger retoma para a realidade vivida uma importância essencial.

Assim, a analítica existencial heideggeriana aponta a hermenêutica do *Dasein* a partir de sua estrutura existenciária. É importante distinguir, ainda, que esses caracteres existenciários (*Existenzialien*) aplicam-se apenas ao *estar-sendo* conforme ao *Dasein*. Mesmo elegendo o *estar-sendo* privilegiado capaz de questionar pelo sentido de *ser* como ponto fulcral de sua filosofia, Heidegger precisa interpretar ontologicamente os demais *estar-sendo*, ou na linguagem heideggeriana, os *estar-sendo* não conformes ao *Dasein*, analisados sob uma outra interpretação ontológica, denominada por Heidegger de categorias (*Kategorien*).

O *Dasein* factual e fenomenologicamente existe. Compreendendo o homem como existente, como *ser* presentificado, diante de uma hermenêutica essencial, isto é, a partir de sua existencialidade, Heidegger apresenta a relação indissociável entre homem e mundo: *estar-sendo-em-o-mundo*⁴⁴ (*In-der-Welt-sein*). O *Dasein* *está-sendo* sempre seu *ser* mais próprio, isto é, se manifesta a partir de um modo-de-ser próprio de *ser* enquanto presentificado no mundo.

A unidade existência-mundo proposta por Heidegger será o tema dos próximos aprofundamentos e nos possibilitará a abertura necessária para discutirmos sobre a relação essencial entre ser humano e arquitetura.

⁴⁴ Seguindo a linha de tradução empregada neste trabalho, a expressão “*In-der-Welt-sein*”, normalmente traduzida por “*ser-em-o-mundo*” ou “*ser-no-mundo*”, será traduzida por “*estar-sendo-em-o-mundo*” ou, mais simplificada, “*estar-sendo-no-mundo*”; assim como explicado anteriormente na nota de rodapé 12.

2. Espacialidade humana e arquitetura

Já revistos alguns pontos importantes, mesmo que de maneira breve e pontual, da filosofia de Heidegger,⁴⁵ ficam os questionamentos: de que maneira essa abordagem existencialista impulsiona a arquitetura frente a seu âmbito essencial humano? Por que este trabalho defende a importância tão essencial da arquitetura diante da existência humana? Essas são perguntas que deveriam ser intrinsicamente discutidas, tanto no meio arquitetônico profissional, quanto no meio não profissional.

Desconhecemos quase que completamente os processos psicológicos, político-sociais, e cósmicos em torno da arquitetura e sua simbologia. Não aprendemos – nem em casa, nem na escola – a refletir sobre o espaço arquitetônico que habitamos; não nos tornamos seus convivas de fato. A arquitetura é parte essencial dos fundamentos existenciais do humano, seja enquanto indivíduo, seja enquanto cidadão, seja enquanto *ser* (COUTINHO, 2021a, p. 16)

A possibilidade de uma relação essencial entre homem e obra arquitetônica deveria ser expressamente salientada em nossa sociedade. Essa relação essencial entre ser humano e arquitetura é co-constitutiva, co-pertencente e co-dependente: não há como separar *ser* do espaço em que ele convive ao passo em que o espaço carente de vida humana, perde também sua “vida”. O arquiteto deve, assim, assumir, e valorizar, a responsabilidade de projetar espaços enlaçados à existência humana.

O fenômeno unitário da concepção heideggeriana *estar-sendo-no-mundo* nos abre caminho para interpretar a relação entre homem e arquitetura, por colocar, como relação indissociável, o homem e o espaço em que ele está presentificado. Heidegger aponta: “Não existem homens e, além deles, *espaço*” (HEIDEGGER, 2012a, p. 136), indicando que o espaço co-constitui o homem.

⁴⁵ Convidamos o leitor a se aprofundar nas teorias heideggerianas, sempre de maneira crítica, pois acreditamos que a filosofia existencialista proposta por Heidegger nos traz considerações muito importantes. Não se pode negar que assim como qualquer teoria, a filosofia heideggeriana tem seus excessos e seus anacronismos e deve ser estudada com cautela, principalmente frente à possibilidade de extremismos. Dito isto, indicamos, principalmente, para o âmbito da arquitetura, as leituras dos textos heideggerianos: *Ser e Tempo*, *A origem da obra de arte*, *A coisa*, *Construir habitar pensar* e “...*Poeticamente o homem habita...*”. Esses textos permearão a discussão de todo o trabalho aqui apresentado e serão mais aprofundados ao longo da Dissertação.

Ora, se o espaço co-constitui intrinsecamente o homem em sua factual existência, como deixar de lado os espaços arquitetônicos? Para tal deve-se ter em vista que a arquitetura faz parte de toda a nossa história, desde os tempos mais primordiais até a contemporaneidade. Isto já deveria nos atentar, e muito, para a importância e para o papel da arquitetura junta ao *ser*, no sentido existencial do *estar-sendo-na-arquitetura*. É a partir da abertura proporcionada pelo *estar-sendo-no-mundo* heideggeriano que os subtópicos a seguir, intitulados “2.1 A unidade de co-pertencimento existência e mundo”, “2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial”, “2.3 Lugar e pertencimento”, “2.4 Repensando o construir” e “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se”, buscam fundamentar e desenvolver a relação essencial e fundamental entre ser humano e arquitetura.

2.1 A unidade de co-pertencimento existência e mundo

Como vimos anteriormente, Heidegger tem como ponto de partida uma abordagem fenomenológica e hermenêutica sobre a existência: o homem *está-sendo*. Mas não apenas isso, o homem *está-sendo* sempre no mundo, ou melhor, o ser humano só pode existir *estando-sendo-no-mundo*.⁴⁶ Em uma relação de co-pertencimento, *estar-sendo-no-mundo* é horizonte de sentido de *ser*, enquanto *estar-sendo-no-mundo* é o único modo possível de *estar-sendo* do homem.⁴⁷ Em Heidegger, cada *Dasein* *está-sendo* sempre seu *ser* mais próprio e se manifesta presentificado no mundo enquanto modos-de-*ser*. A fenomenologia ontológica heideggeriana parte, assim, de uma relação imediata de *estar-sendo* presentificado junto às coisas no mundo, de uma relação direta e intrínseca de co-pertencimento e de *estar-sendo* junto às coisas no mundo.

⁴⁶ Kirchner diz: “Assim, ao propor e fazer uma *hermenêutica da facticidade*, [Heidegger] está preocupado em garantir e manter a *unidade estrutural* do fenômeno do mundo do ser-aí humano (*menschliche Dasein*)” (KIRCHNER, 2016, p. 113, grifos do autor), e ainda, “Ser-no-mundo enquanto horizonte de sentido de ser, enquanto condição de possibilidade de ser e, nesse sentido, ao e para ser sob um modo possível de ser, *o ser-aí existe sendo-no-mundo*” (KIRCHNER, 2016, p. 117).

⁴⁷ Em *Introduzione a Martin Heidegger*, Günter Figal diz: “E poiché non possiamo che essere nel mondo, è chiaro anche che esserci e mondo si coappartengono: l’esserci è sempre essere-nel-mondo” (FIGAL, 2006, p. 74).

A expressão composta ‘ser-no-mundo’, já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de unidade. Deve-se considerar este primeiro achado em seu todo. A impossibilidade de dissolvê-la em elementos, que podem ser posteriormente compostos, não exclui a multiplicidade de momentos estruturais que compõem esta constituição (HEIDEGGER, 2012b, p. 98-99)

Mundo, nesse sentido, abrange uma importância essencial no pensamento heideggeriano, e, para tanto, é preciso apreendê-lo a partir de sua vinculação ontológica. Existência, na cunhagem heideggeriana, já implica a unidade essencial entre vida humana e mundo. Tudo o que pode ser compreendido já *está-sendo* presentificado no mundo. Heidegger deixa clara a importância do mundo ao tratar sobre a essência de mundo em unidade participativa à essência do existir humano, em que diz:

A essência do *mundo*: aquilo que nos pressiona a presença no todo de sua profundidade e envergadura; aquilo que ou nos arrasta para fora de nós mesmos ou nos eleva à grandeza de nosso destino.

A essência da *presença humana*: aquilo em que somos lançados e a que estamos ligados; aquilo que, em nossa presença, domamos ou a que sucumbimos; aquilo que nos traz júbilo ou vergonha.

A essência do mundo e das coisas do mundo e a essência da presença do homem no mundo: ambos *numa unidade*, a essência do sendo, do que é e está sendo, em seu todo (HEIDEGGER, 2012c, p. 100)

O fenômeno unitário da constituição heideggeriana *estar-sendo-no-mundo* nos abre caminho para interpretar a relação entre homem e arquitetura, por colocar como relação indissociável o homem e o espaço em que ele está presentificado: “Quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem” (HEIDEGGER, 2012a, p. 136). Heidegger aponta que o espaço co-constitui o homem e assim deve ser tratado: como espacialidade existenciária e não como algo oposto, externo e desvinculado ao homem.

Sempre tendo em vista o questionamento sobre o sentido de *ser*, Heidegger propõe um estudo sobre o espaço a partir de sua vinculação ontológica: a questão de *ser* passa, portanto, a ser investigada a partir e em relação à espacialidade do *estar-sendo*. O intuito é compreender o âmbito espacial da existência humana, afinal, quando se fala sobre o homem ou sobre o *Dasein*,

não há, para Heidegger, como desconsiderar sua presentificação no mundo. *Estar-sendo-no-mundo*, assim, é condição para *estar-sendo*, pois *estar-sendo* e mundo apontam sempre para um fenômeno de unidade. Em melhores palavras, quando se fala em existência, já se tem implícita a unidade entre vida humana e mundo. Em Heidegger, o mundo é, de fato, uma extensão existencial.

Porque pertence essencialmente ao *Dasein* o ser-no-mundo, seu ser em relação ao mundo é essencialmente *ocupação*. Segundo o que foi dito, o ser-em não é uma “propriedade” que o *Dasein* às vezes tem e às vezes não tem, *sem* a qual ele pode *ser* tão bem quanto *com* ela. O homem não “é” e tem, além disso, uma relação-de-ser ao “mundo” que adquire circunstancialmente. O *Dasein* nunca é um ente que esteja “de imediato” desprovido de ser-em e que às vezes tenha o capricho de assumir uma “relação” ao mundo. Tal assumir relações ao mundo somente é possível *porque* o *Dasein*, como ser-no-mundo, é como ele é. Essa constituição-do-ser não surge porque, afora o ente com o caráter de *Dasein*, haja ainda um outro ente subsistente que com ele se encontre. Esse outro ente só pode “se encontrar” com o *Dasein* na medida em que ele pode em geral se mostrar por si mesmo no interior de um *mundo* (HEIDEGGER, 2012b, p. 181)

É dessa maneira que, para Heidegger, o homem, ou melhor, o *Dasein*, *está-sendo-no-mundo* e tem a possibilidade de compreender, inclusive a si próprio, e de se relacionar com os demais *estar-sendo* no mundo, sejam esses demais *estar-sendo* conformes ao *Dasein* ou não. Tudo o que pode ser compreendido só se dará em meio às relações abertas no mundo.⁴⁸ Para tal, em *Ser e tempo*, Heidegger trata sobre a “mundidade” do mundo, a fim de estabelecer a diferenciação ontológica entre a relação *Dasein*-mundo, uma relação de unidade existencial, e a relação de um *estar-sendo* não conforme ao *Dasein* e o mundo, uma relação de subsistência. Um instrumento, chamado por Heidegger de utilizável, por exemplo, constitui um *estar-sendo* subsistente, não conforme ao *Dasein*, que vem-de-encontro no interior-do-mundo. Sempre buscando diferenciar ontologicamente os *estar-sendo* conformes ao *Dasein*, analisados a partir

⁴⁸ Cf. Heidegger: “Se é essencialmente próprio do *Dasein* o modo-de-ser do ser-no-mundo, então a seu entendimento-de-ser pertence essencialmente o entender do ser-no-mundo. A prévia abertura de aquilo-em-relação-a-que ocorre o pôr-em-liberdade de o-que-vem-de-encontro no mundo nada mais é do que o entender de mundo, relativamente ao qual o *Dasein* como ente já sempre se comporta” (HEIDEGGER, 2012a, p. 257).

de caracteres existenciários, e os *estar-sendo* não conformes ao *Dasein*, analisados conforme categorias, Heidegger diz:

Dentro do presente campo da investigação é preciso manter as diferenças de princípio, repetidamente sublinhadas, das estruturas e dimensões da problemática ontológica: 1. O ser do ente que de pronto vem-de-encontro no interior-do-mundo (utilizabilidade); 2. O ser *do* ente (subsistência) pode ser encontrado e pode ser determinado em um processo de descobrimento autônomo, mediante o ente que de pronto vem-de-encontro; 3. O ser da condição ôntica da possibilidade de o ente-do-interior do mundo em geral poder ser descoberto: a mundidade de mundo. O ser nomeado por último é uma determinação *existenciária* do ser-no-mundo, isto é, do *Dasein*. Ambos os conceitos de ser anteriormente nomeados são *categorias* e se referem a entes cujo modo-de-ser não é conforme ao ser do *Dasein* (HEIDEGGER, 2012a, p. 261-263)

Para Heidegger, o espaço é constituinte do mundo, isto é, não é o mundo que subsiste no espaço, mas é o espaço que constitui o mundo. Em *Ser e tempo*, Heidegger aborda o espaço a partir da diferenciação ontológica entre a espacialidade do *Dasein* e a espacialidade de um utilitário, isto é, um caráter utilitário e sua disponibilidade no espaço, preparando o solo para uma reflexão mais apurada sobre o lugar e o morar⁴⁹ humano. Já alguns textos posteriores, como *A coisa, A origem da obra de arte, Construir habitar pensar* e “...Poeticamente o homem habita...”, desenvolverão a espacialidade envolvendo novas considerações como lugar, arte e arquitetura. De maneira geral, Heidegger aborda a espacialidade do *Dasein* a partir de sua interrelação junto às coisas que o cercam.

Para trabalhar o espaço em sua vinculação ontológica, Heidegger fundamenta a dissolução da relação entre interior e exterior como polos opostos, pois, para ele, o sentido de *ser* recusa uma compreensão de “dentro” e “fora” como instâncias separadas.⁵⁰ Este

⁴⁹ Como indicado anteriormente, para a justificativa de tradução de *Wohnen* por “morar”, cf. o subtópico “2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial”, do Capítulo 1 desta Dissertação.

⁵⁰ Ao dissolver essas separações, Heidegger quer dizer que o *ser* carrega consigo essa espacialidade existencial, não há uma espacialidade ontológica de “dentro”, que seria vinculada ao *estar-sendo*, e uma espacialidade de “fora”, desprendida do *estar-sendo*. Para compreender este trabalho, principalmente diante da análise estética das obras arquitetônicas do Capítulo 3, é preciso diferenciar essa ausência de separação na espacialidade ontológica proposta por Heidegger, que compreende as estruturas existenciárias de *estar-sendo-no-mundo*, de uma separação epistemológica arquitetônica entre ambiente interno e ambiente externo em relação à obra arquitetônica, uma separação categórica e não existencial.

pensamento corrobora a defesa heideggeriana de uma relação de co-pertencimento entre *Dasein* e as demais coisas no mundo, onde a separação entre sujeito e objeto compactuaria com uma objetificação da vida humana. Para o filósofo alemão, nem mesmo as relações entre utilitários se dão em sentido cartesiano. Logo, não há separação entre “*estar-sendo*” e seu “*aí*”, entre “*estar-sendo*” e mundo, entre homem e espaço.

Da mesma maneira, Heidegger procura indicar as consequências de tratamento do homem como *estar-sendo* dividido em corpo-alma-mente para a espacialidade humana, seja em caráter teológico ou não.⁵¹ Ao passo em que salienta sua forte crítica à filosofia metafísica, Heidegger diz:⁵²

É preciso ver somente de pronto a diferença ontológica entre o ser-em como existenciário e a categoria do “estar dentro” de subsistentes um em relação a outro como categoria. Ao delimitar assim o ser-em, não negamos ao *Dasein* toda espécie de espacialidade. Ao contrário: o *Dasein* tem ele mesmo um próprio ‘ser no espaço’, mas que de seu lado é somente possível *sobre o fundamento do ser-no-mundo em geral*. Por isso, o ser-em não pode também ser ontologicamente elucidado mediante uma caracterização ôntica, dizendo-se, por exemplo: o ser-em um mundo é uma propriedade espiritual e a ‘espacialidade’ do homem é uma qualidade do ser do seu corpo próprio, o qual

⁵¹ Kirchner explica: “ao dizer que a ‘substância do homem é existência’, Heidegger não entende simplesmente ‘substância’ como uma coisa corpórea, acrescida de alma e espírito. Na verdade, a ideia de existência revela um modo que, no fundo, não é coisa nem é ao modo de coisa. E o que é então? *Modo de ser*, isto é, *possibilidade de ser*, nada substancial, portanto, no sentido tradicional do termo. Com efeito, mesmo que o homem se compreenda sob ‘outros modos possíveis’, ele sempre já se compreende a partir *desse modo fundamental*, que é condição de toda e qualquer possibilidade de ser” (KIRCHNER, 2016, p. 122).

⁵² É importante ressaltar que, mesmo que este trabalho tenha como base de fundamentação a filosofia heideggeriana, vemos em Platão um tipo de monismo *psyche-soma*, perdido ou talvez mal interpretado diante da cristianização de seu pensamento. No diálogo *Crátilo*, Platão se serve da crença órfica em que o *soma* é entendido como *sema*, como uma sepultura para a alma, e ressignifica o papel do corpo a fim de retratá-lo como um tipo de prisão onde, em um tipo de custódia, a alma se conserva e como o mediador por onde a alma expressa o que quer manifestar, isto é, como um lugar de significação pelo qual a alma sente e se pronuncia. Evidenciando que em sua etimologia para *soma* “não será preciso alterar uma só letra” (PLATÃO, *Crat.*, 400b-c), indicando a significação de corpo enquanto sinal, o personagem Sócrates expressa sua teoria acerca do corpo como um lugar onde a alma estaria resguardada, preservada, em um tipo de conotação mais positiva. Com a ressignificação do *soma*, entende-se que o âmbito somático em Platão não é apreendido como falso, mas, sim, como “responsável para dar mostra dos sinais” (COUTINHO, 2015b, p. 121). Assim, na teoria de Platão, o *soma* é entendido como “sinal das coisas verdadeiras, e também dos vícios” (COUTINHO, 2015b, p. 121). Para aprofundar a questão, cf. a Tese de Doutorado (2015) *Katabasis e psyche em Platão* e o artigo (2015) *Intuitions about neuroscientific problems of the cure in Plato: The communication between soma and psyche in the Charmide and in the Republic*, ambos de autoria de Luciano Coutinho. Observa-se, assim, que Platão elabora duas teses em suas teorias: uma sobre a mente e uma sobre a alma, ainda que poucos comentadores e filósofos posteriores tenham compreendido. Apresentamos, mesmo que superficialmente, parte da tese da alma quando discutimos sobre o *mythos* de Er. Para aprofundamentos sobre essa questão, indicamos o capítulo (2021b) “Limites do humano em Platão e em Agostinho”, do livro *Limite do Humano*, também de autoria de Coutinho.

é ao mesmo tempo ‘fundado’ pela corporeidade. Com o que se estaria de volta a um subsistente ser-junto a uma coisa qualificada de coisa-espiritual e a outra de coisa corporal, permanecendo obscuro o próprio ser do ente assim composto. Só o entendimento do ser-no-mundo como estrutura essencial do *Dasein* permite que o olhar tenha a possibilidade de penetrar na *espacialidade existenciária do Dasein*. Penetração que preserva de não-ver ou eliminar por antecipação essa estrutura, o que não seria motivado ontologicamente mas ‘metafisicamente’, na opinião ingênua de que o homem é de imediato uma coisa espiritual, posteriormente posta ‘dentro’ de um espaço (HEIDEGGER, 2012b, p. 177-179)

Em um seminário ministrado em 1959, na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Zurique, Heidegger indica como sua análise sobre a existência humana é pautada nas relações entre o ser humano e as coisas, em um âmbito que busca superar a separação entre o homem e os demais *estar-sendo* para exaltar as conexões e as significações que se dão entre tudo o que *está-sendo* presentificado no mundo.

o existir humano em seu fundamento essencial nunca é apenas um objeto simplesmente presente num lugar qualquer, e certamente não é um objeto encerrado em si. Ao contrário, este existir consiste de “meras” possibilidades de apreensão que apontam ao que lhe fala e o encontra e não podem ser apreendidas pela visão ou pelo tato. Todas as representações encapsuladas objetivantes de uma psique, um sujeito, uma pessoa, um eu, uma consciência, usadas até hoje na psicologia e na psicopatologia devem desaparecer na visão *daseinsanalítica* em favor de uma compreensão completamente diferente. A constituição fundamental do existir humano a ser considerada daqui em diante se chamará *Da-sein* ou *ser-no-mundo*. Entretanto, o *Da* deste *Da-sein* não significa, como acontece comumente, um lugar no espaço próximo do observador. O que o existir enquanto *Da-sein* significa é um manter aberto de um âmbito de poder-apreender as significações daquilo que aparece e que se lhe fala a partir de sua clareira. O *Da-sein* humano como âmbito de poder-apreender nunca é um objeto simplesmente presente. Ao contrário, ele não é de forma alguma e, em nenhuma circunstância, algo passível de objetivação (HEIDEGGER, 2009, p. 33)

Como não há, em Heidegger, separação entre “*estar-sendo*” e seu “*aí*”, discutir sobre a espacialidade do *Dasein* é discutir a existência humana. Qualquer interpretação ontológica deve partir, assim, da factual existência. Heidegger nos apresenta avanços interessantes no pensamento sobre as relações espaciais humanas, ou na linguagem heideggeriana, sobre a espacialidade do *Dasein*. É nesse sentido que as teorias heideggerianas abordarão algumas temáticas interessantes, como o entendimento de si próprio a partir de sua presentificação no mundo, as relações do homem com as coisas, o ocupar-se, o sentimento de familiaridade, as relações de significância, dentre outros.

Heidegger defende uma abordagem indissociável entre ser humano e espaço, entre existência e mundo, que nos permite propor novos questionamentos sobre a relação entre ser humano e arquitetura. A imagem abaixo é uma fotografia da singela, porém especial cabana “The Unterhus”, projetada por Peter Zumthor, marcando sua presença em meio às montanhas do vilarejo de Leis.



(Casa de temporada The Unterhus, de Peter Zumthor, Suíça)⁵³

⁵³ Peter Zumthor projetou três casas de madeira para aluguel de temporada no vilarejo de Leis, em Vals, na Suíça: “The Oberhus”, “The Unterhus” e “The Tümlihus”. Em meio às montanhas suíças, as cabanas exaltam a natureza

A partir da discussão sobre a espacialidade existenciária humana e a arquitetura, traremos o fazer arquitetônico do arquiteto suíço Peter Zumthor, no Capítulo 3 desta Dissertação, não como um método universal para alcançar boas obras arquitetônicas, mas como abertura de questionamento e reflexão acerca da maneira com a qual arquitetos e não arquitetos ainda enxergam, ou não enxergam de maneira alguma, o valor humano do espaço arquitetônico.

Considerando, ainda, que a arquitetura faz parte da humanidade desde os tempos mais primordiais, é imprescindível que se indique o papel de importância da arquitetura em meio a essa espacialidade. As teorias heideggerianas são, de fato, muito interessantes para o fazer arquitetônico, por possibilitarem a abertura de novos questionamentos e até mesmo para refutar propriamente alguns sistemas já instaurados em nossa sociedade. É dessa maneira que devemos, sobretudo os arquitetos, pensar sobre a arquitetura no século XXI, de maneira reflexiva e crítica.

2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial

Enquanto *estar-sendo-no-mundo*, não há a possibilidade de se abordar, em Heidegger, o *Dasein* como substância e nem de objetificar os *estar-sendo* não conformes ao *Dasein*, pois qualquer compreensão sempre se dará em meio à conjuntura de significâncias do mundo.⁵⁴ Ao

e o céu azul do remoto vilarejo de Leis. A cabana The Unterhus tem 130 metros quadrados e é composta por três pavimentos, todos com vistas deslumbrantes para a paisagem montanhosa. No site oficial das Casas de Leis, o “Zumthor Ferienhäuser”, Zumthor explica: “Annalisa had always dreamed of living in a house built of wood. Whenever she talked to me about it, I had the impression of a cosy home in the mountains where she would live alone. he two of us as a couple or a family with children never came up in all the different versions that she described during the many years that we lived together. It was obvious that she was describing a very personal feeling of home and hominess. She envisioned rooms out of wood and painted in various colours. Was she talking about the way Swiss mountain pine smells, about a crackling fire in the living room stove, about the special warmth of wood as a shell for the human body, the way she did recently? I don't recall exactly what she said but I still have the impression that there was something special emanating from the house that she described, something that applies only to houses made of solid timber, and not out of slats and boards and not out of plywood or veneers. And now the house has been built. Light and bright, in the hamlet of Leis at an altitude of 1500 m and with age – blackened wooden buildings. (...) Our Leis houses have big windows. They extend from wall to wall and from floor to ceiling. They frame the landscape and welcome its images inside the house. (...) Walking through the house means moving from view to view. The presence of the solid timber is tangible everywhere, intimate and close to the body; gentle, silky and shiny, it radiates in the light”, traduzido por Catherine e Schelbert, disponível em <<https://zumthorferienhaeuser.ch/en/leis/the-leis-houses>>, acessado em 24 de maio de 2022. Posteriormente, o ensaio “The Leis Houses” foi publicado na terceira edição expandida de *Thinking Architecture*, em 2010.

⁵⁴ Na tese (2005) *A “Topologia do ser”: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, Lígia Saramago diz: “O conhecimento claro e seguro buscado pela fenomenologia de Husserl dá lugar, em Heidegger, à idéia de *compreensão* como a instância mais originariamente constitutiva do *Dasein*, numa mudança de perspectiva que abarca em si o ponto de vista hermenêutico. Um sujeito transcendental e lógico é substituído por

passo em que a relação entre homem e espaço é tratada a partir de uma vinculação essencial e indissociável enquanto *estar-sendo-no-mundo*, o morar em Heidegger toma uma significação muito diferente do sentido de preencher o espaço no sentido de enchê-lo, de apoderar-se dele como um objeto ou de habitá-lo no sentido de domiciliar-se, de maneira isolada à existência humana. Heidegger reconhece o morar como o modo pelo qual somos homens sobre essa terra, como um traço fundamental do ser humano.⁵⁵

A referência do homem aos lugares e através dos lugares aos espaços repousa no habitar. A relação entre homem e espaço nada mais é do que um habitar pensado de maneira essencial (HEIDEGGER, 2012a, p. 137)

Assim, morar, em Heidegger, significa essencialmente:

Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra (HEIDEGGER, 2012a, p. 129)

Na grande maioria das traduções para a Língua Portuguesa, a palavra alemã *Wohnen*, empregada por Heidegger, é traduzida pela palavra “habitar”, assim como vemos na citação acima, de tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Ainda que essa seja uma escolha de tradução muito empregada até os dias atuais, optaremos, aqui, pela palavra “morar” para traduzir *Wohnen*, a fim de chegarmos mais perto do sentido de *demorar-se* pretendido por Heidegger. Em uma nota ao final de sua tradução do poema “In lieblicher Bläue...” (“Em anil amoroso...”, em português), de Holderlin, publicada na Revista de Estética e Semiótica, Flávio Kothe explica:⁵⁶

um *Dasein* fático que só é capaz de *compreender* por já estar, desde o início, imerso na rede significativa que é o mundo – somente *onde* qualquer compreensão se faz possível –, como já vinha sendo proposto desde *Ontologie*. À impossibilidade de objetivação do mundo deve-se a total impossibilidade de separação entre mundo e *Dasein*. O *Dasein* é ‘ser-no-mundo’” (SARAMAGO, 2005, p. 36).

⁵⁵ Cf. Heidegger: “Porque pertence essencialmente ao *Dasein* o ser-no-mundo, seu ser em relação ao mundo é essencialmente *ocupação*” (HEIDEGGER, 2012b, p. 181).

⁵⁶ A tradução de “In lieblicher Bläue...” por Flávio Kothe está anexada a esta Dissertação (Anexo I).

Muito usado é traduzir “wohnen” por habitar, o que fez fortuna entre arquitetos, que, ignorando o original, ficaram escrevendo sobre habitação e habitar. Ora, “habitar” teria a vantagem de se aproximar de “hábito” e “habitual”, que em alemão seria “gewoehnlich” no sentido de comumente, mas aponta para o ‘habitat’, que é usado antes para animais do que para seres humanos e para um modo de se situar que nem pensa sobre a condição humana.

Não é, porém, a mesma coisa uma habitação e uma moradia. Ao contrário do que tem sido em geral traduzido e usado, “wohnen” em alemão significa antes morar do que habitar; “Wohnung” significa antes moradia do que mera habitação. Habitação é um termo usado para casas padrão, tipo BNH, enquanto Heidegger queria se referir a um sentimento de familiaridade, de localização, de estar no mundo em algum lugar, com um modo de entendimento do mundo, do qual a construção seria uma extensão prática. A habitação está para a casa assim como a moradia está para o lar. Heidegger insiste no fim do ensaio “Bauen Wohnen Denken”, que morar significa entender, compreender, o que existe na linguagem popular brasileira, na qual morar significa captar, entender, chegar ao mesmo ponto que o autor da assertiva, como já sabia Roberto Carlos, algo que não perceberam os tradutores que optaram por habitar e habitação (KOTHE, 2011, p. 77)

O verbo “morar” nos proporciona significações que partilham com mais afinidade o sentido essencial da *demora* dos homens: entender, compreender, enraizar-se. O pensamento de *estar-sendo-junto-ao-mundo*, de absorver-se junto ao mundo, tem seu ápice no morar (*Wohnen*) no sentido de *demorar-se*, de enraizar-se, de cultivar raízes existenciais que em uma interrelação intrínseca ao mundo nutrem-se e afloram, em um tipo de conexão essencial. Na perspectiva do morar que resguarda, essas raízes são preservadas delicadamente, salvaguardadas em seu pertencimento junto ao mundo e podem permanecer serenamente em co-pertencimento, em sua essência existenciária.

O morar em Heidegger assume um sentido de pertencimento e de permanência que não compactua com o pensamento de domicílio ou de *habitat*, mas indica um fenômeno originário que, imbricado ao homem, constitui um traço fundamental de sua existência. Essa permanência e pertencimento apontam para uma relação de proximidade que perpassa todo o pensamento heideggeriano sobre a espacialidade humana. Heidegger nos possibilita, assim, retomar a relação de proximidade de ser humano à sua própria existência, evidenciando a importância

essencial de um co-pertencimento junto as coisas, de uma interrelação íntima de envolvimento com o mundo e com tudo o que *está-sendo* presentificado nele.

A proximidade é, para Heidegger, um caractere existenciário fundamental da espacialidade humana, indicando que o homem é marcado por uma vontade, um ímpeto de *estar-sendo-junto-a*, por um desejo de suprimir distâncias, de buscar a familiaridade: “Estar perto e *presença* é o essencial, não a grandeza da distância” (HEIDEGGER, 2012b, p. 307, nota de rodapé b). Em *...poeticamente o homem habita...*⁵⁷ ao discorrer sobre a dimensão da medida do morar humano, Heidegger indica uma métrica que foge completamente do âmbito científico e geométrico e aponta uma medida existencial, isto é, uma medida que se refere à essência existencial humana⁵⁸:

Esse levantamento de medida possui seu próprio μέτρον e, assim, sua própria métrica. O levantamento de medida segundo a dimensão que corresponde à sua medida, traz o habitar para o seu aspecto fundamental. O levantamento de medida próprio à dimensão é o elemento em que o habitar humano tem seu sustento, é onde ele adquire sustentação e duração (HEIDEGGER, 2012a, p. 172-173)

⁵⁷ Nesse ensaio, Heidegger propõe uma reflexão acerca do morar humano a partir da poesia *In lieblicher Bläue...* de Hölderlin, de onde retira, inclusive, o título de seu texto. Em *...poeticamente o homem habita...* Heidegger busca, como diz Ligia Saramago, “pensar a essência da poesia enquanto *deixar-habitar*; a partir daí, investigar a essência mesma do habitar e finalmente, com base nesta última, pensar a própria existência humana” (SARAMAGO, 2005, p. 248). Cf. o poema de Hölderlin, traduzido por Flávio R. Kothe e publicado na *Revista de Estética e Semiótica* da Universidade de Brasília UnB, no Anexo I desta Dissertação. Em nota, ao final de sua tradução, Kothe aponta: “Esse poema de Hoelderlin, que já foi traduzido para o português por Márcia Cavalcante Schuback, aparece em alemão também publicado sem versos, como um poema em prosa. Ao citar e estudar esse poema, Martin Heidegger, no ensaio “Poeticamente mora o homem sobre a Terra” (in *Vortraege und Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 11.ª edição, 2009, p. 181 - 198, existe uma versão em português publicada pela Editora Vozes, bem como em diversas outras línguas), usa uma versão em versos, com maiúscula no início de cada linha” (KOTHE, 2011, p.77).

⁵⁸ Enquanto o desafastamento é um caractere existenciário e, portanto, um caractere dos estar-sendo conformes ao *Dasein*, a distância (nunca em sentido métrico) é uma categoria dos estar-sendo não conformes ao *Dasein*. Tem-se, assim, que um dos traços essenciais do ser humano é aproximar-se em um buscar trazer para junto de si: “Por desafastamento, como um modo-de-ser do *Dasein* quanto a seu ser-no-mundo, não entendemos algo assim como lonjura (estar perto – ou mesmo distância. Empregamos a expressão ‘desafastamento’ em um significado ativo e transitivo. Ela significa uma constituição-de-ser do *Dasein* em relação à qual o afastar algo, pondo-o longe, por exemplo, é somente um *modus* determinado, factual. Desafastar significa fazer desaparecer o longe [*Ferne*, o afastado], isto é, a lonjura de algo, significando, portanto, aproximação. O *Dasein* é essencialmente des-afastante; sendo o ente que é, ele faz que o ente venha-de-encontro cada vez no próximo [*in die Nähe*, no estar perto]. O desafastamento descobre a lonjura. Esta, do mesmo modo que a distância, é uma determinação categorial do ente não-conforme ao *Dasein*. O desafastamento, ao oposto, deve ser tomado como existenciário” (HEIDEGGER, 2012b, p. 307).

É nesse sentido, de *estar-sendo-junto-a*, que o homem busca superar distâncias, trazer para perto, familiarizar-se. Tomando a própria existência como medida, essa aproximação tem caráter instaurador de possibilidades. Em *Ser e tempo*, Heidegger explica:

a lonjura nunca é apreendida como distância. Se for preciso avaliar o longe, a avaliação ocorrerá relativamente aos des-afastamentos em que o *Dasein* cotidiano se mantém. Do ponto de vista do cálculo, essas avaliações podem ser inexatas e imprecisas, mas elas têm sua *própria* e totalmente inteligível *determinidade* na cotidianidade do *Dasein*. Dizemos: até lá é um passeio, um pulo, ‘a dois passos’. Essas medidas exprimem não somente que não querem ‘medir’, mas que o estimado ser-longe pertence a um ente ao qual se vai em ocupação do ver-ao-redor. Mas mesmo quando nos servimos de medidas mais firmes e dizemos ‘até a casa há uma meia hora’, essa medida deve ser tomada como avaliação. Uma ‘meia hora’ não são 30 minutos, mas uma duração que em geral não tem ‘comprimento’, no sentido de uma extensão quantitativa. Essa duração é cada vez interpretada a partir de habituais ‘ocupações’ cotidianas (...) Nos seus caminhos, o *Dasein* não perfaz uma extensão de espaço como uma coisa corporal subsistente, não ‘devora quilômetros’; o ficar-perto e o des-afastar é cada vez um ser ocupado com o-que-fica-perto e com o-que-é-des-afastado. Um caminho ‘objetivamente’ mais comprido pode ser mais curto do que outro ‘objetivamente’ mais curto, se este é talvez uma ‘dura caminhada’ a vencer e parece ‘infinitamente comprido’. *Mas é em tal ‘aparecer’ que o mundo respectivo é pela primeira vez propriamente utilizável.* As distâncias objetivas das coisas subsistentes não coincidem com estar-longe e estar-perto do utilizável do-interior-do-mundo (HEIDEGGER, 2012b, p. 309-311)

Heidegger conclui seu pensamento, dizendo:

O des-afastar do ver-ao-redor da cotidianidade do Dasein descobre o ser-em-si do ‘mundo verdadeiro’, do ente junto ao qual o Dasein como existente já é cada vez” (HEIDEGGER, 2012b, p. 311)

Ao discorrer sobre uma ponte, em *Construir habitar pensar*, Heidegger esclarece que a “métrica” da espacialidade humana não pode ser entendida matematicamente, segundo dimensionamentos cartesianos, pois podemos estar próximos a essa ponte, mesmo a milhares

de quilômetros de distância. Se estivermos junto à ponte, em uma relação que não necessariamente precisa ser física, podemos estar bem mais próximos a ela do que um passante que a atravessa neste determinado momento ou do que uma pessoa que passa pela ponte diariamente sem estabelecer qualquer tipo de relação junto a ela.

A partir desse momento em que pensamos, estamos juntos daquela ponte lá e não junto a um conteúdo de representação armazenado em nossa consciência. Daqui podemos até mesmo estar bem mais próximos dessa ponte e do espaço que ela dá e arruma do que alguém que a utiliza diariamente como um meio indiferente de atravessar os espaços (...) Os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar do homem. Os mortais *são*, isso significa: *em habitando* têm sobre si espaços em razão de sua de-mora junto às coisas e aos lugares (HEIDEGGER, 2012a, p. 136)

Heidegger relaciona o morar com o *estar-sendo-no-mundo* de modo essencial, de maneira que morando, ou melhor, enraizando-se, o homem pode compreender e abrir-se no mundo para toda sua conjuntura de significações. Homem, mundo, morar e espaço, ganham, conseqüentemente, um patamar de suma importância nas teorias heideggerianas e poderiam influenciar amplamente o caminho rumo à uma maior consciência arquitetônica em seu âmbito existencial. Ao final do terceiro capítulo de *Ser e tempo*, em §24. *A espacialidade do Dasein e o espaço*, Heidegger conclui:

a espacialidade só pode ser descoberta em geral sobre o fundamento de mundo e isto de modo que o espaço *coconstitua*, no entanto, o mundo, em correspondência com a essencial espacialidade do *Dasein* ele mesmo quanto a sua constituição fundamental do ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2012b, p. 329)

Em contraponto ao familiarizar-se, Heidegger indica, também, o sentimento de estranheza, de “não se sentir em casa”, de desenraizamento. Esses fenômenos apontam a necessidade e a importância da investigação sobre a espacialidade humana, já que indicam o âmago da relação humana com o espaço, a possibilidade de sentir-se um pertencente ou um completo estranho, e constituem existencial e ontologicamente o morar⁵⁹ o mundo.

⁵⁹ A regência de “morar”, na Língua Portuguesa, exige a preposição “em”, porém, seguiremos a regência empregada por Coutinho para o verbo “conviver”, em *Educação arquitetônica da humanidade*, de acordo com a

Seguindo o raciocínio de diferenciação ontológica entre os *estar-sendo* conformes e não conformes ao *Dasein*, ao tratar sobre o morar e sobre a espacialidade humana, Heidegger aponta que enquanto o ser humano mora, isto é, *esta-sendo-em-o-mundo*, os demais *estar-sendo* apresentam uma relação de interioridade, na qual estão sempre uns “dentro” dos outros: “como a água ‘no’ copo, a roupa ‘no’ armário” (HEIDEGGER, 2012b, p. 171). Esses *estar-sendo*, como um utilitário, por exemplo, têm o modo-de-ser da subsistência e subsistem em outro subsistente, em uma relação que ocorre “no interior” do mundo. Em concordância com sua analítica, Heidegger aborda essa relação espacial como caractere ontológico categorial. Em contrapartida, o *Dasein*, que tem como constituição de *estar-sendo estar-sendo-em*, é analisado sob caracteres ontológicos existenciários.

com a expressão [ser-em, ou seguindo o emprego deste trabalho, *estar-sendo-em*], não se pensa a subsistência de uma coisa corporal, o corpo próprio do ente humano “em” um ente subsistente. O ser-em não se refere a um espacial “ser-um-dentro-do-outro” de dois entes subsistentes, assim como o “em” não significa de modo algum, originariamente, uma relação espacial desse modo; em alemão, *in*, em, provém de *innan* = morar, *habitare*, demorar-se em; “an” significa estou acostumado, familiarizado com, cuidado de algo, tendo a significação de *colo*, no sentido de *habito* e *diligo*. Esse ente o qual pertence o ser-em entendido dessa maneira, nós já o caracterizamos como o ente que sou cada vez eu mesmo. Em alemão *bin* (sou) é conexo de *bei*, de sorte que *ich bin* (eu sou) significa, por sua vez, moro, detenho-me em... o mundo como o familiar deste ou daquele modo. Ser, como infinitivo de “eu sou”, isto é, como existenciário, significa morar junto a... ser familiarizado com... *Ser-em é, por conseguinte, a expressão existenciária formal do ser do Dasein, o qual tem a constituição essencial do ser-em-o-mundo* (HEIDEGGER, 2012b. p. 173)

seguinte justificativa: “Seguindo a Normativa Gramática da Língua Portuguesa, teríamos de utilizar aqui, em função da regência do verbo, uma preposição ‘em’ que contraída com o artigo ‘o’ formaria ‘no’, pois o verbo ‘conviver’ é, nesse contexto, intransitivo. Tomo, aqui, a liberdade, no entanto, de tornar o verbo transitivo direto, cuja expressão ‘espaço’ se torna objeto direto, para dimensionar não a objetificação um do outro, conforme o termo gramatical sugere com sua prática, mas para dar a noção de que um se torna o outro e vice-versa: no exemplo ‘Eu convivo em minha casa’, ‘casa’ torna-se apenas um lugar, substituível; mas no exemplo ‘Eu convivo minha casa’, ‘casa’ se torna parte de mim, da mesma maneira que ‘Minha casa me convive’, e, para qualquer lugar que eu vá, minha casa estará comigo, e eu com minha casa” (COUTINHO, 2021 a, p. 16-17 nota de rodapé 2).

Ainda que os *estar-sendo* não conformes ao *Dasein* apresentem essa relação de interioridade, as relações espaciais também não se definem em termos cartesianos, indicando a conjuntura de relações de pertencimento que abrangem todas as coisas no mundo. Em um tipo de teia de remissões, Heidegger aponta que qualquer compreensão se dá em meio à conjuntura de interrelações entre as coisas no mundo.

A teoria de Heidegger sobre a espacialidade existencial humana é existenciária, isto é, compreende as relações e estruturas firmadas nessa existencialidade. Heidegger não deixa de lado a relação de *estar-sendo-com* os outros, sejam esses outros *estar-sendo* conformes ao *Dasein* ou não. Assim, o *Dasein* não é abordado como autossuficiente, como *estar-sendo* fechado em si mesmo, mas, ao contrário, o *Dasein* é analisado como *estar-sendo* presentificado *junto* às coisas no mundo, ou melhor, em um mundo compartilhado, como diz Ligia Saramago:

Heidegger elabora sua análise do *ser com os outros* – os que “*vêm ao encontro a partir do mundo*” –, ou o *ser-com* (*das Mitsein*), onde então se coloca a questão do “*lugar próprio*” do *Dasein*, o seu “*aqui*”, num mundo compartilhado (*die Mitwelt*) (SARAMAGO, 2005, p. 82)

E ainda:

O “*da*”, em seu poder unificador entre “*aqui*” e “*lá*”, atesta que aquilo que se pode compreender por “*espacialidade existencial do Dasein*” é algo que não mais se restringe aos conceitos categoriais de “*dentro*” e “*fora*”, “*interior*” e “*exterior*” ou “*próximo*” e “*distante*”. Isto implica, conseqüentemente, numa unidade entre *ser-em* e *ser-com* os outros, ou mesmo o *ser-junto* ao mundo (SARAMAGO, 2005, p. 84)

Ao morar o mundo, ao enraizar-se e, assim, cultivar raízes, seguindo a metáfora, há uma troca constante entre solo e raiz, entre solo e planta: ao mesmo tempo em que a planta se ergue sobre o solo e tem a possibilidade de existir por estar ancorada a ele, as raízes auxiliam na sustentação do solo, as raízes o fortificam contra erosões. A conexão entre ser humano e espaço é uma via de mão dupla, é uma interrelação, em que um encontra-se imbricado e influencia o outro de maneira essencial. O homem não está meramente inserido no espaço sem qualquer correlação. Ele percebe e reage ao espaço circundante. A vinculação entre ser humano e espaço existencial é dialética, isto é, o espaço influencia o homem e, ao mesmo tempo, o homem influencia o espaço. Vale a pena darmos, ainda, um passo a mais, e explicitar que tanto o *eu*

quanto o *outro*, enquanto *estar-sendo* presentificados no mundo, temos a possibilidade de desenvolvermo-nos quando nos abrimos um para o outro em um tipo de troca, de relação dialética intrínseca, uma possibilidade de *ser-estando* ao *estar-sendo* essencialmente. Essa troca não se dá, ainda, apenas entre *estar-sendo* conformes ao *Dasein*, mas a tudo o que nos cerca, no e junto a esse mundo compartilhado.

2.3 Lugar e pertencimento

Heidegger nos apresenta um conceito de espaço que vai muito além de uma localidade física ou geográfica. O conceito espacial heideggeriano não apresenta sentido cartesiano, não expressa distanciamentos ou aproximações matemáticas, mas, sim, interrelações existenciais. Heidegger trata sobre o espaço como “lugar arrumado” (HEIDEGGER, 2012a, p.134), “liberado, num limite” (HEIDEGGER, 2012a, p.134), como vemos na citação a seguir. Esse limite, portanto, não deve ser entendido como uma demarcação geográfica, mas como o onde em que uma coisa “dá início à sua essência” (HEIDEGGER, 2012a, p.134). Espaço e, portanto, os lugares, são fundamentais para a questão do *ser*.

Espaço (*Raum, Rum*) diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego *πέρας*. O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência. Isso explica por que a palavra grega para dizer conceito é *ὅριμος*, limite. Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar (HEIDEGGER, 2012a, p.134)

Se *estar-sendo* só é possível sob a relação de unidade junto ao mundo, uma vez que o mundo é uma extensão existencial, *estar-sendo* implica em relações indissociáveis entre

existência e lugar⁶⁰: *estar-sendo-nos-lugares-do-mundo*, ou melhor, *estar-sendo-junto-aos-lugares-do-mundo*.

É seguindo esse pensamento que Heidegger irá analisar as relações de ocupação e lugar, no sentido de *demorar-se* junto ao lugar, de pertencimento ao lugar. Dessa maneira, a noção de mundo e, assim, de lugar não é compreendida de maneira objetificada, mas a partir de suas relações junto aos *estar-sendo* presentificados. Logo nas primeiras páginas de *A caminho da linguagem*, o filósofo alemão explicita:

A palavra “lugar” significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada, mas atravessando com seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência (HEIDEGGER, 2003, p.27)

A compreensão sobre a espacialidade humana se dará, portanto, a partir do caráter de encontro do mundo, abordado como um tipo de teia de remissões em que tudo se conecta, isto é, a partir de uma conjuntura de interrelações onde cada *estar-sendo* pode ser um tipo de fluxo condutor para o encontro de outros *estar-sendo*. No sentido de *demorar-se*, de não ir embora, de permanecer junto a, de *estar-sendo-junto-a*, esse *estar-sendo* traz consigo uma possibilidade de abertura para os demais. O sentido essencial de conexão e abertura proposto por Heidegger nos propicia exaltar as profundas conexões presentes e estabelecidas a todo momento na vida cotidiana.

O caráter de encontro entre os *estar-sendo* presentificados no mundo indica, assim, um sentido de significatividade, de pertencimento entre *estar-sendo* e lugar, um lugar-próprio onde o *estar-sendo* pode ser compreendido em uma possibilidade de abertura de sentido: “O lugar-próprio é cada vez um determinado ‘ali’ e ‘aí’ a que um instrumento *pertence*” (HEIDEGGER,

⁶⁰ Michael Inwood, em *A Heidegger Dictionary*, aponta que o filósofo alemão usa diferentes palavras para “lugar”, a depender do contexto de emprego: “Heidegger uses several words for ‘place’: 1. *Ort* is used for the positions of things in space as conceived by mathematical physics (BT, 91 on Descartes's of *res extensae*) and also metaphorically, e.g. the place or ‘locus’ of truth (BT, 226). 2. *Platz* is used for the *proper* ‘place’ of/for something: ‘The Platz is the specific “there” and “over here” to which a piece of equipment belongs’ (BT, 102). 3. *Stelle*, ‘spot, position’, is used, like *Ort*, for the position of something in geometrically conceived space. 4. The more elevated *Stätte*, ‘site’, hardly occurs in BT but it is important later as the ‘site’ of a decisive event in the history of being (cf. BT, 388: *Kultstätte*, ‘site of a cult’). The Greek ‘*polis* is the site of history [Geschichtsstätte], the There in which, from which and for which history happens’ (IM, 117/128)” (INWOOD, 1999, p.199).

2012b, p. 301). Seja em relação a um *estar-sendo* conforme ao *Dasein* ou não, um lugar será sempre, dessa maneira, um onde particular, com um caráter próprio, construído ao longo do tempo. Em Heidegger, portanto, não há como compreendermos um lugar de maneira não relacionada aos *estar-sendo*, ao mundo e o que o constitui.⁶¹

Esse sentido intrínseco de pertencimento ao lugar em um tipo de *estar-sendo* autêntico em seu lugar essencial pode ser visto tanto em relação a um utensílio e seu lugar próprio de utilização, quanto para um morador e sua terra natal, uma arquitetura e seu lugar de implantação e até mesmo para o pertencimento entre diferentes lugares.⁶² A partir das teorias heideggerianas, podemos discutir não só sobre uma relação de pertencimento, mas também sobre uma relação de pertencimento mútuo, de co-pertencimento. Um morador de Brasília, por exemplo, pode carregar a cidade enraizada em si próprio, mas assim como o morador pertence à Brasília, Brasília também pertence ao morador, não no sentido de posse, mas de um tipo de vinculação essencial, ou melhor, em uma interrelação de pertencimento mútuo e de possibilidade de apreensão.

O caráter do lugar, no sentido de uma identidade própria, é, assim, partilhado pelas coisas que nele se encontram. Como em um tipo de conjuntura de significados e interrelações entre *estar-sendo* e seu lugar-próprio e entre diferentes lugares-próprios, as coisas podem, enfim, ser apreendidas pelo ser humano.

⁶¹ Como exemplo, Heidegger discorre sobre o lugar-próprio de um instrumento: “O ente ‘para a mão’ tem, cada vez, uma proximidade diversa, que não pode ser estabelecida por medida de distâncias. Esse estar-perto se regula pelo manejo e pelo emprego ‘calculado’ do ver-ao-redor. O ver-ao-redor do ocupar-se fixa o que desse modo está perto e, ao mesmo tempo, quanto à direção em que o instrumento é acessível a cada momento. Essa direcionada proximidade do instrumento significa que este não é unicamente um subsistente em algum lugar do espaço, tendo seu lugar no espaço, mas, como instrumento, está por essência colocado, acomodado, disposto, posto-em-seu-lugar. O instrumento tem sua *localização, lugar-próprio* ou ‘está por aí’, o que por princípio deve-se distinguir de uma pura ocorrência em um lugar qualquer do espaço” (HEIDEGGER, 2012b, p. 301).

⁶² Assim como vimos no subtópico “2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial” enquanto o *Dasein* mora o mundo, os *estar-sendo* não conformes ao *Dasein* são analisados por Heidegger a partir de uma relação de interioridade, como em um tipo de encadeamento infinito. Sobre a relação entre essa interioridade e a abordagem ontológica sobre o lugar em Heidegger, Lígia Saramago diz: “Não obstante a extrema simplicidade do conceito de interioridade recíproca, o pleno sentido deste ‘dentro’ traz consigo alguns desdobramentos significativos. Primeiro, enfatiza e expõe como inevitável a ideia de *pertencimento* mútuo e em cadeia envolvendo todas as coisas; segundo, este pertencimento se manifesta principalmente na forma de um permanente *abrigar*, noção esta que comparecerá expressivamente ainda diversas vezes no pensamento de Heidegger em diferentes contextos e, por fim, traz consigo a reflexão heideggeriana sobre um tema clássico das filosofias do espaço, a noção de *lugar* e a relação deste com o espaço em geral” (SARAMAGO, 2005, p. 57), e também: “A noção de pertencimento mútuo não se restringe, contudo, aos instrumentos e seus lugares, mas se expande, desdobrando-se em relações de pertencimento de proporções ainda mais amplas *entre os próprios lugares* de um determinado contexto – ‘*o todo de lugares reciprocamente direcionados*’ – e estes, no que se remetem uns aos outros, configuram um todo ao qual eles próprios acabam por pertencer” (SARAMAGO, 2005, p. 61-62).

O espaço que é descoberto como espacialidade do todo instrumental pelo ver-ao-redor no ser-no-mundo pertence cada vez ao ente ele mesmo como seu lugar-próprio. O mero espaço está ainda encoberto. O espaço despedaçou-se em lugares-próprios. Mas essa espacialidade tem sua própria unidade mediante a totalidade-da-conjunção conforme-ao-mundo do utilizável espacial. O “mundo ambiente” não se insere em um espaço já-dado, mas sua mundidade específica articula, em sua significatividade, a conexão-de-conjunção cada vez própria a uma totalidade de lugares próprios designados pelo ver-ao-redor. Cada mundo individual descobre cada vez a espacialidade do espaço que lhe pertence. Fazer que o utilizável venha de encontro cada vez em seu espaço do mundo-ambiente só permanece onticamente possível porque o *Dasein* é ele mesmo “espacial” quanto a seu ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2012b, p. 305)

É dessa maneira que Heidegger analisa a espacialidade do *Dasein*, a partir de sua relação com as coisas que o cercam, em seu espaço de existência.⁶³ O sentido de lugar supera, portanto, qualquer caracterização geográfica, indicando um enlaçamento essencial e ontológico à vida humana. A relação de pertencimento a um lugar e a relação com as demais coisas no sentido de permanecer junto a, de *estar-sendo-junto-a* (*Da-bei-seins*) é condição para o morar pensado em seu âmbito fundamental.

Vemos, em Heidegger, uma importância decisiva atribuída a *estar-sendo* em seu lugar, em uma relação autêntica e essencial de pertencimento, que nos possibilita discutir sobre as transformações derivadas da vinculação intrínseca entre ser humano e seus lugares de moradia, no sentido de uma *demora* junto aos lugares, de enraizar-se aos lugares, como vimos anteriormente, no subtópico “2.2 Morar enquanto enraizar-se existencial”. Ora, se o *Dasein* tem como traço co-constitutivo *estar-sendo* presentificado no mundo em conjunção com os demais *estar-sendo*, sejam estes conformes ao *Dasein* ou não, e se as relações espaciais de pertencimento abrem caminho para que o *Dasein* compreenda o mundo e compreenda a si próprio, deve-se ressaltar uma possibilidade de troca fundamental entre existência humana e sua espacialidade. Nesse sentido, não só o *estar-sendo* modifica o lugar, mas também o lugar modifica o *estar-sendo*. Em melhores palavras, há uma vinculação dialética e transformadora

⁶³ Para Heidegger, a conexão imediata com a existência e essa relação de co-pertencimento e de significatividade junto as coisas presentificadas no mundo foi levada ao esquecimento pela filosofia ocidental de base metafísica que se ocupou em buscar algo que estivesse “por trás”, ou melhor, uma causa formal que estivesse “acima” da própria presentificação.

entre o ser humano enquanto conviva e seus lugares de convívio.⁶⁴ Trazendo esse pensamento para o âmbito da arquitetura, temos a arquitetura não apenas como parte estruturante da vida humana, mas também como fenômeno transformador da humanidade.⁶⁵

A abordagem fenomenológica vai ao encontro do trabalho da arquitetura e do urbanismo, que se empenham – ou deveriam fazê-lo – em trazer para a materialidade também a dimensão existencial humana, em uma relação recíproca, em que esta é expressa pela materialidade construída que, por sua vez, tocará a primeira. Justamente por sua preocupação em aproximar-se do mundo-vivido, a fenomenologia é uma abordagem coerente para o propósito de se fazer arquitetura e urbanismo. Acredito em uma arquitetura e em um urbanismo que buscam o entendimento de sua matéria-prima in loco, a apreensão das experiências e anseios humanos com/nos espaços, o desvelar dos motivos que promovem conexões intrínsecas e viscerais das pessoas com os lugares. A arquitetura e o urbanismo, disciplinas que se propõem a pensar, criar, planejar e trazer à materialidade ambientes destinados a serem habitados, têm por matéria-prima a experiência do ser humano nos espaços. Muito coerente, portanto, dela aproximar-se para apre(e)nder, a partir do mundo-vivido, como se habita (BRANDÃO, 2017, p. 22)

Vale a pena avançarmos esse pensamento, a fim de explicitar que *estar-sendo-junto-a-arquitetura* é parte crucial e co-constitutiva da espacialidade humana em uma relação mútua, isto é, o ser humano influencia a arquitetura e a arquitetura influencia o ser humano. A proposta desta Dissertação abrange o desenvolvimento, sempre de maneira crítica e reflexiva, de um tipo de idealismo necessário para a mudança do rumo da arquitetura no século XXI frente a essa relação essencial humana, ainda que saibamos que, para Heidegger, qualquer idealismo seria considerado metafísico, ou melhor, qualquer direcionamento seria entendido como uma formatação vazia baseada em verdades pressupostas. Com o intuito de superar as limitações do

⁶⁴ Como já explicitado anteriormente, utilizamos, aqui, o conceito de conviva cunhado por Coutinho em *Educação arquitetônica da humanidade*. Para tal aprofundamento, cf. as explicações ao longo do texto, principalmente a partir do subtópico “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se”, do Capítulo 1.

⁶⁵ Cf. Bollnow, em *Human Space*, que diz: “The way we experience being in a place can be very different, according to whether we are lost in the fortuitousness of a 'somewhere' or feel bound to this one specific place as the one which belongs to us or has been granted to us. We can feel lost or sheltered in space, in Unity with it or unfamiliar with it. There are therefore forms of being in space, variations of the relationship with space. Man is also Always in space 'somehow' (...) space becomes a sort of medium in which I find myself, and only with such a medium can one speak meaningfully of being in a space” (BOLLNOW, 2011, p. 256).

posicionamento heideggeriano e buscar a abertura necessária para tal avanço, as teorias propostas por Luciano Coutinho em *Educação arquitetônica da humanidade* nos impulsionam enquanto desenvolvimento arquitetônico e, de maneira geral, enquanto desenvolvimento humano.⁶⁶

Tendo em vista a abordagem heideggeriana sobre o lugar e as aberturas de discussão possibilitadas pelas teorias do filósofo alemão acerca da espacialidade humana, resta tratarmos, sempre com intuito de trazer a discussão para o âmbito da arquitetura, os desdobramentos dessa abordagem no construir e no morar humanos. Para tal, retomaremos alguns conceitos heideggerianos já apresentados anteriormente, a fim de expormos uma sequência de pensamento mais completa sobre o caminho a ser percorrido em direção a um maior reconhecimento existencial sobre a arquitetura.

2.4 Repensando o construir

Como visto nos subtópicos anteriores, o morar heideggeriano difere-se, e muito, do sentido de residir, de domiciliar-se, e toma novas proporções de significância por sua vinculação fundamental à existência humana. Para Heidegger, o morar é maneira em que o homem *está-sendo-no-mundo*. Em *Construir habitar pensar*, texto em que o filósofo alemão discute amplamente esse morar pensado sob o âmbito existencial, Heidegger também nos apresenta uma nova perspectiva sobre o construir a partir de sua relação essencial com o morar humano.

O que diz então construir? A palavra do antigo alto-alemão usada para dizer construir, “*buan*”, significa habitar. Diz: permanecer, morar. O significado próprio do verbo *bauen* (construir), a saber, habitar, perdeu-se (...) Sem dúvida, a antiga palavra *buan* não diz apenas que construir é propriamente habitar, mas também nos acena como devemos pensar o habitar que aí se nomeia (...) Quando a palavra *bauen*, construir, ainda fala de maneira originária diz, ao mesmo tempo, que *amplitude* alcança o vigor essencial do habitar. *Bauen, buan, bhü, beo* é, na verdade, a mesma palavra alemã “*bin*”,

⁶⁶ cf. o livro *Educação arquitetônica da humanidade* e as considerações propostas mais à frente nesta Dissertação.

eu sou nas conjugações *ich bin, du bist*, eu sou, tu és, nas formas imperativas *bis, sei, sê, sede*. O que diz então: eu sou? A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence “*bin*”, “sou”, responde: “*ich bin*”, “*du bist*” (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual *somos* homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar. A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é a medida que *habita* (HEIDEGGER, 2012a, p. 126-127)

A partir de Heidegger, entende-se que não construímos com a finalidade de morar, construímos à medida em que moramos, isto é, temos o construir como maneira de dar sentido ao mundo, tecendo nosso próprio pertencimento. A relação entre construir e morar perde, conseqüentemente, a noção de meio-finalidade, onde o construir seria apenas um meio, um instrumento, para a finalidade de morar. Construir significa, em Heidegger, um morar pensado de maneira originária: “Construir já é em si mesmo habitar” (HEIDEGGER, 2012a, p. 126). É construindo essencialmente e morando que o homem *está-sendo-no-mundo*.

Nesse sentido, há uma grande diferença entre esse construir (*bauen*) pensado de maneira essencial e o edificar. Para Heidegger, construir tem o sentido de zelar pelo crescimento, de cultivar e proteger. Mas, assim como nem toda moradia (residência) indica um morar essencial, nem toda construção indica um construir essencial: “Isso esclarece porque acontece um construir por detrás dos múltiplos modos de habitar” (HEIDEGGER, 2012a, p. 127). Sobre o edificar, um tipo de construir desvincilhado essencialmente do morar, Heidegger diz:

Essas atividades acabam apropriando-se com exclusividade do termo *bauen* (construir) e com isso da própria coisa nele designada. O sentido próprio de construir, a saber, o habitar, cai no esquecimento. Parece que esse acontecimento refere-se a uma transformação semântica ocorrida no âmbito das palavras. Na verdade, porém, aí se abriga algo muito decisivo: o fato de não mais se fazer a experiência de que habitar constitui o ser do homem, e de que não mais se pensa, em sentido pleno, que habitar é o traço fundamental do ser-homem (HEIDEGGER, 2012a, p. 127-128)

Pensar o construir a partir do morar significa, nas teorias heideggerianas, deixar-morar, resguardar a existência humana em sua essência existencial, em seu vigor de essência, na paz de seu pertencimento. Fica o questionamento: como se deve, então, pensar o construir a partir

de sua relação junto à espacialidade humana aqui defendida? Para respondermos essa questão é necessário, primeiramente, abordarmos o texto *A coisa*, no qual, a partir de uma ampla discussão sobre uma jarra, ou um receptáculo, como vemos em algumas traduções para o Português, Heidegger procura diferenciar “coisa” e “objeto”, indicando que a filosofia ocidental é pautada por uma apreensão muito objetificada, abstrata e desprendida da vida humana.

Assim como ao longo de toda a sua analítica, em *A coisa*, Heidegger busca “desobjetificar” os *estar-sendo* e abordá-los a partir de sua relação à existência humana, no intuito de superar a separação entre o apreendedor e o apreendido, entre o observador e o observado (como na crítica heideggeriana à filosofia de Descartes), separação considerada por Heidegger como uma distração da experiência imediata de *estar-sendo* presentificado junto as coisas. Heidegger parte do fato de a jarra ser imediata e real e, desse modo, a apreensão e a interpretação sobre a jarra devem pertencer à questão de *ser*. O pensar sobre a jarra, consequentemente, só se inicia com a jarra e o ser humano presentificados, juntos, em uma relação de co-pertencimento: as coisas devem ser apreendidas por meio de seu engajamento com o viver humano.

Portanto, a jarra não deve ser compreendida por uma somatória de características abstratas, mas sim por meio de uma apreensão experiencial entre jarra e mundo, juntos ao ser humano. Nesse sentido, Heidegger corrobora sua crítica à *idea* (ιδέα) de Platão, interpretada por ele como mera aparência externa (*Aussehen*), indicando que a jarra não é primeiramente um objeto a que posteriormente são acrescentados atributos e que, *estando-sendo* presentificada no mundo, a jarra enquanto coisa não poderia ser sustentada por uma causa formal que está acima de sua própria presentificação. Heidegger propõe uma compreensão que se dá a partir de uma relação imediata da coisa em conexão com o ser humano e o mundo ao redor, em como ela se relaciona junto ao ser humano. Esse relacionamento é pensado desde como a usamos, como a seguramos, o que ela nos propicia beber, o espaço interno vazio quando ela está vazia, e o espaço interno preenchido quando ela está cheia, e, ainda, a relação entre a mesa de café da manhã, o comer/beber e o posicionamento e uso da jarra, e daí em diante. Temos, assim, um modo de pensar sobre a coisa onde ela poderia relatar algo sobre a relação de um indivíduo com sua factual existência, em detrimento de uma abordagem “objetificadora”, cuja essência seria sua ideia transcendental.

É dessa mesma maneira que Heidegger irá tratar as coisas construídas, de maneira “desobjetificada”, em sua relação essencial à vida humana. Tudo o que foi discutido até agora é base para o questionar fundamental: o que significa, e mais, o que implica, para a vida humana,

o construir que tem como traço originário um deixar-morar existencial, um *demorar-se*? A resposta a essa pergunta encontra-se na elucidação da relação entre o construir enquanto deixar-morar e a espacialidade da existência humana. Com esse intuito, em *Construir habitar pensar*, Heidegger indica como uma coisa construída, uma ponte, configura em si mesma um lugar ao passo em que dá lugar para a *demora* dos homens.

A ponte pende “com leveza e força” sobre o rio. A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. A ponte as deixa repousar de maneira própria uma frente à outra. Pela ponte, um lado se separa do outro. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraída em cada margem. A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. (...) A ponte permite ao rio o seu curso ao mesmo tempo em que preserva, para os mortais, um caminho para sua trajetória e caminhada de terra em terra. (...) Em seus arcos, ora altos, ora quase planos, a ponte se eleva sobre o rio e o desfiladeiro. Quer os mortais prestem atenção, quer se esqueçam, a ponte se eleva sobre o caminho para que eles, os mortais, sempre a caminho da última ponte, tentem ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado e assim acolherem a bem-aventurança do divino. (...) A ponte é, sem dúvida, uma coisa com características *próprias* (HEIDEGGER, 2012a, p. 131-132)

“Desobjetificando” a ponte, isto é, indicando que a ponte não é primeiramente um objeto a que posteriormente devem ser atribuídas características a partir de uma interpretação, mas, ao contrário, apontando que a ponte é em si e por si uma coisa construída, com seus próprios atributos, Heidegger demonstra como a ponte reúne e integra tudo o que *está-sendo* presentificado ao seu redor. A ponte não cria as margens do rio, tampouco é causa das águas e da correnteza do rio, mas a ponte, como coisa, reúne e integra tudo ao redor, configurando um lugar e dando ao espaço sua essência.

O lugar não está simplesmente dado antes da ponte. Sem dúvida, antes da ponte existir, existem ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar e, isso, *através* da ponte. A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa. (...) Coisas, que desse modo são

lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços (HEIDEGGER, 2012a, p. 133-134)

Como vimos, o conceito de lugar é extremamente complexo e abrange uma grande variedade de temáticas dentro do pensamento heideggeriano. Sempre em uma vinculação ontológica, essas temáticas vão desde a espacialidade da existência humana, quando Heidegger trata dos lugares do mundo e da relação entre o homem e as coisas, até o lugar da linguagem e da poesia, por exemplo.

Retomando o que foi discutido anteriormente, temos a seguinte análise fenomenológica heideggeriana sobre a ponte: enquanto coisa construída configuradora de um lugar, a ponte possibilita a abertura para uma relação de sentido, de identidade e de pertencimento em sua vinculação íntima à espacialidade humana. É assim que a ponte pode estar muito mais próxima de uma pessoa que se encontra fisicamente a milhares de quilômetros do que de uma pessoa que a atravessa neste exato momento, isto é, podemos estar mais próximos de algo junto ao qual tecemos uma relação de co-pertencimento, por mais distante fisicamente que estejamos. A ponte enquanto coisa construída está enredada, enlaçada à existência humana. A intenção de retomarmos as discussões dos subtópicos anteriores, mas agora em totalidade, busca evidenciar o papel de importância da arquitetura, ou na linguagem heideggeriana, das coisas construídas, na espacialidade humana. Heidegger indica que:

Não só a relação entre lugar e espaço como também o relacionamento entre o lugar e o homem que nele se demora residem na essência dessas coisas assumidas como lugares (HEIDEGGER, 2012a, p. 134)

E também:

Nessa tentativa de pensar atentamente tanto a relação entre lugar e espaço como também o relacionamento entre homem e espaço, essência das coisas, que são lugares e que chamamos de coisas construídas, ganha uma luz. (...) As coisas são lugares que propiciam espaços. Construir é edificar lugares. Por isso, construir é um fundar e articular espaços. Construir é produzir espaços. (...) Assim é que, por produzir coisas como lugares, o construir está mais próximo da essência dos espaços e da proveniência essencial “do” espaço que toda geometria e matemática. (...) As coisas construídas com autenticidade marcam a essência dando moradia a essa essência. O construir assim

caracterizado é um deixar-habitar privilegiado (HEIDEGGER, 2012a, p. 137-138)

Poder-se-ia pensar que, a partir de toda a discussão aqui apresentada, o que se defende, neste trabalho, é que a essência do construir e do deixar-morar seria a arquitetura enquanto disciplina ou profissão. De maneira alguma, é isto que se pretende aqui. O que se defende é que repensemos a arquitetura diante de toda uma responsabilidade existencial, como um deixar-aparecer, ou melhor, como um deixar-acontecer o morar originário: “Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir” (HEIDEGGER, 2012a, p. 139).⁶⁷ As coisas construídas evidenciam a relevância essencial da arquitetura para o ser humano,⁶⁸ pois a coloca numa posição ativa enquanto fenômeno transformador e estruturante da espacialidade humana.

Habitar é, porém, o *traço essencial* do ser de acordo com o qual os mortais são. Quem sabe se nessa tentativa de concentrar o pensamento no que significa habitar e construir torne-se mais claro que ao habitar pertence um construir e que dele recebe a sua essência. Já é um enorme ganho se habitar e construir tornarem-se *dignos de se questionar* e, assim, permanecerem *dignos de se pensar* (HEIDEGGER, 2012a, p. 140)

O texto *Construir habitar pensar* corresponde a uma conferência apresentada por Heidegger em 1951, em ocasião da Darmstädter Gesprächs II, sobre o tema *Mensch und Raum* (“O homem e o espaço”, em português). A época da conferência foi marcada pela crise habitacional do pós-guerra, um período difícil em que várias cidades europeias tiveram que focar seus esforços em se reerguer e se reconstruir. Em meio a essa crise, o pensamento arquitetônico, embasado por conceitos herdados do modernismo, era fortemente impulsionado por ideias funcionalistas que buscavam solucionar a crise habitacional o mais rápido possível, muitas vezes por meio de conjuntos habitacionais. O pensamento arquitetônico da época era,

⁶⁷ Em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, Yi-Fu Tuan aborda o construir arquitetônico como “uma atividade complexa. Torna as pessoas conscientes e as leva a prestar atenção em diferentes níveis: ao nível de tomar decisões pragmáticas; de visualizar espaços arquitetônicos na mente e no papel; e de comprometer-se inteiramente, de corpo e alma, na criação de uma forma material que capture um ideal. Uma vez alcançada, a forma arquitetônica é um meio ambiente para o homem” (TUAN, 1983, p. 119).

⁶⁸ Brandão diz: “o habitar é a expressão da relação primária do ser humano com os espaços. Nessa construção recíproca, a arquitetura é expressão e continente do habitar, isto é, traz para a materialidade o modo como se habita e, simultaneamente, acolhe e propicia lugar a um habitar” (BRANDÃO, 2017, p. 30).

assim, marcado pelo racionalismo formal e metodológico.⁶⁹ Heidegger, indica, porém, ao final do texto, que sua crítica à crise do morar dá-se em um sentido muito mais amplo:

Fala-se por toda parte e com razão de crise habitacional. E não apenas se fala, mas se põe a mão na massa. Tenta-se suplantar a crise através da criação de conjuntos habitacionais, incentivando-se a construção habitacional mediante um planejamento de toda a questão habitacional. Por mais difícil e angustiante, por mais avassaladora e ameaçadora que seja a falta de habitação, a *crise propriamente dita do habitar* não se encontra, primordialmente, na falta de habitações. A crise propriamente dita de habitação é, além disso, mais antiga do que as guerras mundiais e as destruições, mais antiga também do que o crescimento populacional na terra e a situação do trabalhador industrial. A crise propriamente dita do habitar consiste em que os mortais precisam sempre de novo buscar a essência do habitar, consiste em que os mortais *devem primeiro aprender a habitar*. E se o desenraizamento do homem fosse precisamente o fato de o homem não pensar de modo algum a crise habitacional *propriamente dita como a crise?* (HEIDEGGER, 2012a, p. 140-141)

Repensar a espacialidade humana é repensar também a maneira como moramos, como nos enraizamos no mundo e tecemos, a cada momento, relações com tudo o que nos cerca. Direcionar o construir tendo em vista o *demorar-se*, o *enraizar-se*, significa redirecionar o fazer arquitetônico em direção à sua relação essencial com a humanidade.

⁶⁹ O intuito desta Dissertação não é condenar a arquitetura modernista, tampouco é defender que o Movimento Modernista não tem seu valor. Pelo contrário, reconhecemos a grande importância da arquitetura modernista, assim como das escolas e arquitetos que nasceram do modernismo. Criticamos, aqui, a arquitetura que desconsidera ou que até mesmo nega seu papel essencial humano, independentemente de seu movimento ou escola.

2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se

Ainda que suas críticas não fossem direcionadas expressamente aos profissionais da arquitetura e urbanismo, Heidegger possibilitou avanços importantes para o fazer arquitetônico em meio à redução funcionalista da arquitetura, onde o homem pode acabar sendo tomado como uma entidade genérica e universal. Vimos, a partir das problemáticas anteriores, que Heidegger possibilita o redirecionamento do pensamento sobre as relações abertas por uma obra arquitetônica a partir de suas teorias sobre a coisa construída e sua relação essencial com o lugar e, assim, com a espacialidade humana.⁷⁰

A essência da obra arquitetônica baseia-se na relação íntima entre arquitetura e homem, isto é, entre o espaço arquitetônico e aquele que o frui, que o ocupa, *demorando-se* e *enraizando-se* junto a ele. Desta maneira, o homem junto ao espaço arquitetônico pode ser analisado como *estar-sendo* pertencente, imerso, naquele momento no espaço, à estrutura de sentido de abertura pela totalidade da obra arquitetônica que, ao configurar um lugar, doa espaço para a existência humana.⁷¹

As questões significativas são: como moramos em nossas situações particulares e como podemos dar forma à qualidade de nossa moradia para melhor ou para pior? Heidegger associa a qualidade de nossa moradia à qualidade de nossa construção, uma vez que uma construção eficaz surge de um sentido genuíno de poupar e preservar (SEAMON, 2000, p. 190)⁷²

Otto Frederich Bollnow, foi um arquiteto, pedagogo e filósofo alemão. Em seu livro *Human Space*, originalmente publicado em alemão sob o título *Mensch und Raum*, em 1963, Bollnow buscou a correlação entre o homem e o espaço em que vive. Sobre o morar heideggeriano e a espacialidade humana, Bollnow diz:

⁷⁰ Indicamos a leitura do artigo (2014) “Conceitos de habitar em arquitectura”, de Michel Toussaint.

⁷¹ Yi-fu Tuan aborda a relação entre ser humano e arquitetura de maneira interessante, indicando que as obras arquitetônicas podem aperfeiçoar a sensação e a percepção humanas, orientar funções e relações sociais e, por fim, podem ensinar; cf. Tuan: “O espaço arquitetônico revela e instrui” (TUAN, 1983, p. 127) e ainda “Sem a arquitetura, os sentimentos sobre o espaço permanecem difusos e fugazes” (TUAN, 1983, p. 119).

⁷² Trad. nossa para “The significant questions are how do we dwell in our particular situations and how can we shape the quality of our dwelling for better or worse? Heidegger links the quality of our dwelling to the quality of our building, since an effective building arises from a genuine sense of sparing and preserving” (SEAMON, 2000, p. 190).

Se designamos a verdadeira forma da vida humana no espaço como morar, esse morar é algo que podemos apreender e realizar apenas no pleno esforço de nosso ser. É por isso que Heidegger enfatizou com profunda justificativa que o homem deve primeiro aprender a morar (BOLLNOW, 2011, p. 288)⁷³

A importância das teorias heideggerianas no meio arquitetônico prático e acadêmico é notável. Em *Uma nova agenda para a arquitetura*, importante livro sobre arquitetura organizado por Kate Nesbitt, Heidegger é mencionado inúmeras vezes e por diversos autores ao longo do livro. Ainda, um dos capítulos (capítulo 9) é composto por cinco textos que apresentam diretamente a filosofia de Heidegger como embasamento teórico principal. José Tavares Correia De Lira, revisor técnico do livro em questão e Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, indica em nota que o livro “permite romper com o longo isolamento que condenou o meio local dos arquitetos a um diálogo de surdos” (LIRA, 2013, nota do autor em contracapa). Kate Nesbitt, em sua introdução, diz:

Estimulada pela facilidade de acesso a traduções de obras de Martin Heidegger e Gaston Bachelard da década de 1950, a reflexão fenomenológica sobre a arquitetura começou a tomar o lugar do formalismo (NESBITT, 2013, p. 31)

A crítica heideggeriana ao pensamento representacional e à objetificação das coisas foi essencial para a arquitetura, pois abriu a possibilidade para propostas arquitetônicas de resistência à funcionalidade excessiva e/ou a um fazer arquitetônico desvincilhado de suas vinculações humanas. Utilizando-se, por vezes apenas lateralmente e por vezes explicitamente, das teorias de Heidegger, importantes nomes desenvolveram teorias voltadas para a relação essencial entre arquitetura e ser humano, como Juhani Pallasmaa que aborda a arquitetura como uma mediação entre o mundo e nossas mentes; ou Kenneth Frampton que busca enfatizar as circunstâncias culturais e sociais da arquitetura a fim de discutir sobre um regionalismo crítico; ou Perez-Gomes que irá apropriar-se do conceito heideggeriano sobre o morar para incluir

⁷³ Trad. nossa para “If we have designated the true form of human life in space as dwelling, this dwelling again is something that we can grasp and realize only in the full effort of our being. This is why Heidegger has stressed with profound justification that man must first learn to dwell” (BOLLNOW, 2011, p. 288).

pensamentos sobre orientação existencial, identificação cultural e relação com a história, entre outros.⁷⁴

Quando Peter Zumthor poetiza sobre o potencial atmosférico de espaços e materiais; quando Christian Norberg-Schulz escreveu sobre o espírito do lugar; quando Juhani Pallasmaa escreve sobre os Olhos da pele; quando Dalibor Vesely argumenta sobre a crise da representação; quando Karsten Harries reivindica parâmetros éticos para a arquitetura; quando Steven Holl discute fenômenos e pinta aquarelas evocando experiências arquitetônicas; todas essas respeitadas personalidades estão respondendo de alguma forma a Heidegger e suas noções de morar e lugar (SCHARR, 2007, p. 1)⁷⁵

Ligia Saramago, em *Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger*, também aponta a importância da filosofia heideggeriana na arquitetura:

De fato, “Construir habitar pensar” parece se alinhar a um sentimento antifuncionalista que já vinha, desde o final dos anos 40, sendo compartilhado por alguns arquitetos, e que poderia ser traduzido como uma rejeição aos espaços ultrarracionalizados, que se pretendiam “universalmente” funcionais. Tal sentimento apontava, então, para a necessidade da volta a um pensamento que recolocasse o problema em termos de *lugar* (SARAMAGO, 2014, p. 217)

E ainda:

Têm sido constantes as referências à filosofia de Heidegger em algumas discussões contemporâneas sobre questões urbanas. Arquitetos e teóricos como Vittorio Gregotti, Raimund Abraham, Tadao Ando e Kenneth Frampton são somente alguns dos nomes por ele diretamente influenciados. Apenas para citar alguns exemplos, a fenomenologia heideggeriana, encontrou um

⁷⁴ As personalidades aqui pontuadas não são apresentadas como exemplos “corretos” de se pensar sobre a arquitetura ou como teorias totalmente paralelas ao pensamento heideggeriano. O intuito, aqui, não é indicar esses autores como certos ou errados, mas, sim, evidenciar a importância da filosofia heideggeriana para a arquitetura.

⁷⁵ Nossa trad. para “When Peter Zumthor waxes lyrical about the atmospheric potential of spaces and materials; when Christian Norberg-Schulz wrote about the spirit of place; when Juhani Pallasmaa writes about *The Eyes of the Skin*; when Dalibor Vesely argues about the crisis of representation; when Karsten Harries claims ethical parameters for architecture; when Steven Holl discusses phenomena and paints watercolours evoking architectural experiences; all these establishment figures are responding in some way to Heidegger and his notions of dwelling and place” (SCHARR, 2007, p. 1).

indubitável eco na chamada Escola de Veneza, onde, além da atenção para com o *lugar*, a noção de *medida*, como o que há de propriamente poético no habitar, segundo Gregotti, se remete claramente aos ensaios do filósofo na década de 1950. Uma reflexão sobre o poder de reunião da paisagem circundante por obras arquitetônicas, permitindo assim o pleno habitar do homem, é um dos temas heideggerianos tratados por Karsten Harries – em obras como *The Ethical Function of Architecture*, por exemplo –, levando a importantes considerações sobre a dimensão ética inerente à arquitetura e a instituição do *ethos* humano (SARAMAGO, 2014, p. 221)

Como apontado por Ligia Saramago na citação acima, a Escola de Veneza⁷⁶, instituição de suma importância para a arquitetura e urbanismo, apresenta alguns desdobramentos da teoria heideggeriana em suas pesquisas, que tem como enfoques principais as relações entre tradição e inovação, as correspondências entre tipologias arquitetônicas e formas urbanas e a arquitetura como expressão da cidade. Juntamente com Vittorio Gregotti, Giancarlo de Carlo, Carlo Aymonino e Giorgio Grassi, Aldo Rossi fundou a Escola de Veneza, propondo um diálogo entre arquitetura e a arte. Aldo Rossi, descrito por Ada Louise Huxtable como “um poeta que por acaso é um arquiteto”,⁷⁷ foi um importante arquiteto e teórico italiano. Em seus dois ensaios mais famosos, *A arquitetura da cidade* (1966) e *Autobiografia científica* (1981), Aldo Rossi defendeu a arquitetura da cidade como uma manifestação coletiva e teceu sua crítica ao funcionalismo excessivo modernista, caracterizado, em sua visão, por projetos inexpressivos e abstratos que resultaram na perda das referências e identidades históricas e sociais da cidade e de seus convivas.

Entendo a arquitetura em sentido positivo, como uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza, coletiva. Do mesmo modo que os primeiros homens construíram habitações e na sua primeira construção tendiam a realizar um ambiente mais favorável à sua vida, a construir um clima artificial, também construíram de acordo com a intencionalidade estética. Iniciaram a arquitetura ao mesmo tempo que os

⁷⁶ Recomendamos a leitura do capítulo 7, intitulado “A Escola de Veneza”, de *Uma nova agenda para a arquitetura*. O capítulo contém textos de Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e Manfredo Tafuri.

⁷⁷ Cf. a matéria em homenagem ao que seria o 89º aniversário de Aldo Rossi, falecido em 1997, do site Archdaily, disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/01-111966/feliz-aniversario-aldo-rossi>> e acessado em 11 de janeiro de 2021.

primeiros esboços das cidades; a arquitetura é, assim, inseparável da formação da civilização e é um fato permanente, universal e necessário.

Criação de um ambiente mais propício à vida e intencionalidade estética são as características estáveis da arquitetura. Esses aspectos evidenciam-se em toda pesquisa positiva e iluminam a cidade como criação humana. Mas, por dar forma concreta à sociedade e sendo intimamente ligada a ela e à natureza, a arquitetura é diferente, e de um modo original, de todas as outras artes e ciências (...)

A arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos. O elemento coletivo e o elemento privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de inúmeros pequenos seres que procuram uma acomodação e, junto com ela, formando um todo com ela, um seu pequeno ambiente mais adequado ao ambiente geral (ROSSI, 2001, p. 1-3)

Rossi reconhece os valores embricados às construções arquitetônicas históricas e à malha original da cidade e defende que as novas arquiteturas devem interagir com as já existentes, buscando exaltar a identidade do lugar e suas relações com a cidade. Transitando entre tradição e inovação de maneira balanceada, Rossi propôs a investigação do fazer arquitetônico a partir de um olhar artístico: a cidade, assim, foi analisada criticamente sob o viés da obra de arte, enfatizando sua correlação à vida humana. A reverberação da filosofia heideggeriana na arquitetura é clara, ainda que tenha sido direcionada e desenvolvida, obviamente, de acordo com as teorias dos próprios arquitetos.

Não poderíamos deixar de falar, também, sobre Kenneth Frampton, arquiteto, historiador, crítico e professor britânico. Frampton é amplamente reconhecido por seus textos *Modern architecture: a critical history* (1980) e *Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance* (1983) que, dentre outras publicações, compõem uma crítica importante à arquitetura moderna e seus desdobramentos na pós-modernidade.

Com a primeira Bienal de Arquitetura de Veneza (1980), intitulada “La presenza del passato”, e a exposição “Strada Novissima”, ambas dirigidas por Paolo Portoghesi, o pós-modernismo ganhava força, e se destacava como o novo rumo para a prática e para o pensar arquitetônico. Pautando o Movimento Modernista como uma corrente que não trouxe nada de novo em relação ao passado e indicando a visão modernista como limitada sobre o futuro, a tecnologia e as formas geométricas, o pós-modernismo surgiu com possibilidades infinitas de

imagens e sugestões, nas quais os arquitetos poderiam desenvolver livremente formas, estilos e elementos decorativos.⁷⁸ Kenneth Frampton, por sua vez, discordou dessa interpretação e desenvolveu o conceito “regionalismo crítico”⁷⁹ como uma contraproposta à arquitetura pós-modernista. Frampton defendeu o regionalismo crítico como uma atitude de resistência contra a arquitetura genérica e globalizada, posicionando-o como um tipo de mediador entre a universalidade e a particularidade de um lugar.⁸⁰

A partir dos seis pontos desenvolvidos no ensaio *Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance* – cultura e civilização; ascensão e queda da vanguarda; regionalismo crítico e cultura mundial; a resistência da forma-lugar; cultura *versus* natureza: topografia, contexto, clima, luz e forma tectônica; e o visual *versus* o tátil – Frampton defende uma arquitetura destinada à população, mas que leve em consideração os elementos e condicionantes regionais, sem que isso resulte em uma arquitetura tipicamente vernacular. Assim, Kenneth Frampton assume um papel importante na mediação de extremismos, criticando movimentos universalizantes, movimentos populistas de caráter comercial ou cultural de massa, a retomada do passado de forma acrítica e até mesmo o rompimento brusco em direção a uma arquitetura que busque a inovação desenfreada. Frampton defende o desenvolvimento de uma arquitetura voltada para a sociedade que não perca de vista a cultura e as especificidades locais, abordando criticamente os elementos regionais.

⁷⁸ Cf. o site da Bienal de Veneza, disponível no link <<https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-architettura>>, acessado em 20 de janeiro de 2022.

⁷⁹ O termo “regionalismo crítico” foi cunhado, pela primeira vez, por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, em 1981, com o ensaio *The Grid and the Pathway*. Porém, o termo ganhou grande repercussão e passou a fazer parte ativa da discussão sobre o rumo da arquitetura na pós-modernidade apenas após as publicações de *Prospects for a Critical Regionalism*, na revista *Perspecta*, e de *Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance*, na coletânea *The anti-aesthetic: essays on Postmodern culture*, ambos ensaios de Kenneth Frampton. Cf. o artigo “O que é regionalismo crítico?”, de Susanna Moreira, publicado no site Archdaily, disponível no link <<https://www.archdaily.com.br/br/930579/o-que-e-regionalismo-critico>> e acessado em 11 de março de 2022.

⁸⁰ Sobre o posicionamento de equilíbrio entre a corrente modernista racionalista e a pós-modernidade liberal, Frampton diz, na introdução de *História crítica da arquitetura moderna*: “Das linhas de ação ainda abertas à arquitetura contemporânea – as quais, de uma maneira ou de outra, já foram levadas à prática – apenas duas parecem oferecer a possibilidade de um resultado significativo. Enquanto a primeira delas é totalmente coerente com os modos de produção e consumo predominantes, a segunda se afirma como uma oposição ponderada a esses dois modos. A primeira, seguindo o ideal de Mies van der Rohe do *beinahe nichts*, do ‘quase nada’, procura reduzir o trabalho de construção à categoria de desenho industrial numa escala enorme. Visto que está preocupada em otimizar a produção, tem pouco ou nenhum interesse pela cidade. Projeta um funcionalismo não-retórico, bem embalado e bem servido, cuja vítrea ‘invisibilidade’ reduz a forma ao silêncio. Já a última é patentemente ‘visível’, e não raro adquire a forma de um recinto de alvenaria que estabelece, no âmbito de seu limitado domínio ‘monástico’, um conjunto razoavelmente aberto, mas ainda assim concreto, de relações que unem o homem ao homem e o homem à natureza. O fato desse ‘enclave’ ser muitas vezes introvertido e relativamente indiferente ao contínuo físico e temporal em que está situado caracteriza o impulso geral dessa abordagem como uma tentativa de escapar, ainda que em parte, das perspectivas condicionadoras do Iluminismo. A meu ver, a única esperança de um discurso significativo no futuro imediato está no contato criativo desses dois pontos de vista extremos” (FRAMPTON, 2008, p. XI-XII).

No capítulo 4 de *História crítica da arquitetura moderna*, intitulado “Lugar, produção e cenografia: teoria e prática internacionais desde 1962”, Frampton cita Heidegger diretamente, abrindo o capítulo com um trecho retirado de *Construir habitar pensar*, de Heidegger.⁸¹ Em *Uma nova agenda para arquitetura*, ainda, Frampton divulga seu ensaio *Uma leitura de Heidegger* (1974), originalmente publicado no quarto volume da revista *Oppositions – A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*⁸², em 1974. Nesse texto, Frampton utiliza-se da filosofia heideggeriana para sustentar seu pensamento a respeito das práticas modernas de construção, marcadas pelo tecnicismo excessivo e formalismo modernistas e responsáveis pelo empobrecimento das relações entre arquitetura e homem e entre arquitetura e meio ambiente. Frampton desenvolve uma teoria pautada na preocupação com o lugar e na retomada do contexto humano e natural da arquitetura.

A precondição física mínima para a definição do lugar é a colocação consciente de um objeto em si e por si na natureza, mesmo que seja apenas um objeto na paisagem ou um rearranjo da própria natureza. Ao mesmo tempo, a mera existência de um objeto não garante coisa alguma. Os ciclos dos processos modernos de produção e consumo parecem não ser capazes de conter o esgotamento dos recursos e o desperdício de toda produção, independente da proporção em que é gerada. Justificar a assim chamada otimização com alegações sobre o progresso e a adaptabilidade humana é ideologizar a alienação do homem. É preciso reconhecer a oposição dialética entre lugar e produção, deixar de confundir o primeiro com a segunda, isto é, os fins com os meios. Onde o lugar é essencialmente qualitativo, e em si e por

⁸¹ Kenneth Frampton explica: “Cada capítulo é introduzido por uma citação, escolhida seja por sua apreensão de um contexto cultural particular, seja por sua capacidade de revelar o conteúdo da obra” (FRAMPTON, 2008, p.X).

⁸² *Oppositions – A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, foi uma revista de arquitetura criada e editada por membros do The Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS). Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelonas, Anthony Vidler, Kurt W. Foster e Diana Agrest faziam parte do corpo editorial da revista. Na declaração editorial da primeira *Oppositions* publicada, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelonas escreveram: “OPPOSITIONS is an attempt to establish a new arena for architectural discourse in which consistent effort will be made to discuss and develop specific notions about the nature of architecture and design in relation to the man-made world. It is our joint belief that truly creative work depends upon such an extension of consciousness. (...) OPPOSITIONS will address itself to the evolution of new models for a theory of architecture. It will attempt to relate such models to specific buildings and theories which, in our opinion, either directly state or implicitly evoke the existence of such models. We will not, in all this, restrict our discourse to the very latest work. On the contrary, we will attempt to link the present to the past to assess the overall contribution of major individuals and movements which still have relevance today. Our editorial positions will be to attempt to create a climate of opinion where ideas and action are seen as being necessarily complementary to any vital architectural culture” (EISENMAN; FRAMPTON; GANDELSONAS, 1973, Editorial statement).

si concreto e estático, a produção tende a ressaltar a quantidade e a ser em si e por si dinâmica e abstrata.

Como um fenômeno aristotélico, o lugar surge no plano simbólico com a significação consciente de um sentido social e, no plano concreto, com o estabelecimento de uma região claramente definida em que o homem ou os homens podem passar a existir. A receptividade e a sensível ressonância de um lugar – a saber, a percepção sensorial de sua validade como lugar – dependem, primeiro, de sua estabilidade cotidiana para os sentidos e, segundo, da adequação e riqueza da experiência sociocultural que ele proporciona (FRAMPTON, 2013c, p. 478-479)

Ainda criticando a abordagem cenográfica e representacional sobre a arquitetura, no ensaio *Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica* (1990), inicialmente publicado na revista *Architectural Design 60* e também concedido, posteriormente, para publicação em *Uma nova agenda para arquitetura*, Frampton diz:

o ato de construir é mais *ontológico* do que *representacional* e que a forma construída é antes uma presença do que a representação de uma ausência. Na terminologia de Martin Heidegger, poderíamos pensá-la como “coisa” mais do que como “signo” (FRAMPTON, 2013b, p. 560)

Vemos que, ao indicar a unidade existente entre construir, morar e pensar, Heidegger influenciou diretamente as teorias arquitetônicas sobre o fenômeno do lugar. A noção de identidade do lugar foi amplamente discutida por Christian Norberg-Schulz, arquiteto norueguês, que trouxe a questão diretamente para o âmbito da arquitetura a partir do que ele defende ser o espírito do lugar, o *genius loci*. Fundamentado explicitamente por teorias heideggerianas, Norberg-Schulz escreveu livros como *Existence, space and architecture, Intentions in architecture* (1971) e *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979), nos quais busca trabalhar a arquitetura sob um viés fenomenológico, tratando-a enquanto lugar existencial e defendendo a relação entre a obra arquitetônica e seu lugar de implantação como uma essencial e profunda conexão. Assim, a arquitetura, enquanto lugar da existência, tem o importante papel de proporcionar sentido ao lugar.

a arquitetura representa um meio de dar ao homem uma “base existencial”. (...) eu devo a Heidegger o conceito de *morar*. “Base existencial” e “morar”

são sinônimos, e “morar”, no sentido existencial, é o propósito da arquitetura. O homem mora quando pode se orientar internamente e se identificar com um ambiente, ou, em suma, quando ele experiencia o ambiente como significativo. Morar, portanto, implica algo mais do que “abrigo”. Morar implica que os espaços onde a vida ocorre são *lugares*, no verdadeiro sentido da palavra. Um lugar é um espaço que possui um caráter distinto. Desde os tempos antigos, o *genius loci*, ou o “espírito do lugar”, tem sido reconhecido como a realidade concreta que o homem tem de enfrentar e aceitar em sua vida cotidiana. Arquitetura significa visualizar o *genius loci*, e a tarefa do arquiteto é criar lugares significativos, onde ele ajude o homem a morar (NORBERG-SCHULZ, 1991, p. 5)⁸³

De fato, a filosofia existencialista de Heidegger proporcionou e ainda proporciona novos caminhos para a arquitetura e urbanismo. A busca heideggeriana pelo sentido ontológico da espacialidade do *estar-sendo* exalta as relações essenciais de envoltura entre arquitetura e humanidade. É nesse sentido que os arquitetos que buscam uma proposta arquitetônica de maior enlaçamento humano encontram em Heidegger a possibilidade de pensar uma arquitetura que leve em consideração não apenas a funcionalidade, por um lado, ou que procure a inovação ou a aplicação tecnológica, por outro, mas, sim, que busque exaltar as relações essenciais entre arquitetura, lugar, existência, homem e mundo.

O clima cultural europeu do segundo pós-guerra, dominado pelo movimento existencialista, teve uma incidência notável no contexto arquitetônico da década de 50; aí está, sem dúvida, a raiz de muitas dessas novas abordagens que encontramos nos últimos CIAM [Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna]. O intenso debate sobre o sentido do humanismo desenvolvido no centro das filosofias existencialistas desde que, em 1946, Sartre afirmou que o existencialismo era um humanismo, ou da reaparição do interesse pelo tema do habitar no Heidegger de *Construir habitar pensar*

⁸³ Trad. nossa para: “architecture represents a means to give man an ‘existential foothold’. (...) I owe to Heidegger the concept of *dwelling*. ‘Existential foothold’ and ‘dwelling’ are synonyms, and ‘dwelling’, in an existential sense, is the purpose of architecture. Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than ‘shelter’. It implies that the spaces where life occurs are *places*, in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the *genius loci*, or ‘spirit of place’, has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell” (NORBERG-SCHULZ, 1991, p. 5).

(1952), não foi estranho às disputas mantidas pelos arquitetos mais importantes do pós-guerra (SAINZ GUTIÉRREZ, 2011, p. 28)

Heidegger não retoma, apenas, a questão do morar, mas possibilita, em maior escala, o desenvolvimento de teorias arquitetônicas baseadas na força das relações espaciais resultantes da concretude de nossa existência junto ao mundo vivido. A arquitetura, conseqüentemente, toma seu lugar essencial de presentificação do espaço de existência humana, onde não apenas existimos de maneira dada e desvinculada, mas onde existimos estabelecendo relações de permanência, identidade, localidade, história, orientação, proximidade e até mesmo onde podemos construir aberturas de apreensão sobre nós mesmos e sobre o que nos cerca.

Em todas as áreas da arquitetura se desdobra uma nova sensibilidade. É a crítica ao caráter abstrato da noção de espaço utilizada até então e, mais geralmente, ao mecanismo por um lado e à origem puramente inventada das experiências espaciais que a nova arquitetura propunha. Diante disso, as filosofias da existência propõem colocar em prática a máxima husserliana do retorno às coisas mesmas. A arquitetura relaciona-se às condições concretas particulares de cada situação em um espaço e tempo precisos.

A tarefa da arquitetura é construir lugares para o habitar. Da mesma maneira que não há essências universais, mas existências históricas, particulares e concretas, também não há espaços elaborados *in vitro*, experimentos de tipo geral. (...)

A mudança que as filosofias existencialistas introduzem na arquitetura europeia e americana é muito mais radical do que se pensava na época. Após uma aparência de continuidade com mudanças geracionais matizadas, a obra de Alvar Aalto primeiro, do empirismo nórdico em seguida, dos novos fenomenólogos do Team X e do historicismo italiano significaram a entrada triunfal da história, da complexidade estrutural, da atenção às qualidades particulares sobre afirmações gerais e a convicção de que a arquitetura não é uma atividade produtiva semelhante à industrial baseada em princípios e técnicas, mas uma prática artesanal necessariamente comprometida com os dados previamente existentes do *genius loci*, da história, dos mitos, do

simbolismo e da significação de um lugar (SOLÁ-MORALES, 1995, p.106-107)⁸⁴

É nesse sentido que a arquitetura, e conseqüentemente o arquiteto, assume uma responsabilidade fundamental: a responsabilidade de estruturar a espacialidade da vida humana.⁸⁵ Em *Educação arquitetônica da humanidade*, Luciano Coutinho sustenta o pensamento de que o ser humano deve se (re)posicionar em relação à arquitetura, tomando seu lugar essencial de *conviva* e não de mero espectador. Para ele, e aqui se comunga, o ser humano é parte ativa do espaço arquitetônico e como tal deve clamar e assumir seu posto, a fim de repensar-se junto ao espaço, tornando-se apto a (re)criá-lo a partir de suas próprias considerações. Coutinho propõe essa (re)criação do espaço arquitetônico, indicando a capacidade humana de pensar a si próprio em sua relação existencial e intrínseca à arquitetura. Assim, a arquitetura deixa de ser tomada como algo imposto ao ser humano, como algo a que o homem deve acostumar-se, como um tipo de figura genérica, e passa a relacionar-se intimamente com todos os âmbitos da vida humana.

⁸⁴ Trad. nossa para: “En todos los ámbitos de la arquitectura se despliega una nueva sensibilidad. Es la crítica del carácter abstracto de la noción de espacio utilizada hasta entonces y, más en general, del mecanicismo por un lado y del origen puramente inventado de las experiencias espaciales que la nueva arquitectura proponía. Frente a ello las filosofías de la existencia proponen poner en práctica la máxima husserliana de volver a las cosas mismas. La arquitectura está referida a las condiciones particulares concretas de cada situación dada en un espacio y un tiempo preciso. La tarea de la arquitectura es la de edificar lugares para el habitar. De la misma manera que no hay esencias universales sino existencias históricas, particulares, y concretas, tampoco hay espacios elaborados *in vitro*, experimentos de tipo general. (...) El cambio que las filosofías existenciales introducen en la arquitectura europea y americana es mucho más radical de lo que se pensó en aquellos momentos. Tras una apariencia de continuidad con matizados cambios generacionales, la obra de Alvar Aalto primero, la del empirismo nórdico a continuación y la de los nuevos fenomenólogos del Team X y del historicismo italiano significaron la entrada triunfal de la historia, de la complejidad estructural, de la atención a las cualidades particulares por encima de los enunciados generales y la convicción de que la arquitectura no es tanto una actividad productiva semejante a la industrial basada en principios y técnicas, cuanto una práctica artesanal necesariamente comprometida con los datos previamente existentes del *genius loci*, de la historia, los mitos, el simbolismo y la significación de un sitio” (SOLÁ-MORALES, 1995, p.107).

⁸⁵ Tuan diz: “Talvez as pessoas não apreendam completamente o significado de ‘calma’ a não ser que tenham visto a projeção de um templo grego contra o céu azul, ou de ‘maciça energia vital’ sem as fachadas barrocas, ou até de vastidão sem um enorme edifício. Mas, podemos perguntar, será que a natureza não proporciona imagens ainda mais pujantes? O que dá uma maior sensação de calma do que um mar tranquilo, ou de energia exuberante do que uma floresta virgem, ou de vastidão do que a extensão sem fim das pradarias? Sim, mas é duvidoso se os seres humanos podem simplesmente apreender essas qualidades na natureza sem uma experiência prévia nas formas e escalas sensíveis criadas pelo homem. A natureza é demasiada difusa, seus estímulos demasiado poderosos e conflitantes, para serem diretamente acessíveis à mente e sensibilidade humanas. Primeiro o homem cria o círculo, seja ele o plano da tenda do índio ou o anel para a dança guerreira, e depois disso pode discernir círculos e processos cíclicos em qualquer lugar na natureza: na forma dos ninhos dos pássaros, no redemoinho do vento e no movimento das estrelas” (TUAN, 1983, p. 123-125).

Educar a humanidade por meio da arquitetura implica, antes, a capacidade humana de (re)criar-se diante do espaço arquitetônico *convívico*, (re)criando seu próprio espaço e também sua própria existência.

Muito de nossa existência vem do espaço arquitetônico e, se apenas o habitarmos, tornamo-nos reféns de seus sistemas já postos e consagrados. Se não pensamos e (re)criamos nosso espaço, temos nossa existência formatada por ele e por aqueles que o formatam.

É nesse sentido que esta obra pretende convidar o leitor a assumir-se *conviva*, para pensar, refletir e (re)criar seus espaços, na medida mesma em que se recria em união com eles, aceitando sua participação ativa em um dos princípios que mais orientam nossa própria existência e evolução: a arquitetura (COUTINHO, 2021a, p. 9-10)

O posicionamento de Coutinho aborda reflexões importantes que podem contribuir para redefinirmos o destino do fazer arquitetônico ou pelo menos para redirecionarmos seu rumo face a questões mais envolvidas à vida humana. Defendendo uma importante visão sobre a necessidade de desenvolvermos uma consciência arquitetônica, Coutinho indica a percepção da real condição e do envolvimento humano frente à arquitetura. Esse pensamento nos leva a repensar a arquitetura diante de sua relação essencial com a humanidade.

convido meu leitor a refletir e a auxiliar-me nesse passo tão importante que o *ser* no século XXI precisa dar rumo a uma consciência arquitetônica indispensável para a qualidade de vida com o todo maior da natureza e do cosmos, mesmo não sendo arquiteto de ofício, visto que nosso *ser*, nesse sentido, é inseparável do espaço que convive (COUTINHO, 2021a, p. 11-12)

Seja em relação a uma crise habitacional, a um funcionalismo extremista ou à vida cotidiana, o posicionamento da arquitetura como espacialidade intrínseca e indissociável da vida humana é muitas vezes deixada fora de pauta, levando ao entendimento de que o fazer arquitetônico significaria apenas edificar espaços funcionalistas para suprir atividades pré-determinadas. O ser humano acaba por ser tratado, assim, como uma figura genérica, como uma entidade universal que seria propriamente atendida com espaços seriados ou com algum tipo específico de tecnicismo.

Aqui defende-se que, quando empregada e desprendida de sua responsabilidade essencial humana, ao invés de assumir a posição de uma extensão existencial do homem, a arquitetura pode contribuir para a contração do ser humano a uma figura abstrata e universal.⁸⁶



(Fotografia integrante da exposição “Densidade”, de Jorge Taboada e Michael Wolf)

A exposição “Densidade”, dos fotógrafos Jorge Taboada e Michael Wolf (fotografia acima), fez parte da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, em 2013, que teve como tema “Cidade: modos de fazer, modos de usar, modos de agir”. O intuito da X Bienal pretendia ir além dos projetos arquitetônicos e gerar reflexões sobre toda a estrutura de uma cidade.⁸⁷ As

⁸⁶ Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, tecem sua crítica à homogeneização do ser humano: “Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual. Mas, como isso nunca se realizou inteiramente, o esclarecimento sempre simpatizou, mesmo durante o período do liberalismo, com a coerção social. A unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo; seria digna de escárnio a sociedade que conseguisse transformar os homens em indivíduos” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 27).

⁸⁷ Cf. o site da revista *Projeto*: < <https://revistaprojeto.com.br/noticias/a-x-bienal-de-arquitetura-de-sp-comeca-neste-sabado-veja-programacao/>>, acessado em 02 de março de 2021.

fotos de Taboada e Wolf nos proporcionam um choque de realidade ao retratar grandes porções urbanísticas da cidade destinadas a uma arquitetura seriada. Sem qualquer pretensão de discutir políticas públicas ou socioeconômicas, as fotografias nos auxiliam a entender o que Heidegger indica como a “*crise propriamente dita do habitar*” (HEIDEGGER, 2012a, p. 140). Percebemos aí, conseqüentemente, uma inversão de processos: ao invés de uma arquitetura pensada intimamente junto ao homem, é o homem que deve se adaptar à arquitetura imposta a ele, concebida a partir de um pensamento desprovido de considerações existenciais. Enxergar-se em co-pertencimento junto ao espaço e não mais em oposição a ele, ou melhor, enxergar-se enquanto conviva, no sentido de *demorar-se* junto ao espaço, poderia direcionar a humanidade frente à possibilidade de uma maior compreensão do espaço morado, vivido, enraizado em si próprio, e suas relações e possíveis apreensões mais íntimas.

a arquitetura (em nível de edifício ou de conjunção urbana) é, arrisco dizer, um dos maiores fundamentos de nossa existência. A arquitetura está, nesse sentido, dentre as maiores responsáveis pela (re)criação do que nos tornamos enquanto seres humanos (COUTINHO, 2021a, p. 17)

Enquanto sociedade em evolução, posicionar-se enquanto conviva pode ser uma chance de clamar para si, clamar para a vida humana, o intuito primordial do fazer arquitetônico, onde o arquiteto deve assumir a imensa responsabilidade de projetar espaços mais humanos, espaços existenciais: “Arquitetura é, nesse sentido, uma expressão humana originária voltada para a (re)criação da realidade” (COUTINHO, 2021a, p. 88). Postar-se enquanto conviva é, assim, o primeiro passo para uma arquitetura vitoriosa⁸⁸, para clamar ao arquiteto uma postura conscienciosa de sua função fundamental, de sua função educadora, de sua função psicológica, como atestam os títulos dos capítulos do livro de Coutinho.⁸⁹

Conviver a⁹⁰ arquitetura é, nesse sentido, recusar a abordagem do homem e do espaço como instâncias separadas, é um convite para findar o posicionamento do ser humano dentro

⁸⁸ O termo “arquitetura vitoriosa” é empregado por Coutinho ao final de seu livro; cf. (COUTINHO, 2021 a, p. 223-230).

⁸⁹ Cf. (COUTINHO, 2021a, Capítulo 1. Arquitetura e Educação; Capítulo 3: O Arquiteto é antes de tudo Educador; Capítulo 4: O Arquiteto é antes de tudo Psicólogo).

⁹⁰ Seguindo a proposta de Coutinho, utilizamos o mesmo emprego verbal e prepositivo escolhido pelo autor na passagem “convivendo o espaço” (COUTINHO, 2021a, p. 16) para o trecho “conviver a arquitetura”, a fim de manter a unidade de sentido da interação entre ser humano e espaço proposta por Coutinho; cf. a justificativa do autor: “Tomo, aqui, a liberdade, no entanto, de tornar o verbo transitivo direto, cuja expressão ‘espaço’ se toma objeto direto, para dimensionar não a objetificação um do outro, conforme o termo gramatical sugere com sua prática, mas para dar a noção de que um se torna o outro e vice-versa: no exemplo ‘Eu convivo em minha casa’,

ou fora de um espaço como um âmbito independente e não relacionado, mas, sim, posicioná-lo enquanto *conviva*, em uma interrelação essencial junto ao espaço.

É precisamente isto que, aqui proponho: a arquitetura como útero que passou a direcionar a evolução da humanidade. Provendo meios para garantir o conforto material da humanidade, a arquitetura passou, finalmente, dessa sensação de proteção de intempéries da natureza, à elevação de princípios sublimes, levando a humanidade a sentir-se e a compreender-se, e, nesse movimento, sentir e compreender também o espaço, a natureza e o cosmos que convive. Assim, nossos ancestrais (re)pensaram-se e (re)criaram-se, a ponto de gerar nossa(s) espécie(s), que, neste momento da História, reconhecemos como humana. Toda essa evolução aconteceu como um movimento psíquico rumo à existência humana ao longo das eras, em que, a seu modo, cavernícolas e nômades foram parte fundamental do processo, assim como, na atualidade, também o somos, quando somos capazes de nos repensarmos no espaço e no espaço *convívico* (COUTINHO, 2021a, p. 27-28)

Coutinho dá um passo fundamental para a arquitetura ao defendê-la como reflexo da humanidade, mas avança ainda mais esse pensamento, abordando-a enquanto transformadora psicológica, comportamental e até mesmo fisiológica. Assim, a problematização sobre a importância da arquitetura para o homem não se finda apenas em uma perspectiva estruturada da espacialidade humana, ao passo em que a arquitetura assume o papel de ser capaz de direcionar educacional e esteticamente toda uma espécie.⁹¹ Em sua origem essencialmente criadora, projetar espaços arquitetônicos é, também, projetar espaços de desenvolvimento

‘casa’ torna-se apenas um lugar, substituível; mas no exemplo ‘Eu convivo minha casa’, ‘casa’ se torna parte de mim, da mesma maneira que ‘Minha casa me convive’, e, para qualquer lugar que eu vá, minha casa estará comigo e eu com minha casa” (COUTINHO, 2021a, nota de rodapé 2).

⁹¹ Apesar de empregarmos, nesta Dissertação, as teorias de Heidegger e de Coutinho como fundamentação, os dois autores não têm pensamentos totalmente similares. Ainda que Coutinho defenda uma abordagem existencialista sobre a arquitetura, o autor pontua explicitamente a necessidade de um direcionamento educacional da humanidade pela arquitetura. Como já discutido anteriormente, um direcionamento pela arquitetura, ou melhor, um direcionamento guiado pelo reconhecimento das relações (psicológicas, físicas, históricas, evolutivas, etc) entre arquitetura e ser humano, caminha em oposição às teorias heideggerianas e seria considerado pelo filósofo alemão como uma postura metafísica. Coutinho, por outro lado, acredita e defende uma educação arquitetônica da humanidade, um direcionamento baseado no diálogo entre ser humano e a arquitetura em que convivemos. Para Coutinho, ainda, a arquitetura não só é parte da vida humana como impulsiona-a, contribuindo para sua evolução. Essa é uma das diferenças mais contrastantes entre Heidegger e Coutinho: Coutinho assume o idealismo necessário para problematizar e propor a arquitetura enquanto direcionamento educacional, estético, psicológico, comportamental e, ainda, evolutivo. A arquitetura, dessa maneira, é um reflexo da humanidade, mas não apenas isso, a arquitetura, como tal, também orienta e participa no desenvolvimento da espécie humana.

humano. A ação criadora toma uma nova dimensão ao se pensar na possibilidade de projetar, no sentido de lançar para a frente, de impulsionar realidades que podem vir-a-ser.⁹² *Estar- sendo-junto-a-arquitetura* co-constitui espacialmente, psicologicamente, evolutivamente a humanidade do humano. Exalto, a seguir, uma das passagens mais fundamentais de *Educação arquitetônica da humanidade*.

É da separação arquitetônica em relação à vida selvagem que o ser humano se torna imagem e semelhança daquilo que entende e seleciona como melhor possibilidade futura para si próprio.

A arquitetura não pode ser tomada como redentora da humanidade, tampouco redentora das mazelas humanas. Ela é, antes de qualquer expressão artística, o útero de nossos erros, mas também o útero de nossos acertos. Ela é, em essência, a causa da nossa própria existência como a conhecemos atualmente. A ética, a política, a economia, a metafísica, o comportamento, a psicologia, a arte, etc, são fruto da formatação do espaço arquitetônico já existente. E toda intuição sublime nessa arquitetura já existente serve para negar esse espaço e também a existência humana nutrida por ele, ou para transformar esse espaço acrescentando-lhe algo e à existência humana que nutre, ou para confirmar esse espaço e a existência humana nutrida por ele, ou qualquer outra combinação e proporção possível de tais aspectos.

Entendê-la assim não significa demonizá-la, tampouco divinizá-la, significa antes compreendê-la como ação contínua de nossa própria evolução, para que, por fim, possamos entendê-la como causadora, em mão dupla, de nossa própria evolução biológica, incluindo, aí, todas as relações materiais, psíquicas, comportamentais, etc.

A arquitetura é, portanto, nosso mais forte sintoma do projeto e da realização humana como a conhecemos. Se a entendermos melhor, poderemos certamente pensar melhor nossa própria evolução biológica e tudo que a ela está relacionada, criando melhores condições arquitetônicas para nossa espécie e para o todo a que ela está inserida (COUTINHO, 2021a, p. 119-120)

Nesse sentido, aqui defende-se que a arquitetura enquanto obra é capaz de dialogar essencialmente com a humanidade do homem, isto é, defende-se que a consciência

⁹² Cf. (COUTINHO, 2021a, p. 118-119); cf., também, a tese de Doutorado (2009) “Os Desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho”, de Cláudia Garcia.

arquitetônica do século XXI proposta por Coutinho não pode desconsiderar a abordagem da arquitetura enquanto espaço existencial, em sua possibilidade de relação dialética com o ser humano. A arquitetura enquanto extensão existencial corrobora com a abordagem heideggeriana sobre o construir e o morar, pensados na *demora* dos homens, como um enraizar-se. O posicionamento da arquitetura enquanto coisa construída, isto é, como parte ativa da espacialidade existencial humana nos indica o quanto ela é significativa para a humanidade.

No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, “habitual” (...) enquanto não pensarmos que todo construir é em si mesmo um habitar, não poderemos nem uma só vez *questionar* de maneira suficiente e muito menos decidir de modo apropriado o que construir de construções é em seu vigor de essência. Não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam* (HEIDEGGER, 2012a, p. 127-128)

As teorias heideggerianas respaldam a importância do ofício do arquiteto na concepção considerada a partir da essência do construir, a saber, o deixar-morar, *demorar*. A arquitetura, à maneira em que cria laços de pertencimento na relação entre o ser humano e o espaço, é a maneira com a qual construímos e, assim, entendemos e habitamos o mundo, enquanto o construir, e assim, o morar, é entendido como essência de nossa própria existência. O arquiteto tem o importante e complexo ofício de, a partir de seu processo projetual, possibilitar o enlaçamento humano aos espaços existenciais abertos pela obra arquitetônica.



Saint Benedict Chapel, 1988, Suíça

Arquiteto: Peter Zumthor

Crédito da imagem: Felipe Camus

A capela Saint Benedict, localizada na vila de Sumvitg, em Graubünden, Suíça, foi projetada por Zumthor após a antiga capela ter sido destruída em uma avalanche. O aparentemente modesto exterior da capela envolve e resguarda um interior de complexidade artesanal incomparável, onde a madeira e a iluminação natural compõem uma atmosfera diferenciada. Construída com telhas e tesouras de madeira, a capela exalta o âmbito tradicional e histórico da vila alpina, ressoando a materialidade das casas tradicionais, ao passo em que sua totalidade compositiva cilíndrica marca seu lugar de implantação.⁹³

⁹³ As informações sobre a obra foram retiradas dos sites [zumthor.org](https://zumthor.org/project/studio/) e [Archdaily](https://www.archdaily.com.br/br/800382/classicos-da-arquitetura-capela-saint-benedict-peter-zumthor), disponíveis, respectivamente, em [<https://zumthor.org/project/studio/>](https://zumthor.org/project/studio/) e [e <https://www.archdaily.com.br/br/800382/classicos-da-arquitetura-capela-saint-benedict-peter-zumthor>](https://www.archdaily.com.br/br/800382/classicos-da-arquitetura-capela-saint-benedict-peter-zumthor), acessados em 25 de julho de 2022.

CAPÍTULO 2

Obra arquitetônica enquanto possibilidade dialética e suas relações

1. *Kunstwerk* e Heidegger

Esta Dissertação tem como finalidade evidenciar a essência humana da arquitetura, ou melhor, retomar o enlaçamento indissociável da vida humana à arquitetura (*estando-sendo-na-arquitetura*) e, nesse sentido, não há como deixarmos de fora a discussão sobre o âmbito artístico da arquitetura. É com esse objetivo que discutiremos, ao longo deste capítulo, as teorias de Heidegger sobre a obra de arte, para, neste trabalho, repensarmos o potencial artístico da obra arquitetônica.

No horizonte da retomada heideggeriana pelo esquecido sentido de *ser*, se inscreve a questão “originária”⁹⁴ da obra de arte. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger questiona sobre a essência da arte, retomando o questionamento sobre sentido de *ser* desenvolvido em *Ser e tempo*. Para Heidegger, a obra de arte não deve ser entendida a partir da abordagem metafísico-estética, uma abordagem que ele considera essencialista e causal, mas, sim, a partir da verdade enquanto questionamento pelo originário.

§1 – Originário significa aqui aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é. A isto o que algo é, como ele é, chamamos sua essência. O originário de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta

⁹⁴ Apesar de os tradutores da versão utilizada neste trabalho manterem, como de praxe, o título do ensaio de Heidegger como *A origem da obra de arte*, no corpo do texto optaram por traduzir a palavra alemã “Ursprung” por “originário”, de acordo com a seguinte justificativa: “**Origem** diz uma proveniência marcada por um *começo* e uma *causa* identificável, inscrevendo-se, portanto, no tempo interpretado linear e historiograficamente. Metafisicamente o *começo* e a *causa* foram identificados com a *essência metafísica*. Já *originário* diz algo bem diferente, pois foge a uma interpretação *metafísica*. Não se identifica nem com *começo* nem com *causa* enquanto *essência*. Por isso, outra é a compreensão do *tempo*. É um *tempo poético-ontológico* que consiste em estar sempre principiando e constituindo realidade. Ele não provém de nenhuma *essência essencialista*, mas de uma *Essência poético-ontológica*, que consiste em estar sempre principiando (*anfangen*) enquanto acontecimento apropriante (*Ereignis*). Ele é *semfundamento*, é *Ab-grund*, é *abissal*, é *misterioso*. É nesse sentido que o alemão diz *Ur-sprung*: o *salto-originário*, *primordial*. Ele não diz, portanto, nenhuma *essência essencialista* (metafísica). É puro *agir*, *acontecer*” (CASTRO, 2010, p. 226). Para Heidegger, “Ursprung” não significa um ponto de partida situado no tempo e espaço, mas, sim, um tipo de essência originária que perdura na plenitude desse acontecimento (*Ereignis*), um *vir-a-ser* em que nesse acontecer, a realidade está e é o que é, um salto ontológico por onde algo é e continua a ser. Assim como os tradutores, procurando distanciar de expressões com concepções metafísicas ou matemáticas pré-estabelecidas em nosso inconsciente, utilizaremos “originário” ao invés da tradução mais comum “origem”.

pelo originário da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência (HEIDEGGER, 2010, p. 35)

Heidegger acredita que o pensamento metafísico transformou a *arche* da arte em fundamento causal, pois separa a obra de arte em dois âmbitos distintos: âmbito coisal (suporte coisal ou teórico) e âmbito artístico (simbólico ou alegórico). Heidegger, portanto, recusa as Teorias Estéticas, afasta-se do pensamento estético-metafísico e pergunta pelo originário da obra de arte, pelo que ele acredita ser a *arche* da arte enquanto plenitude de sentido, enquanto pleno repouso. Perguntar pela *arche* enquanto plenitude de sentido é, para o filósofo alemão, perguntar pela verdade da obra de arte, perguntar pela realidade⁹⁵ da obra: “Na obra está em obra um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo⁹⁶ naquilo que ele é e no como ele é” (HEIDEGGER, 2010, p. 87). Ao criticar a estética enquanto princípio metafísico, Heidegger propõe uma mudança na relação entre homem e obra de arte, para que esta ocupe seu lugar essencial de possível abertura de compreensão: obra de arte é verdade manifestada em obra.

Para além das teorias de Heidegger, vale discutirmos: e a arquitetura, como fica diante desse pensamento? Deve-se mesmo considerar a arquitetura como uma edificação puramente funcional, ou ainda, como uma construção utilitária acrescida de um caráter estético e por vezes artístico? Esses questionamentos e seus desdobramentos serão os temas principais deste capítulo em geral. Para tal, trataremos, inicialmente, as teorias heideggerianas acerca da obra de arte a partir da seguinte subdivisão: “1.1 A coisa e a obra de arte”; “1.2 Obra de arte como acontecimento e (des)velamento” e “1.3 A unidade mundo-terra enquanto embate essencial”.

⁹⁵ Por “realidade” Heidegger entende que: “Nossa palavra ‘realidade’ só traduz adequadamente a palavra fundamental de Aristóteles para a vigência do vigente (*ἐντελεχεία*) se pensarmos ‘real’ e ‘realizar’ de modo grego, no sentido de trazer para (*her*) o descoberto, de levar para (*vor*) a vigência. ‘*Wesen*’, ‘viger’ é a mesma palavra que ‘*währen*’, ‘durar’, ‘permanecer’, ‘ficar’. Pensamos a vigência, como a duração daquilo que, tendo chegado a descobrir-se, assim perdura e permanece” (HEIDEGGER, 2012a, p. 43).

⁹⁶ Conforme indicado na nota de rodapé 12, os tradutores da versão de *A origem da obra de arte* aqui utilizada optaram por traduzir a expressão alemã “Das Seiende” (em grego: *on*) por “sendo”.

1.1 A coisa e a obra de arte

A analítica heideggeriana apresentada em *A origem da obra de arte* parte de uma importante discussão: o questionamento sobre “coisa” e “obra”. O intuito de Heidegger é questionar sobre o caráter de coisa da coisa, o caráter utilitário de um utilitário e o caráter de obra da obra de arte para compreendermos propriamente a essência da obra de arte (*Kunstwerk*). Heidegger busca indicar que ao questionar sobre a obra de arte, por influência da visão causal metafísica-estética, perguntamos em parte por uma coisa e em parte por um utensílio. Heidegger defende que a obra de arte não é uma coisa e nem um utensílio a que é acrescido uma outra camada estética, da mesma maneira que uma coisa também não é um utensílio que está faltando apenas o acréscimo de uma serventia.

Para elucidar melhor o caráter de obra da obra, Heidegger indica a importância do entendimento sobre o caráter de coisa da coisa, e apresenta algumas problemáticas acerca do pensamento ocidental sobre a coisa:

§38 – As três maneiras encaminhadas de determinação da coisidade concebem a coisa como portadora de características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria formada. No decorrer da história da verdade sobre o sendo, essas interpretações mencionadas ainda se entrelaçaram uma com as outras (...) Nesse entrelaçamento elas reforçaram a amplitude que lhe foi atribuída, de modo que elas valem igualmente para coisa, para utensílio e para obra. Em vista disso, resulta delas o modo de pensar de acordo com o qual refletimos especialmente não apenas sobre coisa, utensílio e obra, mas ainda sobre todo sendo em geral. Este modo de pensar habitual, há muito tempo antecipou-se a toda experiência imediata do sendo. A antecipação impede a reflexão sobre o ser de cada sendo singular. Deste modo sucede que os conceitos de coisa dominantes nos obstruem o caminho não somente para o caráter de coisa da coisa, mas também para o caráter de utensílio do utensílio e, mais ainda, para o caráter de obra da obra (HEIDEGGER, 2010, p. 73)

Em termos mais didáticos, para Heidegger, o entendimento sobre a coisa é baseado nas seguintes problemáticas: 1) a determinação da coisa antes mesmo de a conhecermos, onde as características são analisadas separadamente da coisa própria, assumindo o conhecimento da coisa apenas por suas características, atributos e descrições; 2) a definição da coisa por meio da

totalidade de apreensões sensórias, um meio para entender a coisa sem a coisa em si, onde a coisa desaparece, isto é, o conceito da coisa se torna a unidade de uma multiplicidade do dado nos sentidos; 3) a definição da coisa por sua matéria “enformada” (aqui, literalmente, no sentido de “em forma de forma”), em que a estrutura matéria-forma é tida como a constituição de cada *estar-sendo*.⁹⁷

Apesar das problemáticas explicitadas acima, Heidegger não nega o caráter de coisa da obra de arte, mas indica que não é perguntando por esse suporte coisal que teremos, como resposta, a essência da obra de arte.

a tão evocada vivência estética também não passa sem o caráter de coisa da obra de arte. Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. Há som na obra de linguagem. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem está na fala. A obra musical está na sonoridade. Responder-se-ia que isso é evidente. Certo. Mas o que é este evidente caráter de coisa na obra de arte?

§9 Supostamente, torna-se supérfluo e até passível de confusão indagar sobre isso, porque a obra de arte, além do caráter de coisa, é ainda um outro algo (HEIDEGGER, 2010, p. 41-43)

O caráter de obra da obra, o caráter de coisa da coisa e o caráter de utensílio do utensílio só pode ser desvelado quando perguntamos pelo *ser*. A obra de arte, além de seu suporte coisal e em unidade a ele, é algo mais. A realidade da obra, assim, não está em sua base coisal, mas em seu *ser-obra*.⁹⁸ O suporte coisal da obra está vinculado ao *ser-obra* da obra e não o contrário:

⁹⁷ Ao tratar sobre uma jarra, um receptáculo, no ensaio *A coisa*, como já vimos anteriormente, Heidegger diz: “O ser da coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe” (HEIDEGGER, 2012a, p. 147).

⁹⁸ Kothe diz: “O importante seria ver como a coisidade da obra gera algo que não é mera coisa, se conecta com algo que ela não é e se transforma em algo “espiritual”, fazendo com que essa coisa seja mais do que apenas determinada coisa, sendo ela mesma nela. É o que Heidegger chamou de “*Unterschied, Unterscheidung*”, uma diferenciação que acontece em baixo, uma ruptura subjacente, em que o mais importante não é a diferenciação de algo material em algo “transcendental”, mas a junção de um com o outro. (...) Aqui está se falando de uma unidade inseparável, em que há dois aspectos que podem ser distinguidos. Não se trata de uma mensagem que evolui do corpo da obra. (...) O importante é, porém, que isso na obra constitui uma unidade” (KOTHE, 2020, p. 15).

não é perguntando pela coisa que teremos, como resposta, a obra, é perguntando pela obra que teremos, como consequência, uma apreensão de sua realidade coisal.⁹⁹

Deparamo-nos agora com um resultado surpreendente de nossas reflexões, se é que ainda pode ser chamado de um resultado. Dois aspectos se tornam claros:

§61 – Primeiro. Os meios para se apreender o coisal na obra, os conceitos dominantes de coisa, não são suficientes.

§62 – Em segundo lugar: O que com isso quisemos apreender como sendo a mais próxima realidade vigente da obra, a base coisal, nesse modo não pertence à obra.

§63 – Tão logo consideramos isso na obra como tal, a tomamos, sem perceber, como um utensílio ao qual, além disso, conferimos uma sobre-estrutura que deve conter o artístico. Mas a obra não é nenhum utensílio que, além disso, ainda é dotado de um valor estético, nele preso. A obra não é isso como também a mera coisa não é um utensílio, à qual falta apenas o caráter próprio de utensílio, ou seja, a serventia e a elaboração.

§64 – Nosso questionamento em relação à obra está abalado, porque não perguntamos pela obra, mas, sim, em parte por uma coisa, em parte por um utensílio. Só que isto não foi um questionamento que nós primeiro desenvolvemos. É o questionamento da Estética (HEIDEGGER, 2010, p. 93-95)

Heidegger busca redirecionar o pensamento para o *estar-sendo* em sua essência, em sua realidade, em sua existência, e na arte não seria diferente. Vale ressaltar que, seguindo sua crítica à filosofia metafísica e à filosofia de Descartes, Heidegger indica que a arte não é uma cópia da realidade, uma mera representação, a que se exigiria correspondência ou adequação. Para o filósofo alemão, o desdobramento desse pensamento metafísico e cartesiano sobre a obra de arte resultou em sua objetificação. A arte perdeu, assim, seu lugar essencial enquanto potência desveladora. Heidegger defende que a arte não se propõe a mimetizar a realidade no

⁹⁹ Heidegger diz: “§4 – O que é a arte deve-se deixar depreender da obra. Somente podemos experienciar o que a obra é a partir da essência da arte. Qualquer um nota facilmente que nos movemos em círculo. A opinião corrente exige que este círculo seja evitado, pois é uma violação da lógica. Pensa-se poder deduzir o que é a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes. Mas como podemos estar certos de que para uma tal observação nós tenhamos como base efetivamente obras de arte, se nós ainda não sabemos o que é a arte?” (HEIDEGGER, 2010, p. 39).

sentido de adequação entre imagem e *ser*, ao contrário, a obra de arte é uma possibilidade de desvelamento da verdade do *ser* e, nesse sentido, ela já é uma verdade do *ser*.

1.2 Obra de arte como acontecimento e (des)velamento

Perguntando sempre pelo originário, Heidegger pergunta pela essência da obra de arte, pela verdade da obra. A essência da verdade da obra de arte é, para Heidegger, desvelamento (*aletheia*). A obra de arte, logo, não é pensada enquanto materialidade, mas enquanto acontecer-poético-apropriante (*Ereignis*) da verdade. Esse acontecer (*Ereignis*) da verdade tem sentido de um deixar-*ser*, ou em melhores palavras, de uma possibilidade para que, nesse deixar-*ser*, o *estar-sendo* seja desvelado na plenitude de *ser*. Essa plenitude deve ser entendida como um tipo de integridade de repouso e esse repouso, por sua vez, não deve ser entendido como falta de ação, mas, pelo contrário, como a ação em sua constância mais plena. A obra de arte é o acontecimento-poético-apropriante presentificado da verdade. Heidegger diz: “Na obra de arte, a verdade do sendo põe-se em obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 87). No sentido originário do que Heidegger acredita ser a *arche* da arte, verdade, então, deve referenciar tanto obra quanto arte.

Todo o ensaio *A origem da obra de arte* move-se conscientemente, ainda que sem o dizer, no caminho da pergunta pela essência do ser. A reflexão sobre isso, o que seja a arte, é determinada inteira e decididamente apenas a partir da pergunta sobre o ser. A arte não é tomada nem como uma área de realização cultural nem como uma manifestação do Espírito. Ela pertence ao acontecer-poético-apropriante, a partir do qual se determina o “sentido do ser” (compare *Ser e Tempo*) (HEIDEGGER, 2010, p. 219)

A verdade, em sentido de desvelamento, é central para que se entenda a teoria heideggeriana. A analítica existencial de Heidegger, como um todo, permeia em volta da questão da verdade para que se retome a pergunta pelo sentido de *ser*. A retomada do termo grego *aletheia* é uma tentativa de romper com a ideia de representação e concordância, já que Heidegger defende que o entendimento metafísico sobre a verdade não pergunta pelo que o

estar-sendo é propriamente, afastando-nos de seu *ser*. A verdade desvelada pela obra de arte deve ser, assim, verdade originária do *estar-sendo* e deve se conservar na manifestação mutável do *estar-sendo*. Enquanto pôr-se em obra da verdade, a obra de arte manifesta a realidade enquanto verdade e não-verdade, ou melhor, enquanto desvelar e velar.

§130 – A verdade é não-verdade na medida em que lhe pertence o âmbito da proveniência do ainda-não- (do não) revelado, no sentido do velamento. Ao mesmo tempo, no des-velamento como verdade vige o outro “não” de um duplo velar. A verdade vige como tal na oposição de clareira e duplo velamento. A verdade é a disputa originário-inaugural na qual sempre de um certo modo se conquista o aberto, no qual, tudo, que como sendo se mostra e subtrai, se situa, e a partir do qual tudo se retrai. Quando e como esta disputa ecloda e aconteça, através dela os disputantes, clareira e velamento, caminham separados. Assim se conquista o aberto do espaço da disputa. A abertura deste aberto, isto é, a verdade, só pode ser o que ela é, ou seja, esta abertura, se ela e enquanto ela mesma, se dis-põe em seu aberto. Por isso, tem que haver sempre neste aberto um sendo, em que a abertura toma a sua posição e a sua constância. No que a abertura ocupa o aberto, ela mantém e o sustenta. Pôr e ocupar são aqui pensados, em geral, a partir do sentido grego de *thesis*, que diz um instalar no desvelado (HEIDEGGER, 2010, p. 153-155)

Assim, o jogo da essência da verdade enquanto desvelamento é um acontecimento, onde o que *está-sendo* é desvelado, apreendido, à medida em que vem à luz e, ao mesmo tempo, vela-se, oculta-se na sombra. Esse jogo não demarca o que é verdadeiro e o que é falso, mas o que se mostra e se oculta, a cada vez, a cada apreensão do desvelar. Isso se dá porque tudo o que *está-é*, e *está-sendo* enquanto um modo de *estar-sendo* próprio de seu *ser*, verdadeiro, mas que a cada vez se descobre e se encobre em um jogo dialético, mas não excludente, em um duplo velar.

1.3 A unidade mundo-terra enquanto embate essencial

É preciso ter em mente que Heidegger não se propôs a firmar uma nova Teoria Estética, pelo contrário, ele busca desenvolver uma abordagem ontológica sobre a arte. Vemos, em *A origem da obra de arte*, que o pensamento de Heidegger sobre o mundo evolui em relação à abordagem de *Ser e tempo*: não temos mais o mundo estritamente como o âmbito referencial que correlaciona uma teia de remissões e significâncias.¹⁰⁰ A concepção de mundo abrange mais: é o mundo de ação e de vivência humana, e agora não apenas do *Dasein*, mas de um povo histórico, incluindo aí os utensílios e os demais entes enredados à essa vivência. O mundo mundifica (*welt weltet*), mundifica o que *está-sendo* e *é como é* em seu *ser-estar*, o mundo é o âmbito onde tudo *está e é*. A obra está no mundo, se “presentifica” no mundo à maneira em que acontece no mundo e o instala como mundo. A obra de arte difere-se das demais coisas por sua possibilidade de abertura do mundo. É nesse sentido que a obra de arte abre, instala um mundo.

§81 – Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O mundo mundifica, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica. A pedra é sem mundo. Do mesmo modo, plantas e animais não têm nenhum mundo; mas eles pertencem à afluência velada de uma ambiência na qual encontram o seu lugar. Ao contrário, a camponesa tem um mundo porque ela permanece no aberto do sendo. O utensílio em sua confiabilidade dá a este mundo uma necessidade e proximidade próprias. No que um mundo se abre, todas as coisas recebem sua

¹⁰⁰ Ligia Saramago diz: “Neste sentido, não se pode minimizar a profunda e decisiva entrada da poesia de Hölderlin no pensamento de Heidegger. Uma ‘entrada’ é algo mais que uma simples influência. E ainda que se considere a influência de outros poetas em sua obra – Trakl, George, Rilke – é certo que nenhum destes rivaliza com Hölderlin no que diz respeito ao seu poder transformador na linguagem de Heidegger, solo este de todas as novas possibilidades então abertas ao seu pensar. A poesia de Hölderlin trouxe consigo não apenas o sagrado, os deuses, o céu: trouxe também a terra” (SARAMAGO, 2005, p. 178).

morosidade e pressa, sua distância e proximidade, sua largueza e estreitamento (HEIDEGGER, 2010, p. 109-111)

O mundo, ainda, não é mais o único horizonte de compreensão: a concepção de mundo se amplia e se complementa na unidade mundo-terra. O *ser*-obra, em uma unidade essencial, instala um mundo e elabora a terra: “No que a obra instala um mundo, elabora a Terra” (HEIDEGGER, 2010, p. 115). Indiscutivelmente, a obra de arte posta e presentificada apresenta materialidade, mas essa materialidade não se finda ao conceito estrito de matéria como substância, pois essa materialidade compõe existencialmente o *ser*-obra enquanto obra, ou melhor, a obra de arte não é composta de matéria, mas doa à materialidade e em conjuntura a ela, sua visão. Estando e instalando o mundo, a obra pro-duz¹⁰¹ terra e abre o mundo para um horizonte de compreensão.¹⁰² Sobre o entendimento, por vezes complexo, sobre a terra, em Heidegger,¹⁰³ Ligia Saramago diz:

¹⁰¹ Seguindo a proposta heideggeriana, optamos por separar, com hífen, a primeira sílaba da palavra “produzir” e suas derivações. O intuito é enfatizar a concepção de “trazer para diante”, de “deixar-viger” de Heidegger. Cf. o subtópico “2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva” para mais explicações.

¹⁰² Heidegger diz: “§85 Para onde a obra se retira e o que ela deixa surgir neste retirar-se, nós denominamos Terra. Ela é a que faz surgir e que abriga. A Terra é a que não sendo forçada a nada é sem esforço e infatigável. Sobre a Terra e nela o homem histórico fundamenta seu morar no mundo. No que a obra instala um mundo, elabora a Terra. O elaborar é para ser pensado aqui no sentido rigoroso da palavra. A obra move e mantém a própria Terra no aberto de um mundo. *A obra deixa a Terra ser uma Terra*” (HEIDEGGER, 2010, p. 115); e ainda: “§87 – A obra realiza esta elaboração da Terra no que ela própria se retira na Terra. Porém, o fechar-se da Terra não é nenhum permanecer encoberto rígido e uniforme. Mas ele se desdobra numa inesgotável abundância de modos simples e figuras. Com certeza, o escultor lavra a pedra como o pedreiro, a seu modo, também a maneja. Porém, o escultor não a desgasta. Isso vale de certo modo somente onde a obra fracassa. Com certeza, também o pintor usa a tinta de tal modo que a cor não se desgaste, mas, sim, que venha a brilhar. Com certeza, também o poeta usa a palavra, mas não assim como os que habitualmente falam e escrevem, que precisam desgastar as palavras. Ele, pelo contrário, de tal maneira que somente assim a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra. §88 – Em nenhum lugar da obra se faz presente algo como um material. Permanece até duvidoso se, na determinação essencial do utensílio, caracterizando como matéria aquilo de que ele se compõe, ela é encontrada nele enquanto seu caráter essencial de utensílio. §89 – O instalar um mundo e o elaborar a Terra são dois traços essenciais do *ser*-obra da obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 117-119).

¹⁰³ Michel Haar, em *The song of the earth: Heidegger and the grounds of the history of being*, nos apresenta quatro sentidos possíveis para “terra”, em Heidegger. O primeiro sentido resulta da associação da terra à *aletheia*, em um tipo de movimento de retomada e volta a si mesma, a terra aparece na clareira do *ser*, em conjuntura e ao mesmo tempo em resposta à abertura do mundo: “Earth belongs to the dimension of withdrawal, of concealing (*lethe*) which holds sway in unconcealment, in *a-letheia*. But it is not identical with it. It is not simple withdrawal or pure obscurity” (HAAR, 1993, p. 57), e ainda, “As the world is the domain par excellence of free appearing, Earth will prove to be engaged in an ambiguous and conflictual relation with the world, its contrary. Thus it is necessarily compelled to reach an agreement, so to speak, with its inimical principle” (HAAR, 1993, p. 57). O segundo sentido de terra relaciona-se à natureza, mas sempre inserida no mundo e em relação de envolvimento junto ao homem: “If in a second sense Earth indeed corresponds to what is usually called ‘nature’, it is so in terms of an essential difference. Natural beings — sun, night, trees, herbs, snakes, cicadas — which Heidegger names, among others — do not have any subsistence of their own. They occur only in a world and in relation to a human work, in contrast with it” (HAAR, 1993, p. 59). O terceiro sentido identifica a terra no interior da obra de arte, como a materialidade imbricada à obra: “A third and new sense of the concept of Earth appears in the description of the work of art, no longer outside of it but within it. It is apparently a matter of what one calls the ‘material’ of the work, of what it is ‘made of’: stone, wood, sound, language. But Heidegger radically rethinks the very notion of

a terra não se restringe à matéria, não é “natural”, não admite ter uma história – menos ainda *pertencente* àquela do mundo –, não se restringe à espacialidade concreta mundana, mas, graças à terra, a materialidade da existência se mostra em seu brilho, a natureza ganha nitidez, o espaço invisível do ar se deixa ver (...) A terra, em seu retraimento, faz com que o invisível se manifeste *no* coração visível e palpável do mundo. A necessidade da terra surge como uma resposta ao papel inexpressivo da materialidade do mundo de *Ser e Tempo*, onde a referencialidade prevalecia por completo sobre a materialidade (...) Quando o pensamento de Heidegger se aproximou da poesia, tornando-se um “*poetar pensante*”, o questionamento pela verdade do ser foi tomado pelo até então distante fenômeno da arte e, com este, por sua inescapável *materialidade*. A materialidade da arte não encontra na “manualidade” própria aos instrumentos de uso um caminho adequado à sua compreensão: as palavras de Hölderlin e as cores de Van Gogh, por exemplo, não se deixam “manusear”. Não obstante, elas estão diante de nós, sensíveis e tangíveis em sua beleza material. Mas há nessa concretude sonora e visual algo que escapa, que se furta tanto ao manuseio quanto ao desgaste imposto pelo uso dos objetos. Nas obras há a *terra*: sem igualar-se à matéria, a terra, e somente ela, resguarda nas obras o mistério de uma materialidade que se remete sempre a si mesma, sendo inclusive capaz de contrapor ao mundo o choque do que lhe é estranho, do que se fecha à sua rede de significatividade habitual. À inteligibilidade do mundo, a terra contrapõe sua obscuridade, impondo-se como uma “resistência” à abertura daquele (SARAMAGO, 2005, p. 180-181)

Heidegger nos apresenta o conceito de terra como um tipo de oposto necessário ao conceito de mundo. Mundo e terra são contraposições de uma unidade essencial para o desvelar da verdade: no acontecer-poético-apropriante (*Ereignis*) da verdade possibilitado pela obra de

‘material’. The work is not originally ‘drawn’ [*puisée*] (*Schöpfen*, ‘to create’, literally means ‘to draw’) from the forms of the world but from Earth. The forms are not imposed on a brute, prime matter but are born from the ‘strife’ through which Earth and world are united and held apart” (HAAR, 1993, p. 60). O quarto e último sentido toma a terra como enraizamento, como o criar raízes de um povo em seu solo pátrio: “The essay on the work of art evokes a fourth sense of the concept of Earth without explicating it: the ‘terrestrial’ (*heimatlicher Grund*). The choice of the word *Grund*, the same as the metaphysical term designating the foundation and reason for being, is significant: in contradistinction to these concepts, *Grund* designates the Earth in the sense of a rootedness, the basis or the ground containing a reserve, the nourishing soil, this *forgotten* ‘element’ from which the roots of the metaphysical tree draw their sap and vitality. The idea of the native soil seems more historical than ‘Earthly’ for it is indeed a matter of the soil of a people and not of an individual, thus of an Earth less ‘free’ in relation to a given world than the Earth of the work of art” (HAAR, 1993, p. 61). Para maior aprofundamento nas interpretações de Haar, cf. o capítulo “The Four Senses of Earth” do mesmo livro abordado nesta nota.

arte, abala-se o que parecia imutável, a terra, que é trazida à luz na abertura do mundo, que é erigido e se mantém vigente. O embate mundo-terra é o fruto de ser si mesma da obra de arte, do *ser-obra*. No embate entre essas duas instâncias, mundo e terra, que em co-pertencimento integram uma unidade essencial, o mundo é aberto para um horizonte de compreensão e a terra, que permanecia na constância de seu recolhimento, aparece e se deixa ver no aberto do mundo.¹⁰⁴

O íntimo co-pertencimento de elementos antagônicos leva-os a uma tensão extrema no interior de sua unidade. A terra, em sua retração, é levada a um irromper no aberto do mundo que, por sua vez, não pode desprender-se da terra pelo fato de fundar-se nela. O combate que se instala na obra é precisamente o modo como, no âmago da forma, a obra de arte é levada, através destes seus dois aspectos, a *participar* do combate originário entre clareira e ocultação; combate atemporal, anterior aos próprios combatentes. Clareira e ocultação resumem aquilo a que Heidegger se refere como “*esta estranha oposição da presença*” (*dieses seltsame Gegnerschaft des Anwesens*), e completa: “*a clareira em que o ente assoma é em si simultaneamente ocultação*” (UK, p.51 / OA, p.42). Este clareado não é uma instância separada do ente: *no e a partir do* ente acontece um “*lugar aberto*”, “*há uma clareira*” (“*eine offene Stelle*”, “*eine Lichtung ist*”) (UK, p.51 / OA, p.42), na qual os entes se mostram e a partir da qual se retraem. A clareira, este lugar aberto no próprio ente, é o acontecer mesmo de sua desocultação, e é conquistada *no* combate originário, ao qual a obra de arte *dá lugar* no combate entre seus aspectos terra e mundo. O *estar aí* de uma obra desencadeia, por si, o evento da verdade (SARAMAGO, 2005, p. 185-186)

Nesse sentido, a obra não apresenta a ideia de matéria-forma, ou ainda de materialidade acrescida de alegoria, mas sim de unidade co-pertencente de embate entre mundo e terra e, assim, entre velar e desvelar, entre clareira e ocultamento, em um acontecer-poético-apropriante da verdade.

¹⁰⁴ Gianni Vattimo diz: “A obra é a abertura da verdade, mesmo num sentido mais profundo e radical: não só abre e ilumina um mundo ao propor-se como um novo modo de ordenar a totalidade do ente, mas além disso, ao abrir e iluminar, faz que se torne presente o outro aspecto constitutivo de toda a abertura da verdade que a metafísica esquece, isto é, a obscuridade e o ocultamento de que procede todo desvelamento. Na obra de arte, está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento. É isto o que Heidegger chama o conflito entre o mundo e terra na obra” (VATTIMO, 1989, p.116).

Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo. Ocorre que a relação entre Mundo e Terra de modo algum se esgota na unidade vazia dos opostos que nada têm a ver entre si (...)

§92 – O confronto de Mundo e Terra é uma disputa. Todavia, desvirtuamos, muito facilmente, a essência da disputa, ao confundirmos sua essência com a discórdia e a briga. E, por isso, só a conhecemos como perturbação e destruição. Contudo, na disputa essencial, os que disputam elevam-se, um e outro, à auto-afirmação de sua essência. Porém, a auto-afirmação da essência nunca é o manter-se intransigente num estado de acaso, mas, sim, o entregar-se à originariedade velada do advento do próprio ser. Na disputa, cada um transporta o outro além de si (...) A Terra não pode passar sem o aberto do Mundo, para ela própria, como Terra, aparecer na livre afluência do seu fechar-se em-si. O Mundo, por seu lado, não pode desfazer-se da Terra, para ele, como amplitude vigente e via de todo destino essencial, fundamentar-se em algo decisivo.

§93 – No que a obra instala um Mundo e elabora a Terra, é ela uma instigação desta disputa (HEIDEGGER, 2010, p. 121-123)

Heidegger disserta, para exemplificar sua teoria, sobre um par de sapatos de camponês, pintado por Vincent van Gogh. Em seu ensaio, Heidegger não nos indica, especificamente, a qual quadro de van Gogh se refere, já que o pintor tem mais de um quadro com sapatos e diz:

§53 – O que acontece aqui? O que está na obra em obra? O quadro de van Gogh é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos do camponês, é em verdade. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser. Os gregos nomearam *aletheia* o desvelamento do sendo. Nós dizemos verdade e pensamos muito pouco em relação a esta palavra. Na obra está em obra um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo naquilo que ele é e no como ele é.

§54 – Na obra de arte, a verdade do sendo põs-se em obra. “Pôr” diz aqui: trazer para o permanecer. Um sendo, um par de sapatos de camponês, vem, para o permanecer na luz do seu ser, na obra. O ser do sendo vem para o constante do seu brilhar (HEIDEGGER, 2010, p. 87)



(O par de sapatos, 1886, de Vincent van Gogh)¹⁰⁵

Heidegger busca evidenciar que a pintura de van Gogh, em sua totalidade de obra, desvela o utensílio sapato em seu *ser-utensílio*, ou melhor, permite que parte da conjuntura existencial do *ser-utensílio* do sapato apareça, como sua serventia, seu desgaste de uso, sua relação com quem os calça.¹⁰⁶ A totalidade da obra de arte, *estando-sendo* no mundo, possibilita a abertura do mundo diante de um horizonte de compreensão sobre o *ser-utensílio* sapato, isto é, possibilita o desvelamento do sapato em sua essência, em sua realidade, em seu *ser-utensílio*. A pintura de van Gogh deixa-*ser*, possibilita que o par de sapatos se desvele sendo o que é. A partir da abertura possibilitada pela obra de van Gogh, a essência do sapato pôde aparecer. A obra de arte é uma possibilidade para esse aparecer, para esse desvelamento do utensílio sapato em sua conjuntura existencial de mundo. Heidegger descreve, quase que poeticamente, o par de sapatos a fim de demonstrar que a totalidade de obra da pintura de van Gogh possibilitou a compreensão do *ser-sapato* em sua dimensão unitária de mundo e terra. Em *Ser e tempo*, vemos

¹⁰⁵ Ainda que se acredite que Heidegger se referia ao quadro “O par de sapatos”, de Vincent van Gogh, ressaltamos que a inserção da imagem do quadro em questão, nesta Dissertação, tem intuito apenas ilustrativo.

¹⁰⁶ Cf. (HEIDEGGER, 2010, p. 79-89).

a definição de um utensílio como um ente intramundano, simplesmente dado, conceito insuficiente quando pensado diante da obra de arte. A partir da proximidade aberta pela obra de arte, o desocultamento da verdade do *ser-sapato* foi possibilitado.

Se olhamos, como sugere Heidegger, um quadro de Van Gogh representando um par de sapatos, não podemos, obviamente, fazer nada com eles. Mas o quadro mostra-nos este objeto de uso enquanto tal, a relação destes sapatos com o trabalho na terra que os tornou desgastados e deformados. Estes sapatos usados evocam o elo obscuro com a terra e o duro mundo do camponês (ou da camponesa) que os calçou. A obra de arte não apresenta, pois, simplesmente, de modo realista e imitativo, uma matéria e uma forma, um coisa encerrada em seu contorno ou em seu uso, e sim a verdade implícita de uma coisa, que seu uso comum oculta. O quadro de Van Gogh revela os sapatos em sua verdade, o *ser-utensílio* do utensílio: ele faz surgir uma verdade que é um desvelamento, e não uma simples adequação. A obra é irredutível a uma simples coisa explicável pela ligação matéria-forma, porque ela tem esta capacidade de exibir uma verdade. Mas a verdade que a obra de arte mostra não é uma verdade abstrata, um horizonte em geral. É uma verdade situada no tempo e no espaço, que é, a cada instante, a de um mundo e de uma terra determinados (HAAR, 2000, p. 84-85)

É importante nos atentarmos que Heidegger não está defendendo que a obra de arte seja o utensílio sapato em si. Igualar o utensílio sapato à obra de arte é reduzir o *ser-obra* da obra de arte ao *ser-utensílio* do utensílio sapato e não é essa a defesa de Heidegger. O *estar-sendo* sapato, em seu *ser-utensílio*, não pode ser igualado à totalidade artística da obra de arte, isso seria desmembrar o utensílio sapato da totalidade artística da obra de arte e, ainda assim, afirmar que o utensílio, *estando-sendo* por si mesmo, é *ser-obra*. Para Heidegger, a obra de arte pôde desvelar o utensílio sapato, mas isso não é o mesmo que afirmar que o utensílio sapato é, em si, arte. A totalidade artística do quadro de van Gogh não pode ser fragmentada, não pode ser desunida em elementos individuais que serão, ainda, iguais à arte. Não é o sapato, desmembrado da totalidade artística, que faz com a obra seja obra de arte. Heidegger não defende, portanto, que qualquer sapato seja uma obra de arte, assim como também não defende que qualquer pintura de sapatos seja uma obra de arte.

Para Heidegger, a totalidade do quadro de van Gogh alcança a possibilidade do aparecer, ou melhor, a obra, em sua totalidade artística, abriu o mundo do utensílio sapato para

a compreensão, ao passo em que trouxe a terra de seu abrigo à luz. Porém, ainda que a obra possibilite tal desvelamento, esse desvelar não nos apresenta a totalidade do *ser-utensílio* sapato, não nos permite compreender o todo do *ser-utensílio* no todo do mundo e, menos ainda, a totalidade da obra de arte. O desvelamento não é único, não se encerra, não se finda em uma só abertura de compreensão. É nesse sentido que Heidegger nos apresenta a abertura possibilitada pela obra de arte como um duplo velar, como um jogo dialético de desencobrimientos e encobrimientos.

Nesse sentido, o quadro de van Gogh não é uma obra de arte por representar fielmente o par de sapatos. O que Heidegger nos diz, aqui, é que uma obra de arte pode revelar, ou melhor, pode desvelar muito mais sobre nós, sobre a existencialidade de nossa existência, do que nosso próprio reflexo no espelho. Em Heidegger, a obra de van Gogh é obra de arte por possibilitar, em sua totalidade artística, a abertura do *ser-utensílio* do utensílio sapato, por desvelar o que o par de sapatos *é* em verdade. A obra de arte deixa-aparecer, sempre em um jogo dialético de duplo velamento, de embate entre mundo e terra, o *estar-sendo* em seu *ser*. Na obra de arte *acontece* a verdade. A explicação sobre “o que é” a obra de arte pelo conceito substancial de matéria-forma, portanto, não abrange sua complexidade de acontecimento e abertura.

Ainda que o foco de Heidegger não seja defender a arquitetura como obra de arte, o filósofo alemão trata, também como exemplificação de seu pensamento, a abertura de compreensão possibilitada por um templo grego:¹⁰⁷

§74 – Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia nada. Ele se ergue simplesmente aí em meio às rochas escarpadas do vale (...)

§75 – Aí permanecendo, repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contudo, não forçado a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a água e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se

¹⁰⁷ Heidegger não especifica a qual templo grego se refere. Ligia Saramago diz, em nota de rodapé, que possivelmente seja o Templo de Hera, em Pesto. Cf. (SARAMAGO, 2005, nota de rodapé 253).

apresentam assim no que eles são. Este surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a *physis*. Ela clareia ao mesmo tempo aquilo sobre o que e em que o homem funda seu morar. Isso nós denominamos a *Terra*. Do que a palavra Terra aqui significa deve-se afastar tanto a representação de uma massa de matéria aglomerada como também, segundo a astronomia, a idéia de planeta. A Terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso desabrocha, a Terra vige como a que abriga.

§76 – Aí permanecendo, a obra-templo inaugura um mundo e, ao mesmo tempo, o resitua sobre a Terra, a qual, deste modo, só então surge como o solo pátrio. Mas jamais os homens, os animais, as plantas e as coisas existem e são conhecidos como objetos imutáveis, para que mais tarde, acidentalmente, constituam o ambiente adequado para o templo, que um dia também juntar-se-á a tudo o que está presente. Estaremos mais próximos daquilo que *é* se pensarmos tudo inversamente, contanto que estejamos de antemão preparados para ver como tudo se volta para nós de um outro modo. Realizada por si mesma, a simples inversão não dá em nada.

§77 – Somente o templo, no seu permanecer aí, dá às coisas sua vista e aos homens a visão de si mesmos (HEIDEGGER, 2010, p. 101-105)

O templo grego não imita, em sentido de adequação entre imagem e *ser*, nada, mas, ao contrário, repousado em si mesmo, ele se apresenta. A obra-templo doa abertura ao aberto do mundo, ao passo em que situada sobre e na terra, faz com que a terra apareça sendo terra. Ao erigir o mundo, o templo possibilita uma abertura de compreensão, celebrando e doando visibilidade à conjuntura de cada coisa que integra a trama do mundo. O templo, *estando-sendo* em si, faz aparecer e consagra a teia de remissões e relações do circundante, onde cada coisa pode ser vista: deixa a pedra ser pedra e a permite aparecer enquanto pedra. Não é o templo grego que cria a tempestade e sua força ou o rochedo com seu brilho e luminosidade. Nada descrito por Heidegger na passagem acima é produto de uma criação do templo grego ou não existia antes da construção do templo, mas o templo, enquanto obra de arte, possibilitou o aparecer dos *estar-sendo* tais como são.

Assim como na pintura de van Gogh, ao desenvolver seu pensamento sobre o templo grego, Heidegger não está defendendo que a pedra que compõe o templo pode ser considerada, em si e por si, obra de arte. A conjuntura da totalidade artística do templo constitui uma obra

de arte, mas desmembrar essa totalidade em elementos independentes não resulta em pedaços artísticos.

Erigindo um mundo, vemos que o templo não é algo como uma construção qualquer que foi edificada e posicionada em um lugar, o templo configura um lugar e doa ao lugar seu espaço. Ao passo em que o templo “espacializa” o lugar, instala (*Aufstellen*) um mundo e o resitua sobre a terra, doa “aos homens a visão de si mesmos” (HEIDEGGER, 2010, p. 105). A obra-templo, ao instalar-se sobre a terra, configura, assume e exalta o lugar, instaurando o lugar enquanto lugar, qualificando-o e identificando-o. O templo celebra a morada do homem e, relacionando-se intimamente ao mundo e à terra, possibilita ao homem o entendimento sobre seu morar, sobre sua existência e sobre sua relação junto ao que o cerca.

é o próprio templo, enquanto obra de arte, que *limita, qualifica e dota de identidade* seu sítio. Para Heidegger, uma obra autêntica jamais é instalada num local, mas ela mesma ali *se instala*, no que toma posse de seu sítio. Em outras palavras, não só o aspecto temporal, mas também a *dimensão espacial* deste evento inaugurador desencadeado pelas obras é igualmente crucial, incidindo diretamente no conceito heideggeriano de lugar (SARAMAGO, 2014, p. 208)

A obra-templo não gasta, não utiliza a pedra no sentido de uma exploração material. Em seu *estar-sendo* em si, a obra deixa-aparecer e deixa a pedra ser pedra, com todas as suas características e propriedades, como sua dureza, brilho e peso. A obra assume a terra, e a terra, grata, aparece em evidência. A obra-templo deixa a pedra ser pedra, o quadro de van Gogh deixa a tinta ser tinta (deixa, inclusive, o sapato ser utensílio), mas nenhuma dessas obras de arte limita-se a isso. O templo não se finda, não se explica pela pedra, e o quadro, da mesma maneira, não se desvenda por suas tintas e cores. As obras de arte, em Heidegger, não se resumem à sua materialidade e nem, no caso do quadro de van Gogh, à “utilidade” do utensílio (sapato) apresentado mas, mais que isso, elas se resguardam, em sua totalidade artística, na co-constituição terra-mundo.

A obra-templo, ao contrário, no que ela instala um mundo, não deixa a matéria desaparecer, mas, sim, aparecer em um primeiro plano e, na verdade, no aberto do mundo da obra: o rochedo chega ao suportar e ao repousar. E somente assim se torna rochedo; os metais chegam ao faiscar e ao brilhar; as cores ao reluzir; o som ao soar, a palavra ao dizer. Tudo isso surge no que a obra se

retira no maciço e peso da pedra, na firmeza e flexibilidade da madeira, na dureza e brilho do bronze, no luzir e escurecer da cor, no soar do som e na força nomeadora da palavra (HEIDEGGER, 2010, p. 113)

Logo, perguntando pelo originário, Heidegger encaminha o enigma da obra de arte¹⁰⁸ em direção a uma unidade essencial onde para ser obra, a arte deve ser experienciada em sua realidade, em sua “presentificação” enquanto embate entre mundo e terra, enquanto desvelar da verdade que ao mesmo tempo é, também, velar, em um acontecimento de abertura de compreensão que descobre e encoberta. Assim, a apreensão da obra é dada a cada vez por um aberto, que parte se mostra, parte se oculta.

2. A obra arquitetônica enquanto abertura essencial de diálogo

Heidegger nos apresenta, em *A origem da obra de arte*, sua analítica sobre a obra de arte, pautando a pergunta sobre seu originário como pivô central da discussão. A abertura proveniente do perguntar sobre o sentido originário da arte, propõe uma abordagem diferente da usual sobre o artista, que deixa de ser o gênio, o prodígio capaz de criar obras de arte e passa a ser o meio pelo qual a arte se presentifica em obra. Em Heidegger, o artista é um tipo de “entre” por onde a verdade acontece e se posta em obra.

O discurso heideggeriano abre horizonte para um outro pensar sobre a obra. É preciso recuperar, ainda, a interrelação dialética entre artista, obra de arte e conviva, que pode ser perdida diante da preocupação analítica e científica de se conceituar a arte, espremendo-a em explicações limitantes. O emprego do termo “conviva”, de Coutinho, também para este

¹⁰⁸ A questão sobre a obra de arte é, para Heidegger, um enigma, uma discussão circular, pois “O que seja a arte é uma daquelas perguntas às quais o ensaio não dá nenhuma resposta. O que parece ser resposta não passa de indicações para o perguntar” (HEIDEGGER, 2010, p. 219). Em outras palavras, toda a discussão do ensaio retorna e é embasamento do próprio questionamento inicial. A análise heideggeriana começa pautada na diferenciação entre coisa e obra. Retirando-se a “coisalidade da coisa” proveniente do que ele acredita ser resultado da visão essencial causal metafísica-estética, tem-se a obra. A análise passa, assim, para a relação entre obra e verdade. Verdade, por sua vez, deve permanecer e perdurar na mudança e na manifestação dos *estar-sendo*. Verdade, então deve referenciar tanto obra quanto arte no sentido originário de plenitude de repouso. A análise, então, completa sua via de ida com a verdade e a arte. Por fim, após todos os questionamentos apresentados pelo filósofo alemão, a arte, a partir de seu sentido originário, nos abre caminho para questionar propriamente o que é a coisa, e o círculo completa sua volta.

capítulo, não é em vão.¹⁰⁹ A intenção, aqui, é continuar com o sentido de relação dialética que permeia toda essa Dissertação, agora em problemáticas mais direcionadas à obra de arte. Para tal, nos subtópicos que se seguem, apresentaremos a justificativa de embasamento desta Dissertação nos dois autores, Heidegger e Coutinho, indicando, também, algumas diferenças importantes entre eles.

Este tópico, portanto, será dividido de acordo com as seguintes temáticas: “2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva”, “2.2 Obra de arte ou edificação?” e “2.3 O poder da arquitetura e o discursismo de poder”.

2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva

De acordo com a teoria heideggeriana, como discutido anteriormente, obra de arte é o pôr-se em obra da verdade enquanto acontecer-poético-apropriante. Nesse acontecer-poético-apropriante é necessário discutir como Heidegger irá pensar o autor da obra, o artista, dentro desse âmbito originário.

Vemos, na afirmação “a arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 97), uma ambiguidade de interpretação onde a arte, ao mesmo tempo, pode ser objeto e sujeito da sentença. A fim de resolver essa problemática de significância, em aditamento ao ensaio, Heidegger coloca: “ser é apelo ao homem e não sem este. Por conseguinte, a arte é, ao mesmo tempo, determinada como pôr-em-obra da verdade, em que, agora, a verdade é ‘objeto’ e a arte é o criar e o desvelar humanos” (HEIDEGGER, 2010, p. 221). Resta questionarmos propriamente o papel do autor, do artista, na criação da obra, pois vemos, nessa relação

¹⁰⁹ Nos apropriamos, como já explicitado anteriormente ao longo do Capítulo 1, do termo “conviva” empregado por Coutinho em *Educação arquitetônica da humanidade*, para designar o ser humano junto ao espaço arquitetônico, em uma relação indissociável. Coutinho sustenta o pensamento de que o ser humano deve se (re)posicionar em relação à arquitetura, tomando seu lugar essencial de conviva e não de mero espectador. Para ele, o ser humano é parte ativa do espaço arquitetônico e como tal deve clamar e assumir seu posto, a fim de repensar-se junto ao espaço, tornando-se apto a (re)criá-lo a partir de suas próprias considerações. Coutinho propõe essa (re)criação do espaço arquitetônico, indicando a capacidade humana de pensar a si próprio em sua relação existencial e intrínseca à arquitetura. Cf. as explicações sobre as diferenças entre Heidegger e Coutinho e, principalmente, a justificativa de embasamento desta Dissertação nos dois autores, ao longo dos próximos subtópicos. Para retomar o entendimento de Coutinho sobre conviva, rever o subtópico “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se”, do Capítulo 1.

essencial originária, a referência à essência humana. Para tal, é necessário compreender como Heidegger entende técnica e produção.

Em *A questão da técnica*, conferência proferida em 1953, Heidegger esclarece que a técnica não é apenas um meio para uma finalidade e relaciona diretamente a essência da técnica com uma possibilidade de desencobrimento, de desvelamento.

Questionamos a técnica e chegamos agora à ἀλήθεια. O que a essência da técnica tem a ver com desencobrimento? Resposta: tudo. Pois é no desencobrimento que se funda toda a produção. (...) A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de desencobrimento. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade. Esta perspectiva nos traz estranheza. E o deve fazer, e o deve fazer no maior tempo possível e de maneira tão impressionante que, finalmente, levemos a sério uma simples pergunta, a pergunta do que nos diz a palavra “técnica”. É uma palavra proveniente do grego. Τεχνικόν diz o que pertence a τέχνη. Devemos considerar duas coisas com relação ao sentido desta palavra. De um lado, τέχνη não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes. A τέχνη pertence à produção, a ποίησις, é, portanto, algo poético.

De outro lado, o que vale considerar ainda a propósito da palavra τέχνη é de maior peso. Τέχνη ocorre, desde cedo até o tempo de Platão, juntamente com a palavra ἐπιστήμη. Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo. Dizem ser versado em alguma coisa, dizem entender do assunto. O conhecimento provoca abertura. Abrindo, o conhecimento é um desencobrimento. Numa meditação especial, Aristóteles distingue ἐπιστήμη de τέχνη e justamente no tocante àquilo que e ao modo em que ambas desencobrem. A τέχνη é uma forma de ἀληθεύειν. Ela des-encobre o que não se produz a si mesmo e ainda não se dá e propõe, podendo assim apresentar-se e sair, ora num, ora em outro perfil. Quem constrói uma casa ou um navio, quem funde um cálice sacrificial des-encobre o a ser produzido nas perspectivas dos quatro modos de deixar-viger. Este des-encobrir recolhe antecipadamente numa unidade o perfil e a matéria do navio e da casa numa coisa pronta e acabada e determina daí o modo da elaboração. O decisivo da τέχνη não reside, pois, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento e não na

elaboração que a τέχνη se constitui e cumpre em uma produção (HEIDEGGER, 2012a, p. 17-18)

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger diz, ainda:

Como saber experienciado pelos gregos, a *techné* é um pro-duzir do sendo, na medida em que ela o traz *para diante*, isto é, ao desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, *a partir do* velamento (HEIDEGGER, 2010, p. 151)

É nesse sentido que Heidegger dialoga sobre o pro-duzir, que pode abarcar produção tanto de uma obra de arte, quanto de um utensílio. Esse pro-duzir, porém, não é pensado apenas como um trabalho manual, mas, sim, como um “trazer para diante”, um “deixar-viger”:

Uma produção, ποίησις, não é apenas a confecção artesanal e nem somente levar a aparecer e conformar, poética e artisticamente, a imagem e o quadro. Também a Φύσις, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma produção, é ποίησις. A Φύσις é até a máxima ποίησις, o vigente Φύσει tem em si mesmo (ἐν ἑαυτῷ) o eclodir da produção. Enquanto o que é produzido pelo artesanato e pela arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da produção em si mesmo, mas em um outro (ἐν ἄλλῳ), no artesão e no artista (...) Mas como é que se dá e acontece a produção e o pro-duzir, seja na natureza, seja no artesanato, seja na arte? (...) O deixar-viger concerne à vigência daquilo que, na produção e no pro-duzir, chega a aparecer e apresentar-se. A produção conduz do encobrimento para o desencobrimento. Só se dá no sentido próprio de uma produção, enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega ao des-encobrir-se. Este chegar repousa e oscila no processo que chamamos de desencobrimento. Para tal, os gregos possuíam a palavra ἀλήθεια (HEIDEGGER, 2012a, p. 16)

Poiesis (ποίησις) significa, em grego, produção, mas, no sentido heideggeriano, a *poiesis*, em conjunto à técnica (τέχνη), é entendida como um pro-duzir, como uma possibilidade de que algo venha-a-ser por meio desse pro-duzir. Nesse sentido, esse pro-duzir é como um fazer poético: “A τέχνη pertence à produção, a ποίησις, é, portanto, algo poético” (HEIDEGGER, 2012a, p. 17). Ao contrário da *physis* (Φύσις), que tem em si mesma o eclodir da produção, a obra de arte precisa do artista para vir-a-ser, pois não possui, em si mesma, o

eclodir da pro-dução. A arte se põe em obra no pro-duzir por meio do artista, isto é, o caráter de obra da obra é criado por intermédio do artista, mas, ao mesmo tempo, é algo mais, pois essa criação não é banal, não é arbitrária. O artista, situado junto à obra nesse eclodir da pro-dução, encontra-se em um tipo de diálogo com a obra. É como se a obra, nesse processo de pro-dução, pedisse ao artista a técnica para seu próprio fazer, ou melhor, para sua pro-dução.

Artista e obra não são mais entendidos como criador e criatura, numa relação de causa e efeito, mas estão interrelacionados, em mútua referência entre si, através da arte. Vemos, ainda, que, em Heidegger, “A verdade encaminha-se para a obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 159). Por meio do artista, o *ser-obra* é posto em realidade, e a arte vem a ser obra, porém esse *ser-obra* não é pertencente ao artista e tampouco originado por ele, mas, sim, por intermédio dele. Para Heidegger, não é a pro-dução, pelo artista, que pro-duz o *ser-obra* da obra de arte, assim como não é a pro-dução de uma coisa que fornece a ela seu *ser-coisa*.¹¹⁰ Artista e obra são postos, assim, em uma relação mútua em que a base originária é a arte. Portanto, a arte é o originário tanto da obra quanto do artista.¹¹¹

A obra surge através e a partir da atividade do artista, segundo a opinião corrente. Porém, de onde e através do que o artista é o que é? Através da obra, pois dizer-se que uma obra faz o mestre significa que somente a obra deixa o artista aparecer como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra são em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte (HEIDEGGER, 2010, p. 35-37)

¹¹⁰ No ensaio *A coisa*, Heidegger explica: “A jarra é uma coisa, como receptáculo. Sem dúvida, o recipiente do receptáculo necessita ser pro-duzido. Todavia, ser pro-duzido pelo oleiro não constitui nem perfaz, de forma alguma, o ser próprio da jarra, à medida que e enquanto o seu ser é a jarra. A jarra não é receptáculo por ter sido pro-duzida, ao contrário, ela teve de ser pro-duzida, por ser e para ser este receptáculo, que é uma jarra. É, com certeza, a pro-dução, que deixa a jarra intro-duzir-se no modo próprio de seu ser. Contudo, este modo próprio de ser da jarra nunca tem sua propriedade da pro-dução” (HEIDEGGER, 2012a, p.146).

¹¹¹ Na “Apresentação” de sua tradução de *A origem de obra de arte*, Castro explica: “O criador não é criador a partir de sua vontade ou imaginação, mas a partir do acontecer, nele, do originário como verdade. É o que Heidegger encaminha como *Ereignis*, o acontecer poético-apropriante. Deixando acontecer nele a verdade, a obra é obra de arte, pois a arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Esta é a grande tese do ensaio, mas numa nota posterior, de 1960, o autor sugere a substituição de “pôr em obra” por, porque diz melhor: “trazer-à-obra, pro-duzir, trazer enquanto deixar agir; *poiesis*” (§ 196) (CASTRO, 2010, p. XXI-XXII).

Para que a arte seja posta em obra e mundificada no mundo enquanto obra, ela precisa do artista, mas como um meio, como um “entre” através do qual sua presentificação será existencialmente mundificada. Nesse momento, a obra de arte se consolida e permanece em seu *ser-obra*, em sua estruturação de sentido a cada vez aberta em um duplo velar. Conclui-se que, tomando o criar como um deixar eclodir, o artista é entendido como um meio pelo qual a arte põe-se em obra. Em outras palavras, deixando eclodir nele, no artista, a verdade, a arte vem-a-*ser* obra de arte.¹¹²

o artista não é um *technitês* pelo fato de ser também um artesão, mas, sim, pelo fato de que tanto o elaborar obras como também o elaborar utensílios acontece naquele pro-duzir que, de antemão, deixa vir para diante o sendo, para sua presença a partir do seu aspecto. Contudo, isso acontece em meio do próprio auto-nascer do sendo da *physis* (HEIDEGGER, 2010, p. 151)

Assim:

A partir da consideração da delimitação essencial da obra a que se chegou, de acordo com a qual, na obra, o acontecimento da verdade está em obra, podemos caracterizar o criar como o deixar emergir em algo de pro-duzido. O tornar-se obra da obra é um modo de acontecer e tornar-se da verdade, em cuja essência está tudo (HEIDEGGER, 2010, p. 153)

Logo, o artista deixa de ser o gênio capaz, apenas por si próprio, de criar obras de artes quando bem quiser, pensamento em que a obra de arte é condicionada ao artista, isto é, tomada como resultado da vontade inaugurante e criadora do artista. Da mesma maneira, o receptor-leitor da obra é posto em discussão. A recepção da obra pelo leitor é, a cada vez, um desvelo da verdade posta em obra.

Se o autor não é autor a partir de sua vontade e decisão, também o leitor não é o sujeito do ler. O leitor é leitor quando deixa o *logos* ser *logos*, no e como

¹¹² Baseando-se nessa abertura possibilitada por Heidegger, a pós-modernidade elaborou um discurso que propõe a possibilidade de qualquer manifestação humana ser artística, já que a arte deixa de estar no gênio do artista e passa a estar em seu nascer pético-apropriante, onde ela própria se produz e se diz arte. É assim que a pós-modernidade defenderá que a arte pode *estar-sendo* em qualquer lugar, vinda de qualquer um, por sua própria naturalidade, como propõe Arthur C. Danto em *A transfiguração do lugar comum* e em (2008) “Marcel Duchamp e a arte do gosto: uma defesa da arte contemporânea”.

diá-logo. O acontecer do *logos* na leitura do leitor só acontece quando o leitor faz da leitura um *desvelo* (como o *desvelo* da mãe para com o filho). O *desvelo* traz em si a obediência à fala da verdade da obra de arte no acontecer poético-apropriante, no acontecer do *logos*. *Desvelo* é sempre um diálogo amoroso com a verdade da arte. O *desvelo amoroso* é um desvelamento no sentido grego de *aletheia*. E esta é o desvelamento da realidade como verdade. Temos, portanto, aí a referência de leitor e obra de arte como desvelo, porque acontece o desvelamento, a verdade.

À leitura como referência de leitor e obra de arte, Heidegger denominou: *Bewahrung*, **guarda, conservação**. É, em princípio, estranho que o autor, formado numa tradição hermenêutica, não tenha preferido esta palavra àquela. Naquela palavra ressoa o cuidar que conserva. O verbo *bewahren* significa conservar, não esquecer. O cuidar que conserva é o conservar do persistir e perdurar do que propriamente é a verdade, daí a ligação de *Bewahrung* com *Wahrheit* (verdade), que o pensador pensa como *aletheia/desvelamento* e *Ereignis*. O desvelo é um deixar perdurar o que acontece e permanece na constância do originário: “‘*Wesen*’, ‘*viger*’, é a mesma palavra que ‘*währen*’, ‘*durar*’, ‘*permanecer*’, ‘*ficar*’. Pensamos a vigência como a duração daquilo que, tendo chegado a desencobrir-se, assim perdura e permanece” (CASTRO, 2010, p. XXII)

O desvelar do leitor guarda, conservando e consumando, a manifestação da verdade na obra de arte: em cada apreensão, a verdade *está-sendo* obra de arte e é passível de ser apreendida diante do horizonte de sentido aberto pela leitura da obra, que é a possibilidade de um descobrir do *ser* de cada *estar-sendo*. Portanto, em Heidegger, temos a arte como originário não só da obra, mas também do autor, do artista, e temos o leitor-receptor como vigilante, que conserva a verdade da obra de arte em seu desvelar, a cada momento, a cada apreensão. A obra de arte, assim, não depende originariamente do artista e nem do conviva, mas se presentifica e se conserva enquanto realidade por meio deles.

A abordagem heideggeriana sobre a obra de arte nos abre para uma nova discussão sobre a autoria da obra, onde a capacidade criativa e inaugurante do artista não constitui, apenas por si mesma, o criar enquanto concepção transcendental e quase divina do “fazer arte”.¹¹³ Ainda,

¹¹³ Cf. Kothe: “Quando Kant definiu o belo como não tendo uma finalidade, priorizou a questão da finalidade em sua tabela de categorias e deixou de lado a origem, que ficou escondida na figura do gênio, como se ele vivesse sozinho e como se as relações de poder que propiciam ou não o surgimento e a circulação de determinadas artes não tivessem relevância” (KOTHE, 2020, p. 17).

o leitor não fica de fora do questionamento, mas, sim, assume papel essencial no desvelar da obra em seu *ser*-obra, em possibilitar que a obra de arte *esteja-seja* em si. Mesmo assumindo seu papel de importância na relação dialética aqui exposta, o leitor não é livre para decidir ou comandar o desvelamento da obra de arte, pois, como explicou Castro na passagem da página anterior: “O *desvelo* traz em si a obediência à fala da verdade da obra de arte no acontecer poético-apropriante, no acontecer do *logos*” (CASTRO, 2010, p. XXII). Ainda, a verdade desse desvelo não se esgota na obra que *está-sendo* arte: a verdade permanece presentificada na obra enquanto obra de arte e é desvelada e velada a cada momento, em um jogo inesgotável de apreensões.¹¹⁴ A arte posta em obra não pode, assim, ser reduzida nem à subjetividade do artista, nem à do leitor. Não pode, tampouco, ser mera coisa ou apenas um objeto estético. A obra de arte agrega, em unidade essencial, o *ser*-arte *estando-sendo* em realidade, presentificado em obra. Em seu acontecer-poético-apropriante, a obra de arte permanece em si e converge para si artista e leitor, para o jogo do duplo velar em um diálogo que fala e emudece, que encontra e desencontra.

O receptor de uma obra não pode fazer o que quiser com o suporte material: precisa respeitar a configuração que lhe imprimiu o autor. Este, sim, parece que pode fazer o que quiser e puder com ele, pois é responsável pelo produto que apresenta. O autor faz, porém, o que ele precisa fazer, não o que quer. A obra exige dele que faça o que ela quer ser, exige que ultrapasse a subjetividade e se torne objetividade para outros, ela o utiliza para se constituir. Ele precisa obedecer aos comandos que a obra acena para se constituir (KOTHE, 2020, p. 15)

Desenvolvendo o pensamento de Heidegger, Flavio Kothe posiciona a obra de arte como um “*topos*” a ser alcançado e defende as relações de autoria e leitura da obra de arte enquanto diálogo: “A obra só é como diálogo, a obra só se dá quando ocorre o diálogo” (KOTHE, 2019b, p. 42). A obra de arte é o lugar de encontro entre artista e leitor, é onde “ambos procuram dar-se as mãos. Também é o lugar onde ambos se desencontram, onde ambos se separam, enquanto

¹¹⁴ Assim como apontado na nota de rodapé de número 111, apesar da teoria de Heidegger nos possibilitar a reflexão crítica sobre artistas e obras de arte que são consagrados não por sua totalidade artística, mas apenas por meio de conceitos, por um mero discursismo vazio, alguns autores da pós-modernidade utilizam-se de Heidegger para fundamentar um tipo de aceitação desmedida que se contenta apenas com esses conceitos. Os considerados “leitores aptos”, portanto, são os responsáveis por definir se algo (até mesmo um pedaço de tijolo) é ou não é obra de arte e a justificativa dessa decisão, esse discursismo, é o que fundamenta a “arte” da obra.

as pegadas de seu encontro continuam a trilhar” (KOTHE, 2019b, p. 42).¹¹⁵ Assim, a análise da obra de arte dentro de conceitos rígidos e bem delimitados não compactua com a abertura de sentido proposta por essa abordagem dialética, onde a obra de arte converge e ao mesmo tempo abre caminho para o desvelamento da verdade.¹¹⁶

Abrindo-se para um tu, conversando sobre um ele, o autor abre-se para um aberto, abre-se para algo que não será mais este eu, tu ou ele. O artefato, produzido e recebido na solidão, nega-a porque existe enquanto apelo a uma forma mais elevada de diálogo. A solidão criativa é a negação da solidão. O leitor tem de (re)construir a obra a partir dos sinais gráficos que lhe foram oferecidos, assim como o espectador tem de recompor a escultura enquanto escultura a partir da pedra esculpida que tem diante de si (KOTHE, 2019b, p. 42-43)

A tese de Luciano Coutinho, em *Educação arquitetônica da humanidade*, nos apresenta um novo caminho para entendermos o leitor-receptor da obra de arte, que, agora, assume seu papel de conviva.¹¹⁷ Coutinho não discorda totalmente da leitura da obra de arte de Heidegger, mas a desenvolve, trazendo uma questão fundamental: o melhoramento.

A tese heideggeriana sobre a arte não pressupõe “o melhoramento” da humanidade, isto é, o desvelo da obra de arte, em Heidegger, é uma descoberta que envolve o desencobrimento de uma faceta de nossa existência no mundo. Em Heidegger, a arte é uma possibilidade de descobrirmos um pouco mais sobre como *estamos-sendo* no mundo, para nos conectarmos com nossa essência, que é a existência. De fato, a proposta heideggeriana não se preocupa em tratar sobre o melhoramento individual ou coletivo da humanidade. O problema é que, em últimas

¹¹⁵ Sobre a importância do leitor no diálogo proposto pelas relações de recepção obra de arte, Kothe afirma, ainda, que: “A obra não é simplesmente um aperto de mão; a obra é o encontro das sombras de duas mãos. O artefato é uma oferenda. Mas a participação do ‘receptor’ não é uma mera complementação ou acréscimo. É uma participação essencial. Sem ele o diálogo não se completa propriamente” (KOTHE, 2019b, p. 43). Cf. (KOTHE, 2019b, p. 42-43).

¹¹⁶ Quanto à sujeição da arte ao artista e às estruturas de poder dominantes, Kothe diz: “Quando Kant propôs que o belo não teria uma finalidade, talvez quisesse salvaguardar a arte de sua utilização pela Igreja, pela aristocracia, pelo Estado; há quem suponha que ele previa o crescente uso da arte para estetizar as mercadorias e seu mundo e quisesse dizer que há uma esfera especial, a da arte, em que se tem o espaço para aparecer algo que não está sujeito ao utilitário. Ele deixou, no entanto, uma pista. Disse que via em muitos profissionais da arte uma ânsia de aparecerem como melhores do que eles de fato eram como caráter, enquanto via nas pessoas que se dedicam a cultivar o belo na natureza uma tendência de serem melhores, sendo que o mais importante é que a pessoa seja boa, tenha caráter. Nesse sentido, boa parte do ‘império das artes’ estaria contaminado pela ânsia de enganar, de parecer melhor do que de fato era” (KOTHE, 2020, p. 16).

¹¹⁷ Como explicitado na nota de rodapé 108 deste capítulo, para retomar o entendimento do conviva já discutido neste trabalho, rever o subtópico “2.5 Obra arquitetônica como alicerces do enraizar-se”, do Capítulo 1.

consequências, esse desvelo, apesar de nos revelar uma verdade (num jogo de duplo velamento), parece não ter propósito após a apreensão dessa realidade desvelada. O diálogo entrelaçado com leitor e obra de arte presentificados, portanto, não tem como intuito explícito o desenvolvimento de si próprio ou da humanidade.

O idealismo de Coutinho, por outro lado, o permite colocar-se, sem qualquer recalque, em defesa desse melhoramento, ainda que tratando sobre a obra de arte. Coutinho defende a importância de descobrirmos como *estamos-sendo* no mundo, envolvendo aí, inclusive, os mitos da humanidade, com o claro intuito de melhoramento: a arte, portanto, tem a possibilidade de educar, de transformar, de desenvolver. O propósito do desvelo possibilitado pelo diálogo entre obra de arte e conviva é a possibilidade de (re)criar seu espaço convívico, (re)criando a si próprio, em busca de um melhoramento.

Para um heideggeriano, a consequência última da tese de Coutinho pode parecer a eleição dos capazes de (re)criar o espaço convívico, como se Coutinho defendesse a separação da sociedade entre aptos e inaptos a uma apreensão da obra de arte. Ao contrário, Coutinho defende que todos nós devemos nos voltar para a capacidade (re)criadora da vinculação intrínseca conviva-obra de arte. Vemos, assim, que o idealismo de Coutinho não é rígido, imutável, não se fixa em um detentor da verdade, mas, ao invés disso, é baseado em uma dialética entre homem e espaço de existência. Coutinho defende, portanto, que o desencobrimento possibilitado pela obra de arte tem, como propósito, o melhoramento da humanidade, de novo, não para eleger os detentores da verdade, mas para nos educarmos esteticamente e caminhar, enquanto indivíduo e enquanto sociedade, para um melhoramento humano.

O conviva de Coutinho, mesmo (re)criando a obra a cada momento de recepção, não anula o diálogo inicial de surgimento e presentificação da obra, já que o conviva recebe a obra e tem de respeitar a totalidade da obra. Os limites da subjetividade do conviva, portanto, são dados e marcados pela própria obra de arte. É nesse sentido que o artista precisa se educar para ser um grande artista, o conviva precisa se educar para se abrir para a grande obra de arte, e mais, a humanidade precisa se educar esteticamente para se (re)criar. Assim, em Coutinho, a obra de arte só se completa com o diálogo, isto é, em um tipo de mão dupla, a obra toca, troca, dialoga, com pontos intrínsecos ao conviva e esse diálogo pode ser uma possibilidade transformadora de desenvolvimento.

Sobre a (re)criação os limites demarcados pela obra de arte, Coutinho diz:¹¹⁸

Ser observador-criador, em sentido não autoral, mas metafórico, conforme aqui proponho, não significa que qualquer obra possa ser arte simplesmente porque toda percepção e toda sensação em torno de uma obra depende, agora, exclusivamente, da relação do observador com a obra observada (...) A expressão ‘criar’, dessa maneira, serve de metáfora para indicar a liberdade de apropriação que um observador faz ao sobrepor suas percepções e sensações particulares à obra. Este processo, no entanto, não admite a hipótese de que essa sobreposição se dê sem nenhum tipo de limitação. O próprio observador encontra-se, no ato de sua apropriação criadora, limitado à forma da obra de arte. Em outros termos, não dá para ver em um círculo perfeito (a não ser que seja por um problema neurológico) um quadrado, mas dá para ver em um círculo, por exemplo, um planeta, uma estrela, um ouroboros, uma simbologia de criação cósmica, uma figura geométrica apenas, dentre outras muitas possibilidades.

A observação (re)criadora é um ato de ressignificação da forma por meio de conteúdos ou de sensações singulares do próprio observador-criador, seja de maneira consciente ou inconsciente. É por isso que – a não ser que seja por uma piada, por uma manifestação, etc – nem toda (re)criação de uma obra de arte será necessariamente a melhor alternativa, apenas porque seria ela a vontade de seu observador, ou apenas porque seu criador autoral assim deseja e conceitualiza argumentativamente, a sinalizar que sua obra nada significa e tudo significa (COUTINHO, 2021a, p. 41-44)

Esta Dissertação faz essa aproximação entre Heidegger e Coutinho de maneira consciente, entendendo as diferenças entre os dois autores. Partindo de Coutinho, esta

¹¹⁸ Esses limites demarcados pela própria obra são fundamentais para entendermos a diferença entre Coutinho e os autores da pós-modernidade que assumem uma postura aceitação desmedida em relação à arte que se contenta apenas com conceitos e discursismos, como tratado nas notas de rodapé 111 e 113. De maneira clara e direta: a (re)criação metafórica proposta e defendida por Coutinho não é o mesmo que dizer que toda recriação é obra de arte. Coutinho diz: “A expressão ‘criar’, na contextualização que faço, não está associada à ação autoral, menos ainda à aceitação de que qualquer coisa, até mesmo um pedaço de tijolo com cimento retirado de uma construção abandonada e colocado no museu, é obra de arte só porque alguém quis e conceitualizou argumentativamente que o fosse. Quanto a último caso, não vou me alongar, porque parto da premissa (que pode ser naturalmente falseada por quem quiser observar pedaços de tijolo com cimento em museu) de que a verdadeira expressão artística é aquela que, positiva ou negativamente, toca tão profundamente o espírito humano que, depois de nos tornarmos dela seu criador, buscamos mudar a nós próprios, a nossa realidade e até mesmo, em um sentimento mais nãife e infantil, a realidade do mundo que nos cerca” (COUTINHO, 2021a, p. 42).

Dissertação admite seu idealismo, mesmo sabendo que esse idealismo seria condenado por um heideggeriano. Defendemos, aqui, que ao negar a possibilidade de (re)criação da obra de arte, perde-se a vinculação intrínseca conviva-obra de arte e a possibilidade de desenvolvimento resultante dessa vinculação. É com o conviva que o diálogo firmado nessa vinculação, a cada vez, se completa e se (re)cria. Mesmo que essas (re)autorias não se encerrem, não se esgotem e, até mesmo, não se coincidam, é necessário resgatar o diálogo no qual a autoria de uma obra deixa de ser uma via de mão única e passa a ser uma dialética essencial, já que, sem a essência humana, a obra de arte não se desvela. Defendemos, ainda, a necessidade de uma postura ativa e consciente do conviva diante da obra de arte, não apenas para descobrir seu *estar-sendo*, para se reconectar com sua essência existenciária, mas para dar um passo a mais, para desenvolvermo-nos enquanto indivíduo e enquanto humanidade.

Neste sentido, esta Dissertação defende a vinculação, também intrínseca, entre conviva-obra arquitetônica. *Estar-sendo-na-arquitetura* é uma paráfrase de Heidegger mas, não é limitada estritamente ao pensamento heideggeriano, pelo contrário, é desenvolvida diante do conviva de Coutinho, que sustenta a possibilidade (re)criadora da humanidade, para defender a vinculação homem-arquitetura enquanto possibilidade transformadora. A arquitetura, desse modo, assume seu papel essencial enquanto espacialidade humana: uma arquitetura *convívico-existenciária*.

2.2 Obra de arte ou edificação?

Vimos, no subtópico anterior, que uma obra de arte não se constitui, apenas por si mesma, em uma obra de arte. Um artista não é, apenas por si próprio, a essência geradora da grande obra de arte. Da mesma maneira, o conviva, como leitor-receptor perceptivo, interpretante, e mais, (re)criador, não é capaz de transformar, apenas por si, uma obra qualquer em obra de arte. Em um diálogo que perdura e tece, a cada vez, assonâncias e dissonâncias, desvelamentos e velamentos, em um tipo de jogo dialético de (re)autorias, a obra de arte vinculada intimamente ao ser humano é possibilidade de um diálogo transformador.

Ainda que a intenção de Heidegger não seja defender explicitamente a arquitetura enquanto obra de arte, o filósofo alemão trata sobre um templo grego para exemplificar suas teorias sobre o acontecimento da verdade enquanto desvelamento, indicando a possibilidade artística da arquitetura. Já tratamos, no capítulo anterior, que uma arquitetura pode configurar um lugar, “especializando” a vida humana, um *estar-sendo-na-arquitetura*. Nesse sentido, a obra arquitetônica artística espacializa a vivência humana e é a presentificação de uma abertura para o desvelamento, pois instala e doa ao mundo uma possibilidade de apreensão, abrindo o mundo para seu reconhecimento enquanto mundo. A obra arquitetônica artística abre ao homem uma vista de si mesmo por possibilitar um desencobrimento de seu modo de *estar-sendo* presentificado no mundo. Diante desse diálogo essencial junto ao ser humano, a obra arquitetônica artística é, ainda, uma possibilidade de melhoramento.

O templo dá às coisas o “*seu rosto*”, traz à luz aquilo que nelas é mais próprio, da mesma forma como concede ao povo seu compreender-se como povo histórico, como um determinado povo, em seu determinado tempo e lugar. Reciprocamente, é esse *aberto*, esse *espaço* que se deixa operar pelo poder conformador do templo que, entrando em relação com ele, possibilita que ele, templo, exista *como* obra de arte arquitetônica. Esta condição de obra de arte lhe é *concedida* a partir das relações que ele mesmo firma (SARAMAGO, 2005, p. 175)

É preciso reconhecer o papel da arquitetura enquanto potência “especializadora”, enquanto reunião do mundo circundante e do que o constitui, enquanto reconhecimento da morada do homem e de um povo histórico, enquanto arquitetura *convívico-existencial*. Histórico, aqui, não no sentido de historiografia, de uma linha do tempo ou de uma descrição do passado, mas do modo com que o conviva se relaciona com as coisas e com sua própria existência. A arquitetura é histórica pois salvaguarda um modo do morar humano, aponta para um despertar do homem para e com sua morada e tudo o que compõe sua existência, ao passo em que é co-participativa da narrativa humana no mundo. A arquitetura marca e apresenta o esforço humano de viver existencialmente, mostra os caminhos percorridos e indica novos percursos, pois é presentificação da tentativa humana de dar ordem ao mundo em que vivemos. Enquanto obra de arte, a arquitetura tem, em si, a possibilidade essencial de presentificar a existência humana e de reunir o que por nós é conhecido, expressando a base existencial conquistada pelo homem. É nesse sentido que a discussão aqui proposta se mostra tão

necessária: é preciso que dialoguemos sobre a relação entre arquitetura e conviva, entre arquitetura e existência, para que possamos reconhecer a grande responsabilidade do arquiteto para com a sociedade.

É nesse sentido que me refiro à (re)criação arquitetônica por parte do conviva: o conviva é tocado de maneira tal pelo espaço arquitetônico que se torna, de dentro para fora, seu (re)criador. Ser (re)criador do meu espaço arquitetônico, no entanto, não me torna arquiteto.

Para isso, tanto a arquitetura precisa *ser* em termos estéticos – me refiro à Estética em sentido mais clássico, cuja expressão *aisthesis* amplia bastante o que se entende por sensação e percepção –, quanto o conviva precisa ser educado para conviver o espaço. Isto requer, todavia, que o arquiteto assuma a postura necessária de educador, com todos os riscos e medos que o valor da expressão acarreta (COUTINHO, 2021a, p. 44)

É importante salientarmos que, não é por defender a relação intrínseca entre conviva e arquitetura e por colocar a arquitetura no campo das artes, que, aqui, consideramos toda construção arquitetônica como obra de arte. Pelo contrário, a grande maioria das construções arquitetônicas afasta-se não só do âmbito artístico como também do âmbito existencial, desconsiderando o valor humano de seu espaço construído e focando sua força em outras intenções, como em valorizações do mercado imobiliário, padrões estilísticos determinados pela indústria, regimes políticos ou até mesmo na busca desenfreada por uma morfologia inovadora, ao passo que o espaço onde a vida humana realmente se presentifica é desconsiderado.

A diferença de uma obra arquitetônica artística para uma construção arquitetônica é aquela que atrai o conviva para a interioridade de sua existência, enquanto indivíduo humano no todo cósmico (...) A construção utilitária, por sua vez, torna seu conviva mera utilidade, massa de manobra para a manutenção dos sistemas já pressupostos: se os convivas já vivem bem o espaço, tendem a continuar; se, ao contrário, não convivem bem o espaço, assim também tendem a continuar (COUTINHO, 2021a, p. 54-55)

Podemos observar, na passagem acima, a distinção clara de Coutinho entre uma obra arquitetônica voltada ao ser humano, denominada por ele como obra arquitetônica artística, e

uma construção arquitetônica, marcada por um tipo de desenraizamento da vida humana. Ressaltamos, novamente, nossa defesa sobre a capacidade da arquitetura, enquanto obra artística, de vincular um tipo de diálogo essencial com o humano, isto é, defendemos que uma obra arquitetônica artística possibilita um tipo de interrelação com a humanidade do humano de maneira tão íntima, que pode ser transformadora. A arquitetura, assim, deixa de ser tomada como algo que pode ser imposto ao conviva e passa a relacionar-se intimamente a todos os contextos da vida humana.

Da mesma maneira que é necessário que reavaliemos o curso do fazer arquitetônico no século XXI, a fim de tomarmos como prioridade o enlaçamento da arquitetura à sua conjuntura essencialmente humana, é importante reavaliarmos arquiteturas já postas e já tão bem consagradas em nossa sociedade que não nos dão margem alguma para questionamento. Em um mundo movido por interesses político-econômicos, a arte e, assim, a arquitetura, tornam-se meios de favorecer os já favorecidos. Dada a importância e a interrelação intrínseca da arquitetura à vida humana, é necessário que questionemos e reavaliemos o que nos é imposto.

Nem sempre e nem por todos, a arquitetura tem sido considerada arte. Aliás, há um consenso de que a maior parte das obras arquitetônicas não é arte: apenas espaço construído. A dificuldade não está em definir o espaço construído, mas em conseguir discernir aquele que possa ter a pretensão de ser arte. No sistema das artes do idealismo alemão, a arquitetura, embora abrigue as demais artes, é a mais baixa na hierarquia porque teria menos condições para dizer por si o que ela pretende significar em suas obras. Ela seria mais artística à medida que se aproximasse da escultura, ou seja, à medida que se liberasse do utilitário para priorizar o significativo.

Nem tudo o que comparece como arte é efetivamente artístico, os cânones são constituídos conforme conveniências e políticas da época, mas aparecem como padrões universais. Quem tem mais prestígio e força impõe seu gosto como padrão geral, o que serve para lhe dar ainda mais prestígio e força (KOTHE, 2016, p. 10)

É preciso dialogar sobre o que, na arquitetura, pode ser tratado enquanto artístico e o que é apenas aspecto construtivo ou manutenção de um discursismo de poder já pressuposto. A elevação descabida de qualquer feito ao patamar artístico é estritamente perigosa, por parecer não haver mais margem para questionamentos, pois hoje se pensa, via de regra, que uma obra

de arte já consagrada não poderia ser alvo de uma reflexão crítica. Trataremos, de maneira mais aprofundada, sobre esse assunto no subtópico a seguir.

2.3 O poder da arquitetura e o discursismo de poder

Heidegger defende, em *Ser e tempo*, que a humanidade se mantém imersa em meio à cotidianidade, evitando ter de lidar com o que deveria ser nossa preocupação originária e principal – nossa factual existência. À deriva na cotidianidade, em um tipo de mediania de todas as possibilidades, o homem vive uma vida pretensamente vivida: “de pronto e no mais das vezes o *Dasein* é absorvido em a-gente e por esta dominado” (HEIDEGGER, 2012, p. 471). A-gente (*das Man*), assim, estipula as regras e dita a maneira apropriada de viver:

Nessa ausência de surpresa e de identificação, a-gente desenvolve sua verdadeira ditadura. Gozamos e nos satisfazemos como a-gente goza; lemos, vemos e julgamos sobre literatura e arte como a-gente vê e julga; mas nos afastamos também da “grande massa” como a-gente se afasta; achamos “escandaloso” o que a-gente acha escandaloso. A-gente que não é ninguém determinado e que todos são, não como uma soma, porém, prescreve o modo-de-ser da cotidianidade (HEIDEGGER, 2012, p. 365)

Heidegger aponta como é o “discurso” da cotidianidade, apresentado por ele como “falatório”: “O falatório é a possibilidade de tudo entender sem uma prévia apropriação da coisa” (HEIDEGGER, 2012b, p. 475), e ainda: “o *Dasein*, que se mantém no falatório como ser-no-mundo, tem cortadas as primárias, originárias-e-genuínas relações-de-ser com o mundo, com o *Dasein*-com, com o ser-em ele mesmo” (HEIDEGGER, 2012b, p. 479). Vemos, a partir de toda a discussão apresentada até aqui, que alguns autores da pós-modernidade se apropriam de certas aberturas e pontos de fragilidade da filosofia heideggeriana e apresentam uma teoria sobre a arte que não condiz em totalidade com o pensamento proposto pelo filósofo alemão, afinal Heidegger não defende que o falatório seja uma possibilidade de entendimento e não defende, tampouco, que esse discursismo vazio possa ser base de validação para uma suposta libertação da arte. Heidegger aponta, por outro lado, como o conformismo é prejudicial para o

ser humano, que perde a si mesmo em meio às opiniões da massa. De fato, a filosofia heideggeriana defende a importância da linguagem, mas há diferenças substanciais entre o falatório, um discursismo vazio, e linguagem enquanto significação e abertura de “entendibilidade” do mundo e do que o constitui.

Heidegger indica, ainda, o quanto a curiosidade aliada ao falatório, rege o *modo-de-estar-sendo* da cotidianidade:

a curiosidade não se ocupa em ver para entender o visto, isto é, para entrar numa relação de ser com o visto, mas busca *somente* vê-lo. Busca o novo só para saltar novamente desse para outro novo. Não para apreender e, sabendo, estar na verdade, mas busca possibilidades de abandonar-se no mundo. Por isso a curiosidade se caracteriza por uma específica *incapacidade* de *permanecer* no imediato (...) O falatório rege também os caminhos da curiosidade, dizendo: o que a-gente deve ter lido e deve ter visto. O ser em toda parte e em nenhuma, que se caracteriza a curiosidade, está entregue ao falatório. Esses dois *modi-de-ser* cotidianos do discurso e da visão, em sua tendência para o desenraizamento, não são só subsistentes justapostos, mas *um* modo arrasta consigo o *outro*. A curiosidade, para o qual nada está fechado, e o falatório, para o qual nada fica sem ser entendido, se dão, isto é, dão ao *Dasein*, sendo, desse modo, a garantia de uma “vida” pretensamente “vívica” (HEIDEGGER, 2012a, p. 483-487)

O conformismo apontado por Heidegger estende-se, também, para a arte: julgamos artístico o que a-gente julga e aceitamos sem contestação. Indo além da cotidianidade de Heidegger, defendemos, nesta Dissertação, o quanto precisamos assumir uma postura crítica para que possamos distinguir estética e discursismo apropriadamente, para que não mais vivamos aceitando toda colocação sem qualquer discernimento. A arquitetura, imbricada às raízes humanas no mundo, pode ser convertida a mais um meio por onde o sistema de poder dita as regras e toma as rédeas da humanidade. O sistema dominante se beneficia amplamente desse conformismo.

Como a arquitetura é a mais bruta e volumosa das artes, aquela que tem a linguagem mais simples e direta, que apresenta com mais evidência uma mensagem unívoca e clara, ela se torna estratégica para entender algo que tem norteado a produção e a valorização de um discurso de convencimento, de

imposição de uma vontade, algo que se tem chamado de “arte”, mesmo que seja a negação e a traição do artístico visto como expressão da liberdade. A oratória se torna a chave para entender a história e a teoria da arte (KOTHE, 2016, p. 11)

Assim como qualquer outra expressão artística, a arquitetura pode ser manipulada de acordo com preferências econômicas, religiosas, políticas, etc, de maneira a induzir um tipo de comportamento ou discursismo estabelecido por sistemas dominantes.¹¹⁹ Transformar a arte em conceito, em um tipo de belo-argumento¹²⁰, é uma das maneiras mais eficazes para que se siga cegamente um discursismo ou conformismo, sem grandes questionamentos. Nesse sentido, a arte, ao mesmo tempo em que pode ser manipulada, pode auxiliar a manipulação.

Quais seriam essas “regras universais” que dominariam todo o âmbito estético? Kant tratou de defini-las na “Analítica do belo”, da Crítica do juízo. Elas parecem universais e eternas, mas não são. Elas estão de acordo com a sua “tabela”, mas deixam fora o que lhes convém e são todas elas contraditórias, o que está em desacordo com a proposição “analítica”. Pela “tabela” se discute a finalidade do belo, mas não a origem dele, ou seja, como ele é financiado, como ele circula, qual é a relação dele com o poder. Quer-se dizer que ele existe de modo “desinteressado”, com isso não se quer examinar a quais interesses ele serve, sejam eles econômicos, políticos ou religiosos (KOTHE, 2019a, p. 10)

Aqui, defende-se que a arquitetura não apenas expressa, mas que também estrutura a vida humana, e, por isso, deve-se avaliar criticamente até que ponto ela também pode ser empregada como meio de manipulação, perdendo, assim, seu traço fundamental de interrelação

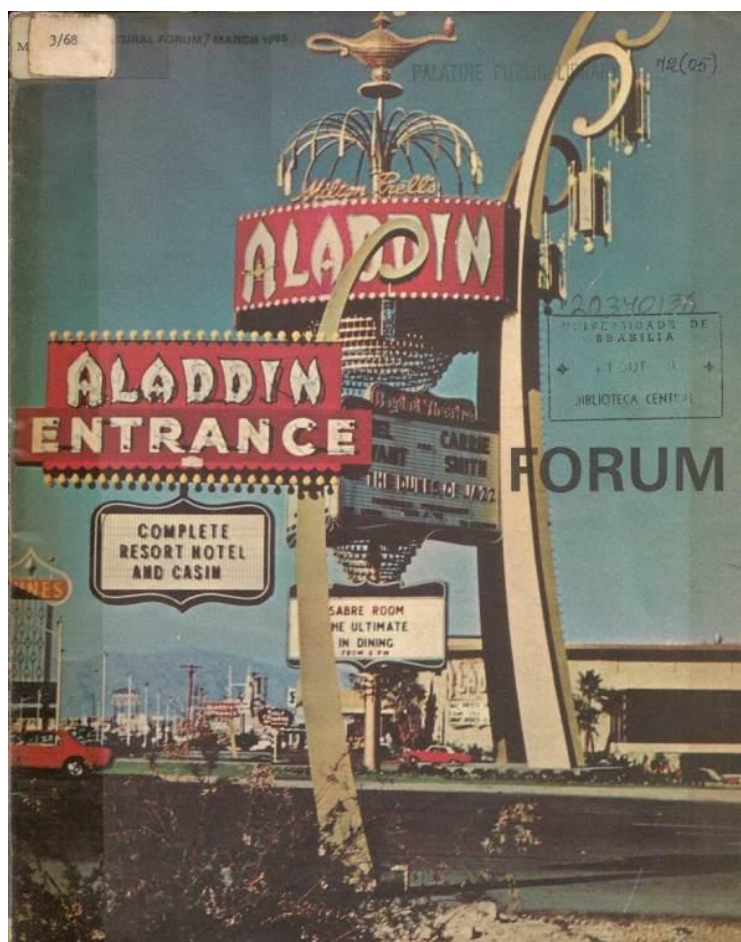
¹¹⁹ Platão, n’ *A República*, nos chama atenção para a cegueira ocasionada pela transformação da arte em religião. Indicamos a leitura do artigo “A expulsão da arte-verdade na República de Platão ou a problemática da percepção psíquica em torno dos *mythoi*”, de Luciano Coutinho, que diz: “ao condenar os poetas (em especial Homero e Hesíodo), Platão está, na verdade, a condenar a rasa capacidade perceptiva dos cidadãos, além, é claro, da postura do Estado ao aproveitar-se dessa rasa capacidade de percepção psíquica da realidade para manipular seus cidadãos. Assim, aquilo que deveria ser entendido esteticamente como obra de arte é entendido como revelação religiosa verdadeira. A obra de arte, nesse contexto, é lida e entendida literalmente pelos fiéis. Significa dizer que a condenação empreendida no livro segundo aos poetas não é, de fato, uma condenação do artista e de sua obra de arte, mas antes da maneira como a obra de arte está a ser percebida pelos cidadãos” (COUTINHO, 2017, p. 114).

¹²⁰ O termo “belo-argumento” foi empregado por Coutinho em *Educação arquitetônica da humanidade*, cf. (COUTINHO, 2021a, p. 138).

junto ao ser humano e passando a ser mais um instrumento para a propagação de um discursismo de poder.

É válido discutirmos, já que entramos no âmbito teórico e crítico da arquitetura, a teoria arquitetônica do arquiteto americano Robert Venturi, principalmente em torno de suas publicações *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966) e *Aprendendo com Las Vegas* (1972), este último, de autoria partilhada com Denise Scott-Brown e Steve Inezour.

Denise Scott Brown e Robert Venturi inicialmente publicaram o artigo “Uma significação para os estacionamentos dos supermercados A&P” na revista *The Architectural Forum*, em 1968 (ver imagem da capa da revista abaixo). O artigo, então, foi a base para a abertura de ateliê de estudos, intitulado “Learning from Las Vegas or Form Analysis as Design Research”, realizado na Universidade de Yale, junto a Steven Izenour. O estudo desenvolvido, então, foi publicado como livro, sob o título *Aprendendo com Las Vegas*, em 1972.¹²¹



(Capa da revista *The Architectural Forum*, março de 1968. Foto de Denise Scott Brow)

¹²¹ Informações retiradas do site “Cronologia do Pensamento Urbanístico”, resultado de um projeto de pesquisa colaborativo sobre a historiografia urbanística, acessado em 30 de maio de 2022 e disponível em <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1607>>.



(Fotografia de Las Vegas, 1968)

O intuito de Venturi, Scott-Brown e Inezour foi estudar a *strip*, uma nova tipologia urbana marcada pela rua comercial, também traduzida por “corredor comercial” – Las Vegas é atravessada pela Rota 91 –, em busca de uma nova visão sobre a arquitetura e a cidade (ver imagem acima). Nesse sentido, até os neons e letreiros luminosos seriam parte importante da tipologia urbana, pois retomariam o caráter simbólico da arquitetura ao passo em que explicitariam a troca comunicativa entre a arquitetura e os convivas da cidade.

A primeira parte deste livro é uma descrição de nosso estudo sobre a arquitetura do corredor [*strip*] comercial. A segunda é uma generalização sobre o simbolismo na arquitetura e a iconografia do esparrame urbano [*urban sprawl*] com base em nossas descobertas feitas na parte I.

Las Vegas é atravessada pela Rota 91, o arquétipo do corredor comercial, o fenômeno em seu estado mais puro e intenso. Acreditamos que a documentação e a análise cuidadosa de sua forma física é tão importante para os arquitetos e urbanistas de hoje quanto foram os estudos da Europa medieval e da Grécia e Roma antigas para gerações anteriores. Um estudo desse tipo ajudará a definir um novo tipo de forma urbana que surge nos Estados Unidos e na Europa, radicalmente diferente de tudo o que conhecemos, o qual não

estamos bem equipados para entender e que, por ignorância, definimos hoje como espalhamento urbano. Um dos objetivos deste estudo será, por meio de uma investigação aberta e sem preconceitos, chegar a compreender essa nova forma urbana e começar a desenvolver técnicas para seu tratamento (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p. 11-12)

Sobre o estudo de Las Vegas, Venturi, Scott-Brown e Inezour dizem:

Las Vegas é analisada aqui somente como um fenômeno de comunicação. Assim como uma análise da estrutura de uma catedral gótica não precisa incluir um debate sobre a moralidade da religião medieval, os valores de Las Vegas não são questionados aqui. A moralidade da propaganda comercial, dos interesses do jogo e do instinto competitivo não está em questão aqui, embora acreditemos que deveria fazer parte das tarefas mais amplas, *sintéticas*, do arquiteto, das quais uma tal análise seria apenas um aspecto. Nesse contexto, o exame de uma igreja *drive-in* se equipararia ao de um restaurante *drive-in*, pois se trata de um estudo de método, não de conteúdo (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p. 27)

A crítica da teoria arquitetônica de Venturi não é totalmente infundada, pois responde à perda da identidade cultural resultante da urbanização e dos extremismos reducionistas de parte da arquitetura moderna. É a partir da crítica ao modernismo que as teorias pós-modernas apresentaram novas propostas para e sobre o contexto da arquitetura e da cidade.¹²² Desse modo, Venturi desenvolve sua teoria através de uma fala forte, que se inicia com fundamentações existenciais e populistas sobre a arquitetura em *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Sua teoria é, então, levada mais a fundo em *Aprendendo com Las Vegas*, onde Venturi e os demais autores apresentam a cidade de Las Vegas como um fenômeno autêntico da expressão e comunicação popular. Segundo eles, Las Vegas é uma arquitetura marcada pelo simbolismo, que fora perdido durante o Movimento Modernista – é com base nessa fundamentação que o subtítulo “o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica” foi

¹²² Kate Nesbitt, no “Prefácio” de *Uma nova agenda para a arquitetura*, explica: “Em meados dos anos 60, a arquitetura se reduziu a repetições convencionais das obras canônicas do movimento moderno, a utopias tecnológicas e a fantasias expressionistas. Muitos outros arquitetos contribuíram para a crítica do modernismo, alguns aceitando e outros se rebelando contra as ideias de Venturi. Foi uma fase de intenso debate teórico, que se caracterizou por uma extraordinária onda de publicações de livros e artigos versando sobre a questão da crise da arquitetura” (NESBITT, 2013, p.11).

posteriormente acrescentado em *Aprendendo com Las Vegas*. O galpão decorado, nesse sentido, assumiria o papel de forma arquitetônica mais eficiente e autêntica em termos de uso, ao passo em que resgataria o âmbito simbólico da arquitetura por seus ornamentos, sejam eles letreiros luminosos, neons, colunas baseadas nas ordens gregas, etc. A teoria de Venturi tem como resultado último, portanto, a defesa de uma arquitetura inteiramente de consumo, carregada de seduções econômicas, como um fenômeno autêntico da expressão humana.

Em resposta à Venturi, Kenneth Frampton, em *História crítica da arquitetura moderna*, aponta:

Essa retórica, que nos levaria a ver os estacionamentos A & P como os *tapis verts* de Versalhes, ou o Caesar's Palace de Las Vegas como o equivalente moderno da Villa de Adriano, é ideologia em sua forma mais pura. A postura ambivalente do modo como Venturi e Scott-Brown exploram essa ideologia como uma maneira de nos fazer tolerar o *kitsch* implacável de Las Vegas, como uma máscara exemplar para o ocultamento da brutalidade de nosso próprio meio ambiente, testemunha a intenção estetizante de sua tese. E, enquanto seu distanciamento crítico lhes permite o luxo de descrever o cassino típico como uma paisagem inexorável de sedução e controle – eles enfatizam os espelhos de dupla face e a intemporalidade ilimitada, escura e desorientadora de seu interior –, eles têm o cuidado de dissociar-se de seus valores. Isto não os impede, contudo, de apresentá-lo como um modelo para a reestruturação da forma urbana (...) A ironia com a qual os arquitetos, de Lutyens a Venturi, têm procurado transcender pela sagacidade as circunstâncias contraditórias sob as quais são convidados a construir parece degenerar aqui até a submissão total, e o culto do “feio e comum” torna-se indiscernível das conseqüências ambientais da economia de mercado. Nas entrelinhas, os autores são levados a concordar com a superfluidade do *design* arquitetônico numa sociedade exclusivamente motivada por impulsos econômicos inexoráveis; uma sociedade que não tem nada de mais importante a representar do que o gigantesco anúncio luminoso da rua comum (FRAMPTON, 2008, p. 353-354)



(Piscina do Caesar's Palace, Las Vegas)



(Teatro Marítimo da Villa Adriana, Itália)¹²³

¹²³ A Villa Adriana foi construída entre 118 e 138 d.C. pelo imperador Adriano, perto de Tivoli, na Itália. A Villa cobria uma área de pelo menos cento e vinte hectares, incluindo estruturas residenciais, estâncias termais,

Pasqualino Romano Magnavita, no artigo “(Re)aprendendo com Las Vegas: uma metástase urbana do entretenimento” (2008), complementa:

Incorporando valores e métodos comerciais através de uma concepção semiótica inserida num sistema de comunicação, *Aprendendo com Las Vegas* pressupõe a **arquitetura como símbolo** e procura demonstrar quão deficientes são as definições de arquitetura (e seus métodos) entendida como **espaço e forma** a serviço do **programa e estrutura**. Venturi chega a conceber a arquitetura como suporte de símbolo e valores comerciais (...) Nada, portanto, mais próprio e coerente na direção da **produção de consumo** do que o advento da **acumulação flexível** do capital, em que as trocas mercadológicas tornam-se inseparáveis dos aspectos simbólicos e das realidades virtuais e fictícias. A **retórica** da comunicação torna-se arte de persuadir e convencer. Neste contexto a arquitetura, também como mercadoria, não foge à regra. Hoje, entendemos com mais clareza a mensagem contida em *Aprendendo com Las Vegas*, principalmente quando defrontamos a arquitetura com o universo especulação imobiliária e a produção de imagens e símbolos a ele relacionada, universo explicitado pelo *status* que a **divisão social do espaço urbano** (como lugar) propicia. Esta relação é competentemente explorada nos sugestivos e sedutores apelos à imagem e a símbolos que ilustram os cadernos imobiliários dos nossos jornais, elementos bem mais importantes, no sentido mercadológico, que a própria arquitetura: a imagem substitui a arquitetura, subordinando-a, no mínimo, aos pressupostos das trocas simbólicas (MAGNAVITA, 2008, p. 23-24)

Venturi busca resgatar a arquitetura da redoma modernista e indica que a arquitetura deve aprender e voltar-se para o estudo das paisagens populares e comerciais. Para tal, o arquiteto desenvolve um tipo de populismo estético, defendendo o enlaçamento da arquitetura à cultura de massa e ao comércio como parte da existência cotidiana e retomando o ornamento e a metáfora na arquitetura. Para Venturi, esse enlaçamento deve ser o alvo da arquitetura pós-moderna, em detrimento da busca de ideais e doutrinas abstratas modernistas. Ainda que a abordagem de Venturi possa ter alguns pontos iniciais interessantes, sua consequência última é a valorização de uma arquitetura voltada inteiramente para motivações econômicas e, até

nenúfares, pavilhões e jardins. A Villa foi declarada Património Mundial da UNESCO em 1999 e hoje, sua área visitável é de cerca de 40 hectares. Informações retiradas do site oficial Villae, disponível em <<https://www.levillae.com/pt/villa-adriana/>> e acessado em 25 de julho de 2022.

mesmo, a defesa dessa arquitetura como representante genuína da vivência popular. É importante nos atentarmos que a priorização do anúncio, da propaganda, das luzes, da persuasão, do convencimento e do entretenimento comercial não deve ser confundida com pluralismo cultural. O intuito da discussão que aqui propomos, não é defender que a cidade de Las Vegas é banal ou sem conteúdo em sua totalidade, mas, sim, compreender as perdas resultantes de uma arquitetura voltada inteiramente para intenções persuasivas e econômicas. Nesse sentido, o simbolismo é elevado a tal patamar que passa por cima da arquitetura propriamente dita. A arquitetura, assim, passa a ocupar uma posição secundária ou de suporte para a real intenção: a propagação de um discursismo ou de uma imagem a ser passada.

Como exemplo de falta de distinção entre arquitetura e discursismo, Luciano Coutinho, em *Educação arquitetônica da humanidade*, utiliza, como exemplo, a elevação de uma favela ao patamar de obra de arte.¹²⁴



(Favela Santa Marta no Rio de Janeiro, Brasil)¹²⁵

¹²⁴ Cf. o capítulo 6, intitulado “Arquitetura e Filosofia” de *Educação arquitetônica da humanidade*, por Luciano Coutinho.

¹²⁵ Fotografia de Natasha Medeiros para o site Archdaily sobre a série de curtas produzida em colaboração pelo arquiteto Roberto Costa e pelo cineasta Rogerio Boettger. O intuito da série intitulada “Filme de 5 horas” é investigar interações espaciais por meio de cinematografia amadora e recebeu esse nome em concordância com seu método de filmagem que estabelece que os curtas devem ser produzidos, filmados e editados dentro de um

O objetivo de Coutinho não é diminuir a dignidade existencial dos moradores de uma favela, pelo contrário, é indicar o quanto o sistema dominante usa deste artifício para não ter que se preocupar com a real situação dos moradores daquele espaço. Para Coutinho, tal feito contribui para que as dificuldades e mazelas humanas sejam tiradas de foco, já que elas passam a ser defendidas como expressão artística e não como problemas político-sociais gravíssimos. Transformando os reais enfiamentos dessa sociedade em “*belo-argumento*” (COUTINHO, 2021a, p. 138), os favorecidos disfarçam a gigantesca disparidade social e econômica dos diferentes bairros da cidade, utilizando-se da inversão da ignorância: fazendo parecer ignorante aquele que não aceita esse discursismo conceitual direcionado para a arte e esclarecido aquele que o aceita.

É importante ressaltar que Coutinho não defende, e aqui também não defendemos, que não existe nenhuma estética artística na favela: a própria superação das dificuldades impostas, dia após dia, pelas comunidades, é bela e deve nos inspirar e auxiliar enquanto humanidade a buscar o melhoramento. Destacamos, novamente, que a busca pelo melhoramento necessita de um certo idealismo que não seria aceito por Heidegger, afinal buscar o melhoramento é dar direcionamento, e dar direcionamento poderia ser entendido como não permitir que o *estar-sendo esteja-seja* em si sempre de modo próprio em relação a seu ser, como propõe Heidegger. A questão aqui não é propor uma *orthotes*, no sentido heideggeriano de reformatação psíquica, um alienamento.¹²⁶ O intuito é propor, por meio da reflexão crítica e do questionamento, uma educação estética que nos impulse enquanto humanidade, por evidenciar, e mais, por valorizar, a relação dialética fundamental entre humanidade e espaço convívico. É nesse sentido que Heidegger e Coutinho, ainda que tenham discordâncias evidentes, se complementam, pois (re)criar, em Coutinho, é vivenciar a representação da realidade da obra, tornando essa representação algo que já é, tanto na obra quanto na interioridade do conviva.¹²⁷

É essencial que saibamos reconhecer e diferenciar arte e discursismo. Transformando a favela, uma arquitetura que transparece claramente as marcas das injustiças sociais e político-econômicas, em arte, o poder vigente continua a disseminar seu discursismo vazio.¹²⁸

período de cinco horas, fazendo com que as cenas sejam capturadas de modo quase instintivo. O primeiro filme da série foi filmado na Favela Santa Marta. Cf. a matéria de Joanna Helm, disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/01-15745/filme-de-5-horas-favela-santa-marta-roberto-costa-e-rogerio-boettger>> e acessado em 10 de março de 2022.

¹²⁶ Rever o subtópico “1.3 Existência como real essência do *Dasein*” do Capítulo 1.

¹²⁷ Rever a discussão sobre as diferenças entre Heidegger e Coutinho e sobre o idealismo aceito e defendido nesta Dissertação no subtópico “2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva” deste capítulo.

¹²⁸ Cf. Coutinho: “A verdade estética sobre uma favela é que seus convivas podem superar as adversidades mais atroz com um sentimento estético artístico baseado na humanidade que lhes é intrínseca” (COUTINHO, 2021a,

É preciso ter cuidado com esse tipo de discurso que pretende atribuir a dignidade a uma realidade por meio apenas do discurso. Isto é destrutivo e pressupõe a manutenção do sistema de poder, auxiliando o fortalecimento da indústria da miséria. Não oferecer ao outro a condição de igualdade de oportunidades, afirmando-lhe ser bela sua realidade é antes mantê-lo exatamente no lugar onde o sistema de poder quer mantê-lo (COUTINHO, 2021a, p. 141)

A obra de arte nos proporciona um tipo de encontro entre conviva e realidade imbricada à obra, nos possibilitando, portanto, uma abertura de sentido importante para que tenhamos consciência reflexiva sobre os mais diversos âmbitos de nossa existência. Contudo, é preciso que se tenha em vista o que é, de fato, artístico e o que é manutenção de um sistema dominante que toma a arte como instrumento para disfarçar uma realidade cercada de injustiças.

Coutinho indica, como contraposição a esse discursismo de poder que pretende apenas manter sua dominação, bons exemplos de temáticas artísticas sobre as mazelas humanas, como a obra “Morro da favela”, de 1924, da artista brasileira Tarsila do Amaral (imagem na página seguinte). No quadro de Tarsila podemos ver a representação artística da dignidade existencial dos habitantes de uma favela, tendo em vista as amplas dificuldades que esses moradores enfrentam diariamente.

O juízo crítico para que se tenha uma distinção entre arte e discursismo é essencial para que possamos compreender as induções e manipulações sociais, políticas, econômicas, religiosas e até mesmo manipulações estéticas dentro da própria Estética. Seguindo o exemplo de Coutinho, na favela, essa indução pode propiciar uma inclusão social dissimulada, de fachada, de uma classe desfavorecida em detrimento à soberania da parcela dominante. A bela representação artística de uma disparidade social não é o mesmo que afirmar que a disparidade social é, em si, bela, mas, ao contrário, a representação artística pode auxiliar a tornar essas problemáticas desumanas ainda mais evidentes. A grande obra de arte, assim, possibilitará uma transformação para a sociedade. O problema é que o poder dominante buscará sempre uma

p. 142). Coutinho indica, ainda, alguns exemplos de arte na favela, como o grande samba: “basta lembrarmos que músicas com o brilhantismo de um ‘Chico Preto’, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, ou de ‘Charles, anjo 45’, de Jorge Benjor, são apologias não ao banditismo na favela, mas antes à força contra os excessos do próprio excesso do Estado (...) A miséria humana pode se tornar temática artística; belos exemplos podem ser encontrados na tragédia grega, nas imagens fantásticas de Kafka, nos corpos de Michelangelo, dentre tantos outros exemplos. Mas temos de ter imensa cautela e maturidade para diferenciarmos *representação da miséria humana* de *miséria humana* propriamente dita” (COUTINHO, 2021a, p. 138-139).

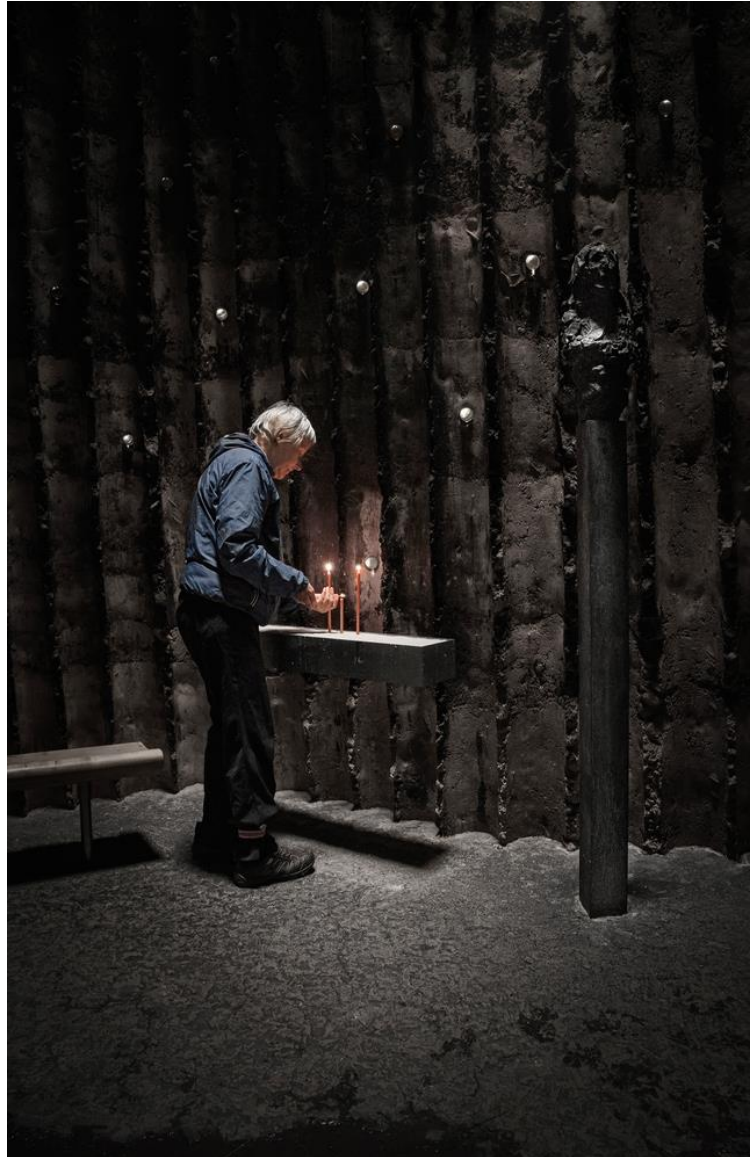
maneira de manter os desfavorecidos no lugar que lhe é mais satisfatório, para que esse poder possa exercer plenamente seu domínio.



(Morro da favela, 1924, Tarsila do Amaral)

O propósito desta discussão não é condenar todas as obras de arte, dizendo que seriam, na verdade, um discursismo ou um meio de manipulação, mas defendermos que é necessário assumirmos a postura crítica necessária para questionarmos o que nos é imposto, com o intuito de que arte e arquitetura não permaneçam sob jugo do poder como um instrumento de manipulação. Dado o poder (re)criador do diálogo entre obra de arte e conviva, é fundamental reconhecermos a responsabilidade desse posicionamento crítico, para que tenhamos a possibilidade de evoluir enquanto humanidade.

Visto que muitas vezes somos facilmente manipulados pelos sistemas político-sociais, da mesma maneira, os sistemas políticos-religiosos podem se utilizar de espaços sacros, como uma capela ou igreja, por exemplo, com a finalidade indutiva a uma doutrina específica.



(Fotografia interna da Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor)¹²⁹

É notável que, assim como em qualquer obra de arte, em obras arquitetônicas-artísticas, o conviva irá encontrar caminhos próprios para interpretação de uma simbologia, como atesta Peter Zumthor ao discorrer sobre suas intenções com a Capela Bruder Klaus (imagem acima), em uma entrevista para a revista italiana de arquitetura, arte e design *Domus*:

Depois que construímos a Capela, alguns suíços vieram até mim e disseram: ‘É claro que esse vazio sombrio com apenas algumas tiras de luz vem do fato de que a vida de Bruder Klaus terminou em uma cela escavada na rocha!’. E

¹²⁹ A Capela Bruder Klaus, do arquiteto Peter Zumthor, foi construída em 2007, na Alemanha. Considerada uma das obras mais emblemáticas do arquiteto, a Capela será discutida mais a fundo no Capítulo 3 desta Dissertação.

eu disse: ‘Não, não é esse o motivo’. E eles disseram: ‘Oh, bem, então é como uma torre em referência à carreira de Bruder Klaus como soldado!’ E eu disse: ‘Não, esse não é o porquê. Eu não estava pensando sobre isso’. Em vez disso, eu pensava que seria importante que a Capela se levantasse verticalmente para se destacar de longe contra os campos abertos e nivelados, com suas poucas ondulações. Ela precisava marcar seu território. ‘E o plano circular interior, e o exterior em forma de cúspide? Isso não tem a ver com a roda de São Nicolau, o símbolo que ele meditava diariamente?’ [perguntaram os suíços em questão]. ‘Não, não está relacionado a isso’ [respondeu Peter Zumthor] (ZUMTHOR, 2007, Site da Revista Domus)¹³⁰

Uma capela pode ser sempre impelida a configurar mais um tipo de manipulação político-religiosa por um lado, mas, por outro, se for compreendida simbolicamente em seu conteúdo, pode proporcionar ao conviva uma reflexão acerca de si próprio e de sua própria totalidade, independentemente de seus repertórios individuais, como fica evidente nas perguntas dos suíços.

Retomamos, aqui, o pensamento de Coutinho sobre a interpretação de um círculo pelo conviva-observador:¹³¹

O próprio observador encontra-se, no ato de sua apropriação criadora, limitado à forma da obra de arte. Em outros termos, não dá para ver em um círculo perfeito (a não ser que seja por um problema neurológico) um quadrado, mas dá para ver em um círculo, por exemplo, um planeta, uma estrela, um ouroboros, uma simbologia de criação cósmica, uma figura geométrica apenas, dentre outras muitas possibilidades.

A observação (re)criadora é um ato de ressignificação da forma por meio de conteúdos ou de sensações singulares do próprio observador-criador, seja de maneira consciente ou inconsciente (COUTINHO, 2021a, p. 43-44)

¹³⁰ Minha trad. para: “After we built the Chapel, a few Swiss people came to me and said, ‘Of course this dark emptiness with only a few strips of light comes from the fact that Bruder Klaus’s life ended in a cell dug into the rock!’. And I said, ‘No, that’s not the reason’. And they said, ‘Oh, well then it’s like a tower in reference to Bruder Klaus’s career as a soldier!’. And I said, ‘No, that’s not why, I wasn’t thinking of that’. Rather I was thinking that it would be important for the Chapel to rise up vertically in order to stand out from afar against the open, level fields with their few undulations. It needed to mark out its territory. ‘And what about this circular plan inside, and the cusp-shaped exterior? Doesn’t that have to do with the wheel of Saint Nicholas, the symbol he meditated upon daily?’. ‘No, it’s not related to that.’” (ZUMTHOR, 2007, Site da Revista Domus). Fonte: <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2018/02/03/peter-zumthor-mass-matter-and-light-.html>>, acessado em 03 de maio de 2021.

¹³¹ Conferir citação completa na página 110 desta Dissertação.

De certo, não é o artista quem dita a verdade da obra, a resposta do artista sobre a obra não é a resposta verdadeira e última, pois a obra encontra caminhos para dialogar com as particularidades de cada conviva. É dessa maneira que, em Coutinho, representação e (re)criação se completam, não no sentido de uma correção do olhar ou de uma adequação da percepção da realidade, mas no sentido de pensar a si próprio em sua relação existencial como uma possibilidade de (re)criação.

Mesmo que a simbologia imbricada ao espaço se sujeite à interpretação do conviva, a conjuntura da obra pode proporcionar um tipo de diálogo intrínseco junto ao conviva. Esse diálogo, por sua vez, poderá ser apreendido de diversas maneiras, no caso da Capela Bruder Klaus, por exemplo, pode ser assimilado de acordo com a história de Bruder Klaus, de Peter Zumthor ou do próprio conviva. O que se deve analisar, em qualquer representação artística, é se a simbologia posta tem, por trás, o intuito de legitimar um discursismo ou de compactuar com conveniências vazias. É necessário, ainda, que qualquer simbologia seja lida e apreendida reflexivamente, e não apenas seguida e acatada sem qualquer tipo de questionamento, validando um discursismo imposto e consagrado.

Não é difícil imaginarmos um desses discursismos tornando-se “verdade”, caso uma propaganda se sobreponha à estética do espaço arquitetônico que ele é, fosse esse discursismo religioso, político-econômico, etc, a fim de tornar o edifício um tipo de verdade estética apenas pelo discursismo que lhe sobrepõe, ainda que ele possa ser considerado arquitetura-arte por si só, por seus aspectos estéticos próprios.

Ao longo de toda a nossa história, é possível notar o quanto o sistema de poder exalta tipos específicos de arte, para que esta arte continue a exaltar o sistema de poder, em melhores palavras, podemos perceber o quanto a arte que compactua com os sistemas de poder é valorizada e disseminada, a fim de se vangloriar essas estruturas e posturas dominantes. Não seria diferente com a arquitetura.

Na busca do rompimento com o discursismo vazio e com a consagração de sistemas dominantes, trataremos sobre a arquitetura de Peter Zumthor no próximo capítulo, isto é, por acreditar que alguns artistas em arquitetura conseguem remar em sentido contrário às críticas aqui problematizadas, discutiremos sobre o fazer arquitetônico de Peter Zumthor, dado o valor estético-artístico de algumas de suas obras.



Secular Retreat, 2019, Reino Unido

Arquiteto: Peter Zumthor

Crédito da imagem: Living Architecture

A Secular Retreat é uma casa de aluguel em Devon, Reino Unido e foi comissionada pela empresa de aluguel de casas de temporada Living Architecture. A casa acomoda dez pessoas e tem cinco quartos, cada um com uma vista ampla para o jardim e a paisagem circundante. Os quartos e banheiros são distribuídos em duas alas que se unem por um amplo espaço comum, destinado a uma área de estar, uma área de jantar e cozinha. A casa foi construída com colunas de concreto que atuam como suporte para as lajes superiores maciças de concreto em balanço, o piso é de pedra Blue Lias. A horizontalidade da obra parece enquadrar e exaltar a paisagem natural extensa das colinas ao sul de Devon, emanando uma atmosfera de tranquilidade e contemplação.¹³²

¹³² As informações sobre a obra foram retiradas do site oficial da empresa Living Architecture, disponível em <<https://www.living-architecture.co.uk/the-houses/a-secular-retreat/overview/>> e acessado em 28 de julho de 2022.

CAPÍTULO 3

A poiesis de Peter Zumthor

1. A expressividade da arquitetura de Zumthor

Apesar de seu indiscutível prestígio, o arquiteto Peter Zumthor não será abordado, nesta Dissertação, como o criador de um método projetual arquitetônico correto que deve ser seguido por todos os arquitetos ou como uma “divindade da arquitetura”. Nesse sentido, as obras e os escritos de Zumthor foram selecionados por possibilitarem o questionamento e a discussão mais aprofundada sobre a enorme responsabilidade de se projetar uma arquitetura voltada para o ser humano. A expressividade arquitetônica de Zumthor enquanto abertura dialética de relação com conviva, nos direciona frente ao morar heideggeriano discutido nos capítulos anteriores. O processo projetual de Zumthor e suas obras serão abordadas, portanto, diante da possibilidade de correlação entre arquitetura e conviva, enquanto um enraizar-se pela arquitetura: *estar-sendo-na-arquitetura*.

Visando exaltar o diálogo entre arquitetura e humanidade, esse capítulo é composto por duas temáticas principais: a primeira, aborda o pensamento e o processo arquitetônico de Zumthor, utilizando, como base referencial teórica, seus textos publicados e entrevistas; a segunda, consiste na análise de algumas obras selecionadas do arquiteto. Com esse intuito, dividiremos a primeira temática nos seguintes subtópicos: “1.1 Peter Zumthor”, “1.2 (Re)pensar arquitetura: uma aproximação *convívico-existenciária*”, “1.3 Materialidade, atmosfera e lugar” e “1.4 Verdade e silêncio”.

1.1 Peter Zumthor

Peter Zumthor nasceu em 26 de abril de 1943, na Basileia, Suíça. Filho de um marceneiro, Zumthor se dedicou à marcenaria desde jovem e trabalhou na área por alguns anos

com seu pai. Em 1963, Zumthor iniciou seus estudos em design na Schule für Gestaltung¹³³, na Basileia, até que foi para Nova York, em 1966 complementar seus estudos em arquitetura e design no Pratt Institute. Em 1968, foi contratado pelo Departamento de Preservação de Monumentos do Cantão de Graubünden, na Suíça, onde trabalhou por cerca de dez anos como consultor de construção e planejamento e analista de arquitetura de vilas históricas, além de realizar algumas restaurações. Em 1978, assumiu o posto de tutor na Universidade de Zurique, na Suíça, e trabalhou na área de levantamento e manutenção de empreendimentos residenciais.¹³⁴

Em 1979, Zumthor decide abrir seu próprio escritório em Haldenstein, uma cidade suíça, onde trabalha até os dias atuais com uma pequena equipe de quinze pessoas. O arquiteto também é professor da Academia de Arquitetura da Università della Svizzera Italiana desde 1996 e foi professor visitante em algumas outras universidades, como na Technische Universität, em Munique, e em Harvard, nos Estados Unidos.¹³⁵

Zumthor ganhou muitos prêmios ao longo de sua carreira, entre eles: o Praemium Imperiale da Japan Art Association, o Carlsberg Architecture Prize, o Mies van der Rohe Award em Arquitetura Européia, a Medalha da Fundação Thomas Jefferson em Arquitetura e o Prêmio Memorial Arnold W. Brunner em Arquitetura. Em 2009, Peter Zumthor ganhou o Prêmio Pritzker, considerado, por muitos, o prêmio mais importante do meio arquitetônico mundial.¹³⁶

A trajetória profissional de Zumthor é fundamental para analisarmos seu pensamento arquitetônico, pois nos possibilita compreender tamanho respeito pelos materiais e seus empregos construtivos.¹³⁷ Paul Goldberger, em uma matéria para a Vanity Fair, diz sobre

¹³³ O SfG Basel, ou, em português, a Escola de Design da Basileia, é reconhecida por oferecer cursos de formação preliminar, básica e contínua nas áreas de design, design de comunicação e arte. A escola também faz parte de uma rede de escolas, universidades que tem conexão com o mercado de trabalho, por isso, oferecem diferentes oportunidades na formação de seus alunos. O SfG foca no desenvolvimento de habilidades manuais, potencialidades criativas e reflexões sobre o design. Cf o site oficial do SfG no link <<https://www.sfgbasel.ch/>>, acessado em 14 de abril de 2022.

¹³⁴ Cf. a biografia de Peter Zumthor na edição A + U Peter Zumthor, da revista A + U, p.214.

¹³⁵ Cf. a biografia de Peter Zumthor no site do Prêmio Pritzker: <<https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor>>, acessado em 14 de abril de 2020.

¹³⁶ Cf. a biografia de Peter Zumthor no site do Prêmio Pritzker: <<https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor>>, acessado em 14 de abril de 2020.

¹³⁷ Zumthor relata, em *Thinking architecture*, a primeira vez em que executou um design de mobiliário de sua autoria na marcenaria: “At the age of eighteen, when I was approaching the end of my apprenticeship as a cabinetmaker, I made my first self-designed pieces of furniture. The master cabinetmaker or the client determined the form of most of the furniture made in our shop, and I seldom liked it. I did not even like the wood we used for the best pieces: walnut. I chose light colored ash for my bed and cupboard, and I made them so that they looked good on all sides, with the same wood and the same careful work back and front. I disregarded the usual practice of expending less time and care on the back because no one ever sees it anyway. At long last I was able to round off the edges only slightly without being corrected, running the sandpaper swiftly and lightly over the edges to

Zumthor: “Ele começou sua carreira como marceneiro, e toda a sua arquitetura tem as qualidades que um grande marceneiro traz para seu trabalho: ela é precisa, e sua glória está na perfeição de seus detalhes e na excelência de seus materiais”¹³⁸. O respeito e a valorização do material, a atenção aos detalhes construtivos e de acabamento e a qualidade artesanal são importantes e necessárias características para um bom trabalho como marceneiro e artesão, características que encontramos, também, no trabalho de Zumthor como arquiteto. Em entrevista para a revista *Zeitlupe*, em 2003, Zumthor explica:

Cresci em um ambiente artesanal. Mesmo antes desta aprendizagem de carpintaria, encontrei na minha família uma acentuada mentalidade de executante. No estilo de: simplesmente faz-se tudo. Não há medo em fazer. O meu pai também construiu a sua própria casa (ZUMTHOR, 2003, p. 19-20)¹³⁹

Seria errôneo, todavia, tomar uma abordagem simplista sobre seu primeiro ofício, assumindo que Zumthor delimita-se apenas a uma abordagem artesã sobre a madeira ou a pedra em todos os seus projetos. Ao contrário, o arquiteto suíço engrandece os materiais locais e os envolve em uma totalidade de obra onde eles podem assumir seu lugar de exuberância.

É claro que um aprendizado em fabricação de móveis é uma distinção para um arquiteto e um “aha” para um crítico. Mas Zumthor não pensa muito no artesanato como a fonte da juventude. Grandes artesões são capazes de produzir coisas horríveis. O segredo de seu “artesanato” está em outro lugar: na especificação de um pensamento e em sua tradução. Ele [Peter Zumthor] exige do carpinteiro a precisão do marceneiro, do pedreiro a do maçom, do soldador a do ferreiro e do ferreiro a do instrumentista de precisão ou do relojoeiro. A disciplina artesanal não é um fim em si mesma, mas, sim, um

soften their sharpness without losing the elegance and fineness of the lines. I barely touched the corners where three edges meet. I fitted the door of the cupboard into the frame at the front with a maximum of precision so that it closed almost hermetically, with a gentle frictional resistance and a barely audible sound of escaping air. I felt good working on this cupboard. Making the precisely fitting joints and exact shapes to form a whole, a complete object that corresponded to my inner vision, triggered in me a state of intense concentration, and the finished piece of furniture added a freshness to my environment” (ZUMTHOR, 2006b, p. 47-49).

¹³⁸ Trad. nossa para “He began his career as a carpenter, and all of his architecture has the qualities a great cabinetmaker brings to his work: it is precise, and its glory lies in the perfection of its details and in the excellence of its materials”, disponível no link <https://www.vanityfair.com/culture/2001/07/peter-zumthor-architect-buildings?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com> e acessado em 18 de abril de 2022.

¹³⁹ Trad. nossa para: Ich bin in einer handwerklichen Umgebung aufgewachsen. Schon vor dieser Schreinerlehre begegnete ich in meiner Familie einer ausgeprägten Machermentalität. So im Stil: Man macht einfach alles. Machen macht keine Angst. Mein Vater hat auch sein eigenes Haus gebaut” (ZUMTHOR, 2003, p. 19-20).

método radical de aplicar pensamentos ao serviço (ACHLEITNER, 1998, p. 208)¹⁴⁰

Como indica Friedrich Achleitner, na passagem acima, Peter Zumthor pôde desenvolver um tipo de mentalidade artesã que possivelmente o auxiliou na tradução dos pensamentos criativos durante o processo projetual arquitetônico em obra posta e construída. Luís Tavares, em sua Dissertação sobre Peter Zumthor, diz, ainda, que essa mentalidade artesã é uma base importante para Zumthor ao vincular “o dever do construtor e seu imaginário” (TAVARES, 2019, p. 42). É importante considerarmos, para seu desenvolvimento arquitetônico, não apenas o trabalho de Zumthor como marceneiro-artesão, mas também seus dez anos de trabalho no Departamento de Preservação de Monumentos do Cantão de Graubünden, trabalho que o incumbiu de participar ativamente na análise crítica de elementos e estruturas de vilas históricas, a fim de restaurá-las e preservá-las. Em entrevista para Hans Ulrich Obrist e Julia Peyton-Jones, Peter Zumthor diz:

Eu estava procurando trabalho e havia um rapaz no Escritório de Preservação, onde ninguém queria trabalhar porque arquitetos não se interessam por esse tipo de coisa. Mas estava tudo bem para mim: eu amo aquela área (...) O que aprendi foi o mistério da arquitetura vernacular. A primeira coisa que você percebe são as formas históricas de decoração das construções que você encontra em todas as casas de fazenda – é como a história da arte vista de baixo. É como a natureza, mas você pode rastrear de onde vem. Mas esta é apenas a parte decorativa. As casas em si são uma questão diferente. Eu pensei: ‘Por que diabos elas têm essa aparência?’ Então comecei a pesquisar sobre isso. Em Oberengadin, você terá uma vila tradicional, onde eles trazem o feno com uma carroça pela casa e armazenam para o gado no celeiro ao lado da casa. Mas na próxima vila não terão inventado a roda. Eles carregam nas costas! Bem, não mais – isso foi há vinte ou trinta anos. Mas em Bregalia, de onde veio Alberto Giacometti, nas vilas lá de cima, eles carregavam o feno. Nas casas de Oberengadin, onde eles trazem o feno de carroça, eles têm essas

¹⁴⁰ Trad. nossa para: “Of course an apprenticeship in furniture-making is a badge for an architect and an ‘Aha’ for a critic. But Zumthor doesn't think much of craftsmanship as the fountain of youth. Great craftsmen are capable of producing horrific things. The secret of his ‘craftsmanship’ lies elsewhere: it lies in the specification of a thought and its translation. He demands of the carpenter the precision of the furniture maker, of the bricklayer that of the stone mason, of the welder that of the smith, and of the smith that of the precision instrument worker or the watchmaker. The craft discipline is not an end in itself but, rather, a radical method of pressing thoughts into service” (ACHLEITNER, 1998, p. 208).

portas enormes. Então eu olhei para isso e o que aprendi foi que você não pode realmente rastrear a maneira como eles constroem até suas origens. Eu pensei que deveria haver uma relação entre o clima ou ambiente e os materiais que eles usam. Mas às vezes não tem madeira no ambiente local e mesmo assim eles usam madeira, e às vezes tem muita madeira e eles não usam. Então eu pensei que devia ter relação com a forma como eles trabalham: a economia da agricultura, o tipo de agricultura, mas de novo você chega a um certo ponto e, de repente, você não entende mais nada. Eu estava ficando louco tentando entender. Finalmente, eu estava lendo um livro quase esquecido, mas brilhante, de Richard Weiss, *Hauser und Landschaften der Sweiz*, que havia pesquisado essas casas. Esse campo de pesquisa estava completamente fora de moda, o estudo dessas antigas casas de fazenda. Então eu li este livro e em um ponto ele simplesmente diz “a morfologia das vilas reflete a vida e o trabalho das pessoas que vivem nelas” e lá estava, em uma frase. Ela reflete o sentimento, reflete a maneira como trabalham e vivem; aí você tem tudo. Então foi isso que eu aprendi (ZUMTHOR, 2011, p. 3)¹⁴¹

No Departamento de Preservação, Zumthor traçou uma pesquisa analítica sobre a morfologia dessas vilas históricas, procurando compreender os elementos e características arquitetônicas de cada região. Ao buscar o entendimento sobre os porquês dessas morfologias e tipologias, Zumthor se deparou com algo mais fundamental que qualquer âmbito arquitetônico formal: a correlação entre a arquitetura e o viver humano dos convivas. A arquitetura da vila

¹⁴¹ Trad. nossa para “I was looking for work, and there was this guy at the Office of Preservation, where nobody wanted to work because architects aren’t interested in this sort of thing. But it was fine with me: I love that area (...) What I learned about was the mystery of vernacular architecture. The first thing you notice is the historic forms of building decorations you find on all the farmhouses – it’s sort of like art history from below. It’s like nature, but you can trace where it comes from. But this is just the decorative part. The houses themselves are a different matter. I thought, ‘Why the hell do they look as they do?’ So I started to do research on this. In the Oberengadin, you’ll have a village that’s traditional, where they bring the hay with a cart through the house and store it for the cattle in the barn right next to the house. But in the next village, they won’t have invented the wheel. They carry it on their backs! Well, not anymore – this was twenty or thirty years ago. But in Bregalia, where Alberto Giacometti came from, up there in those villages, they carried the hay. In the Oberengadin houses, where they bring it in by cart, they have these huge doors. So I looked at this and what I learned was that you can’t really trace the way they build all the way back to its origins. I thought that there must be a relationship between the climate or environment and the materials they use. But sometimes there’s no wood in the local environment and yet they use wood, and sometimes there is a lot of wood and they don’t use it. So then I thought it must have to do with the way they work: the economy of farming, the type of farming, but again you get to a certain point and, all of the sudden you don’t understand anything anymore. I was going crazy trying to understand. Finally, I was reading an almost forgotten but brilliant book by Richard Weiss, *Hauser und Landschaften der Sweiz*, who had researched these houses. This field of research had gone completely out of fashion, to study these old farmhouses. So I read this book and at one point he simply says ‘the morphology of the villages reflect the life and work of the people who live in them’ and there it was, in one sentence. It reflects the sentiment, it reflects the way they work and live; there you have everything. So that’s what I learned” (ZUMTHOR, 2011, p. 3), ver Anexo II deste trabalho.

reflete a vida de seus convivas, nos possibilita uma abertura de compreensão sobre a maneira com que os convivas vivem junto ao espaço, como se deslocam, como se reúnem, como vivem naquela espacialidade. Como explicita Zumthor na passagem acima, ao entender a relação entre a arquitetura da vila e o seus convivas, “aí você tem tudo” (ZUMTHOR, 2011, p. 3)¹⁴², em melhores palavras, ao compreender a arquitetura enquanto espacialidade humana, enquanto uma maneira humana de enraizar-se ao mundo, a compreendemos em essência: *estando-sendo-na-arquitetura*.

Vemos, assim, em Zumthor, trajetórias profissionais que o complementaram enquanto arquiteto, seja pela desenvoltura de uma consciência material e pela capacidade quase tradutória de ideias de projeto em realidade, seja pelo atentamento aos detalhes e respeito aos materiais, seja pelo entendimento e valorização existencial de culturas e identidades históricas.

1.2 (Re)pensar arquitetura: uma aproximação *convívico-existenciária*

Para discutirmos sobre o fazer arquitetônico de Zumthor, é importante analisarmos, também, o contexto teórico da arquitetura durante seu amadurecimento enquanto arquiteto. No final dos anos 70, Aldo Rossi foi convidado para participar do corpo acadêmico da ETH, em Zurique. Rossi já havia publicado o ensaio *A arquitetura da cidade* (1966), reconhecido pela valorização do desenho urbano e por abordar a arquitetura como uma manifestação coletiva, como vimos no subtópico “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se”, do Capítulo 1. Rossi desempenhou um papel importante na formação de arquitetos da época,¹⁴³ abordando temáticas pouco investigadas, até então, no âmbito da arquitetura, como as relações entre arquitetura, cidade e conviva, as relações entre arquitetura e lugar, a reintrodução da valorização cultural e histórica da arquitetura e até mesmo a relação entre a memória e a experiência arquitetônica.

Nessa época, como também abordado no Capítulo 1, a discussão sobre o rumo da arquitetura após o modernismo estava em alta e novas abordagens, como a de Aldo Rossi, foram

¹⁴² Trad. nossa para: “there you have everything” (ZUMTHOR, 2011, p. 3), ver Anexo II deste trabalho.

¹⁴³ Jacques Herzog e Pierre de Meuron, do reconhecido escritório suíço Herzog & de Meuron, por exemplo, foram alunos de Rossi na ETH.

fundamentais para a elaboração de uma teoria arquitetônica de resistência à funcionalidade excessiva, de valorização histórica, de recolocação da arquitetura em termos de lugar, e, conseqüentemente, de um fazer arquitetônico mais voltado às suas vinculações humanas. Zumthor aponta:

Eu pertenci à geração de 68. Na parte alemã da Suíça, não queríamos ter nada a ver com design ou Gestaltung, que é um tipo de abordagem neomarxista. Todos acreditávamos nisso, mas o final dos anos 1970 foi um momento muito importante na parte alemã da Suíça, porque pudemos conhecer o trabalho dos neocomunistas e eles chegaram à conclusão oposta (...) Este foi um elemento. O outro elemento foi Aldo Rossi, que recebera um cargo de professor na ETH em Zurique. Isso foi uma grande emoção, que esse homem tinha ido para lá. Ele reintroduziu a história na arquitetura contemporânea, que o modernismo havia expulsado como algo muito ruim – como, ‘Não olhe para essa velha merda’. Você pode ver como, mesmo hoje, o arquiteto moderno não respeita os edifícios antigos: o arquiteto moderno tem que fazer um contraste. Então Aldo Rossi foi ótimo. Você conhece os livros dele? Acima de tudo, sua *Autobiografia Científica* é um belo, belo livro, onde ele escreve sobre todas as coisas que foram importantes para ele em sua infância, crescendo nesta área. E eu me lembro, quando me pediram para ser examinador externo de diploma na ETH, um aluno nos mostrava um projeto com janelas quadradas, com a cruz, como sempre faziam, e o Rossi disse ‘Espere, eu sei de onde você vem, eu estive lá, e eu sei que suas casas não se parecem com isso. Você deveria olhar para a sua área’. Foi um grande momento; muitas coisas estavam acontecendo. O Movimento Arte Povera, Rossi, a influência dos antigos assentamentos e a influência da arte americana dos anos 1960. Era tudo sobre arte conceitual e minimalismo para a abstração mais elementar, e depois Joseph Beuys na Alemanha para o aspecto mitológico (ZUMTHOR, 2011, p. 4-5)¹⁴⁴

¹⁴⁴ Trad. nossa para: “I belonged to the ‘68 generation. In the German part of Switzerland, we didn’t want to have anything to do with design or Gestaltung, which is kind of neo-Marxist approach. We all believed in this, but the late 1970s was a very important moment in the German part of Switzerland, because we got to know the work of the Neo-Communists, and they came to the opposite conclusion. (...) This was one element. The other element was Aldo Rossi, who’d been given a teaching position at the ETH in Zurich. This was a big excitement, that this guy had come there. He reintroduced history into contemporary architecture, which modernism had kicked out as something really bad – like, ‘Don’t look at this old bullshit.’ You can see how, even today, a modern architect doesn’t respect the old buildings: a modern architect has to make a contrast. So Aldo Rossi was great. You know his books? Above all his *Scientific Autobiography* is a beautiful, beautiful book, where he writes about all the things that were important to him in his childhood, growing up in this area. And I remember, when I was asked to

Entre outros textos, a publicação *Uma arquitetura analógica* (1975), de Aldo Rossi, também foi de suma importância para o contexto arquitetônico da época, pois trouxe, em meio ao fervor arquitetônico pós-modernista, a discussão sobre a experiência e a percepção da arquitetura pelo homem e, ainda, as associações entre a percepção do espaço arquitetônico e memória, elemento que Zumthor aborda como essencial em seu processo projetual e que discutiremos mais a fundo ainda neste tópico. Rossi indica que o conceito de sua “arquitetura analógica” é derivado do seguinte pensamento de Jung:

Expliquei que o pensamento “lógico” é aquele que se expressa em palavras dirigidas ao mundo exterior na forma de discurso. O pensamento “analógico” é percebido ainda que irreal, é imaginado mesmo que silencioso; não é um discurso, mas uma meditação sobre temas do passado, um monólogo interior. O pensamento lógico é um “pensar em palavras”. O pensamento analógico é arcaico, implícito e praticamente inexprimível em palavras (JUNG apud ROSSI, 2013b, p. 379)

Rossi utiliza-se Jung, e também de Freud, para desenvolver um método projetual baseado na aplicação de correspondências, associações e analogias no processo de projeto arquitetônico. Nesse sentido, a “cidade analógica” de Aldo Rossi seria composta arquitetonicamente por elementos familiares e afetivos, situados entre o inventário e a memória, “cuja forma e posição já são fixas, mas cujos significados podem ser modificados” (ROSSI, 2013b, p. 380). Rossi acredita, portanto, que o contexto de emprego de elementos comuns numa cidade e as relações firmadas entre esses elementos, podem resultar em novas significações para aqueles que a usufruem.

Hoje eu penso minha arquitetura no contexto e nos limites de uma grande diversidade de associações, correspondências e analogias. Quer no purismo de minhas primeiras obras, quer na atual investigação de ressonâncias mais complexas, sempre considerei o objeto, o produto, o projeto como dotado de uma individualidade própria, que tem relação com o tema da evolução

be a diploma external examiner at the ETH, a student would show us a project with square windows, with the cross, as they always did, and Rossi would say ‘Wait, I know where you come from, I’ve been there, and I know your houses there don’t look like that. You should look at your area.’ It was a great moment; a lot of things were happening. The Arte Povera Movement, Rossi, the influence of the old settlements, and the influence of American art of the 1960s. It was all about Conceptual art and Minimalism for the more elemental abstraction, and then Joseph Beuys in Germany for the mythological aspect” (ZUMTHOR, 2011, p. 4-5), ver Anexo II deste trabalho.

material e humana. Na realidade, a pesquisa sobre os problemas da arquitetura significa para mim pouco mais que a de uma natureza humana mais geral, pessoal ou coletiva, aplicada a um campo específico.

Eu e meus sócios estamos empenhados em criar novos interesses e alternativas.

Pode-se dizer que a frase de Walter Benjamin, “Eu sou indiscutivelmente deformado pelas relações com tudo o que me cerca”, contém o pensamento profundo deste ensaio e também acompanha minha arquitetura de hoje (ROSSI, 2013b, p. 380)

O que está em jogo aqui, vale ressaltar, não é a defesa do chamado “método rossiano”, tampouco indicar que esse método projetual é a maneira correta de se projetar um edifício ou uma cidade, mas discutir sobre o contexto arquitetônico de formação profissional de Zumthor. Apesar de um tanto quanto utópico por um lado, o que Rossi traz para a arquitetura é notável: a possibilidade de discutirmos as relações espaciais entre arquitetura e ser humano de maneira mais aprofundada, nas quais temos vinculações reais entre o espaço e aquele que o convive. A preocupação com as relações humanas que se firmarão no espaço arquitetônico é uma característica notável nas obras de Peter Zumthor.

Ao final do livro *Autobiografia Científica*, Rossi diz:

Não tenho mais nada a dizer porque a questão é, por assim dizer, incontrolável: o fenômeno de transmissão do pensamento ou do que chamamos de experiência ou do mundo das formas não está ligado a um programa ou a um estilo e talvez nem mesmo a uma escola. Por isso, quando ensino procuro sempre fornecer particularidades e geralmente sugiro um tipo de trabalho suficientemente claro e quase redutivo; eu procuro não fornecer modelos, mas sim uma técnica por um lado e um convite à ampliação do conhecimento por outro: analisar os vínculos que conectam o desenvolvimento geral e pessoal de uma determinada técnica sempre me pareceu uma operação mecânica, assim como a prática de ver a autobiografia apenas como o nexo da história coletiva e da criação, mesmo sabendo que em momentos específicos estes se sobrepõem e se misturam. Talvez uma descrição paralela, como tentei fornecer neste livro, tenha valor. Por outro lado, alguns dos autores que citei aqui, como Loos ou Conrad, entraram na minha mente e virtualmente a possuíram, sejam eles arquitetos ou não, e essas

afinidades e escolhas particulares fazem parte do meu próprio desenvolvimento e do meu próprio modo de ser (ROSSI, 1981, p. 84)¹⁴⁵

Aldo Rossi teve papel ativo na mudança, ou melhor, na ampliação metodológica do processo projetual, englobando a busca por compreensões históricas e regionais e recolocando a experiência e a memória pessoal do arquiteto como parte compositiva do desenvolvimento projetual.¹⁴⁶ Rossi fala sobre as associações entre sua vivência e o espaço, sobre sua infância, sobre suas lembranças e como tudo isso afetou seu trabalho como arquiteto e suas intenções em obras determinadas. O método racional de projeto baseado apenas no formalismo acadêmico dá lugar a um desenvolvimento criativo sobre a arquitetura que aceita e, mais, que se preocupa com as vinculações e percepções espaciais. O intuito, aqui, não é comparar Rossi e Zumthor, mas entender melhor o contexto arquitetônico profissional em que Zumthor estava inserido.

Em *Thinking architecture*, Peter Zumthor indica como foi ensinado, durante sua formação acadêmica, a olhar para o passado, para a história da arquitetura, como algo ultrapassado, que deveria ser superado em busca da inovação. É certo que ao viver no passado, celebrando apenas a história, perde-se o presente, mas a rejeição do passado é a rejeição de toda a nossa construção como sociedade. A recusa da história da arquitetura é prejudicial, inclusive, para conseguirmos solucionar problemas atuais e novos obstáculos arquitetônicos.

Projetar é inventar. Quando eu ainda estava na escola de artes e ofícios, tentávamos seguir esse princípio. Procurávamos uma nova solução para cada problema. Sentíamos que era importante ser *avant-garde*. Só mais tarde percebi que existem basicamente apenas alguns poucos problemas de arquitetura para os quais uma solução válida ainda não foi encontrada.

¹⁴⁵ Trad. nossa para: “I have nothing more to say because the matter is, so to speak, uncontrollable: the phenomenon of the transmission of thought or of what we call experience or of the world of forms is not connected to a program or a style and perhaps not even to a school. For this reason when I teach I always try to provide particulars and generally suggest a type of work that is sufficiently clear and almost reductive; I try not to provide models, but rather a technique on the one hand and an invitation to a broadening of knowledge on the other: analyzing the links which connect one's general and personal development to a certain technique has always seemed a mechanical operation to me, just like the practice of seeing autobiography only as the nexus of collective history and creation, even if we know that at specific moments these are superimposed and intermixed. Perhaps a parallel description, as I have tried to provide in this book, has value. On the other hand, certain of the authors I have cited here, such as Loos or Conrad, have entered my mind and virtually possessed it, whether or not they were architects, and these particular affinities and choices are part of my own development and my own mode of being” (ROSSI, 1981, p. 84).

¹⁴⁶ Sugerimos, para maior compreensão sobre os desdobramento das teorias de Aldo Rossi na arquitetura, o documentário “L’Hypothèse Aldo Rossi” (2012), de Françoise Arnold.

Em retrospecto, minha educação em design parece um tanto não-histórica. Nossos modelos foram os pioneiros e inventores de Das Neue Bauen. Nós considerávamos a história da arquitetura como parte de nossa formação geral, que teve pouca influência em nosso trabalho como designers. Assim, muitas vezes inventávamos o que já havia sido inventado e tentávamos inventar o impossível de ser inventado.

Este tipo de formação em design não deixa de ter seu valor educativo. Mais tarde, porém, como arquitetos praticantes, faremos bem em conhecer o enorme repositório de conhecimento e experiência contidos na história da arquitetura. Acredito que, se integrarmos isso ao nosso trabalho, teremos mais chances de fazer uma contribuição genuína. A arquitetura, no entanto, não é um processo linear que leva mais ou menos lógica e diretamente da história da arquitetura para novos edifícios. Na busca pela arquitetura que vislumbro, frequentemente vivencio momentos sufocantes de vazio. Nada que eu possa pensar parece corresponder ao que eu quero e ainda não posso imaginar. Nesses momentos, tento me livrar do conhecimento acadêmico de arquitetura que adquiri porque, de repente, ele começou a me travar. Isso ajuda. Acho que posso respirar mais livremente (ZUMTHOR, 2006b, p. 22-23)¹⁴⁷

Peter Zumthor, ao explicitar seu processo projetual em *Atmospheres*, esclarece que o desenvolvimento de uma forma inovadora não é seu objetivo enquanto arquiteto. Zumthor não se preocupa em conseguir criar uma forma diferenciada a qual, posteriormente, serão encaixadas as outras variáveis de projeto. Ao contrário, o arquiteto suíço se atém ao lugar de implantação, materialidade, composição, coerência, etc, buscando compreender os rumos a serem tomados no desenvolvimento do projeto.

¹⁴⁷ Trad. nossa para: “Designing is inventing. When I was still at arts and crafts school, we tried to follow this principle. We looked for a new solution to every problem. We felt it was important to be avant-garde. Not until later did I realize that there are basically only a very few architectural problems for which a valid solution has not already been found. In retrospect, my education in design seems somewhat a-historical. Our role models were the pioneers and inventors of Das Neue Bauen. We regarded architectural history as part of our general education, which had little influence on our work as designers. Thus, we frequently invented what had already been invented, and we tried our hand at inventing the uninventable. This kind of training in design is not without its educational value. Later, however, as practicing architects, we do well to get acquainted with the enormous repository of knowledge and experience contained in the history of architecture. I believe that if we integrate this in our work, we have a better chance of making a genuine contribution of our own. Architecture is, however, not a linear process that leads more or less logically and directly from architectural history to new buildings. On the search for the architecture that I envisage, I frequently experience stifling moments of emptiness. Nothing I can think of seems to tally with what I want and cannot yet envisage. At these moments, I try to shake off the academic knowledge of architecture I have acquired because it has suddenly started to hold me back. This helps. I find I can breathe more freely” (ZUMTHOR, 2006b, p. 22-23).

A forma não é algo em que trabalhamos – nós nos aplicamos a todas as outras coisas. Ao som, ruídos, materiais, construção, anatomia, etc (ZUMTHOR, 2006a, p. 69)¹⁴⁸

Peter Zumthor explica, ainda, que seu processo projetual é constantemente guiado por memórias, que permeiam as conexões entre a temática da obra arquitetônica em questão e sua presentificação. Em melhores palavras, Zumthor deixa-se levar por lembranças e emoções pessoais, inclusive da época em que ainda não era arquiteto, a fim de desenvolver uma proposta arquitetônica que ressoe suas intensões sobre a destinação da obra quando finalizada e posta.

Quando penso sobre arquitetura, imagens vêm à minha mente. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e trabalho como arquiteto. Elas contêm o conhecimento profissional sobre arquitetura que acumulei ao longo dos anos. Algumas das outras imagens têm a ver com a minha infância. Houve um tempo em que experimentei arquitetura sem pensar sobre ela. Às vezes quase posso sentir uma determinada maçaneta em minha mão, um pedaço de metal com formato da parte de trás de uma colher.

Eu costumava segurá-la quando ia ao jardim da minha tia. Aquela maçaneta ainda me parece um sinal especial de entrada em um mundo de diferentes sensações e cheiros (...) Memórias como essas contêm a experiência arquitetônica mais profunda que eu conheço. Elas são os reservatórios das atmosferas e imagens arquitetônicas que exploro no meu trabalho como arquiteto. Quando projeto um edifício, muitas vezes me vejo afundando em memórias antigas, meio esquecidas, e então tento recordar como era realmente a situação arquitetônica lembrada, o que ela significou para mim na época, e tento pensar como isso poderia me ajudar agora a reviver aquela atmosfera vibrante permeada pela simples presença das coisas, na qual cada coisa tinha seu lugar e forma específicos. E embora eu não possa traçar nenhuma forma especial, há uma pitada de plenitude e de riqueza que me faz pensar: isso eu já vi antes. No entanto, ao mesmo tempo, sei que é tudo novo e diferente (ZUMTHOR, 2006b, p. 7-8)¹⁴⁹

¹⁴⁸ Trad. nossa para: “Form is not something we work on – we apply ourselves to all the other things. To sound, noises, materials, construction, anatomy, etc” (ZUMTHOR, 2006a, p. 69).

¹⁴⁹ Trad. nossa para: “When I think about architecture, images come into my mind. Many of these images are connected with my training and work as an architect. They contain the professional knowledge about architecture that I have gathered over the years. Some of the other images have to do with my childhood. There was a time when I experienced architecture without thinking about it. Sometimes I can almost feel a particular door handle in

O desenvolvimento projetual de Zumthor nos evidencia a preocupação com o envolvimento humano junto à obra arquitetônica, que deixa de ser apenas um edifício funcionalista destinado a atender demandas pré-estabelecidas e passa a relacionar-se junto aos convivas, que apreenderão a obra ao convivê-la, a partir de suas próprias vivências: uma arquitetura *convívico-existenciária* onde o conviva e obra arquitetônica são instâncias separas, mas são, ao contrário, co-pertinentes, numa interrelação essencial de *estar-sendo-na-arquitetura*. Nesse sentido, Zumthor guia-se por suas próprias experiências espaciais e afetivas durante o processo projetual arquitetônico, em uma troca constante com a obra em desenvolvimento, relendo-a e relacionando-se junto a ela, de novo e de novo, até sua presentificação efetiva.

A referência à essência humana é trazida não apenas para a percepção da obra já erigida, mas, também, como possibilidade desenvolvedora do projeto em si. Vemos, aí, uma interação, um tipo de troca dialética entre obra em desenvolvimento e arquiteto, que assume a posição de primeiro leitor da obra – como discutimos mais a fundo no subtópico “2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva”, do Capítulo 2. Arquiteto e obra são postos, assim, em uma relação mútua de diálogo, enquanto cada passo desse processo projetual é, também, receber, perceber, dialogar e deixar-*vir-a-ser*, ou na linguagem heideggeriana, é essencialmente o pro-duzir que unifica *poiesis* e *techné* em um tipo de fazer poético.

as coisas que eu quero criar – mesa, casa, ponte – devem poder tornar-se realidade por si mesmas. Acredito que toda coisa bem feita tem uma ordem inerentemente apropriada que determina sua forma. Essa essência é o que eu quero descobrir e, portanto, me atenho firmemente ao assunto em questão no processo de concepção. Acredito em uma precisão de perspectiva e em um conteúdo de verdade na experiência real e sensual, que estão além de opiniões ou ideias abstratas.

O que essa casa quer se tornar, como objeto de uso, como corpo físico, seus materiais firmemente construídos e unidos, sua forma moldada em uma forma que serve à vida? Eu me pergunto e pergunto um pouco mais. O que esta casa

my hand, a piece of metal shaped like the back of a spoon (...) Memories like these contain the deepest architectural experience that I know. They are the reservoirs of the architectural atmospheres and images that I explore in my work as an architect. When I design a building, I frequently find myself sinking into old, half forgotten memories, and then I try to recollect what the remembered architectural situation was really like, what it had meant to me at the time, and I try to think how it could help me now to revive that vibrant atmosphere pervaded by the simple presence of things, in which every thing had its own specific place and form. And although I cannot trace any special forms, there is a hint of fullness and of richness that makes me think: this I have seen before. Yet, at the same time, I know that it is all new and different” (ZUMTHOR, 2006b, p. 7-8).

quer ser para a sua localização na alameda da cidade, nos subúrbios, na paisagem maltratada, na colina em frente a um canteiro de faias, com uma passagem aérea por cima, à luz do lago, na sombra da floresta?¹⁵⁰ (ZUMTHOR, 2006b, p. 78)

Poder-se-ia assumir que esse desenvolvimento projetual, após a obra posta e erigida, seria o discursismo de convencimento daquela obra arquitetônica, sua justificativa, na qual todas essas imagens e sensações empregadas durante o processo de projeto seriam explicitadas e deixadas à mostra para que o conviva usufrua a obra da maneira “correta”, seguindo as intensões do arquiteto, uma verdadeira *orthotes*¹⁵¹ no sentido de condicionamento, de alienamento perceptivo e até mesmo existenciário. Ao contrário, Zumthor indica que, quando alcançada, a totalidade da obra arquitetônica refere-se a si mesma, todos os elementos e detalhes ressoam essa totalidade, e a obra não precisa mais do arquiteto, muito menos de qualquer discursismo, pois trilha seu caminho junto ao conviva numa relação íntima de *estar-sendo-na-arquitetura*. Nesse sentido, o conviva, limitado (não em sentido negativo) pela totalidade da obra, tem a possibilidade de (re)criar seu espaço convívico e de (re)criar a si mesmo, com suas particulares próprias, a partir desse diálogo intrínseco firmado em conjunto à obra.

Quando eu trabalho em um design eu me permito ser guiado por imagens e humores que eu recorro e possam se relacionar com o tipo de arquitetura que eu estou procurando (...) Enquanto estou criando, tento descobrir o que essas imagens significam para que eu possa aprender como criar uma riqueza de formas e atmosferas.

Depois de um certo tempo, o objeto que eu estou criando absorve algumas qualidades das imagens que usei como modelos. Se eu conseguir encontrar uma maneira significativa de interligar e sobrepor essas qualidades, o objeto irá assumir profundidade e riqueza. Se eu quiser alcançar esse efeito, as

¹⁵⁰ Trad. nossa para: “the things I want to create – table, house, bridge – must be allowed to come into their own. I believe every well-made thing has an inherently appropriate order that determines its form. This essence is what I want to discover and I therefore stick firmly to the matter at hand in the process of designing. I believe in an accuracy of outlook and a truth content in real, sensual experience, which are beyond abstract opinions or ideas. What does this house want to become, as an object of use, as a physical body, its materials firmly constructed and joined, its shape molded into a form that serves life? I ask myself and ask some more. What does this house want to be for its location on the city lane, in the suburbs, in the battered landscape, on the hill in front of a stand of beeches, with a flight path overhead, in the light of the lake, in the shade of the forest?” (ZUMTHOR, 2006b, p. 78).

¹⁵¹ Para lembrar sobre essa questão, rever o subtópico “1.3 Existência como real essência do Dasein” do Capítulo 1.

qualidades que estou dando ao projeto devem se fundir e se misturar com a estrutura construtiva e formal do edifício acabado. Forma e construção, aparência e função não são mais separadas. Elas pertencem uma a outra e criam um todo (...) a síntese do todo não é compreensível por detalhes isolados. Tudo se refere a tudo.

Nesse momento, as imagens iniciais desaparecem em segundo plano. Os modelos, palavras e comparações que foram necessários para a criação do todo desaparecem como degraus que foram deixados para trás. O novo edifício assume a posição focal e a si mesmo. Sua história começa (ZUMTHOR, 2006b, p. 26-27)¹⁵²

A arquitetura de Zumthor expressa um certo equilíbrio entre tradição e inovação, história e presente, permanência e descontinuação. Sempre integradas no contexto de sua implantação, suas obras relacionam-se aos seus convivas e à maneira que convivem junto ao espaço. Esse sentido de pertencimento e de integração são marcados pelo diálogo entre obra arquitetônica e lugar, entre arquitetura e conviva, entre as partes e os detalhes constituintes da obra que resultam em uma totalidade indissociável, em uma correlação íntima entre totalidade formal e conteúdo. Portanto, forma e função não são entendidas como instâncias separadas, que são posteriormente somadas para que a obra seja inovadora e útil. Ao contrário, forma e função são diretamente interligadas e constituem, em conjunção a outros elementos, a totalidade da obra arquitetônica, onde o conviva *convive* o espaço existencialmente, uma arquitetura *convívico-existencial*.

¹⁵² Trad. nossa para: “When I work on a design I allow myself to be guided by images and moods that I remember and can relate to the kind of architecture I am looking for. (...) While I am designing I try to find out what these images mean so that I can learn how to create a wealth of visual forms and atmospheres. After a certain time, the object I am designing takes on some of the qualities of the images I use as models. If I can find a meaningful way of interlocking and superimposing these qualities, the object will assume a depth and richness. If I am to achieve this effect, the qualities I am giving the design must merge and blend with the constructional and formal structure of the finished building. Form and construction, appearance and function are no longer separate. They belong together and form a whole (...) the synthesis of the whole does not become comprehensible through isolated details. Everything refers to everything. At this moment, the initial images fade into the background. The models, words, and comparisons that were necessary for the creation of the whole disappear like steps that have been left behind. The new building assumes the focal position and is itself. Its history begins” (ZUMTHOR, 2006b, p. 26-27).

1.3 Materialidade, atmosfera e lugar

Como já abordamos nos subtópicos anteriores, Peter Zumthor é reconhecido pelo respeito aos materiais. Assim como analisamos o contexto arquitetônico teórico da época em que Zumthor amadurecia seu pensamento sobre a arquitetura, é necessário tratarmos, também, sobre as influências de movimentos artísticos e de alguns artistas na expressividade de seu emprego material. Zumthor cita, em seus escritos, a arte americana dos anos 60, o Movimento Minimalista, faz referência ao emprego dos materiais de alguns artistas do grupo Arte Povera e fala sobre a materialidade de artistas como Richard Serra.

De maneira simplificada, pois intuito não é fazer uma descrição de movimentos artísticos, mas abordar o contexto artístico da formação profissional de Zumthor, o fim dos anos 50 e os anos 60 foram marcados por uma grande efervescência cultural que se aflorou após o fim da Segunda Guerra Mundial e se desdobrou na arte com movimentos como o Movimento Neodadaísta, a Arte Povera, o Movimento Minimalista, entre outros, cada um com suas próprias críticas e fundamentações.

Nos anos 60, o Movimento Minimalista se firmava nos Estados Unidos como uma reação ao expressionismo abstrato e à exuberância romântica e caracterizava-se por formas elementares, que contrariavam a tendência dos efeitos decorativos, que procuravam expor a realidade física de sua exposição ao observador. Nesse sentido, o observador deixa de ocupar um ponto estático e passa a perceber a obra de maneira dinâmica. Essas tendências artísticas nos levam a importantes percepções sobre a concisão formal de uma obra, suas superfícies, sua materialidade e sobre as relações espaciais entre a obra, o espaço que a rodeia e o conviva, preocupações que vemos na arquitetura de Peter Zumthor. Zumthor não está preocupado em projetar arquiteturas que se comportem bem em fotografias ou que sejam exibidas em revistas e sites conceituados, mas, ao contrário, trata a obra arquitetônica de maneira dinâmica e direciona seus esforços para conceber espaços arquitetônicos que farão parte do espaço existencial humano, um espaço onde o conviva firmará relações com os outros, com o mundo e *conviverá*, no sentido mais íntimo, um espaço arquitetônico *existenciário-convívico*.

Richard Serra¹⁵³ (ver imagens das páginas a seguir), um dos artistas citados por Zumthor, apesar de não ser considerado um artista pertencente ao movimento, é comumente associado aos desdobramentos artísticos que se seguiram do Minimalismo.

¹⁵³ Richard Serra é um escultor norte-americano considerado por muitos um dos artistas mais importantes de sua geração. Famoso pelo uso do aço, Serra nasceu em 1938 em São Francisco e produziu esculturas em grande escala



(Obra Sequence, de Richard Serra)¹⁵⁴

para diferentes locais do mundo, da Islândia à Nova Zelândia. Uma de suas principais obras, intitulada “The Matter of Time” foi instalada permanentemente no Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha. Cf. a matéria sobre Richard Serra no site da galeria Gagosian, disponível em <<https://gagosian.com/artists/richard-serra/>> e acessada em 08 de março de 2022.

¹⁵⁴ “Sequence” é uma escultura composta de placas de aço e pesa 235 toneladas. Parte da Doris and Don Fisher Collection, a obra é composta por faixas curvilíneas se inclinam em diferentes pontos, criando uma experiência sinuosa e por vezes até desorientadora à medida que os visitantes caminham pelas duas elipses. A escultura tem cerca de 20,5 metros de comprimento, 13 metros de largura e 4 metros de altura. Cf. a matéria sobre Richard Serra no site da Universidade de Stanford, disponível em <<https://news.stanford.edu/news/2011/july/cantor-serra-sequence-072611.html>> e acessada em 08 de março de 2022.



(Obra Inside Out, de Richard Serra)¹⁵⁵

Vemos, nas obras de Richard Serra, que a obra é constituída por sua materialidade e podemos perceber, mesmo por fotografias, a capacidade expressiva dessa materialidade na totalidade da obra. A materialidade também é de suma importância na expressividade arquitetônica de Zumthor. Ao tratar sobre o emprego dos materiais em suas obras, em *Thinking Architecture*, Zumthor diz:

Na escultura, há uma tradição que minimiza a expressão das juntas e junções entre as partes individuais em favor da forma geral. Os objetos de aço de

¹⁵⁵ A obra “Inside Out”, de Richard Serra é constituída por grandes chapas de aço de quatro metros de altura e cinco centímetros de espessura. As chapas formam duas fitas contínuas de aço que se curvam sinuosamente em diferentes direções. Por vezes as fitas curvam-se em movimentos paralelos e por outras opostos, resultando em espaços internos livres de diferentes larguras e configurações entre as faixas. A obra, em totalidade, tem 24 metros de comprimento, 12 metros de largura e 4 metros de altura. Cf. a matéria sobre Richard Serra no site do Instituto Moreira Salles, disponível em <<https://blogdoims.com.br/richard-serra-e-a-brutalidade-do-progresso-por-gustavo-prado/>> e acessada em 08 de março de 2022.

Richard Serra, por exemplo, parecem tão homogêneos e integrais quanto as esculturas de pedra e madeira das antigas tradições escultóricas. Muitas das instalações e objetos de artistas das décadas de 1960 e 1970 contam com os métodos mais simples e óbvios de união e conexão que conhecemos. Beuys, Merz e outros costumavam usar configurações soltas em espaços, bobinas, dobras e camadas ao desenvolver um todo a partir das partes individuais. A maneira direta, aparentemente auto-evidente, pela qual esses objetos são montados é interessante. Não há interrupção da impressão geral por pequenas partes que nada têm a ver com a afirmação do objeto. Nossa percepção do todo não é distraída por detalhes não essenciais. Cada toque, cada junção, cada junta existe para reforçar a ideia da presença silenciosa da obra.

Quando desenho edifícios, tento dar-lhes este tipo de presença. No entanto, ao contrário do escultor, devo partir de requisitos funcionais e técnicos que representam a tarefa fundamental que devo cumprir. A arquitetura sempre se depara com o desafio de desenvolver um todo a partir de inúmeros detalhes, de várias funções e formas, materiais e dimensões. O arquiteto deve procurar construções e formas racionais para arestas e juntas, para os pontos onde as superfícies se cruzam e os diferentes materiais se encontram. Esses detalhes formais determinam as transições sensíveis dentro das maiores proporções do edifício. Os detalhes estabelecem o ritmo formal, a escala finamente fracionada do edifício.

Os detalhes expressam o que a ideia básica do design exige no ponto relevante do objeto: pertencimento ou separação, tensão ou leveza, fricção, solidez, fragilidade...

Os detalhes, quando bem-sucedidos, não são mera decoração. Eles não distraem ou entretêm. Levam a uma compreensão do todo do qual são parte inerente (ZUMTHOR, 2006b, p. 13-15)¹⁵⁶

¹⁵⁶ Trad. nossa para: "In sculpture, there is a tradition that minimizes the expression of the joints and joins between the single parts in favor of the overall form. Richard Serra's steel objects, for example, look just as homogenous and integral as the stone and wood sculptures of older sculptural traditions. Many of the installations and objects by artists of the 1960s and 70s rely on the simplest and most obvious methods of joining and connecting that we know. Beuys, Merz, and others often used loose settings in spaces, coils, folds, and layers when developing a whole from the individual parts. The direct, seemingly self-evident way in which these objects are put together is interesting. There is no interruption of the overall impression by small parts that have nothing to do with the object's statement. Our perception of the whole is not distracted by inessential details. Every touch, every joint, every joint is there in order to reinforce the idea of the quiet presence of the work. When I design buildings, I try to give them this kind of presence. However, unlike the sculptor, I have to start with functional and technical requirements that represent the fundamental task I have to fulfill. Architecture is always faced with the challenge of developing a whole out of innumerable details, out of various functions and forms, materials and dimensions. The architect must look for rational constructions and forms for edges and joints, for the points where surfaces intersect and different materials meet. These formal details determine the sensitive transitions within the larger

E também:

O sentido que tento infundir nos materiais está além de todas as regras de composição, e sua tangibilidade, cheiro e qualidades acústicas são meros elementos da linguagem que somos obrigados a usar. O sentido surge quando consigo trazer à tona os significados específicos de certos materiais em meus edifícios (...) Se trabalharmos para esse objetivo, devemos nos perguntar constantemente o que o uso de um determinado material pode significar em um contexto arquitetônico específico. Boas respostas a essas perguntas podem lançar uma nova luz tanto sobre a maneira como o material é geralmente usado quanto sobre suas próprias qualidades sensórias inerentes.

Se conseguirmos isso, os materiais na arquitetura podem ser feitos para brilhar e vibrar (ZUMTHOR, 2006b, p.10)¹⁵⁷

Zumthor trata a materialidade de suas obras como elemento fundamental para um bom desenvolvimento do processo projetual, isto é, ao invés de pensar, primeiramente, na volumetria da obra e apenas em um segundo momento escolher quais materiais serão utilizados na construção dessa obra, Zumthor acredita que estudos sobre os materiais locais e a materialidade do entorno são aberturas de compreensão que iluminarão quais caminhos o processo de projeto deverá seguir. Retomando o pro-duzir de Heidegger que junta *poiesis* e *techne* como um tipo de fazer poético, é como se a materialidade pedisse a técnica necessária para seu brilhar na totalidade compositiva da obra arquitetônica. Portanto, Zumthor não emprega os materiais como revestimentos e tampouco preocupa-se em manipulá-los de maneira inovadora, mas os enxerga como constituintes da presença material da obra arquitetônica. Na obra erigida, esses materiais se combinarão de tal maneira, ou melhor, se entrelaçarão tão intimamente que não poderão ser separados em partes, pois inauguram uma unidade, uma totalidade que não pode ser decomposta em fragmentos independentes.

proportions of the building. The details establish the formal rhythm, the building's finely fractionated scale. Details express what the basic idea of the design requires at the relevant point in the object: belonging or separation, tension or lightness, friction, solidity, fragility... Details, when they are successful, are not mere decoration. They do not distract or entertain. They lead to an understanding of the whole of which they are an inherent part" (ZUMTHOR, 2006b, p. 13-15).

¹⁵⁷ Trad. nossa para: "The sense that I try to instill into materials is beyond all rules of composition, and their tangibility, smell, and acoustic qualities are merely elements of the language that we are obliged to use. Sense emerges when I succeed in bringing out the specific meanings of certain materials in my buildings (...) If we work towards this goal, we must constantly ask ourselves what the use of a particular material could mean in a specific architectural context. Good answers to these questions can throw new light on both the way in which the material is generally used and its own inherent sensuous qualities. If we succeed in this, materials in architecture can be made to shine and vibrate" (ZUMTHOR, 2006b, p. 10).



(Pavilhão Swiss Sound Box, 2000, de Peter Zumthor)¹⁵⁸

¹⁵⁸ A obra Swiss Sound Box foi concebida, por Peter Zumthor, para o pavilhão de exposição suíço da World Hanover de 2000, em Hanover, na Alemanha. Mais de 3.000 metros cúbicos de madeira de lariço e abeto suíços foram levados para a Alemanha e empilhados de maneira semelhante aos racks de secagem de madeira, resultando em uma estrutura montada sem o uso de pregos ou parafusos, por meio de um sistema de tensionamento de cabos. A obra foi concebida a partir de um layout labiríntico que convidava os convivas a explorar seus diferentes espaços, que contavam com bares, áreas de alimentação, áreas para relaxar, socializar e conviver. Em contraste com os pavilhões fechados ou com o congestionamento de pessoas, o Swiss Sound Box oferecia configurações espaciais mais imersivas. Após o fim da exposição, o pavilhão foi desmontado e enviado de volta à Suíça. Como a madeira estava em um estado pós-tensionado devido ao processo construtivo do pavilhão, seu valor de revenda foi aumentado. Cf. a matéria sobre o Swiss Sound Box do site <<https://de-architects.com/Swiss-Sound-Box>>, acessada em 23 de abril de 2022.



(Detalhe construtivo do Swiss Sound Box, 2000, de Peter Zumthor)

A materialidade, para o arquiteto suíço, é parte essencial da maneira pela qual a obra se expressa. Portanto, os materiais devem ser empregados de maneira a exaltar a linguagem que lhes é própria, a fim de que assumam, em confluência, uma qualidade poética na totalidade formal da obra.¹⁵⁹ Assim, quando o arquiteto deixa de confeccionar arquiteturas e passa a produzir uma obra arquitetônica, a *poiesis* não tem sentido apenas de fabricação, mas, em conjunto à técnica, abrange o sentido heideggeriano do produzir: um fazer poético, um *vir-a-ser*. O processo projetual de Zumthor é marcado, assim, por um tipo de escuta ao que os materiais se dispõem a falar naquela composição específica, por uma preocupação em deixar-ver a expressividade e vivacidade que a materialidade manifesta.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Kenneth Frampton, retomando sua crítica ao galpão decorado de Robert Venturi, à perda cultural na arquitetura e à tendência representacional e cenográfica da arquitetura, elaborou o ensaio *Rappel à l'ordre*: argumentos em favor da tectônica (1990). Esse ensaio, juntamente com outras teorias de Frampton, foi discutido no subtópico “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se” do Capítulo 1 desta Dissertação. No ensaio em questão, Frampton indica que “tectônica”, na arquitetura, diz respeito não apenas à integridade material e estrutural de uma obra, mas também a uma “poética do construir subjacente à prática da arquitetura e das artes afins” (FRAMPTON, 2013b, p. 560), e explica: “Se é desconcertante ter de admitir uma possível ruptura fundamental entre as origens figurativas da arte abstrata e a base construtiva da forma tectônica, essa constatação também pode ter um efeito libertador, porque nos oferece um ponto de apoio para questionar a invenção do espaço como um fim em si mesmo: uma pressão a que a arquitetura moderna tem sido desrespeitosamente submetida. Em vez de ficar repetindo os tropos vanguardistas, ou de aderir ao pastiche historicista, ou ainda à supérflua multiplicação de projetos escultóricos, todos contendo uma dimensão arbitrária porque não se baseiam nem na estrutura nem na construção, os arquitetos podem voltar à unidade estrutural como essência irreduzível da forma arquitetônica. Dispensa dizer que não estamos aludindo à revelação mecânica da construção, mas à manifestação de uma estrutura potencialmente poética, no sentido original da palavra grega *poiesis*, como ato de criar e revelar” (FRAMPTON, 2013b, p. 559).

¹⁶⁰ Em *La Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la Arquitectura*, originalmente publicado em 2011 com o título “The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture”, Juhani Pallasmaa aborda os materiais também de maneira mais poética “Sin duda, los materiales y las superficies disponen de un lenguaje propio. La

Os materiais reagem uns com os outros e têm seu brilho, de modo que a composição do material dá origem a algo único. O material é infinito. Pegue uma pedra: você pode serrá-la, triturá-la, perfurá-la, dividi-la ou poli-la – ela se tornará uma coisa diferente a cada vez. E então pegue pequenas quantidades da mesma pedra, ou grandes quantidades, e ela se transformará em outra coisa novamente. Depois segure-a na luz – diferente novamente. Existem mil possibilidades diferentes em apenas um material. Este é o tipo de trabalho que eu amo, e quanto mais tempo eu faço, mais misterioso parece se tornar (ZUMTHOR, 2006a, p. 25)¹⁶¹

Tratada desta maneira, a materialidade assume um papel fundamental no desenvolvimento projetual, pois guiará ou pelo menos auxiliará as tomadas de decisões de projeto. Dialogando com o arquiteto no pro-duzir, a materialidade pedirá do arquiteto a *poiesis* e *techne* necessária para seu brilhar. Vemos, assim, que os materiais e o sentido da obra estão intimamente correlacionados. Expressões como configuração material e especificação de revestimentos, de acepção mais objetivadas, dão lugar para sentido, pertença, expressão, linguagem e unidade, no sentido co-constitutivo. O processo de projeto de Zumthor deixa de lado a abordagem mais racionalista e linear e passa a ter bases de desenvolvimento no diálogo, na troca entre obra em pro-dução e arquiteto.

existe uma relação íntima entre nossas emoções e as coisas ao nosso redor. Esse pensamento está relacionado ao meu trabalho como arquiteto. Trabalho nas formas, nas fisionomias, na presença física das coisas que constituem os espaços em que vivemos. No meu trabalho, contribuo para a estrutura física existente, para a atmosfera de lugares e espaços que acendem nossas emoções. A magia do real: isso para mim é a “alquimia” de transformar substâncias reais em sensações humanas, de criar aquele momento especial em que a matéria, a

pedra habla de sus lejanos orígenes geológicos, su durabilidad y su inherente permanencia. El ladrillo nos hace pensar en la tierra y el fuego, en la gravedad y en tradiciones constructivas intemporales. El bronce evoca el calor extremo presente en su fabricación, los antiguos procesos de fundición y el paso del tiempo medido a través de su pátina. La madera habla de sus dos naturalezas y escalas temporales: una primera vida como árbol en crecimiento y una segunda como artefacto humano realizado por la cálida mano del carpintero o el ebanista” (PALLASMAA, 2014, p. 55-56).

¹⁶¹ Trad. nossa para: “Materials react with one another and have their radiance, so that the material composition gives rise to something unique. Material is endless. Take a stone: you can saw it, grind it, drill into it, split it, or polish it – it will become a different thing each time. Then take tiny amounts of the same stone, or huge amounts, and it will turn into something else again. Then hold it up to the light – different again. There are a thousand different possibilities in one material alone. This is the kind of work I love, and the longer I do it the more mysterious it seems to become” (ZUMTHOR, 2006a, p.25).

substância e a forma do espaço arquitetônico, podem ser verdadeiramente apropriadas ou assimiladas emocionalmente (ZUMTHOR, 2006b, p.85)¹⁶²

É nesse sentido que Zumthor indica que uma obra arquitetônica bem sucedida é dotada de uma atmosfera especial. Materialidade, conteúdo e forma não são instâncias separadas, mas se unem e co-constituem, em consonância, uma atmosfera que é capaz de tocar o conviva, ou melhor, de relacionar-se junto ao conviva: um *estar-sendo-na-arquitetura*.¹⁶³ A expressão “*estar-sendo-na-arquitetura*” não deve ser tomada levemente, pois expressa que a espacialidade arquitetônica co-constitui intrinsecamente o conviva em sua factual existência, isto é, salienta a defesa sobre o enlaçamento indissociável da arquitetura à vida humana. É justamente por essa capacidade de tocar o conviva que a obra arquitetônica pode ser uma abertura para a (re)criação proposta por Coutinho, pode ser uma possibilidade de melhoramento de si mesmo no todo convívico.

Em *Atmospheres*, uma publicação resultante da palestra “*Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*” proferida em 2003 no Festival de Literatura e Música, em East-Westphalia-Lippe, Peter Zumthor questiona se, como arquiteto, é capaz de conceber, com suas obras, uma atmosfera intensa, capaz de tocar conviva – esse texto complementa bem a discussão apresentada até aqui.

O intuito de Zumthor com *Atmospheres* é apresentar alguns pontos importantes aos quais se atém durante seu processo criativo projetual, já que seu intuito é alcançar uma atmosfera, uma obra arquitetônica que se relacione junto ao conviva existencialmente.

Nesse texto, Zumthor fala sobre “o corpo da arquitetura”¹⁶⁴, o que ele entende ser a presença material das coisas numa obra arquitetônica: o poder da arquitetura em reunir as coisas reais e comuns do mundo, a combinação de diferentes materiais que, em consonância, resultam na totalidade da obra. Junto a essa presença, a “compatibilidade material”¹⁶⁵ é pensada diante

¹⁶² Trad. nossa para: “there is an intimate relationship between our emotions and the things around us. That thought is related to my job as an architect. I work at the forms, the physiognomies, at the physical presence of the things that constitute the spaces in which we live. In my work, I contribute to the existing physical framework, to the atmosphere of places and spaces that kindle our emotions. The magic of the real: that to me is the ‘alchemy’ of transforming real substances into human sensations, of creating that special moment when matter, the substance and form of architectural space, can truly be emotionally appropriated or assimilated” (ZUMTHOR, 2006b, p.85).

¹⁶³ Em *Atmospheres*, Zumthor diz: “Quality in architecture does not – not to me anyway – mean inclusion in architectural guides or histories of architecture or getting my work into this or that publication. Quality architecture to me is when a building manages to move me” (ZUMTHOR, 2006a, p.11).

¹⁶⁴ A expressão original utilizada por Zumthor é “The Body of Architecture” (ZUMTHOR, 2006a, p.21). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.21-23).

¹⁶⁵ A expressão original é “Material Compatibility” (ZUMTHOR, 2006a, p.23). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.23-29).

da defesa de que os materiais reagem uns com outros e irradiam, exprimem essa reação para o conviva. Longe de pautar-se em uma sintonia material superficial, Zumthor acredita que os materiais devem estar em uma relação essencial de proximidade, não no sentido físico e matemático, mas no sentido de se correlacionarem de tal maneira que resultarão em um sentido único de presença, indissociável. Zumthor, assim como Heidegger, está empregando uma métrica diferente da usual cartesiana. A métrica de Zumthor tem sentido existenciário de proximidade, pois é pautada nas relações firmadas entre, nesse caso, a materialidade dos materiais. Essa relação existenciária de proximidade é um conseguir trazer para perto que não se limita matematicamente. Ainda que esses materiais estejam fisicamente em pontas opostas na totalidade da obra, essa proximidade tem sentido instaurador de relações existenciárias.

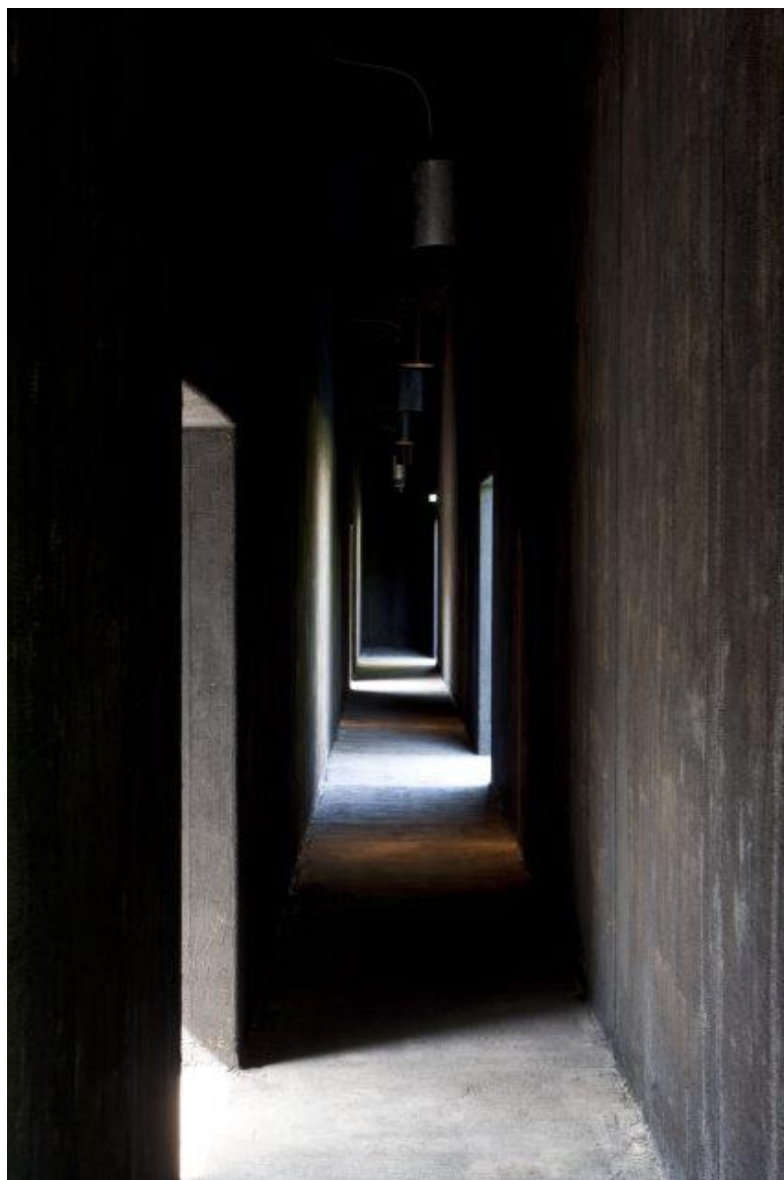
Zumthor trata, ainda, de elementos sensoriais, mas de maneira bem diferente do que se vê comumente, onde uma arquitetura é seccionada e analisada separadamente de acordo com os cinco sentidos humanos (audição, paladar, olfato, tato e visão que, inclusive, normalmente tem maior peso e se sobressai entre as demais). O olhar de Zumthor é mais poético e trata, por exemplo, sobre “o som do espaço”¹⁶⁶, indicando que os espaços arquitetônicos coletam sons e os reverberam, por vezes ampliando-os e por vezes silenciando-os, de acordo com suas superfícies, configurações espaciais e materialidades. Não se restringindo a um espaço abafado ou ventilado, Zumthor discorre, também, sobre “temperatura do espaço”¹⁶⁷. Ao tratar sobre essa temperatura, Zumthor compreende as sensações táteis de maneira aprofundada: as relações corpóreas e psicológicas resultantes de cada toque, do que se vê, do que se sente, do que se percebe. As reverberações sonoras e sensações de temperatura abordadas por Zumthor, são tratadas como uma maneira de diálogo, um tipo de linguagem contida na expressividade da obra.

Em concordância, a luz não é pensada como uma maneira de apenas “acender” o espaço. Para Zumthor, “a luz nas coisas”¹⁶⁸ nos possibilita compreender melhor as superfícies, em sua opacidade ou brilho, em sua própria profundidade material e expressiva. Zumthor explica que seus estudos sobre a incidência luminosa são essenciais para seu projeto projetual e consistem em iluminar materiais e superfícies de várias maneiras, de novo e de novo, para observar como refletem a luz, como se comportam diante do contraste entre luz e sombra.

¹⁶⁶ A expressão original empregada por Zumthor é “The Sound of a Space” (ZUMTHOR, 2006a, p.29). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.29-33).

¹⁶⁷ A expressão original é “The Temperature of a Space” (ZUMTHOR, 2006a, p.33). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.33-35).

¹⁶⁸ A expressão original é “The Light on Things” (ZUMTHOR, 2006a, p.57). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.57-63).



(Serpentine Gallery Pavilion, 2011, de Peter Zumthor)¹⁶⁹

¹⁶⁹ O pavilhão de Zumthor para o Serpentine Gallery de 2011, uma exposição temporária anual muito conceituada no mundo da arquitetura, foi a primeira obra construída do arquiteto no Reino Unido. De acordo com Zumthor, o conceito do projeto foi criar um *hortus conclusus*, um jardim fechado. A área de exposição do pavilhão está situada em meio a um grande e aberto jardim, o que faz do pavilhão de Zumthor um jardim dentro de um jardim. A obra consiste, então, em um jardim interno cercado por uma estrutura escura, por onde o conviva deve andar, explorar e encontrar seu próprio caminho. O espaço interno da obra, que abriga o jardim, em oposição ao percurso escuro e estreito de acesso, é aberto ao céu, amplamente iluminado naturalmente, como um tipo de convite para a contemplação, um local que parece ser apartado do restante mundo, um abrigo para sentar, caminhar, observar as flores, conviver. De acordo com o site oficial da exposição Serpentine Galleries, Zumthor diz que seu intuito era “to help its audience take the time to relax, to observe and then, perhaps, start to talk again”. Zumthor diz ainda que “Enclosed gardens fascinate me. A forerunner of this fascination is my love of the fenced vegetable gardens on farms in the Alps, where farmers’ wives often planted flowers as well. I love the image of these small rectangles cut out of vast alpine meadows, the fence keeping the animals out. There is something else that strikes me in this image of a garden fenced off within the larger landscape around it: something small has found sanctuary within something big”, e também, “The hortus conclusus that I dream of is enclosed all around and open to the sky. Every time I imagine a garden in an architectural setting, it turns into a magical place. I think of gardens that I have seen, that I believe I have seen, that I long to see, surrounded by simple walls, columns, arcades or the façades of buildings – sheltered places of great intimacy where I want to stay for a long time”. Cf. a matéria sobre o pavilhão

Dessa maneira, Zumthor trata suas obras como uma massa de sombra em que a luz vai sendo acrescentada como se fosse “esvaziar a escuridão, como se a luz fosse uma nova massa infiltrando-se” (ZUMTHOR, 2006a, p. 59)¹⁷⁰. A luz possibilita que a materialidade de obra seja vista e apreendida, em outras palavras, a luz proporciona que a obra se expresse de acordo com sua própria linguagem.¹⁷¹

Ainda que o arquiteto suíço discorra sobre as mais variadas maneiras de se empregar a incidência solar em suas obras como parte de seu processo projetual, ao falar sobre a luz natural, Zumthor indica que a maneira com que a luz do sol se lança sobre as coisas e faz com que elas sejam vistas o deixa maravilhado e ele percebe que mesmo com o passar dos anos, a luz natural, parece estar além de qualquer compreensão.

Quanto mais velho fico, mais intenso é o meu interesse pelas várias maneiras e formas em que a luz aparece na natureza. Sou maravilhado, aprendo com isso, e tenho consciência de que é a luz do sol que ilumina os edifícios que imagino. Eu seguro espaços, materiais, texturas, cores, superfícies e formas à luz do sol; Eu capto esta luz, reflito-a, filtro-a, elimino-a; Eu a diluo para criar um brilho no lugar certo. A luz como um agente, estou familiarizado com isso. Mas quando eu realmente começo a pensar sobre isso, eu não entendo quase nada (ZUMHTOR, 2006b, p. 91)¹⁷²

de Zumthor disponível em <<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/>> e acessado em 15 de janeiro de 2022.

¹⁷⁰ Trad. nossa para: “as if you were hollowing out the darkness, as if the light were a new mass seeping in” (ZUMTHOR, 2006a, p.59).

¹⁷¹ É interessante retomarmos alguns trechos de Heidegger sobre o templo grego, em *A origem da obra de arte*, em que Heidegger diz: “O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar (...) §76 – Aí permanecendo, a obra-templo inaugura um mundo e, ao mesmo tempo, o resitua sobre a Terra, a qual, deste modo, só então surge como o solo pátrio (...) §77 – Somente o templo, no seu permanecer aí, dá às coisas sua vista e aos homens a visão de si mesmos” (HEIDEGGER, 2010, p. 101-105). Heidegger busca explicitar que o templo, situado sobre e na terra, faz com que a terra apareça sendo terra e doa abertura ao aberto do mundo, possibilitando uma compreensão, celebrando e deixando aparecer o circundante. Zumthor, em sua maneira, diz que a obra, em sua materialidade expressiva, fala sua própria linguagem, como no embate que converge, em união, mundo e terra, a obra arquitetônica é uma abertura de compreensão, dialogando com conviva a partir de sua expressividade.

¹⁷² Trad. nossa para: “The older I get, the more intense is my interest in the various ways and forms in which light appears in nature. I am amazed, I learn from that, and I am aware that it is the light of the sun that illuminates the buildings I envision. I hold spaces, materials, textures, colors, surfaces, and shapes up to the light of the sun; I capture this light, reflect it, filter it, screen it off; I thin it out to create a luster in the right spot. Light as an agent, I’m familiar with it. But when I really start thinking about it, I understand hardly anything” (ZUMTHOR, 2006b, p.91).



(Detalhe de incidência luminosa nas Termas de Vals, de Peter Zumthor)¹⁷³

Zumthor dá ênfase, ainda, aos “objetos circundantes”¹⁷⁴ e dialoga sobre as relações de pertencimento entre o conviva, a obra e as coisas, que se relacionarão uns com os outros, com a obra presentificada. Nesse sentido, a obra é pensada quando espaço existenciário, diante das relações futuras que serão firmadas dentro de seus espaços, que ganharão vida e viverão junto

¹⁷³ As Termas de Vals foram construídas em 1996, por Peter Zumthor, e consistem em uma de suas obras mais reconhecidas. Construída sobre as fontes termais do Cantão de Grisões, na Suíça, essa obra será discutida mais afundo no próximo tópico deste capítulo.

¹⁷⁴ A expressão original é “Surrounding Objects” (ZUMTHOR, 2006a, p.35). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.35-41).

ao conviva e as coisas que o circundam. Essas relações são pensadas diante de suas movimentações espaciais, já que o conviva não apreende o espaço de maneira estática, mas se move junto e pelo espaço. Zumthor denomina de “entre compostura e sedução”¹⁷⁵ a preocupação de se pensar a espacialidade da obra arquitetônica de maneira dinâmica, baseada em convivências que ocuparão o espaço de diferentes maneiras enquanto a obra for convivida. Para Zumthor, a arquitetura é uma arte espacial e existencial, pois a experiência da obra não se limita a apenas uma visual, durante um instante, mas se dará de maneira dinâmica e perdurará enquanto partilhar sua espacialidade junto à existência humana. Um arquiteto tem, portanto, uma importante e difícil tarefa: projetar tendo em vista essas preocupações essenciais discutidas, que se darão entre obra presentificada, conviva e as coisas circundantes, mas não pode, todavia, forçar de que maneira o espaço deve ser convivido.

Ainda que o processo projetual deva vislumbrar a presentificação da obra, o arquiteto não deve condicionar estritamente sua espacialidade de maneira que o conviva se sinta obrigado a utilizá-lo desta e daquela maneira e não se sinta convidado a conviver junto a obra. As palavras “utilizar” e “conviver”, aqui, indicam a diferença entre experienciar o espaço arquitetônico enquanto uma edificação funcional, destinada a um uso e utilizada diante dessa serventia específica, ou obra arquitetônica enquanto espacialidade indissociável da vida humana, *convivida*, e aqui, novamente, um *estar-sendo-na-arquitetura*.¹⁷⁶ Ao indicar o intervalo entre compostura e sedução, Zumthor explicita que seu processo projetual abriga a dualidade de projetar uma estrutura espacial tendo em vista as experiências e vinculações que virão com a obra posta e, ao mesmo tempo, ter em mente que o conviva deve experienciar a obra de maneira que possa fazer suas próprias escolhas, seguir seus caminhos.

A sensação de que não estou sendo direcionado, mas posso passear à vontade – apenas vagando, sabe? E é um tipo de viagem de descoberta. Como arquiteto, tenho que ter certeza de que não é como estar em um labirinto, no entanto, se não é isso que eu quero. Então, vou reintroduzir um pouco de orientação, exceções que confirmam a regra – você sabe o tipo de coisa. Direção, sedução, desapego, liberdade. Existem situações práticas em que é mais sensato e muito mais inteligente induzir um efeito calmante, introduzir

¹⁷⁵ A expressão original é “Between Composure and Seduction” (ZUMTHOR, 2006a, p.41). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.41-45).

¹⁷⁶ Isso seria um alienamento, um condicionamento segundo um conceito ou uma maneira “correta” de se conviver o espaço e, portanto, ao invés de um *estar-sendo-na-arquitetura*, teríamos uma arquitetura que impõe ao conviva um discursismo.

uma certa compostura em vez de ter pessoas correndo e procurando a porta certa. Onde nada está tentando persuadi-lo, onde você pode simplesmente ser (...) Isso me atrai. Para que atraia, também, a você e, mais especialmente, para que apoie os usos do edifício. Orientação, preparação, estímulo, surpresa agradável, relaxamento – tudo isso, eu devo acrescentar, sem o menor cheiro de auditório. Tudo deve parecer muito natural (ZUMTHOR, 2006a, p. 43-45)¹⁷⁷

Na citação acima, Zumthor expõe que essa mescla entre compostura e sedução não pode ter “menor cheiro de auditório” (ZUMTHOR, 2006a, p. 45). Essa metáfora é muito interessante para pensarmos a relação entre arquitetura e conviva. No auditório, somos espectadores, todos sentados, olhando para frente. O conviva, por outro lado, não é espectador, não está largado no espaço de maneira desvinculada a ele, utilizando-o segundo uma certa maneira ao invés de convivê-lo propriamente, mas assume-se vinculado intrinsecamente à espacialidade *convívico-existenciária* arquitetônica. Levando esse pensamento para o que defendemos, neste trabalho, temos a espacialidade *convívico-existenciária* arquitetônica como possibilidade de abertura existencial do mundo para a compressão. Essa compreensão, por sua vez, é uma possibilidade de (re)criação diante do que foi compreendido e, portanto, de melhoramento. A existencialidade do conviva para e com a obra arquitetônica compactua tanto com a possibilidade de abertura do mundo para o *estar-sendo*, do Heidegger, quanto com a defesa da capacidade humana de (re)criação e de melhoramento, de Coutinho. Ainda que Heidegger e Coutinho tenham diferenças claras, é nesse sentido que, aqui, se complementam.

Ainda sobre a composição espacial de suas obras, Zumthor preocupa-se com o que chama de “tensão entre interior e exterior”¹⁷⁸. O arquiteto expressa o quanto a arquitetura, contendo em si uma parte do mundo, é capaz de conceber e diferenciar, por meio de seus limites, o interno e o externo. Essa tensão entre interior e exterior é tomada como um tipo de revelação da “sensação inacreditável de concentração quando de repente nos damos conta de estarmos

¹⁷⁷ Trad. nossa para: “The feeling that I am not being directed but can stroll at will – just drifting along, you know? And it's a kind of voyage of discovery. As an architect I have to make sure it isn't like being in a labyrinth, however, if that's not what I want. So I'll reintroduce the odd bit of orientation, exceptions that prove the rule – you know the sort of thing. Direction, seduction, letting go, granting freedom. There are practical situations where it is more sensible and far cleverer to induce a calming effect, to introduce a certain composure rather than having people running around and looking for the right door. Where nothing is trying to coax you away, where you can simply be (...) So that appeals to me. So that it appeals to you, too, and more especially, so that it supports the uses of the building. Guidance, preparation, stimulation, the pleasant surprise, relaxation – all this, I must add, without the slightest whiff of the lecture theatre. It should all seem very natural” (ZUMTHOR, 2006a, p.43-45).

¹⁷⁸ A expressão original é “Tension between Interior and Exterior” (ZUMTHOR, 2006a, p.45). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.45-47).

fechados, de algo que nos envolve, nos mantém juntos” (ZUMTHOR, 2006a, p. 47). Arquitetura é trabalhar com limites, cruzamentos, caminhos, barreiras e consentimentos, pequenas e grandes aberturas, uma totalidade formal que em determinados momentos isola o que está de fora e em outros deixa o restante do mundo entrar e abraça-o, deixando que as coisas apareçam e brilhem.



(Studio House Zumthor, 2005, de Peter Zumthor)¹⁷⁹

¹⁷⁹ A Studio House Zumthor é a casa e o estúdio pessoal de Peter Zumthor em Haldenstein, na Suíça. A obra foi concluída em 2005 e fica ao lado do estúdio profissional mais antigo de Zumthor, construído em 1988, e a apenas alguns prédios de seu novo estúdio profissional, construído em 2016. A casa é composta de uma massa rígida de concreto, interrompida por grandes aberturas em vidro que estabelecem um tipo de comunicação, por vezes unindo e por vezes separando os espaços externo e interno. A obra teve sua volumetria pensada de maneira a se organizar em volta de um pátio interno, um jardim, como se estivesse abraçando-o.



(Fotografia do Peter Zumthor na Studio House Zumthor)

Em concordância com sua abordagem um tanto quanto poética, ao tratar sobre os limites, dentro e fora, interior e exterior, Zumthor indica que projetar é muito mais do que traçar linhas ou tratar sobre escalas. Para ele, o projetar arquitetônico compreende as relações entre a massa, a gravidade da obra e a sensação do conviva diante dessa presença, o que ele trata como

“níveis de intimidade”¹⁸⁰. Os espaços e limites são pensados a partir de sua possibilidade de pertencimento, de envolvimento, de intimidação, de proximidade e distância. Assim como vimos em Heidegger, essas relações espaciais não são tomadas a partir de métricas cartesianas, mas como uma possibilidade de co-pertencimento junto às coisas, no caso, junto à arquitetura. Heidegger diz, em *Ser e tempo*, que “Estar perto e *presença* é o essencial, não a grandeza da distância” (HEIDEGGER, 2012b, p. 307, nota de rodapé b). É nesse sentido, de um *estar-sendo-na-arquitetura*, que essa proximidade tem caráter instaurador de possibilidades: em um tipo de interrelação de envolvimento junto à obra arquitetônica, o conviva sente-se pertencente.

Nas obras de Zumthor há uma dialética, uma troca contínua entre a obra em si e o entorno de implantação. Essa troca compreende tanto os limites, sejam eles bem delimitados ou não, entre exterior e interior quanto as relações entre a obra erigida e o lugar. Seja de maneira consonante ou contrastante, há uma vinculação íntima entre suas obras e a paisagem, sempre exaltando-a. Em *Thinking architecture*, Zumthor explica seu entendimento sobre a relação entre obra arquitetônica e lugar e como aborda essa relação em seu processo projetual:

Quando me concentro em um determinado local ou lugar para o qual vou projetar um edifício, quando tento sondar suas profundezas, sua forma, sua história e suas qualidades sensoriais, imagens de outros lugares começam a invadir esse processo de observação precisa: imagens de lugares que conheço e que outrora me impressionaram, imagens de lugares comuns ou especiais que carrego comigo como visões internas de estados de espírito e qualidades específicas; imagens de situações arquitetônicas, que emanam do mundo da arte, do cinema, do teatro ou da literatura. (...) Eu preciso deles, pois é somente quando confronto e comparo o essencial de lugares diferentes, quando permito que elementos semelhantes, relacionados ou talvez alheios lancem sua luz sobre o lugar de minha intervenção que o foco, o multifacetado surge a imagem da essência local do local, uma visão que revela conexões, expõe linhas de força e cria emoção. É agora que surge o terreno fértil e criativo, e a rede de possíveis aproximações ao lugar específico emerge e desencadeia os processos e decisões de projeto. Assim, mergulho no lugar e tento habitá-lo em minha imaginação e, ao mesmo tempo, olho além dele para o mundo de meus outros lugares.

¹⁸⁰ A expressão original é “Levels of Intimacy” (ZUMTHOR, 2006a, p.49). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.49-57).

Quando me deparo com um edifício que desenvolveu uma presença especial em relação ao lugar em que se encontra, às vezes sinto que está impregnado de uma tensão interior que remete a algo além do próprio lugar.

Parece fazer parte da essência de seu lugar e, ao mesmo tempo, fala do mundo como um todo (ZUMTHOR, 2006b, p. 41-42)¹⁸¹

Zumthor demonstra, na passagem acima, sua busca pelo sentido do lugar de implantação de suas obras em sua maneira mais significativa, uma escuta atenta, dedicada e zelosa na tentativa de compreender o que torna aquele espaço, um lugar, seu caráter, sua identidade. A preocupação de reconhecer o entorno é transposta, no processo projetual, para a tentativa de uma ancoragem da obra em seu lugar-próprio. Retomando o sentido de significatividade, de pertencimento entre uma coisa e seu lugar essencial, proposto por Heidegger, esse caráter do lugar é partilhado pelas coisas que nele se encontram, como um tipo de correlação entre uma coisa e seu lugar próprio, uma correlação autêntica e essencial de pertencimento. Esse sentido de conexão e abertura possibilitado por um lugar-próprio supera o pensamento geográfico e cartesiano, dando espaço – essa expressão foi empregada propositalmente – a um enlaçamento ontológico entre obra arquitetônica e sua espacialidade de implantação.

Não tenho a pretensão de saber o que é realmente o espaço. Quanto mais penso sobre ele, mais misterioso ele se torna. Sobre uma coisa, porém, tenho certeza: quando nós, como arquitetos, estamos preocupados com o espaço, estamos preocupados com apenas uma pequena parte do infinito que circunda a terra e, ainda assim, cada edifício marca um lugar único nesse infinito (...) Edifícios de forte impacto sempre transmitem uma sensação intensa de sua qualidade

¹⁸¹ Trad. nossa para: “When I concentrate on a specific site or place for which I am going to design a building, when I try to plumb its depths, its form, its history, and its sensuous qualities, images of other places start to invade this process of precise observation: images of places that I know and that once impressed me, images of ordinary or special places that I carry with me as inner visions of specific moods and qualities; images of architectural situations, which emanate from the world of art, of films, theater, or literature. (...) I need them, for it is only when I confront and compare the essentials of different places, when I allow similar, related, or maybe alien elements to cast their light on the place of my intervention that the focused, multifaceted image of the local essence of the site emerges, a vision that reveals connections, exposes lines of force, and creates excitement. It is now that the fertile, creative ground appears, and the network of possible approaches to the specific place emerges and triggers the processes and decisions of design. So I immerse myself in the place and try to inhabit it in my imagination, and at the same time I look beyond it at the world of my other places. When I come across a building that has developed a special presence in connection with the place it stands in, I sometimes feel that it is imbued with an inner tension that refers to something over and above the place itself. It seems to be part of the essence of its place, and at the same time it speaks of the world as a whole” (ZUMTHOR, 2006b, p. 41 -42).

especial. Eles abraçam o misterioso vazio chamado espaço de uma maneira especial e o fazem vibrar (ZUMTHOR, 2006b, p. 22)¹⁸²

Pensando a espacialidade de maneira ontológica, o lugar é parte co-constitutiva da existência. Em seu lugar-próprio, seu lugar essencial, uma obra arquitetônica é uma possibilidade de tornar visível, uma possibilidade de compreensão de parte dessa espacialidade humana. Vale lembrarmos que ao tratar sobre a coisa construída, a ponte, Heidegger diz que “A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar” (HEIDEGGER, 2012a, p. 133). Heidegger diz ainda, sobre o templo grego, que ao espacializar um lugar, o templo possibilita “aos homens a visão de si mesmos” (HEIDEGGER, 2010, p. 105).¹⁸³ Assim como o templo grego de Heidegger, ainda, a obra arquitetônica de Zumthor reúne e integra tudo o que *está-sendo* ao redor, interligando-se intimamente à espacialidade circundante. Ao configurar lugares, a arquitetura, estruturante e co-pertencente à espacialidade humana, é, também, co-constituente do morar humano pensado de maneira essencial. A relação de pertencimento entre obra arquitetônica e seu lugar próprio é, também, uma possibilidade de abertura para as relações entre obra e conviva, isto é, compreende o morar humano pensado em seu âmbito fundamental.

Zumthor acredita que algumas obras de arquitetura se vinculam de maneira tão íntima a seu lugar de implantação que, após essa vinculação, não há mais como imaginar esse lugar sem a obra, pois ela é parte constituinte daquela espacialidade. Zumthor diz que essa conexão é expressa pela obra, como se ela dissesse “eu sou como você me vê e eu pertencço a este lugar” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17)¹⁸⁴. Em *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*, Zumthor trata sobre seu entendimento acerca do morar heideggeriano e como apreende esse entendimento em relação à arquitetura e, mais precisamente, a seu fazer arquitetônico:

Martin Heidegger intitulou de *Bauen Wohnen Denken (Construir Habitar Pensar)* um ensaio com suas reflexões sobre qual o sentido dos homens em construir casas e viver em lugares específicos. Construir, morar e pensar são

¹⁸² Trad. nossa para: “I do not claim to know what space really is. The longer I think about it, the more mysterious it becomes. About one thing, however, I am sure: when we, as architects, are concerned with space, we are concerned with but a tiny part of the infinity that surrounds the earth, and yet each and every building marks a unique place in that infinity (...) Buildings that have a strong impact always convey an intense feeling of their spatial quality. They embrace the mysterious void called space in a special way and make it vibrate” (ZUMTHOR, 2006b, p.22).

¹⁸³ Rever a discussão abordada ao longo do tópico “2. Espacialidade humana e arquitetura”, do Capítulo 1 desta Dissertação. Cf. Ligia Saramago, que diz: “Para Heidegger, uma obra autêntica jamais é instalada num local, mas ela mesma ali *se instala*, no que toma posse de seu sítio” (SARAMAGO, 2014, p. 208).

¹⁸⁴ Trad. nossa para “I am as you see me and I belong here” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17).

atividades que pertencem umas às outras e que os homens usam como formas de aprender e de fazer parte do mundo. Heidegger observou que nosso pensamento, por mais abstrato que possa parecer, está intimamente ligado à nossa experiência de lugar. Isso tem algo a ver com o fato de que o homem existe nos lugares, que é a partir dos lugares que ele forma suas relações com o mundo – ou, simplesmente, que ele vive no mundo.

Assim, o processo de pensamento não é abstrato, mas trabalha com imagens espaciais. Tem componentes sensuais. Utiliza as imagens de lugares e espaços a que temos acesso, que recordamos. Em outras palavras: o pensamento percorre um espaço específico que contém traços de lugar e arquitetura (ZUMTHOR, 1999, p. 7)¹⁸⁵

Zumthor complementa:

Quando projeto, tento usar a qualidade espacialmente associativa do pensamento. Considero o estoque de experiências pessoais e coletivas de habitar, de ter estado em lugares e espaços que armazenamos em nossos corpos, como o terreno fértil e o ponto de partida do meu trabalho. É dessa riqueza de experiência que surgem as primeiras imagens, as imagens das quais a forma e a presença novas e inovadoras acabam por se desenvolver. Para mim, o trabalho de projeto é um processo que começa e volta ao habitar. Em minha mente, imagino como será viver na casa que estou projetando, tento imaginar suas emanções físicas, lembrando ao mesmo tempo todas as experiências de lugar e espaço que somos capazes de fazer, aquelas que temos feitas e as que ainda temos que fazer, e sonho com as experiências que gostaria que fizéssemos na casa ainda não construída.

Assim, a busca do novo objeto que projetarei e construirei consiste em grande parte na reflexão sobre a forma como realmente vivenciamos os muitos lugares de nossas tão diferentes habitações pelo mundo – em uma floresta, em uma ponte, em uma praça, em uma casa, em um quarto, no meu quarto, no seu

¹⁸⁵ Trad. nossa para: “Martin Heidegger gave the title ‘Bauen, Wohnen, Denken’ (‘Building, Dwelling, Thinking’) to an essay with his reflections on what it means when men build homes and live in specific places. Building, dwelling, and thinking are activities which belong together and which men use as ways to learn about and be part of the world. Heidegger observed that our thinking, as abstract as it may seem, is closely connected with our experience of place. This has something to do with the fact that man exists in places, that it is from places that he forms his relationships with the world – or simply, that he lives in the world. Thus, the thought process is not abstract but works with spatial images. It has sensuous components. It uses the images of places and spaces to which we have access, which we remember. In other words: thought travels through a specific space which contains traces of place and architecture” (ZUMTHOR, 1999, p. 7).

quarto, no verão, de manhã, no crepúsculo, na chuva. Ouço os sons dos carros se movendo lá fora, as vozes dos pássaros e os passos dos transeuntes. Vejo o metal enferrujado da porta, o azul das colinas ao fundo, o brilho do ar sobre o asfalto. Sinto o calor refletido pela parede atrás de mim. As cortinas nos vãos estreitos das janelas se movem suavemente com a brisa, e o ar cheira a umidade da chuva de ontem, preservada pela terra dos cochos das plantas. Tudo o que vejo, as lajes de cimento que sustentam a terra, os arames da treliça, os balaústres cinzelados do terraço, o arco rebocado sobre a passagem – todos mostram vestígios de desgaste, de uso e de habitação. E quando olho com mais atenção, as coisas que vejo começam a me dizer algo sobre o porquê, como e com que propósito elas foram feitas. Tudo isso vem à tona, ou é escondido, dentro de sua forma e presença. (ZUMTHOR, 1999, p. 8-9)¹⁸⁶

Também sobre *Construir habitar pensar* e, mais especificamente, sobre o morar heideggeriano, em *Thinking architecture*, Zumthor explica:

Martin Heidegger escreveu: “Viver em meio às coisas é o princípio básico da existência humana”, o que entendo significar que nunca estamos em um mundo abstrato, mas sempre em um mundo de coisas, mesmo quando pensamos. E, mais uma vez, Heidegger: “A referência do homem aos lugares e através dos lugares aos espaços repousa no morar”.

¹⁸⁶ Trad. nossa para: “When I design, I try to use the spatially associative quality of thought. I regard the store of personal and collective experiences of dwelling, of having been in places and spaces that we have stored in our bodies, as the fertile ground and starting point of my work. It is from this wealth of experience that the first images emerge, the images from which the new and innovative form and presence eventually develop. For me, the work on the design is a process which begins with and returns to dwelling. In my mind, I envisage what it will feel like to live in the house I am designing, I try to imagine its physical emanations, recalling at the same time all the experiences of place and space we are capable of making, those that we have made and those that we have yet to make, and I dream of the experiences I would like us to make in the house as yet unbuilt. Thus, the quest for the new object that I shall design and build consists largely of reflection upon the way we really experience the many places of our so different dwellings throughout the world – in a forest, on a bridge, on a town square, in a house, in a room, in my room, in your room, in summer, in the morning, at twilight, in the rain. I hear the sounds of cars moving outside, the voices of the birds, and the steps of the passers-by. I see the rusty metal of the door, the blue of the hills in the background, the shimmer of the air over the asphalt. I feel the warmth reflected by the wall behind me. The curtains in the slender window recesses move gently in the breeze, and the air smells damp from yesterday's rain, preserved by the soil in the plant troughs. Everything I see, the cement slabs that hold the earth, the wires of the trellis, the chiseled balusters on the terrace, the plastered arch over the passageway – they all show traces of wear, of use, and of dwelling. And when I look more carefully, the things I see start to tell me something about why, how and for what purpose they were made. All this comes to light, or is concealed, within their form and presence.” (ZUMTHOR, 1999, p. 8-9).

O conceito de moradia, entendido no sentido amplo de Heidegger de viver e pensar em lugares e espaços, contém uma referência exata ao que a realidade significa para mim como arquiteto.

Não é a realidade das teorias desvinculadas das coisas, é a realidade da tarefa concreta de construção relacionada ao ato ou estado de morar que me interessa e que desejo concentrar minhas faculdades imaginativas. É a realidade dos materiais de construção, pedra, tecido, aço, couro..., e a realidade das estruturas que uso para construir o edifício cujas propriedades desejo penetrar com minha imaginação, trazendo sentido e sensualidade para que se acenda a faísca de um edifício de sucesso, um edifício que possa servir de lar para o homem.

A realidade da arquitetura é o corpo concreto no qual as formas, os volumes e os espaços passam a existir. Não há ideias, exceto nas coisas (ZUMTHOR, 2006b, p. 36-37)¹⁸⁷

A arquitetura, talvez ainda mais do que qualquer outro elemento engajado à nossa percepção, se consolida em uma variedade de texturas, detalhes, cheiros, ecos, luzes e sombras que se complementam e resultam em uma totalidade compositiva arquitetônica. Nesse sentido, a materialidade da obra se expressa e fala por meio do silêncio do fenômeno perceptivo. A arquitetura passa a ser, portanto, uma expressão do lugar e para tal, deve ser a manifestação presentificada de onde está inserida, de sua implantação, de quem a convive, de uma cultura. A arquitetura é, assim, parte constituinte do mundo que nos envolve, é “arquitetura enquanto o circundante”¹⁸⁸. A abordagem sobre o projeto arquitetônico passa a englobar a preocupação com as relações humanas que se firmarão no espaço construído e o intuito de projeto se firma na “tentativa de conceber a arquitetura como um ambiente humano” (ZUMTHOR, 2006a, p.

¹⁸⁷ Trad. nossa para: “Martin Heidegger wrote: ‘Living among things is the basic principle of human existence’, which I understand to mean that we are never in an abstract world but always in a world of things, even when we think. And, once again Heidegger: ‘The relationship of man to places and through places to spaces is based on his dwelling in them’. The concept of dwelling, understood in Heidegger's wide sense of living and thinking in places and spaces, contains an exact reference to what reality means to me as an architect. It is not the reality of theories detached from things, it is the reality of the concrete building assignment relating to the act or state of dwelling that interests me and upon which I wish to concentrate my imaginative faculties. It is the reality of building materials, stone, cloth, steel, leather..., and the reality of the structures I use to construct the building whose properties I wish to penetrate with my imagination, bringing meaning and sensuousness to bear so that the spark of the successful building may be kindled, a building that can serve as a home for man. The reality of architecture is the concrete body in which forms, volumes, and spaces come into being. There are no ideas except in things” (ZUMTHOR, 2006b, p. 36-37).

¹⁸⁸ A expressão original empregada por Zumthor é “Architecture as Surroundings” (ZUMTHOR, 2006a, p.63). Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.63-67).

65)¹⁸⁹, um *estar-sendo-na-arquitetura*. A arquitetura, enquanto espacialidade humana, é co-pertencente do morar do homem pensado de maneira essencial.

1.4 Verdade e silêncio

Zumthor esclarece, em seus textos publicados, que o desenvolvimento projetual de suas obras é um tipo de busca pela verdade das coisas simples e sua arquitetura, portanto, intende expressar essa verdade do real. Zumthor acredita que “Existe um poder nas coisas comuns da vida cotidiana” (ZUMTHOR, 2006b, p.17)¹⁹⁰ e completa: “Nós só precisamos olhar para elas o tempo suficiente para enxergar” (ZUMTHOR, 2006b, p.17)¹⁹¹. Zumthor diz ainda que a “verdade se encontra nas próprias coisas” (ZUMTHOR, 2006, p. 32)¹⁹². Aqui, fica claro o paralelo entre o processo projetual do arquiteto suíço e toda a discussão trazida nos capítulos anteriores desta Dissertação: a exaltação do real, da presença, da vida vivida e, principalmente, das relações que firmamos junto ao que nos cerca. Porém, uma distinção importante deve ser ressaltada: tomar as próprias coisas enquanto verdadeiras para empregá-las na elaboração de uma obra de arte, como faz Zumthor, não é o mesmo que dizer que todas as coisas, em si e por si, sejam obras de arte. Zumthor está defendendo, e aqui também não defendemos, que todas as coisas são obras de arte.

Se a essência da arquitetura é espacializar as interrelações entre o conviva e o mundo que o cerca, a arquitetura é expressão da vida humana, é onde a vida acontece, é parte ativa e constituinte do real e dos diálogos traçados na vida cotidiana, é arquitetura *convívico-existenciária*.

¹⁸⁹ Trad. nossa para: “attempt to conceive of architecture as a human environment” (ZUMTHOR, 2006b, p. 65).

¹⁹⁰ Trad. nossa para: “There is a power in ordinary things of everyday life” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17).

¹⁹¹ Trad. nossa para: “We only have to look at them long enough to see it” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17).

¹⁹² Trad. nossa para: “truth lies in the things themselves” (ZUMTHOR, 2006b, p. 32).

Em sua forma final, construída, a arquitetura tem seu lugar no mundo concreto. É aqui que ela existe. É aqui que ela faz a sua afirmação (ZUMTHOR, 2006b, p. 12)¹⁹³

Seguindo esse pensamento, os avanços tecnológicos e softwares, por exemplo, são tomados como auxílio para o desenvolvimento de uma arquitetura que se relaciona à vida humana, e não como prioridade. É fato que a tecnologia nos auxilia, e muito, na concepção de novos projetos, mas o intuito da obra posta não deveria ser apenas a exibição dos avanços industriais, deve estar, por outro lado, na responsabilidade de se projetar uma arquitetura para e junto ao conviva, deve levar em conta as relações abertas pela presentificação da obra arquitetônica erigida.

A arquitetura, quando reconhecida como espacialidade humana, deixa de ocupar apenas seu âmbito funcional e assume seu lugar essencial no mundo. A arquitetura é o espaço real, concreto, vivido e experienciado pelo conviva e, como o conviva não é apenas um objeto ou uma coisa qualquer que ocupa o espaço sem nenhuma vinculação, ele reage e enraíza-se a esse espaço arquitetônico existencial. Ao compreender e estruturar as interrelações entre conviva e seu ambiente de ação, o espaço arquitetônico possibilita ao conviva um ponto de apoio de existencial, auxilia seu posicionamento no *continuum* da história. É por meio da concretização desse espaço existencial que a arquitetura pode ser um meio para reforçarmos ou para questionarmos nossa identidade, nossa cultura, nossos sentimentos, ela pode nos auxiliar a encontrar caminhos em meio à multidão que nos cerca. É fato que a arquitetura, por si, não é capaz de criar novos sentimentos, em melhores palavras, uma obra arquitetônica não é capaz de ser uma fonte geradora de amor ou felicidade para todos que a convivem, mas pode, em sua vinculação essencial à vida humana, ser um meio por onde sensações e memórias emergem. É nesse sentido que uma obra arquitetônica pode ser, também, um meio de abertura de compreensão, seja de si mesmo, de sua espacialidade, do circundante, do mundo, etc.

Juhani Pallasmaa, no texto “Body, mind, and imagination: the mental essence of architecture”, publicado em *Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design*¹⁹⁴, diz:

¹⁹³ Trad. nossa para: “In its final, constructed form, architecture has its place in the concrete world. This is where it exists. This is where it makes its statement” (ZUMTHOR, 2006b, p. 12).

¹⁹⁴ O livro *Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design* contempla textos apresentados no simpósio “Minding Design”, com edição de Sarah Robinson e Juhani Pallasmaa. O evento ocorreu em novembro de 2012, em Taliesin West e foi patrocinado pela fundação Frank Lloyd Wright e Taliesin.

Profundas obras de arquitetura também sensibilizam a fronteira entre o mundo e nós mesmos; eu experiencio esse momento e minha relação com o mundo de forma profunda e significativa. O contexto arquitetônico dá à minha experiência de ser sua estrutura e significado únicos através da projeção de enquadramentos e horizontes específicos para minha percepção e compreensão de minha própria situação existencial. A experiência poética me leva a uma fronteira – o limite da minha percepção e compreensão de si mesmo – e esse encontro projeta um sentido de significação existencial (PALLASMAA, 2015, p. 56)¹⁹⁵

Ainda sobre a possibilidade de compreensão aberta por uma obra arquitetônica, Peter Zumthor diz:

Quando olhamos para objetos ou edifícios que parecem estar em paz em si mesmos, nossa percepção fica calma e entorpecida. Os objetos que percebemos não têm mensagem para nós; eles simplesmente estão lá. Nossas faculdades perceptivas ficam quietas, sem preconceitos e sem ganância. Eles vão além dos signos e símbolos; eles estão abertos, vazios. É como se pudéssemos ver alguma coisa na qual não podemos focar nossa consciência. Aqui, neste vácuo perceptivo, uma memória pode vir à tona, uma memória que parece sair das profundezas do tempo. Agora, nossa observação do objeto abarca um pressentimento do mundo em sua totalidade, porque não há nada que não possa ser compreendido (ZUMTHOR, 2006b, p. 17)¹⁹⁶

Na passagem acima, Zumthor fala sobre a abertura de compreensão resultante da vinculação entre obra arquitetura e conviva perceptor. Assim, o conviva está tão cheio de si, no

¹⁹⁵ Trad. nossa para: “Profound works of architecture also sensitize the boundary between the world and ourselves; I experience this moment and my relationship with the world in a deep and meaningful manner. The architectural context gives my experience of being its unique structure and meaning through projecting specific frames and horizons for my perception and understanding of my own existential situation. The poetic experience brings me to a borderline – the boundary of my perception and understanding of self – and this encounter projects a sense of existential meaningfulness” (PALLASMAA, 2015, p. 56).

¹⁹⁶ Trad. nossa para: “When we look at objects or buildings that seem to be at peace within themselves, our perception becomes calm and dulled. The objects we perceive have no message for us; they are simply there. Our perceptive faculties grow quiet, unprejudiced, and unacquisitive. They reach beyond signs and symbols; they are open, empty. It is as if we could see some thing on which we cannot focus our consciousness. Here, in this perceptual vacuum, a memory may surface, a memory that seems to issue from the depths of time. Now, our observation of the object embraces a presentiment of the world in all its wholeness because there is nothing that cannot be understood” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17).

sentido positivo de completude, nesse *estar-sendo-na-arquitetura*, que “não há nada que não possa ser compreendido” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17)¹⁹⁷.

Uma arquitetura bem sucedida é, portanto, retomando a linguagem heideggeriana, aquela que auxilia o deixar-compreender, o desvelamento, e o deixar-*ser* as coisas simples como são, em realidade. Zumthor explica que, para ele, uma obra arquitetônica bem sucedida é aquela que possibilita que as coisas sejam o que são, configurando uma totalidade de maneira tão coerente que não pode ser decomposta em partes independentes. O processo projetual, então, deve compreender preocupações com o lugar, materialidade, forma, uso, etc, como co-constituintes de um mesmo todo, que, após presentificado, será parte ativa do espaço de ação humano.

a ideia das coisas se tornando elas mesmas, de se encontrarem, porque se tornaram a coisa que realmente se propuseram a ser. Afinal, a arquitetura é feita para nosso uso. Não é uma arte livre nesse sentido. Acho que a arquitetura alcança sua mais alta qualidade como uma arte aplicada. E está em seu momento mais bonito quando as coisas se tornam elas próprias, quando são coerentes, isto é, quando tudo se refere a todo o resto e é impossível remover uma única coisa sem destruir o todo (ZUMTHOR, 2006a, p. 69)¹⁹⁸

Logo, uma arquitetura bem sucedida não é aquela inovadora, ou a que busca representar um discurso, tampouco a que se preocupa em assegurar um convencimento, mas a que é parte do real e relaciona-se ao conviva e ao mundo circundante. Uma boa arquitetura é aquela que está em paz em e consigo mesma, não no sentido de ser trivial ou desinteressante, mas sendo portadora de um silêncio capaz de potencializar o envolvimento humano. De novo, uma arquitetura *convívico-existenciária*. Esse silêncio tem sentido de plenitude, de uma obra que simplesmente está e é em si mesma, que não se propõe a mimetizar a realidade no sentido de adequação entre imagem e *ser*, nem se preocupa em impor um discurso ou maneira “correta” de percepção.

¹⁹⁷ Trad. nossa para: “there is nothing that cannot be understood” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17).

¹⁹⁸ Trad. nossa para: “the idea of things coming into their own, of finding themselves, because they have become the thing that they actually set out to be. Architecture, after all, is made for our use. It is not a free art in that sense. I think architecture attains its highest quality as an applied art. And it is at its most beautiful when things have come into their own, when they are coherent. That is when everything refers to everything else and it is impossible to remove a single thing without destroying the whole” (ZUMTHOR, 2006a, p. 69).

Eu pessoalmente gosto da ideia de projetar e construir casas das quais eu possa me retirar no final do processo de formação, deixando para trás um edifício que é ele mesmo, que serve como um lugar para viver e é parte do mundo das coisas, e que pode funcionar perfeitamente bem sem minha retórica pessoal. Para mim, os edifícios podem ter um belo silêncio que associa a atributos como compostura, auto-evidência, durabilidade, presença e integridade, e também com calor e sensualidade; um edifício que está sendo ele mesmo, sendo um edifício, não representando nada, apenas sendo (ZUMTHOR, 2006b, p. 34)¹⁹⁹

Vale resgatarmos, mesmo que brevemente, a discussão sobre obra de arte em Heidegger do Capítulo 2. Para Heidegger, a essência da verdade da obra de arte é desvelamento (*aletheia*) e a obra de arte é um acontecer-poético-apropriante (*Ereignis*) da verdade. Esse acontecer (*Ereignis*) da verdade tem sentido de um deixar-*ser*, ou em melhores palavras, de uma possibilidade para que, nesse deixar-*ser*, o *estar-sendo* seja desvelado na plenitude de seu *ser*. Essa plenitude, ainda, deve ser entendida como um tipo de integridade de repouso, onde, em repouso, o *estar-sendo* é em sua constância mais plena de ação.²⁰⁰

O silêncio da obra arquitetônica, nos termos de Zumthor, pode ser entendido de maneira similar, como um repouso, uma quietude em que a obra é em sua ação mais plena e constante de *ser*, onde é uma possibilidade de desvelamento e, portanto, de compreensão. No sentido de portadora de um silêncio que deixa-aparecer e deixa-*ser*, a arquitetura pode ser obra de arte e desvelar a verdade das coisas comuns.

Se uma obra de arquitetura consiste em formas e conteúdos, que se combinam para criar um forte estado de espírito fundamental, poderoso o suficiente para nos tocar, ela possui as qualidades de uma obra de arte. Esta arte, no entanto, nada tem a ver com configurações interessantes ou originalidade. Trata-se de *insight* e entendimento, e, acima de tudo, de verdade. Talvez a poesia seja a verdade inesperada. Ela ganha vida no silêncio. A tarefa artística da arquitetura é dar forma a essa expectativa silenciosa. O edifício em si, nunca

¹⁹⁹ Trad. nossa para: “I personally like the idea of designing and building houses from which I can withdraw at the end of the forming process, leaving behind a building that is itself, that serves as a place to live in and a part of the world of things, and that can manage perfectly well without my personal rhetoric. To me, buildings can have a beautiful silence that I associate with attributes such as composure, self-evidence, durability, presence, and integrity, and with warmth and sensuousness as well; a building that is being itself, being a building, not representing anything, just being” (ZUMTHOR, 2006b, p. 34).

²⁰⁰ Cf. mais a fundo as discussões abordadas no Capítulo 2.

é poético. No máximo, pode possuir qualidades sutis, que, em determinados momentos, nos permitem perceber algo que nunca antes tínhamos percebido (ZUMTHOR, 2006b, p. 19)²⁰¹

Em contrapartida a esse silêncio, Zumthor discorre sobre uma arquitetura que fala constantemente e nesse falar incessante, parece querer impor algo sobre o homem, que perde seu lugar de conviva. Em *Thinking architecture*, por exemplo, Zumthor conta sobre um pavilhão que visitou – possivelmente por respeito ao arquiteto, Zumthor não indica qual é esse pavilhão e nomeia apenas as obras que elogia. O arquiteto suíço explica como essa arquitetura preenchia completamente o espaço, como sua composição buscava um simbologia de movimento de tal maneira que seu intuito era ser olhada e deixar sua marca. Diante dessa arquitetura, Zumthor se sentiu incumbido a apenas seguir o caminho direcionado pelo pavilhão, pois: “Difícilmente havia espaço sobrando para mim” (ZUMTHOR, 2006b, p. 58)²⁰². Marcando ainda mais a maneira desse falatório²⁰³, na citação abaixo, Zumthor utiliza a expressão “talk at him” ao invés de “talk to him”, indicando que a arquitetura a qual se refere não dialoga, mas grita, como um tipo de monólogo onde o homem perde seu lugar de fala, seu lugar de conviva, e é só lhe é designado o lugar de ouvinte que deve escutar e acatar, sem trocas, sem interação.

Frequentemente me deparo com edifícios que foram projetados com muito esforço e uma vontade de encontrar uma forma especial, e me encontro desmotivado por eles. O arquiteto responsável pelo edifício não está presente, mas fala comigo incessantemente sobre cada detalhe, ele continua a dizer a mesma coisa, e rapidamente perco o interesse. Uma boa arquitetura deve receber o homem, deve permitir que ele a experiencie e viva nela, mas não deve falar constantemente para ele (ZUMTHOR, 2006b, p. 33)²⁰⁴

²⁰¹ Trad. nossa para: “If a work of architecture consists of forms and contents that combine to create a strong fundamental mood powerfull enough to affect us, it may possess the qualities of a work of art. This art has, however, nothing to do with interesting configurations or originality. It is concerned with insights and understanding, and above all with truth. Perhaps poetry is unexpected truth. It lives in stillness. Architecture’s artistic task is to give this still expectancy a form. The building itself is never poetic. At most, it may possess subtle qualities, wich, at certain moments, permit us to understand something that we were never able to understand in quite this way before” (ZUMTHOR, 2006b, p. 19).

²⁰² Trad. nossa para: “There was hardly any room left for me” (ZUMTHOR, 2006b, p. 58).

²⁰³ Rever como Heidegger aponta que o “discurso” da cotidianidade, o “falatório”, aliado à “curiosidade”, compõe o modo-de-ser da cotidianidade, uma vida pretensamente vivida guiada pelo senso comum, pela opinião da massa, uma verdadeira ditadura. Cf. o subtópico “2.3 O poder da arquitetura e o discursismo de poder” do Capítulo 2.

²⁰⁴ Trad. nossa para: “I frequently come across buildings that have been designed with a good deal of effort and a will to find a special form, and I find I am put off by them. The architect responsible for the building is not present, but he talks to me unceasingly from every detail, he keeps on saying the same thing, and I quickly lose interest.

Quando presentificada em obra, uma boa arquitetura *está-sendo* em si e não mais necessita do arquiteto para se relacionar junto ao conviva. É nessa possibilidade de interrelação, ou melhor, de comunicação dialética, que a arquitetura enquanto obra de arte converge conviva, mundo e existência em um tipo de enraizamento existenciário. A arquitetura, de maneira geral, somente convidará o conviva para esse diálogo essencial após o reconhecimento e priorização, por parte dos arquitetos e dos não arquitetos, da vinculação humana à arquitetura.

Luciano Coutinho, em *Educação arquitetônica da humanidade*, defende a arquitetura como um “projétil de realidades” (COUTINHO, 2021a, nota de rodapé 55), indicando que o processo projetual é mais do que apenas a ação de projetar e construir e participa ativamente no crescimento e na evolução humana.²⁰⁵ Como estruturante da vida humana, a arquitetura deve considerar seriamente seu potencial narrativo, sua possibilidade de ser uma base de apoio existencial no espaço e no tempo e o arquiteto, assim, assume o importante papel de escritor e roteirista dessa narrativa.

Ao defender o âmbito artístico da arquitetura, é válido questionar: é possível projetar o belo? Talvez uma das grandes falhas da atividade arquitetônica seja a busca por uma forma ideal, uma forma erroneamente chamada de bela. O belo tem forma? Essa pergunta é o título de uma palestra ministrada por Peter Zumthor sobre o tema “Venustas”, em novembro de 1998, proferida no Departamento de Arquitetura do Instituto Federal de Tecnologia de Zurique. É necessário diferenciar a busca desenfreada por uma “forma ideal” de uma real preocupação estética do belo na arquitetura, pois a segunda compreende uma postura filosófica sobre a arquitetura, que se preocupa e pensa criticamente sobre os impactos materiais, psicológicos, político-sociais e até mesmo evolutivos da arquitetura sobre a humanidade. Ao discorrer sobre a necessidade de se estudar estética em arquitetura, Coutinho explica:

A postura filosófica em torno da arquitetura amplia a atmosfera reflexiva acerca da própria existência humana e possibilita ao ser humano a atmosfera necessária para (re)criar-se e compreender como se dá esse processo de (re)criação (...) Assim, questões como a formação do homem em sua realidade, em sua sociedade, em sua história, em sua geografia, em sua existência, assim como questões de simetria, de estabilização do solo, de força gravitacional, apenas para dar alguns poucos exemplos, poderiam ser

Good architecture should receive the human visitor, should enable him to experience it and live in it, but it should not constantly talk at him” (ZUMTHOR, 2006b, p. 33).

²⁰⁵ Cf. o livro *Educação arquitetônica da humanidade* (2021), de Luciano Coutinho, em especial o Capítulo 5, intitulado “Arquitetura e Realidade”.

abordadas em aulas de *Estética Arquitetônica*, não no intuito descritivista, que é reducionista, mas no intuito de se fazer conhecer os processos a que nós seres humanos recorremos para alterar nossa própria realidade e a nós próprios.

A proposta vai na linha de orientar os estudantes para que eles adquiram a percepção da real condição humana diante dos espaços arquitetônicos: como esses espaços influenciam, para além da vida material, a vida psíquica e até evolutiva da humanidade, orientando também para reflexões acerca dos aspectos transformadores da arquitetura, quando alcançam o nível de obra de arte (COUTINHO, 2021a, p. 134-135)

E ainda:

É preciso antes a evocação de um ensino baseado em uma postura filosófica de Estética, capaz de fazer refletir o quanto um espaço arquitetônico tem o poder de maravilhosamente mudar a realidade já posta e consagrada, por um lado, e, por outro, a capacidade de nos fazer refletir o quanto nós próprios podemos (re)criar nossos espaços *convívicos* (COUTINHO, 2021a, p. 153-154)

O intuito, aqui, não está em conceituar ou desenvolver teorias filosóficas sobre o belo, mas em ressaltar que ao preocupar-se com o belo, Zumthor não está em busca de uma forma perfeita, mas está preocupando-se, em seu fazer arquitetônico, com as relações entre a obra quando materializada e a realidade dos convivas, que estabelecerão vinculações junto a obra erigida. Vemos, assim, que a responsabilidade do arquiteto compreende muito mais do que projetar espaços funcionais ou buscar formas inovadoras. Preocupar-se com o belo na arquitetura compreende, por si só, tamanha responsabilidade político-social.

a beleza existe – embora faça aparições relativamente raras e frequentemente em lugares inesperados. Enquanto em outros lugares onde esperávamos, ela não aparece.

A beleza pode ser projetada e feita? Quais são as regras que garantem a beleza dos nossos produtos? Não basta saber sobre contraponto, harmônicos, teoria da cor, a Seção Áurea e “forma segue a função”. Métodos e dispositivos –

todos esses instrumentos maravilhosos não substituem o conteúdo, nem garantem a magia de um belo todo.

Minha tarefa como designer é difícil – por definição. Está relacionada à arte e realização, intuição e habilidade. Mas também ao compromisso, autenticidade e um profundo interesse pelo assunto. Para alcançar a beleza, devo estar em harmonia comigo mesmo, devo fazer minhas próprias coisas e nenhuma outra, porque a substância particular que reconhece a beleza e pode, com sorte, criá-la, está dentro de mim. Por outro lado, as coisas que eu quero criar – mesa, casa, ponte – devem ter permissão para se desenvolverem. Acredito que toda coisa bem feita tem uma ordem inerentemente apropriada que determina sua forma. Essa essência é o que eu quero descobrir e, portanto, me ateno firmemente ao assunto em questão no processo de concepção. Acredito em uma precisão de perspectiva e um conteúdo de verdade na experiência real e sensual, que estão além de opiniões ou ideias abstratas. O que essa casa quer se tornar, como objeto de uso, como corpo físico, seus materiais firmemente construídos e unidos, sua forma moldada em uma forma que serve à vida? Eu me pergunto e pergunto um pouco mais (ZUMTHOR, 2006b, p. 78)²⁰⁶

Em *Atmospheres*, Zumthor explicita sua preocupação com o belo em suas obras:

quando as coisas saem bem, elas tendem a assumir uma forma que muitas vezes me surpreende quando finalmente me afasto do trabalho e que me faz pensar: você nunca poderia ter imaginado que esse seria o resultado quando começou. E isso é algo que só acontece algumas vezes, mesmo depois de todos esses anos – arquitetura lenta. Isso realmente me dá prazer, me deixa

²⁰⁶ Trad. nossa para: “beauty exists – although it makes relatively rare appearances and frequently in unexpected places. While in other places where we would expect it, it fails to appear. Can beauty be designed and made? What are the rules that guarantee the beauty of our products? Knowing about counterpoint, harmonics, the theory of color, the Golden Section and ‘form follows function’ is not enough. Methods and devices – all those wonderful instruments are no substitute for content, nor do they guarantee the magic of a beautiful whole. My task as a designer is difficult – by definition. It is related to artistry and achievement, intuition and craftsmanship. But also to commitment, authenticity, and a deep interest in subject matter. To achieve beauty I must be at one with myself, I must do my own thing and no other because the particular substance that recognizes beauty and can, with luck, create it lies within me. On the other hand, the things I want to create – table, house, bridge – must be allowed to come into their own. I believe every well-made thing has an inherently appropriate order that determines its form. This essence is what I want to discover and I therefore stick firmly to the matter at hand in the process of designing. I believe in an accuracy of outlook and a truth content in real, sensual experience, which are beyond abstract opinions or ideas. What does this house want to become, as an object of use, as a physical body, its materials firmly constructed and joined, its shape molded into a form that serves life? I ask myself and ask some more. What does this house want to be for its location on the city lane, in the suburbs, in the battered landscape, on the hill in front of a stand of beeches, with a flight path overhead, in the light of the lake, in the shade of the forest?” (ZUMTHOR, 2006b, p. 78).

orgulhoso também. Mas se, no fim das contas, a coisa não parece bela – e eu estou deliberadamente dizendo bela aqui, há livros de estética se você quiser – se a forma não me comove, eu vou voltar ao início e recomeçar. Então você poderia dizer que o título do meu capítulo final, meu objetivo final provavelmente é a forma bela (ZUMTHOR, 2006a, p. 71)²⁰⁷

Vale, aqui, discutirmos sobre um dos exemplos tratados por Coutinho no capítulo 6 de *Educação arquitetônica da humanidade*, intitulado “Arquitetura e Filosofia”.²⁰⁸ Coutinho aborda sobre o fechamento do peristilo²⁰⁹ da Catedral de Siracusa, também chamada de Cattedrale metropolitana della Natività di Maria Santissima, originalmente um templo dórico Templo Clássico de Atena, que foi adaptado em templo cristão.

Essa simples alteração arquitetônica, o muramento do peristilo, pode parecer uma modificação construtiva sem grandes impactos, mas, ao contrário, indica uma profunda mudança de pensamento, marcada pelo distanciamento da realidade externa ao templo e fechamento do culto religioso em seu interior, e tem reverberações diretas na realidade simbolizada e ritualizada no culto religioso. Nas imagens a seguir, podemos ver com clareza as colunas originais do Templo de Atena e o muramento feito posteriormente entre as colunas, para fechar o templo em um espaço interno independente e delimitado.

²⁰⁷ Trad. nossa para: “when things have come out well they tend to assume a form which often surprises me when I finally stand back from the work and which makes me think: you could never have imagined when you started out that this would be the outcome. And that is something that only happens some times, even after all these years – slow architecture. It really gives me pleasure, makes me proud too. But if, at the end of the day, the thing does not look beautiful – and I’m deliberately just saying beautiful here, there are books on aesthetics if you want – if the form doesn’t move me, then I’ll go back to the beginning and start again. So you could say my very final chapter heading, my final aim probably is The Beautiful Form” (ZUMTHOR, 2006a, p. 71).

²⁰⁸ Outra importante discussão apresentada por Coutinho nesse mesmo capítulo de seu livro, a elevação de uma favela ao patamar de obra de arte, foi discutida no subtópico “2.3 O poder da arquitetura e o discursismo de poder”, do Capítulo 2 desta Dissertação.

²⁰⁹ O peristilo compreende o conjunto de colunas que delimitam o templo. Um templo dórico convencional, como vemos na primeira imagem da página 168 (Planta baixa de templo dórico), tem o peristilo aberto, isto é, há um espaçamento livre entre suas colunas. Já no templo dórico convertido em cristão, segunda imagem da página 168 (Planta baixa de templo dórico adaptado em templo cristão), o peristilo foi fechado, o espaço livre entre as colunas foi murado.

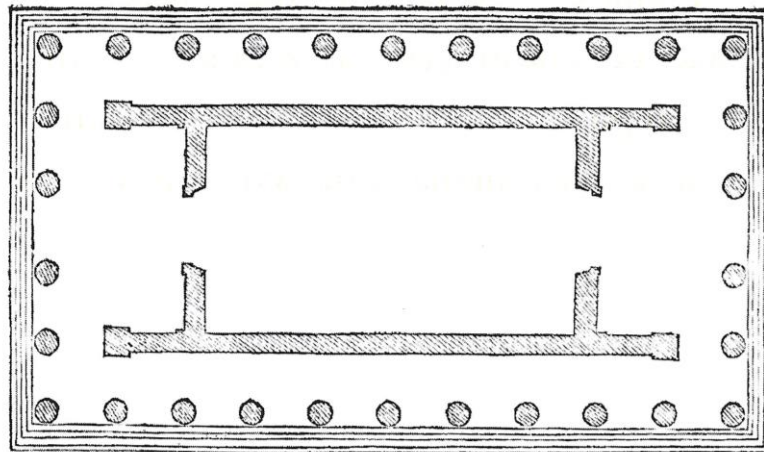


(Fachada externa da Catedral de Siracusa, Itália)

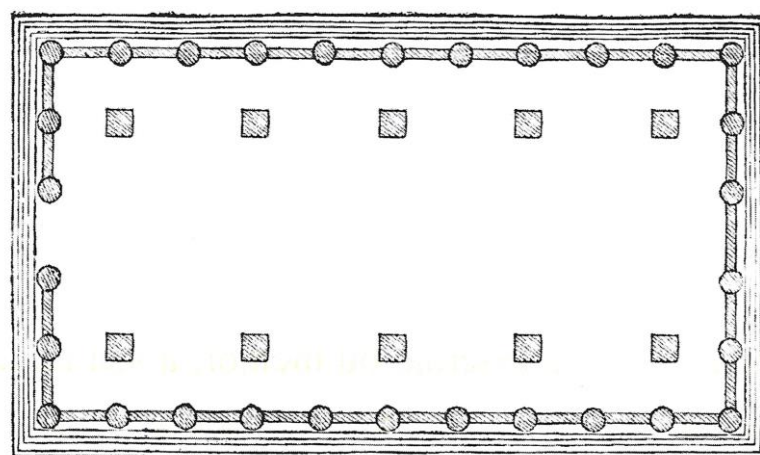


(Fachada interna da Catedral de Siracusa, Itália)

Para exemplificar melhor a alteração arquitetônica feita e suas reverberações, Coutinho traz, em seu livro, as duas ilustrações de plantas baixas a seguir. A primeira imagem ilustra a planta baixa de um templo dórico comum, com o peristilo aberto para a realidade externa do templo e com a cela²¹⁰ em sua configuração original. A segunda imagem ilustra, também em planta baixa, as modificações feitas na adaptação de um templo dórico em templo cristão. Diante dessa adaptação, vemos o fechamento do peristilo, separando e distanciando a realidade exterior e trazendo o conviva para o espaço interno do templo, agora delimitado, onde ocorrerá o culto. E, contribuindo para a ampliação desse espaço interno de culto, vemos, também, a demolição da cela.²¹¹



(Planta baixa de templo dórico)



(Planta baixa de templo dórico adaptado em templo cristão)

²¹⁰ A cela consiste na parte murada do interior do templo, cercada pelo peristilo.

²¹¹ Indicamos, para o aprofundamento desse assunto, os artigos: “O fechamento do peristilo do templo clássico de Atena e sua reutilização como templo cristão dedicado à Maria” (Coutinho, 2015), e “Templo clássico de Atena / templo cristão de Maria: realidades psíquicas reveladas” (Coutinho, 2016).

Coutinho explica:

Enquanto para o conviva do templo clássico a verdade está ligada à natureza externa, ou melhor, à sua relação com essa natureza, para o cristão a verdade está ligada à simbologia dada pelo interior do templo, repleta de revelações divinas. Assim, o que parece ser mera funcionalidade de construção, deslocando o ritual para o interior do templo, torna-se, na verdade, uma profunda alteração na psicologia humana de seu conviva, que passa a compreender a realidade interna como verdade e a realidade externa como mentira (COUTINHO, 2021a, p. 149-150)

E também:

Considerando que a maior parte do Ocidente se converteu ao cristianismo, podemos perceber o quanto essa simples alteração aparentemente funcional foi significativa para a evolução psíquica na crença da vida metafísica. Isto é tão significativo que, atualmente, podemos observar alguns dos reflexos da realidade interna das Igrejas também nas constituições jurídicas no Ocidente, que passaram a pregar um conjunto de leis baseado na igualdade entre os seres humanos e na crença de seu arrependimento diante de suas falhas, tornando o que era realidade religiosa em realidade não mais religiosa (COUTINHO, 2021a, p. 153)

A arquitetura e, portanto, as obras arquitetônicas, são reflexos de uma sociedade, de suas crenças, culturas, de sua organização e funcionamento social, político, filosófico, etc. Não parece forçoso, após essa discussão, concordarmos com Zumthor, quando o arquiteto expressa que compreende a arquitetura como uma expressão da verdade das coisas comuns. A arquitetura, ou melhor, uma obra arquitetônica erigida, por meio de sua plenitude de ação, pode ser um retrato de quem somos, de onde viemos, de como vivemos e até mesmo nos possibilitar vislumbrar futuras caminhadas.

Diante da compreensão da arquitetura como fenômeno ativo e integrante da espacialidade humana, resta analisarmos algumas obras arquitetônicas já materializadas. Para tal, abordaremos, no tópico e subtópicos que se seguem, discussões sobre a *Bruder Klaus Feldkapelle* e as *Therme Vals*, de Peter Zumthor.

2. Obras selecionadas

Nos subtópicos a seguir, analisaremos duas obras construídas de Peter Zumthor: a *Bruder Klaus Feldkapelle*, na Alemanha, e as *Therme Vals*, na Suíça. Como já mencionado na introdução desta Dissertação, A Capela Bruder Klaus e as Termas de Vals são duas das principais obras do arquiteto, amplamente reconhecidas e apontadas durante a cerimônia de premiação em que Zumthor ganhou o Prêmio Pritzker de Arquitetura, considerado um dos maiores prêmios internacionais de arquitetura.

O estudo proposto deste tópico em diante não tem o objetivo de apresentar apenas uma análise técnica sobre as obras arquitetônicas de Zumthor. Ainda que as análises morfológica, tipológica e topológica sejam relevantes em inúmeros aspectos, a investigação proposta para as obras aqui selecionadas abriga, também, o âmbito estético, buscando evidenciar uma arquitetura *convívico-existenciária*, isto é, que se correlaciona junto ao conviva e o mundo. Nesse sentido, as obras não serão discutidas segundo um mesmo método ou a partir de categorias pré-estabelecidas. Trataremos as especificidades de cada uma das obras de maneira fluida, sem o intuito de elaborar um tipo de procedimento metodológico, mas procurando compreender se as preocupações de Zumthor enquanto arquiteto criador, discutidas no tópico anterior deste capítulo, foram materializadas em obra.

Buscando o *convívico-existenciário* na obra de Peter Zumthor, a discussão sobre cada obra arquitetônica será dividida em duas temáticas: a primeira temática, intitulada “A obra arquitetônica”, compreende a apresentação da obra; a segunda, intitulada “Discussão estética”, envolve a análise estética da totalidade compositiva apresentada na primeira temática.



2.1 Bruder Klaus Feldkapelle

2.1.1 A obra arquitetônica

A “Capela de campo Bruder Klaus”, ou “Bruder Klaus Feldkapelle” em alemão, está localizada perto de Wachendorf, em um pequeno distrito de Mechernich, na Alemanha. Finalizada em 2007, a Capela é uma obra arquitetônica conhecida pela dramática relação com seu entorno. Como o próprio nome nos apresenta, (“feld”, campo; “kapelle”, capela), a obra é rodeada de planos campestres levemente acidentados que compõem a vasta zona rural. Em meio às clareiras originadas pelos campos cultivados, a presença contrastante da Capela converge toda a paisagem para si diante de sua pacífica imponência, podendo ser avistada de longe.



(Fotografia externa da Capela Bruder Klaus)



(Vista aérea da Capela Bruder Klaus)



(Percurso para entrar na Capela)

O percurso da Capela é iniciado já em seu acesso: um caminho ascendente de terra batida de aproximadamente 1,3 quilômetros que leva à parte mais alta do terreno, local de implantação da Capela. Com a aproximação, a volumetria simplista e monumental, antes vista de longe, dá lugar a novas texturas e detalhes onde é possível enxergar a materialidade brusca do aglomerado cimentício de cor terrosa que envolve o rígido exterior geométrico de cinco faces assimétricas. O aglomerado utilizado na construção da Capela consiste em um “composto de gravilha de rio, areia amarela com tons avermelhados e como aglomerador foi utilizado cimento branco” (CABERTI, 2012, p. 59). Assim como os troncos utilizados para delimitar o espaço interno, a gravilha, ou cascalho, usada no aglomerado provém de um rio local chamado Rhine River.

O emprego de materiais e mão de obra locais foi uma prioridade acordada entre Peter Zumthor e o casal de fazendeiros Trudel e Hermann-Josef Scheidtweiler, precursores da ideia de construção de uma capela dedicada ao Irmão Klaus, em sua associação cooperativa para a implementação da obra.



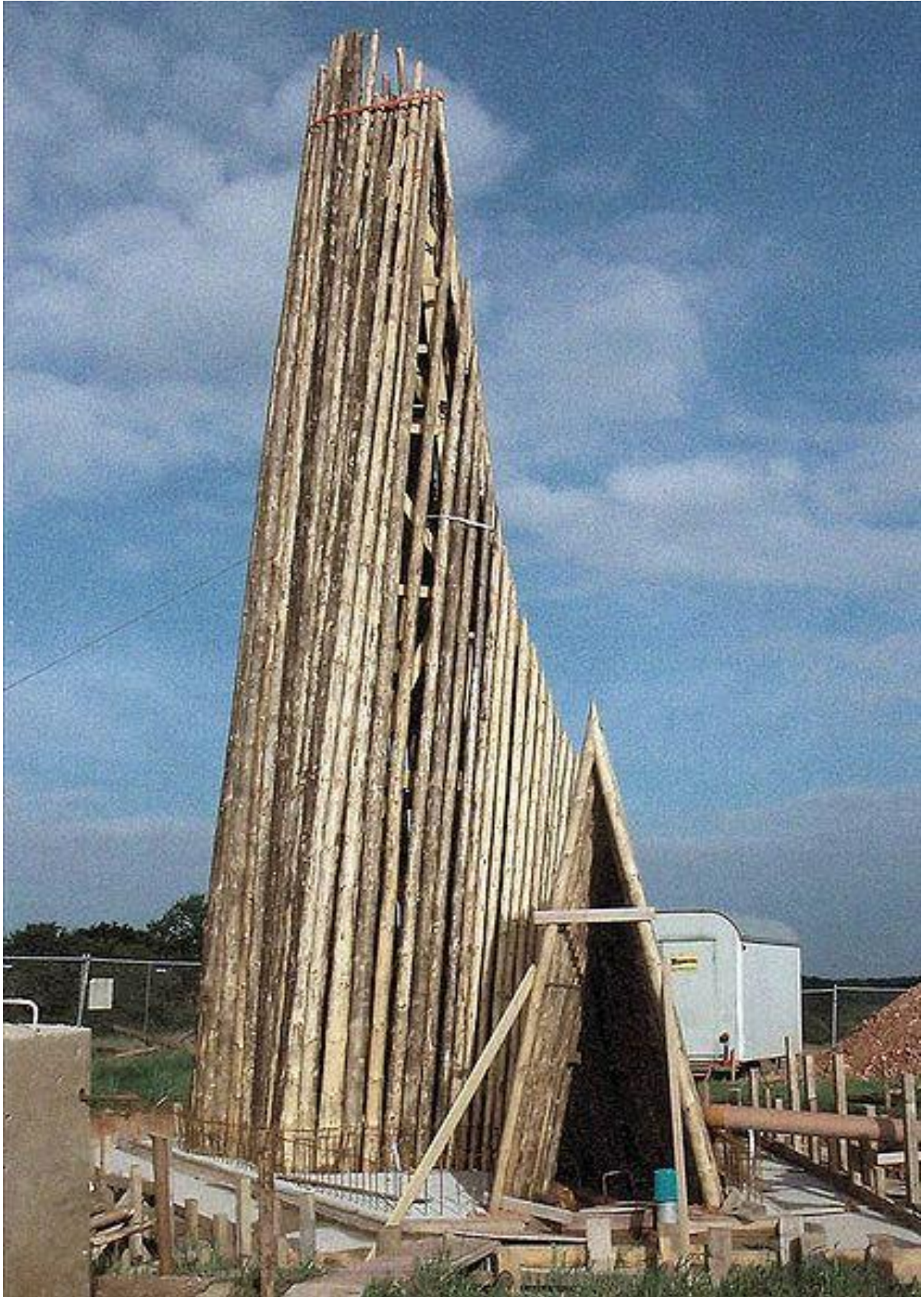
(Entrada da Capela)

Com exceção da face que guarda a entrada, as demais não apresentam aberturas evidentes, expressando somente a granulometria do próprio material e selando quase que em resguardo o até então encoberto espaço interno. Como única maneira de entrada e saída, uma grande, porém leve de ser manuseada, porta triangular pivotante de alumínio permite que o inusitado interior orgânico seja descoberto. Acima da porta triangular, uma pequena e desprezível cruz é a única indicação externa que aponta se tratar de um local sacro.



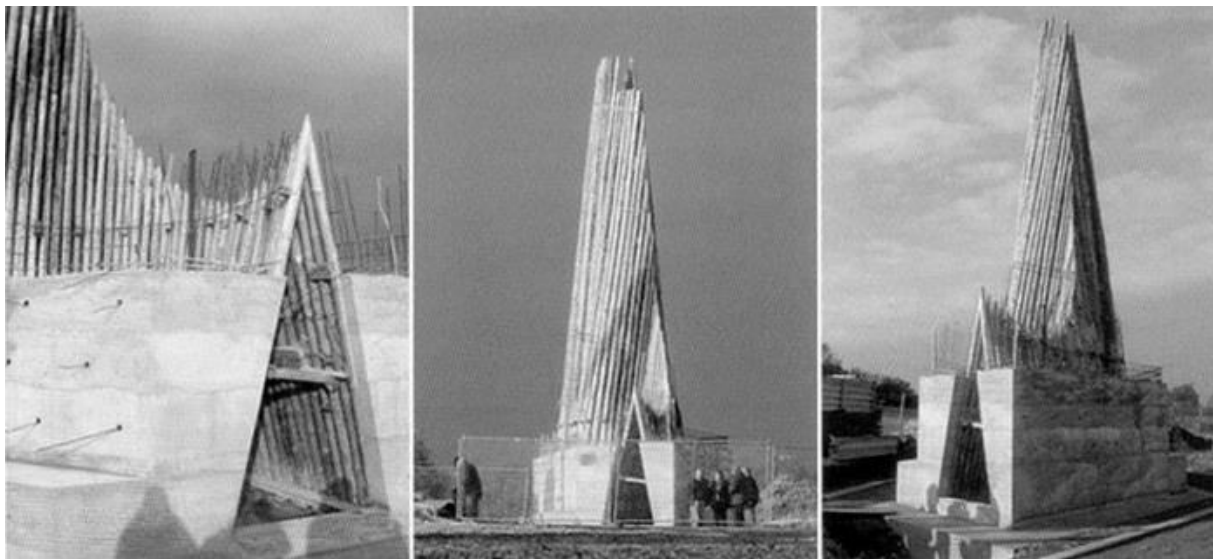
(Detalhe da materialidade externa)

O método construtivo empregado pelo arquiteto é tão diferenciado quanto a volumetria do projeto. Utilizando 112 troncos de árvores de bosques próximos à região, Zumthor obteve a configuração de um tipo de tenda que delimita o espaço interno. A imagem a seguir é uma fotografia da época de construção da Capela e nos revela como a atmosfera especial da obra é resultado de um complexo trabalho arquitetônico, iniciado desde o início do processo projetual. Nessa imagem, vemos como foi a montagem da espécie de tenda que dá forma ao interior da Capela.



(Montagem dos troncos que resultaram na volumetria do espaço interno)

Posteriormente à finalização da montagem dos troncos, foram usadas cofragens²¹² nas faces externas da “tenda” e o vazio resultante entre esses moldes e os troncos foi preenchido com 24 camadas de aglomerado cimentício de 50 centímetros de altura cada, totalizando 12 metros de altura.



(Fotografias da época de construção da Capela)

A técnica de lançamento do aglomerado nas cofragens foi denominada, pelo próprio Peter Zumthor, como “*cemento battuto*” (BAGLIONE, 2006, p.65), uma técnica que não utiliza nenhum aditivo. Não foi realizado, também, o processo comum de vibração durante a fase de injeção do aglomerado nas cofragens. Ao invés desse método habitual de vibração, foi realizado um processo de batidura do aglomerado após cada lançamento, o que provocou uma estratificação dos elementos do composto.²¹³

Com o intuito de criar pequenos respiros em meio às robustas camadas, foram posicionados tubos metálicos que se estendem por toda a espessura do aglomerado cimentício, atravessando-o e alcançando o espaço interno.²¹⁴

²¹² Cofragem é um elemento construtivo, um tipo de forma ou molde utilizado para que materiais como concreto ou betão possam ser moldados em volumetrias específicas numa determinada estrutura ou construção.

²¹³ Cf. (CABERTI, 2012, p. 59).

²¹⁴ Os Scheidtweilers, casal de fazendeiros que encomendaram a Capela para Zumthor, executaram a maior parte do processo construtivo da Capela: “They let me decide things, but wanted to do as much of the building as possible themselves, to keep the costs low” (ZUMTHOR, 2014, p. 121).



(Detalhe do tubo metálico no aglomerado)

Formado o massivo exterior geométrico, os troncos internos foram queimados por três semanas em combustão lenta. Carbonizados, os troncos desprenderam-se com facilidade do aglomerado cimentício, imprimindo não só seus formatos e texturas nas faces internas da Capela, como também um aroma característico proveniente da combustão. Com a queima, o aglomerado mudou substancialmente de tonalidade, os tons amarelados que caracterizam o exterior deram lugar a tons escuros acinzentados na parte interna: “Os troncos das árvores se encolheram no fogo fumegante, que escureceu as paredes com fuligem. Quando o fogo finalmente se apagou, os troncos de árvores queimados foram removidos, deixando para trás sua marca e o cheiro prolongado de fumaça” (ZUMTHOR, 2014, p. 122)²¹⁵. Os processos construtivos evocam um trabalho preocupado em enaltecer os materiais escolhidos, que configuram os próprios elementos de construção, tornando-se parte co-constitutiva da totalidade arquitetônica. Assim, a composição resultante é testemunho dos processos executados durante a construção, evidenciando a integralidade e a franqueza do conjunto da obra.

²¹⁵ Nossa trad. para: “The tree trunks shrank in the smoldering fire, which blackened the walls with soot. When the fire finally went out, the scorched tree trunks were removed, leaving behind their imprint and the lingering smell of smoke” (ZUMTHOR, 2014, p. 122).



(Textura interna das paredes da Capela)

Eu acredito que eles [materiais] podem assumir uma qualidade poética no contexto do objeto arquitetônico, mas apenas se o arquiteto for capaz de gerar uma situação significativa para eles, já que materiais por eles mesmos não são poéticos (...) Construção é a arte de fazer um todo significativo a partir de várias partes (ZUMTHOR, 2006b, p. 10-11)²¹⁶

Passando pela porta triangular, o visitante se depara com um interior escuro e sinuoso. O piso é um tipo de monolítico composto por uma liga derretida de chumbo e estanho que foi assentada de maneira irregular, resultando em mais uma textura inesperada. Aplicado com um sutil desnivelamento, o piso abriga precipitações naturais no interior da Capela, como água da chuva e neve.

²¹⁶ Fazemos aqui, novamente, uma referência ao pro-duzir de Heidegger. A possibilidade de se atingir uma qualidade poética, onde se consegue fazer um todo significativo, como descreveu Zumthor, se dá a partir do diálogo entre material e arquiteto no processo de pro-dução da obra arquitetônica. Nesse sentido, o material dialoga com o arquiteto, “pedindo” a ele a técnica. Quando esse diálogo é bem sucedido, esse pro-duzir é poético. Assim, arquiteto e obra arquitetônica não são mais tomados como instâncias separadas, como criador e criatura, numa relação de causa e efeito, mas estão interrelacionados em uma escuta atenta, em um diálogo intrínseco no produzir enquanto fazer poético. Cf. original: “I believe that they can assume a poetic quality in the context of an architectural object, although only if the architect is able to generate a meaningful situation for them, since materials in themselves are not poetic (...) Construction is the art of making a meaningful whole out of many parts” (ZUMTHOR, 2006b, p. 10-11).



(Materialidade das paredes e do piso da Capela)



(Acúmulo de água da chuva no piso da Capela)

A caminhada de entrada dá continuidade ao percurso revelando-se curvo e estreito ao passo em que vai se alongando em largura e altura à medida que se adentra o espaço. Ausente de qualquer tipo de iluminação artificial, pequenos pontos de luz, resultantes dos tubos metálicos inseridos nas camadas de aglomerado cimentício, vão apresentando-se nas paredes carbonizadas. Os tubos foram mantidos, e apenas as extremidades que desembocam no interior da Capela receberam globos de vidro transparentes que configuram um incomum sistema de iluminação natural.

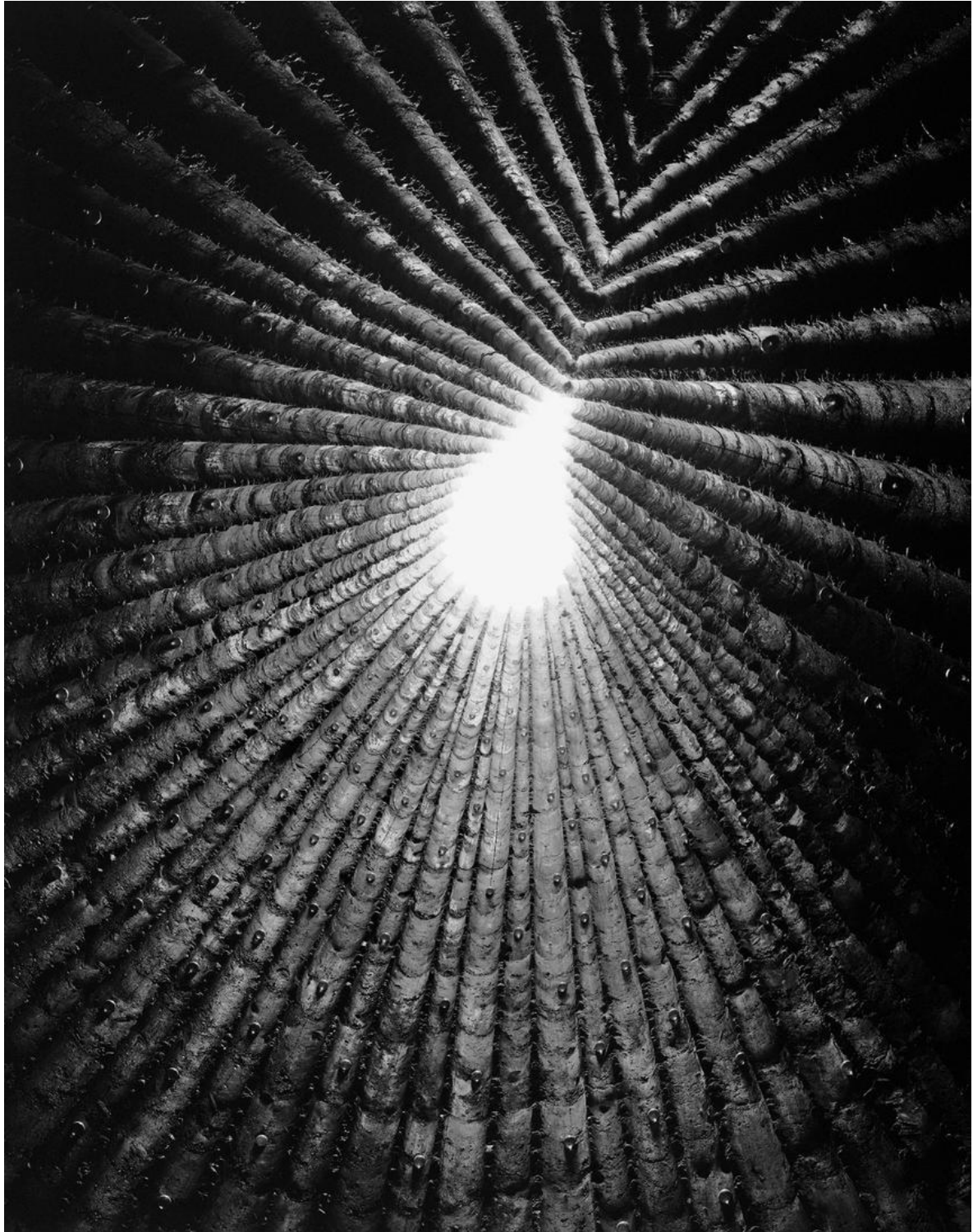


(Interior da Capela Bruder Klaus)



(Globo de vidro da face interna dos tubos metálicos)

À medida que o pequeno, porém revelador, trajeto curvo vai sendo percorrido, as paredes limítrofes vão se abrindo e revelando um recinto mais amplo de grande altura interna onde as marcas das paredes guiam o olhar até uma abertura zenital que permite a entrada desimpedida da luz vinda do exterior. Esse óculo coloca o visitante novamente em contato com o céu aberto contemplado anteriormente na imensidão dos campos abertos, proporcionando um contato direto com o exterior anteriormente deixado para trás.



(Abertura zenital do interior da Capela)



(Banco e suporte para velas e outros materiais)



(Busto de bronze, do escultor Hans Josephsohn)



(Simbologia em homenagem a Niklaus von Flüe)

Como vemos nas imagens anteriores, diferente das capelas convencionais, a Capela Bruder Klaus não possui altar, pinturas ou grandes esculturas religiosas. Como mobiliário, dispõe apenas de um singelo banco de madeira e de um suporte metálico para velas e panfletos. Os objetos sacros também são minimalistas: um busto de bronze do escultor suíço Hans Josephsohn²¹⁷ e um objeto de formato circular que simboliza o santo Niklaus von Flüe²¹⁸, também chamado de Irmão Klaus, ao qual a Capela, como o próprio nome indica, é devotada.

²¹⁷ Zumthor indica, em *Peter Zumthor 1998 - 2001*, que Hermann-Josef Scheidtweiler, o cliente que contratou Zumthor para projetar a Capela, acredita que o busto se assemelha ao santo e, por esse motivo, a escultura foi incorporada ao espaço interno da obra. Cf. (ZUMTHOR, 2014, p. 122).

²¹⁸ Niklaus von Flüe (1417-1487) foi um eremita, asceta e místico suíço. Vinculado à igreja católica, ele é considerado o santo padroeiro da Suíça. É conhecido também como Bruder Klaus, ou Irmão Klaus em português. Desde 2007 a Capela Bruder Klaus é administrada e preservada pela Fundação Nikolaus von der Flüe.

Protegido do mundo exterior pela densa camada de aglomerado cimentício, a cada visita, o conviva tem uma nova experiência e uma nova maneira de se enraizar ao espaço interno por se deparar com uma conjunção específica de elementos naturais – incidência da iluminação natural ou falta dela, presença ou ausência de astros visíveis, de chuva, de ventos, de neve e outras infinitas possibilidades –, provenientes daquele exato momento, que adentra pelo topo a céu aberto e imprime uma relação de maneira única e excepcional com as incontáveis texturas, com a materialidade do aglomerado cimentício e do piso em chumbo, com a rigidez externa, com a sinuosidade interna, e tudo mais que compõe a totalidade dessa intrigante obra arquitetônica.

2.1.2 Discussão estética

A Capela Bruder Klaus é uma obra arquitetônica concretizada para ser *convivida*, não para ser admirada visualmente, apesar de sua morfologia diferenciada. A realidade da Capela não pode ser apreendida apenas pela admiração visual ou por uma percepção despreendida de sua totalidade. Apenas experienciando a obra é que se pode percebê-la, no sentido mais íntimo da palavra, no sentido *convívico-existencial*.

Percorrendo o caminho de acesso ao lugar de implantação da Capela, o conviva se encontra em contato direto com o céu e a natureza rural, em meio à imensidão aberta proporcionada pelas clareiras dos campos cultivados. Sem qualquer barreira física e, portanto, visual, nos arredores, esse conviva se depara apenas com a monumentalidade da volumetria geométrica externa que puxa para si todo o foco da paisagem rural. Em meio à imensidão da paisagem planificada, a Capela marca seu lugar, erigindo-se sobre o solo e elaborando-o enquanto lugar.



(Capela e paisagem circundante)

Zumthor explicita a intencionalidade de projetar uma arquitetura que demarque seu lugar em meio aos campos abertos e faz referência à Heidegger e as noções de lugar de sua filosofia:

Uma torre aparece na zona rural acima da pequena vila de Wachendorf, no Eifel. Ela muda nossa percepção da paisagem; cria um novo ponto de referência; paisagem e torre começam a se conectar. Estou pensando na ponte de um ensaio de Martin Heidegger que de repente aparece como a primeira estrutura em um vale de rio intocado; ela define o lugar, dando-lhe uma esquerda e uma direita, um superior e um inferior, algo que nunca teve antes (ZUMTHOR, 2014, p. 121)²¹⁹

²¹⁹ Trad. nossa para: “A tower appears in the countryside above the little village of Wachendorf in the Eifel. It changes our perception of the landscape; it creates a new point of reference; landscape and tower start to connect. I am thinking of the bridge in an essay by Martin Heidegger that suddenly comes into view as the first structure in a pristine river valley; it defines the place, giving it a left and a right, an upper and a lower, something it never had before” (ZUMTHOR, 2014, p. 121).

A Capela marca o solo, evidenciando a terra e o céu, mostrando ao conviva o perto e o longe, marcando seu lugar-próprio²²⁰. A partir do contraste entre a paisagem rural e a Capela, os campos ganham nitidez e brilho, a calma do espaço natural ressoa diante da arquitetura construída, a leveza natural aparece diante do peso do aglomerado cimentício maciço. Em seu *estar-sendo* em-si, a Capela deixa-aparecer o circundante e “espacializa” um lugar no vasto dos campos. Vale retomarmos, a partir de um trecho de *Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger*, de Ligia Saramago, já apresentado e discutido nesta Dissertação, a relação heideggeriana entre o templo grego e seu lugar de implantação:²²¹

é o próprio templo, enquanto obra de arte, que *limita, qualifica e dota de identidade* seu sítio. Para Heidegger, uma obra autêntica jamais é instalada num local, mas ela mesma ali *se instala*, no que toma posse de seu sítio. Em outras palavras, não só o aspecto temporal, mas também a *dimensão espacial* deste evento inaugurador desencadeado pelas obras é igualmente crucial, incidindo diretamente no conceito heideggeriano de lugar (SARAMAGO, 2014, p. 208)

Em paralelo à citação acima, é a Capela, em sua totalidade arquitetônica, que limita, qualifica e dota de identidade seu local de implantação. No sentido autêntico de *estar-sendo* em seu lugar essencial, a Capela *pertence* ao lugar. Já vimos, no tópico anterior deste capítulo, como Zumthor dedica-se a estudar, a conhecer o local de implantação de suas obras, buscando compreender sua identidade. Quando a troca entre a significatividade do lugar e a obra arquitetônica é bem sucedida, o local de implantação, em conjuntura à obra arquitetônica, torna-se, assim, lugar.

Presentificada e erigida sobre o solo, a Capela marca seu lugar-próprio, reúne a paisagem circundante e doa a ela seu reconhecimento, seu aparecer. Não é a Capela que cria, no sentido gerador, a horizontalidade e a vastidão dos campos que a circundam, tampouco é ela que cria a robustez e o volume do aglomerado cimentício. Mas, nesse deixar-aparecer, a Capela doa abertura ao mundo, possibilita uma abertura de compreensão, celebrando e doando visibilidade à conjuntura que integra a trama do mundo. Em seu lugar-próprio, numa correlação autêntica e essencial de pertencimento, a Capela, doa espacialidade para a *demora* do conviva.

²²⁰ Retomar o lugar-próprio em Heidegger, no subtópico “2.3 Lugar e pertencimento” do Capítulo 1.

²²¹ Para rever essa questão cf. os subtópicos “2.3 Lugar e pertencimento”, “2.4 Repensando o construir” e “2.5 Obra arquitetônica como alicerce do enraizar-se” do Capítulo 1; “1.3 A unidade mundo-terra enquanto embate essencial” e “2.2 Obra de arte ou edificação?” do Capítulo 2 deste trabalho.

O sentido de conexão e abertura possibilitado pela Capela, assim, supera o pensamento geográfico ou matemático, espacializando, doando espaço, a um enlaçamento ontológico entre obra arquitetônica e espacialidade existenciária. Nesse sentido, a existenciabilidade da obra dialoga intrinsecamente com a existenciabilidade do conviva e a arquitetura assume seu papel *convívico-existenciário*.



(Porta triangular e materialidade da face externa)



(Tubo metálico e materialidade da face externa)

Ao longo do percurso de aproximação, a obra vai se deixando descobrir em mais detalhes. A porta triangular metálica de brilho contrasta com o aglomerado cimentício áspero e texturizado ao passo em que marca a entrada da obra e resguarda, quase como um tipo de proteção cautelosa, o espaço interno. Mesmo que já se saiba o porquê das faces da Capela terem tubos metálicos em meio às camadas do aglomerado cimentício, a visão vai em busca desses orifícios metálicos que interrompem a textura granulosa das fachadas externas (ver imagem acima) e que resultarão, no espaço interno, nos globos de vidro acesos pela iluminação natural dos campos externos.

Deixando a forte iluminação do exterior para encontrar o sombrio interior, obtém-se a impressão de entrar no ventre da terra, sensação acentuada pela rápida mudança de geometria e de textura existentes entre as condições de dentro e fora. Assim, o forte impacto da transição, transporta rapidamente o visitante para uma nova condição. Num instante deixa-se para trás não só a planície alemã, mas também todo o mundo exterior, favorecendo de imediato uma forte interioridade contemplativa (CABERTI, 2012, p. 63)



(Início do caminhar interno da Capela)

Ao entrar pela porta, o exterior luminoso e aberto dá lugar, de maneira repentina, à penumbra do espaço interior estreito e curvilíneo, onde os olhos já não conseguem distinguir com propriedade a realidade interna da Capela. O interior escuro, devido à pouca iluminação natural e a completa ausência de iluminação artificial, faz com que o conviva precise de um momento para conseguir se reacostumar com a nova atmosfera escura e cavernosa, marcada por elementos e texturas bem diferentes das encontradas na atmosfera externa anterior. Esse jogo de dissonâncias atmosféricas marca a multissensorialidade do percurso arquitetônico da obra: o exterior vasto, iluminado, rural, bruscamente é deixado para trás e tomado pelo interior

fechado, escuro, intimista e até um tanto quanto sombrio, marcado pela materialidade das paredes e piso bem texturizados.

Entrando no vestíbulo da capela, um eufórico tinido ecoa através do espaço ao passo que a porta se fecha e se é conectado à completa escuridão durante o tempo em que a luz do sol ainda está gravada na retina. Força-se a contar com os outros sentidos enquanto os olhos precisam de tempo para se ajustar à escuridão e encontrar luz em meio a imersão, em uma espécie de processo primitivo. Neste momento, sente-se o odor das árvores carbonizadas que ainda permanece na Capela, evocando para o usuário uma parte remanescente do processo construtivo. Sente-se também o cair da temperatura, particularmente no verão, desde o exterior exposto ao sol ao sombreado interior e o corpo reage de acordo (BYRNE, 2018, p. 35)²²²

O rigor geométrico e retilíneo da forma externa em aglomerado cimentício se destoa notoriamente do interior curvado e sinuoso, de morfologia mais assimétrica e orgânica. Essa diferença entre externo e interno inicia o jogo de escalas e proporções entre conviva e arquitetura, que perdura por todo esse caminhar da obra: a escala monumental do edifício, dá lugar a um espaço menor, estreito e mais íntimo, que vai se abrindo conforme o decorrer da caminhada. O movimento do conviva pela obra é, também, um movimento transitório de escalas, pois a relação dimensional entre obra e conviva vai se alterando a cada passo. À medida que o conviva adentra a Capela e caminha em direção a seu interior, a forma triangular desse percurso vai aumentando em altura e curvando-se gradativamente, fazendo com que o espaço interno final permaneça oculto e resguardado por mais tempo. O que Zumthor chama de níveis de intimidade²²³, em *Atmospheres*, ganha luz: as relações entre a gravidade, a massa da obra, e a do conviva como possibilidade de pertencimento, de envolvimento, de intimidação, de proximidade e distância. A existenciariedade do conviva e a existenciariedade da Capela, vinculam-se, em diálogo.

²²² Trad. nossa para: “Stepping into the chapel’s vestibule, a euphoric clang echoes throughout the space as the door shuts and plunges one into complete darkness as the imprint of daylight is still on one’s retina. One is forced to rely on other senses as the eyes take time to adjust to the darkness and find light through immersion, in a somewhat primitive process. At this moment, one smells the odour of the burnt trees which still lingers in the chapel, evoking to the visitor a remnant of its construction process. One can also sense a temperature drop, particularly in summer, from the sun-exposed exterior to the shaded interior and one’s body accordingly reacts” (BYRNE, 2018, p.35).

²²³ Cf. o subtópico “1.3 Materialidade, atmosfera e lugar” deste capítulo e cf. (ZUMTHOR, 2006a, p. 49-57).

Ainda que a obra seja marcada, internamente, por uma assimetria morfológica devido a sua forma orgânica, a materialidade das faces internas configuram um tipo de arritmia compositiva pela marca sequencial dos troncos queimados, que já não estão mais presentes. Ainda que o conviva possa estar levemente desorientado sensorial e espacialmente, ele não se vê perdido, não se choca contra as paredes, dada essa cadência de texturização das paredes, que guia o conviva em seu percurso, marcando a torção da forma interna. Vemos, aqui, uma conexão com o que Zumthor chamou de intervalo entre compostura e sedução.²²⁴ Ainda que o interior da Capela seja mais escuro, cavernoso, composto de materialidades diferentes das que estamos acostumados, o conviva não está perdido, jogado na espacialidade da obra. A espacialidade existenciária da Capela é dinâmica e será ocupada de diferentes maneiras enquanto a obra for convivida.

A obra se expressa, assim, por sua composição material, onde esses materiais, longe de serem tomados como meros revestimentos, dialogam uns com outros e dialogam, ainda, em nível íntimo, com o conviva que, relacionando-se junto a essa materialidade, experiencia a obra.



(Textura do piso da Capela)

²²⁴ Cf. o subtópico “1.3 Materialidade, atmosfera e lugar” deste capítulo e cf. (ZUMTHOR, 2006a, p. 49-57).

A textura do piso é diferenciada, e, da mesma maneira, toca o conviva de maneira distinta. Um piso liso, convencional, não talvez não tivesse o mesmo efeito, por já estarmos habituados ao contato com essa materialidade. A liga de chumbo do piso, disforme e irregular, nesse contexto arquitetônico, tira o conviva de seu equilíbrio habitual, instigando-o a sentir seu próprio balanço, ainda que sutilmente. Essas conexões entre a obra e o conviva, ainda que de maneira sutil, abre o conviva para uma possibilidade de descoberta de si mesmo.

Com o caminhar interno da Capela, a materialidade interna vai se deixando perceber, vai expressando-se, dialogando com o conviva. Essa materialidade da fala sua própria linguagem e toca o conviva mesmo sem o toque físico, no sentido da aproximação que discutimos anteriormente, uma aproximação que não se limita a conceitos matemáticos. A nova métrica que caracteriza esse toque, essa aproximação, é uma vinculação intrínseca entre conviva e Capela, é abertura para (re)criação, seja de seu espaço convívico, de si mesmo ou até mesmo da percepção de si mesmo nessa existencialidade. Diante da arquitetura *convívico-existencial* da Capela, as palavras pertencimento, permanência, identidade e proximidade parecem abarcar um sentido mais íntimo. O desencobrimento, o desvelo possibilitado pelo diálogo entre conviva e obra arquitetônica é, assim, um desvelo de capacidade transformadora, uma possibilidade de melhoramento. A arquitetura não só é parte da vida humana como impulsiona-a a partir da possibilidade de educar, de transformar, de desenvolver, não para eleger os detentores da verdade, mas para caminharmos em direção a um melhoramento humano.

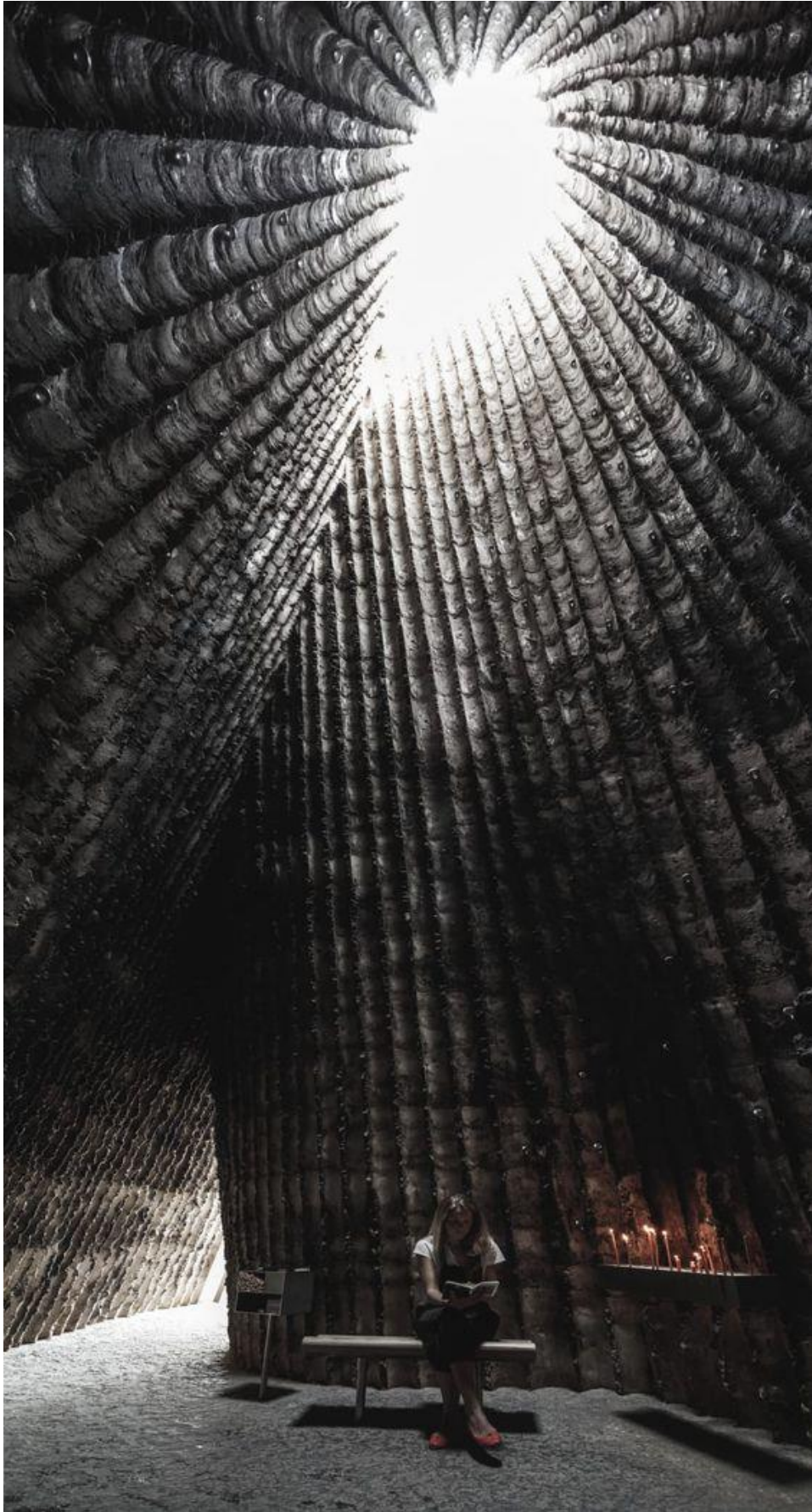
O conviva se vê compelido a continuar o percurso pelo caminho curvo e estreito que vai se tornando mais retilíneo e amplo a cada passo. Durante esse pequeno, mas intenso trajeto, o conviva se depara com materialidades e texturas que não são facilmente entendidas, ao mesmo tempo em que os olhos vão sendo estimulados pelos pequenos globos de vidro iluminados naturalmente que doam sua luz ponto a ponto, advindos dos tubos metálicos que atravessam as grossas paredes de aglomerado cimentício (ver imagens da página seguinte), como um tipo de doação luminosa que situa o conviva no seu percurso. Ao passo em que o caminho vai se abrindo, o conviva se depara com uma forte fonte de iluminação natural que entra pelo grande óculo de abertura zenital. Esse óculo se apresenta como um tipo de respiro superior que detém a principal fonte de iluminação do espaço.



(Paredes internas da Capela)



(Detalhe do globo de vidro iluminado)



(Espaço contemplativo interno da Capela)

A luz natural vinda do alto invade a Capela e apodera-se da negridão interna, permitindo uma compreensão mais apurada de todas as materialidades e composições anteriormente apreendidas mais vagamente. É por essa nova fonte de iluminação que o conviva pode compreender melhor não só a volumetria e o método construtivo empregado, mas também o porquê ou o resultado das interrupções no aglomerado cimentício pelos tubos metálicos. O espaço contemplativo interno da Capela constitui uma nova atmosfera que se compõe especialmente pela abertura zenital. Esse óculo permite que uma conjunção única de astros, luzes, sombras, correntes de vento, precipitações e inúmeros outros elementos adentrem o espaço interno, conectando o conviva com o céu, naquele exato momento.

Essas pequenas e iluminadas incisões encorajam o conviva a seguir seu caminho e ao longo em que atravessa o gradual e disforme piso de chumbo, ele é estimulado pela resistência e fricção que o mantém intimamente sintonizado com seu próprio corpo. Mesmo com sapatos, pode-se diferenciar o áspero e o liso, assim como os aspectos molhados e secos do piso. Há uma mudança de ênfase desde o piso horizontal ao teto vertical ao passo em que este gradualmente se expande e dá lugar a um óculo. Simultaneamente, os olhos do visitante, buscando pela luz, são puxados para o céu em direção a esse óculo que é inicialmente ofuscante (...) A intensa explosão de luz cai em cascata pelas ásperas paredes moldadas antes de se dispersar no grosseiro piso de chumbo e de se refletir em uma poça de água da chuva que intencionalmente se forma no piso (BYRNE, 2018, p. 36)²²⁵

A imagem a seguir ilustra a formação de uma poça de água da chuva no piso e o reflexo do óculo na água que se acumulou num ponto específico:

²²⁵ Trad. nossa para: “These small illuminated incisions encourage a visitor to follow their pattern, and as one traverses the graded non-uniform lead floor, one is stimulated by the resistance and friction which keeps a visitor closely attuned with their own body. Even with shoes on, one can differentiate between the rough and smooth as well as wet and dry aspects of the floor. There is a change of emphasis from the horizontal floor to the vertical ceiling as it gradually expands and gives way to the oculus. Simultaneously the visitor’s eyes, searching for light, are pulled skyward towards this oculus which is initially blinding (...) The intense burst of light cascades down the rough moulded walls before dispersing on the coarse lead floor and reflecting on a pool of rainwater which intentionally gathers upon the floor” (BYRNE, 2018, p. 36).



(Poça de água no piso, refletindo o óculo)

Essa iluminação natural vinda do alto doa visibilidade para o interior da obra, quase como tipo de consentimento, constituindo uma nova atmosfera e tornando possível um maior entendimento da Capela como um todo. O conviva se encontra em uma nova situação, onde pode enxergar e posicionar-se na realidade em que se encontra com maior compreensão. Distanciar-se da penumbra e descobrir a iluminação do óculo zenital, permite ao conviva uma maior compreensão do percurso realizado, viabilizando com que ele se porte existencialmente diante da obra. Vemos, aí, um convite, uma abertura de compreensão possibilitada por essa nova situação existenciária.

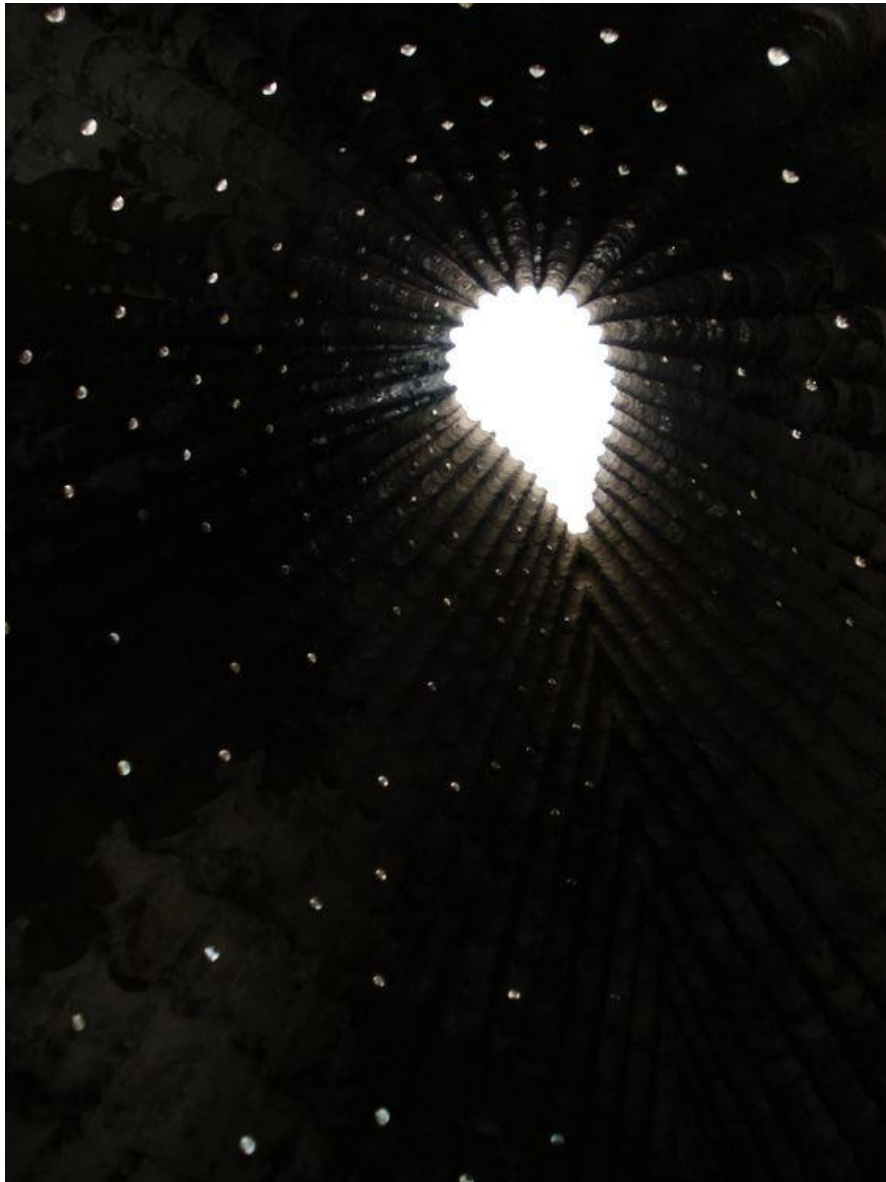


(Topo da abertura zenital)

A importância dada por Peter Zumthor para o emprego apenas de iluminação natural em detrimento da artificial, em toda a obra, não é em vão:

Eu tenho que reconhecer que a luz do dia, a luz nas coisas, é tão comovente para mim que eu a sinto quase como uma qualidade espiritual. Quando o sol nasce de manhã – o que eu sempre acho tão maravilhoso, absolutamente fantástica a maneira como ele volta toda manhã – e lança sua luz sobre as coisas, me parece que quase não pertence a esse mundo. Eu não entendo

completamente a luz. Isso dá a sensação de que há algo além de mim, algo além de todo entendimento (ZUMTHOR, 2006a, p. 61)²²⁶



(Abertura zenital com detalhe dos globos iluminados)

O ambiente mais amplo configurado pelo óculo instiga a reflexão ao passo em que se percebe “que este espaço não se destina à deambulação, mas a um calmo estar. Tudo deixa perceber que a capela é um espaço para uma só pessoa, um espaço de meditação” (CABERTI,

²²⁶ Trad. nossa para: “I have to admit that daylight, the light on things, is so moving to me that I feel it almost as a spiritual quality. When the sun comes up in the morning – which I always find so marvelous, absolutely fantastic the way it comes back every morning – and casts its light on things, it doesn't feel as if it quite belongs in this world. I don't understand light. It gives me the feeling there's something beyond me, something beyond all understanding” (ZUMTHOR, 2006a, p. 61).

2012, p. 64). Esse novo momento de imersão é estimulado pelo banco em madeira que é posicionado em direção à luz do óculo e propicia essa nova situação reflexiva, seja ela direcionada à escultura em bronze, seja ela focada mais diretamente ao óculo e à luz natural ou a qualquer outro elemento. A Capela se expressa pelo silêncio de seu calmo *estar-sendo*, pela constância e plenitude de ação de sua própria presença, um “talk to”, como diz Zumthor, um diálogo que traz para perto, que aproxima, e não um “talk at”, uma fala que grita ou um monólogo.²²⁷

Vale retomarmos, diante de tudo o que foi discutido até aqui, duas falas de Zumthor, já apresentadas e discutidas no subtópico “1.4 Verdade e silêncio” deste capítulo, que parecem ser contraditórias, mas não são. Sobre a possibilidade de compreensão aberta por uma obra arquitetônica que não tenta impor um discursismo ao conviva, mas dialoga com ele em nível intrínseco, Zumthor diz: “Agora, nossa observação do objeto abarca um pressentimento do mundo em sua totalidade, porque não há nada que não possa ser compreendido (ZUMTHOR, 2006b, p. 17)²²⁸. Mas, ao falar sobre como a luz natural se lança sobre as coisas e permite que elas sejam vistas, Zumthor diz que “A luz como um agente, estou familiarizado com isso. Mas quando eu realmente começo a pensar sobre isso, eu não entendo quase nada” (ZUMHTOR, 2006b, p. 91)²²⁹, indicando que a luz natural, se pensada mais afundo, parece estar além de qualquer compreensão.

Essas duas passagem parecem ser uma contradição, mas, ao contrário, exprimem o sentido do duplo velar, da compreensão possibilitada pela vinculação conviva-obra arquitetônica, um *estar-sendo-na-arquitetura*. O conviva tem a possibilidade de compreender um momento existencial pela existenciariedade da obra somada a sua própria existenciariedade, em diálogo, mas, ainda assim, não compreende a existência em completude. É dessa maneira que a (re)criação de Coutinho não é uma eleição, não elege donos da verdade, mas é uma possibilidade de desenvolvimento, de melhoramento. A arquitetura silenciosa de Zumthor somada a teoria de (re)criação de Coutinho nos revela, por outro lado, a capacidade de abertura da obra arquitetônica, que permite, sem ganância ou preconceito, dialogar com o conviva,

²²⁷ Rever o subtópico “1.4 Verdade e silêncio”, deste capítulo.

²²⁸ Trad. nossa para: “Now, our observation of the object embraces a presentiment of the world in all its wholeness because there is nothing that cannot be understood” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17).

²²⁹ Trad. nossa para: “Light as an agent, I'm familiar with it. But when I really start thinking about it, I understand hardly anything” (ZUMTHOR, 2006b, p.91).

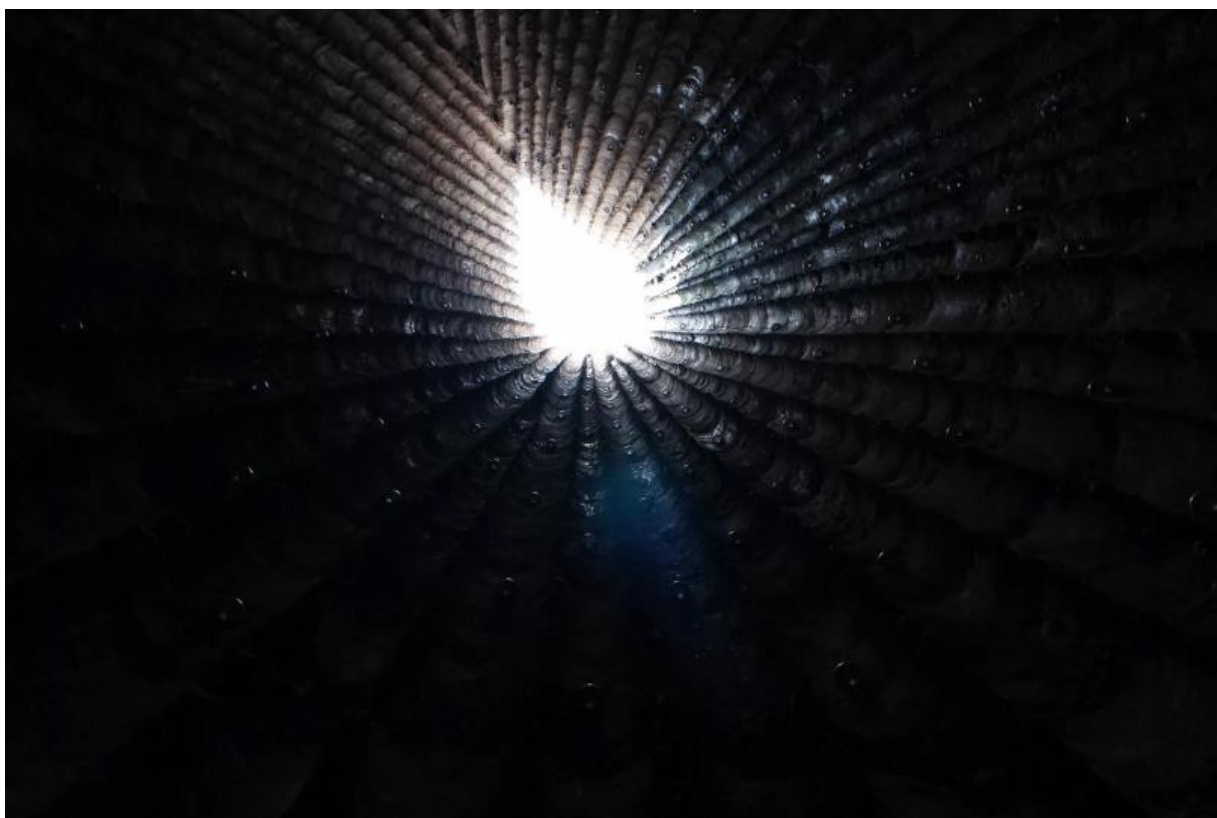
educando-o, transformando-o, sem que esse direcionamento seja uma *orthotes* no sentido heideggeriano de condicionamento.²³⁰



(Homem olhando em direção ao óculo, no interior da Capela)

²³⁰ Rever o subtópico “1.3 Existência como real essência do *Dasein*” do Capítulo 1.

A mudança da realidade do conviva que passa da penumbra inicial para a iluminação do final do percurso interno da Capela é marcante. Mesmo que inicialmente essa luz que invade o ambiente interno ofusque os olhos do conviva, até então acostumados à escuridão, é a partir dela que ele poderá enxergar em maior integralidade a conjuntura interna do ambiente em seus incontáveis detalhes. Da mesma maneira que ele precisou se habituar à escuridão que toma o início do trajeto interno, o conviva deve acostumar-se à essa nova realidade iluminada, o que proporcionará maior compreensão da completude da obra.



(Abertura zenital do espaço interno da Capela)

O dimensionamento reduzido da Capela estimula que a visita se dê individualmente,²³¹ o que favorece uma experiência contemplativa devido ao silêncio proporcionado por essa individualidade e pelo afastamento da Capela do meio urbano. O caráter imersivo proporcionado por Zumthor à Capela mostra-se tão presente que seus convivas encontram caminhos próprios para interpretação de suas simbologias. Em outras palavras, a conjuntura da

²³¹ No site oficial da Capela, inclusive, é informado que a Capela “não é adequada para grandes grupos de visitantes” e que a “organização de horários fixos de visita para grupos impede a reunião de vários grupos ao mesmo tempo e garante que visitantes individuais possam visitar a capela sem perturbações”, disponível em <<https://www.feldkapelle.de>> e acessado em 04 de abril de 2020.

obra proporciona um tipo de diálogo intrínseco, uma interiorização que pode ser apreendida de diversas maneiras, seja referente à história de Bruder Klaus, de Peter Zumthor ou até do próprio conviva.

Como já tratado ao longo desse trabalho, a obra encontra diferentes caminhos para dialogar com as particularidades de cada conviva, que interpretará a obra segundo suas vivências particulares, seja de maneira consciente ou não. Retomamos, ainda, que a obra demarca e limita essa interpretação por sua própria totalidade compositiva, isto é, a subjetividade do conviva não é absolutamente livre, mas é delimitada pela própria Capela. A Capela é o que é, ou melhor, *está-sendo* o que *está-sendo*, e conecta-se junto ao conviva com a (re)criação.²³²

A mudança abrupta de atmosferas ao longo do percurso que se inicia na vastidão dos campos, passa pelo interior escuro e se finda com a descoberta do óculo de abertura zenital, incita um tipo de sentido imersivo ao passo em que propõe ao conviva um contato direto consigo mesmo e com suas próprias reflexões. Vimos, na discussão sobre o fazer arquitetônico de Zumthor, que o arquiteto denomina de “tensão entre interior e exterior”²³³ o que entende pela sensação de ter “de algo que nos envolve, nos mantém juntos” (ZUMTHOR, 2006a, p. 47). É bem isso que temos aqui, na Capela, algo que nos envolve, nos convidando a mergulhar em nossa própria realidade, agora (re)pensada e (re)criada. A atmosfera intimista interior contrasta significativamente com a abertura dos campos da paisagem externa, que são deixados para trás através das grossas camadas de aglomerado cimentício.

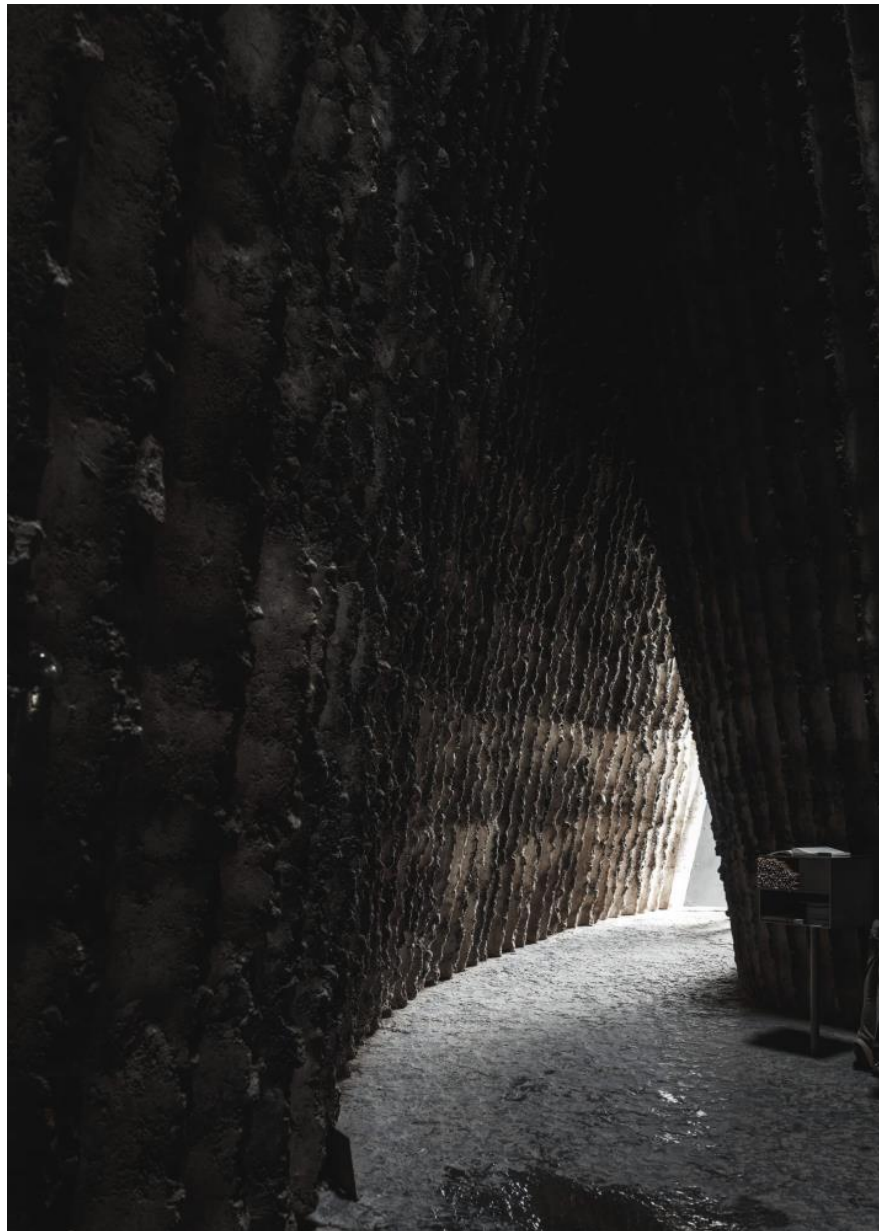
A imersão atmosférica proporcionada poderia ser facilmente levada estritamente para o lado religioso. Assim como qualquer edifício sacro, seja qual for a doutrina ao qual ele pertence, o tipo de configuração da Capela poderia ser direcionada a incitar um tipo de discurso religioso, uma *orthotes*.²³⁴ Em vez disso, a arquitetura da Capela não busca representar um discursismo, não foi realizada com o intuito de assegurar um convencimento. A finalidade meditativa da obra, portanto, não é direcionada unicamente a fiéis de uma determinada religião ou aos devotos de Bruder Klaus, mas, como explica Zumthor: “A capela é um local de meditação pessoal, não

²³² Rever a explicação de Coutinho no subtópico “2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva”, do Capítulo 2, em que Coutinho diz: “O próprio observador encontra-se, no ato de sua apropriação criadora, limitado à forma da obra de arte. Em outros termos, não dá para ver em um círculo perfeito (a não ser que seja por um problema neurológico) um quadrado, mas dá para ver em um círculo, por exemplo, um planeta, uma estrela, um ouroboros, uma simbologia de criação cósmica, uma figura geométrica apenas, dentre outras muitas possibilidades” (COUTINHO, 2021a, p. 43).

²³³ Cf. o subtópico “1.3 Materialidade, atmosfera e lugar” deste capítulo e cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.45-47).

²³⁴ Rever o subtópico “1.3 Existência como real essência do *Dasein*” do Capítulo 1.

um local de culto consagrado para serviços religiosos” (ZUMTHOR, 2014, p. 122)²³⁵, e completa: “Para mim, era a coisa certa a se fazer, já que eu queria que a capela tivesse uma forma aberta que sugerisse questões existenciais” (ZUMTHOR, 2014, p. 122)²³⁶. O site oficial da Capela Bruder Klaus confirma o pensamento do arquiteto, indicando que qualquer pessoa que visite a obra com intenções meditativas é bem-vinda.²³⁷



(Visão do espaço interno da Capela para a porta de entrada)

²³⁵ Cf. original: “The chapel is a place for personal meditation, not a consecrated place of worship for religious services” (ZUMTHOR, 2014, p. 122).

²³⁶ Cf. original: “To me, that was the right thing to do, as I wanted the chapel to have an open form that would hint at existential questions” (ZUMTHOR, 2014, p. 122).

²³⁷ Cf. site oficial da Capela Bruder Klaus: <<https://www.feldkapelle.de>>, acessado em 04 de abril de 2020.

Como a Capela só apresenta uma entrada e saída, após a experiência de entrada, o conviva deve voltar pelo mesmo caminho realizado anteriormente. Agora, ele deve partir do ambiente iluminado pelo óculo e seguir novamente pela escuridão do espaço interno até chegar à saída pela porta metálica triangular. Nessa situação, o conviva deve refazer seu percurso, mas a partir de uma nova perspectiva: o trajeto parte de um momento de maior apreensão da obra arquitetônica, pois ele já vivenciou o ambiente interno em sua totalidade.



(Saída da Capela Bruder Klaus)

Ainda que o conviva deva refazer exatamente o mesmo percurso, a experiência de retorno é inteiramente distinta visto que, nesse momento, ele já tem uma compreensão mais ampla do espaço, tanto interno quanto externo, e de suas atmosferas. O conviva se depara, então, com sua realidade inicial, que anteriormente poderia ser mal ou pouco compreendida por ser caracterizada pela penumbra dos primeiros momentos do percurso. Agora, tendo como ponto de partida a clareza proporcionada pela iluminação do óculo, o conviva experiencia novamente o percurso já realizado partindo da porção de espaço iluminada e pode atingir uma nova absorção do todo. Conclui-se, assim, que a caminhada arquitetônica da Capela não é finalizada com a descoberta do óculo. Esse percurso é consumado apenas com o retorno desde o óculo até o exterior dos campos. Embora seja de pequena extensão, esse percurso, em sua totalidade, evidencia a importância de cada um dos momentos e das atmosferas aqui analisadas para a completude da obra. Os elementos descobertos anteriormente, agora são revistos sob uma nova perspectiva, isto é, agora, já tendo vivenciado plenamente sua experiência, o conviva regressa à imensidão dos campos externos com suas próprias percepções, ou melhor, suas próprias (re)criações.



(Fotografia noturna externa da Capela)



(Fotografia noturna externa da Capela 2)

Levei anos para encontrar o interior certo para a pequena capela de campo. Com o tempo, o design tornou-se claro e elementar: luz e sombra, água e fogo, material e transcendência, a terra abaixo e o céu aberto acima. E então, de repente, o pequeno espaço devocional tornou-se misterioso. Um golpe de sorte (...) Tive liberdade na criação da capela. Meu conceito de projeto e o processo

prolongado de tentativa e erro antes de encontrar a forma certa de certo modo exigiram dos Scheidtweilers (ZUMTHOR, 2014, p. 121)²³⁸

Após essa análise, compreendemos melhor o que Zumthor quis dizer com sua preocupação em evidenciar a “magia do real”²³⁹ através da arquitetura, onde uma composição arquitetônica pode ser uma abertura de compreensão para as coisas reais da vida, uma possibilidade para que até mesmo o comum seja evidenciado em sua realidade, um momento em que a percepção da obra arquitetônica “abarca um pressentimento do mundo em sua totalidade, porque não há nada que não possa ser compreendido” (ZUMTHOR, 2006b, p. 17). Essa composição, todavia, é um processo complexo, de idas e vindas, de tentativa e erro, um processo dialético de velamento e desvelamento, que engloba diversas variáveis e elementos e que firma sua preocupação fundamental na presentificação de uma espacialidade que abrigará relações humanas, ou melhor, na construção de uma obra arquitetônica que será parte ativa do espaço de ação humano.

A partir de sua totalidade compositiva, a Capela auxilia o deixar-*ser* das coisas como são, isto é, relaciona-se intimamente com o conviva e com o mundo sem tentar impor nada, sem o intuito de afirmar um discursismo (na linguagem heideggeriana, um falatório), apenas *estando-sendo* uma possibilidade de deixar-compreender por sua existencialidade convívica. Essa totalidade compositiva é tão coerente que, mesmo com as diversas materialidades e componentes constitutivos, não pode ser decomposta em partes independentes sem que se perca a conjunção final, pois tudo se refere a tudo, nada é empregado em vão, de maneira imponderada: morfologia, tipologia, topologia, materiais e texturas, uso, etc, são co-constituintes de um mesmo todo. Talvez esteja, aqui, a chave da relação entre silêncio e verdade proposta por Zumthor:²⁴⁰ em sua ação mais plena e constante de *ser*, a Capela abre uma possibilidade de desvelamento, de compreensão, ainda que não uma seja uma compreensão em completude (duplo velar), que leva o conviva a (re)pensar a si mesmo e sua existencialidade. É nesse sentido que o conviva se torna conviva-existenciário: na vinculação entre a existencialidade da obra, do conviva e do mundo, ou melhor, no sentido de uma

²³⁸ Trad. nossa para: “It took years for me to find the right interior for the little field chapel. In time, the design became clear and elemental: light and shade, water and fire, material and transcendence, the earth below and the open sky above. And then, suddenly, the little devotional space became mysterious. A stroke of luck (...) I had a free hand in the creation of the chapel. My design concept and the prolonged process of trial and error before finding the right form were somewhat demanding on the Scheidtweilers” (ZUMTHOR, 2014, p. 121).

²³⁹ Termo usado por Zumthor em seus escritos para evidenciar a magia das coisas cotidianas, a magia do mundo real. Cf. (ZUMTHOR, 2006a, p. 15-21).

²⁴⁰ Rever o subtópico “1.4 Verdade e silêncio”, deste capítulo.

existenciariade da e pela obra, do e pelo conviva e do e pelo mundo. *Estando-sendo-na-arquitetura*, conviva e arquitetura dialogam intrinsecamente. A espacialidade da Capela deve ser experienciada de maneira dinâmica, em uma relação de envolvimento junto ao conviva, pois sem ele nenhuma dessas relações se sustaria. A arquitetura e, assim, a Capela Bruder Klaus é parte constituinte do real e relaciona-se junto ao conviva e ao mundo circundante. Em melhores palavras, a Capela precisa e deve ser *convivida*: ela convida o conviva a co-constituir sua existenciariade: uma arquitetura *convívico-existenciária*. Nesse sentido, a existenciariade do conviva e a existenciariade da Capela vinculam-se de maneira essencial.



2.2 Therme Vals

2.2.1 A obra arquitetônica

Localizadas a, mais ou menos, três horas de Basel e duas horas de Zurique, na Suíça, as Termas de Vals foram construídas por Peter Zumthor em 1996. As Termas integram o complexo do Hotel 7132, inaugurado nos anos 70 e são acessadas por uma passagem subterrânea. A obra foi construída sobre as fontes termais do Cantão de Grisões, a cerca de 1.200 metros acima do nível do mar com águas mornas de 30°C/86°F. Além da nascente, fica a charmosa vila de Vals, composta por casas tradicionais de madeira com telhado revestidos de uma pedra local, gnaisse²⁴¹ de Vals, que se estendem ao longo do vale do rio Valserrhein. A presença imponente dos Alpes Suíços mesclada aos tons cinzentos sóbrios da vila, devido aos telhados de pedra, compõem uma paisagem envolvente, que emana serenidade.



(Vista externa das Termas de Vals)

²⁴¹ Gnaiss é um tipo de rocha metamórfica que foi submetida a condições elevadas de temperatura e pressão, resultando em transformações químicas e físicas. Resultante da deformação de sedimentos arcóicos ou de granitos, é composta por diversos minerais. O morro do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro e a Pedra do Ingá, Monumento Nacional no agreste da Paraíba, por exemplo, são formações rochosas em gnaiss. Cf. o site <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gnaiss>>, acessado em 25 de maio de 2022.

Integrando-se de maneira quase simbiótica ao entorno, a obra assume a forma de um grande massa de pedra coberta por grama, um volume semi-enterrado no solo, como se fosse uma grande pedra que emerge das profundezas da montanha. A serenidade da paisagem permeia toda a obra, que firma uma relação especial com o poder natural do circundante e emana a pacificidade dos Alpes, o peso das pedras, a topologia montanhosa e a geologia bruta.



(Implantação das Termas de Vals)

A obra é composta por uma estrutura homogênea formada por várias camadas sobrepostas de blocos de pedra – gnaiss de Vals extraída da região – e concreto armado. Camada sobre camada, o método de construção das Termas foi apelidado de “Vals composite masonry” pela equipe de execução, por ser um método desenvolvido especificamente para a obra. Diferente da maioria dos edifícios que vemos hoje em dia, as Termas de Vals não são compostas por um esqueleto estrutural posteriormente revestido por outros acabamentos, ao contrário, os materiais e o método de construção constituem o próprio corpo da arquitetura, isto é, os materiais estruturam e constituem a composição da obra, uma característica forte da arquitetura de Zumthor. Essa sucessão de camadas de pedra faz com que a obra pareça ser um grande bloco monolítico, inteiriço: “Tudo é monoliticamente concebido, constituído e construído” (ZUMTHOR, 1999, p. 122)²⁴². Esse sistema construtivo se estende não só pela volumetria externa, mas, também, para as divisórias internas, vãos de passagem, escadas, e até mesmo por alguns mobiliários fixos, como bancos de pedra: camadas e camadas de gnaiss de Vals consistentemente sobrepostas. Os elementos técnicos restantes cumprem sua função de maneira simples e bem resolvida, como os canais de água que foram escavados no piso de pedra ou os tubos de latão que perfuram as paredes transportando águas termais naturais e tratadas.

Zumthor explica que a obra arquitetônica foi pensada como um todo, e expressa uma mesma linguagem:

Uma camada de pedra é colocada em cima de outra camada de pedra. As transições do piso para a parede e da parede para o teto são detalhadas dessa maneira. Similarmente, as soluções técnicas – impermeabilização de piscinas e pisos, transbordo de piscinas, canais de comportas, aquecimento, climatização, isolamento térmico e juntas de dilatação – foram concebidas para reforçar a presença monolítica e homogênea da estrutura em seu todo: elas ou se encaixam no padrão de camadas e junções das massas de pedra (por exemplo, transbordamentos de água, canais de eclusa, juntas de dilatação verticais) ou são incorporadas na composição construtiva de pedra e concreto (por exemplo, impermeabilização, isolamento térmico, juntas de dilatação horizontais) (ZUMTHOR, 1998, p. 141)²⁴³

²⁴² Trad. nossa para: “Everything is monolithically conceived, constituted, and constructed” (ZUMTHOR, 1999, p. 122).

²⁴³ Trad. nossa para: “One stone layer is placed on top of another stone layer. The transitions from floor to wall and from wall to ceiling are detailed in this way. Similarly, the technical solutions – pool-and floor-waterproofing, pool overflows, sluicing-channels, heating, air-conditioning, thermal insulation and expansion joints-have been designed to reinforce the monolithic, homogenous presence of the structure as a whole: they either fit the pattern



(Interior das Termas)

of layering and joining stone masses (e.g. water overflows, sluicing channels, vertical expansion joints), or are incorporated within the composite construction of stone and concrete (eg. waterproofing, thermal insulation, horizontal expansion joints)” (ZUMTHOR, 1998, p. 141).



(Espaço de repouso no interior das Termas)

Entremeando-se a seu lugar de implantação, a obra compõe um espaço interno contínuo, como um sistema geométrico de cavernas ou um sistema de blocos em pedra que parece ter saído da montanha em que está imbricado: “A obra como um todo se assemelha a uma grande pedra porosa” (ZUMTHOR, 1999, p. 156)²⁴⁴. Nos momentos em que a obra está entremeada na encosta, parece que a montanha a está abraçando, pois foi escavada de maneira que o encaixe entre arquitetura e solo parece perfeito, como se a obra sempre estivesse ali, desde o início da existência da montanha (ver a primeira imagem da página a seguir). Nos momentos em que a obra se projeta para fora, ergue-se como uma pedra geometricamente estruturada (ver a segunda imagem da página a seguir), mas, ainda assim, mantém uma profunda conexão com seu lugar de implantação através de grandes aberturas ou painéis de vidro que possibilitam que a paisagem circundante penetrem a fachada de pedra.

²⁴⁴ Trad. nossa para: “The building as a whole resembles a large porous stone” (ZUMTHOR, 1999, p. 156).



(Parte da fachada lateral das Termas)



(Visão das fachadas que se erguem sobre o solo)



(Lajes de cobertura das Termas recobertas por vegetação)

A ideia de um grande monólito que parece sempre ter sido parte do lugar é reforçada pela cobertura vegetativa que recobre as lajes de pedra. Montanha, vegetação e arquitetura parecem um só. Vista de cima, a obra se assemelha a um tapete verde, macio e contínuo constituído pelos prados da encosta, mas com algumas marcações geométricas, como um tipo de mosaico feito em vegetação.

As linhas que marcam o “mosaico verde” (ver imagem da página seguinte), na verdade, constituem um importante e inteligente sistema de iluminação natural para o espaço interno, caso contrário, teríamos apenas luz artificial nos ambientes mais enterrados na montanha, onde não há possibilidade de se incorporar aberturas convencionais que conectem a espacialidade interna à paisagem externa. Cada uma dessas marcações é uma fenda escavada na laje maciça de pedra, permitindo que a incidência luminosa da área externa penetre os blocos internos de atmosfera cavernosa.



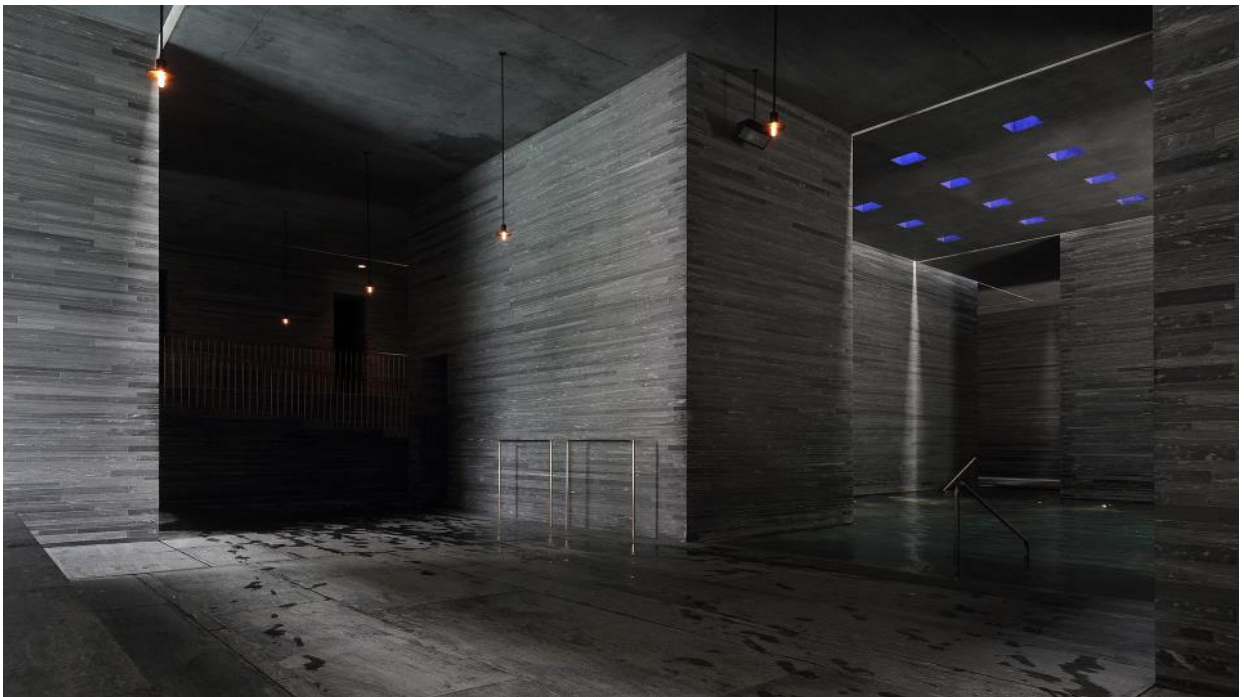
(Mosaico verde formado pela vegetação e sistema luminoso)

Uma segunda forma de iluminação está relacionada com a estrutura do edifício que é constituída por um sistema modular de volumes cúbicos, em que cada um destes volumes suporta uma laje de concreto em balanço. O espaço que surge no topo entre cada laje forma uma série de fendas que cobrem toda a superfície da cobertura e que contribuem para uma acentuação da geometria e definição espacial. Essas fendas além de constituírem uma fonte de luz natural, permitem que o peso visual das lajes de concreto desapareça, fazendo com que a cobertura pareça flutuar no espaço (COSTA, 2013, n.p)²⁴⁵

Zumthor possibilita, a partir dessa rede de fendas, o alcance da iluminação natural mesmo nas áreas em que a obra está mais entremeada nas profundezas da montanha. Essas fendas acentuam a geometria dos blocos internos, ao mesmo tempo em que criam um tipo de respiro entre a massa maciça de pedra das paredes e do teto.

²⁴⁵ Esse trecho é parte da matéria “Paralelismos: Termas de Vals, a obra prima de Peter Zumthor”, do site Vitruvius, escrita por Márcio Costa, disponível em < <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/13.156/4997>> e acessada em 29 de maio de 2022.

A ideia de escavar um enorme monólito e dotá-lo de grutas, reentrâncias e fendas para usos diversos também ajudou a definir uma estratégia de recortar o maciço de pedra no topo do edifício, para trazer luz. Os grandes blocos da planta são combinados por uma rede de fissuras no teto, de modo que um lado de cada bloco é banhado pela luz superior. Isso criou uma nova dimensão espacial que caracteriza o nível de banho e sugere uma forma adicional de leitura do edifício: aqui, o espaço interno sinuoso é estruturado por grandes “mesas” de pedra, montadas em um padrão geométrico. O campo de pedra do piso está ligado, por uma espécie de platibanda, aos blocos, que por sua vez carregam pesadas lajes de concreto, os “tampos das mesas”. A luz do dia se infiltra através dos espaços estreitos entre as lajes de teto individuais (ZUMTHOR, 1999, p. 157)²⁴⁶



(Paredes e lajes de pedra do ambiente interno das Termas)

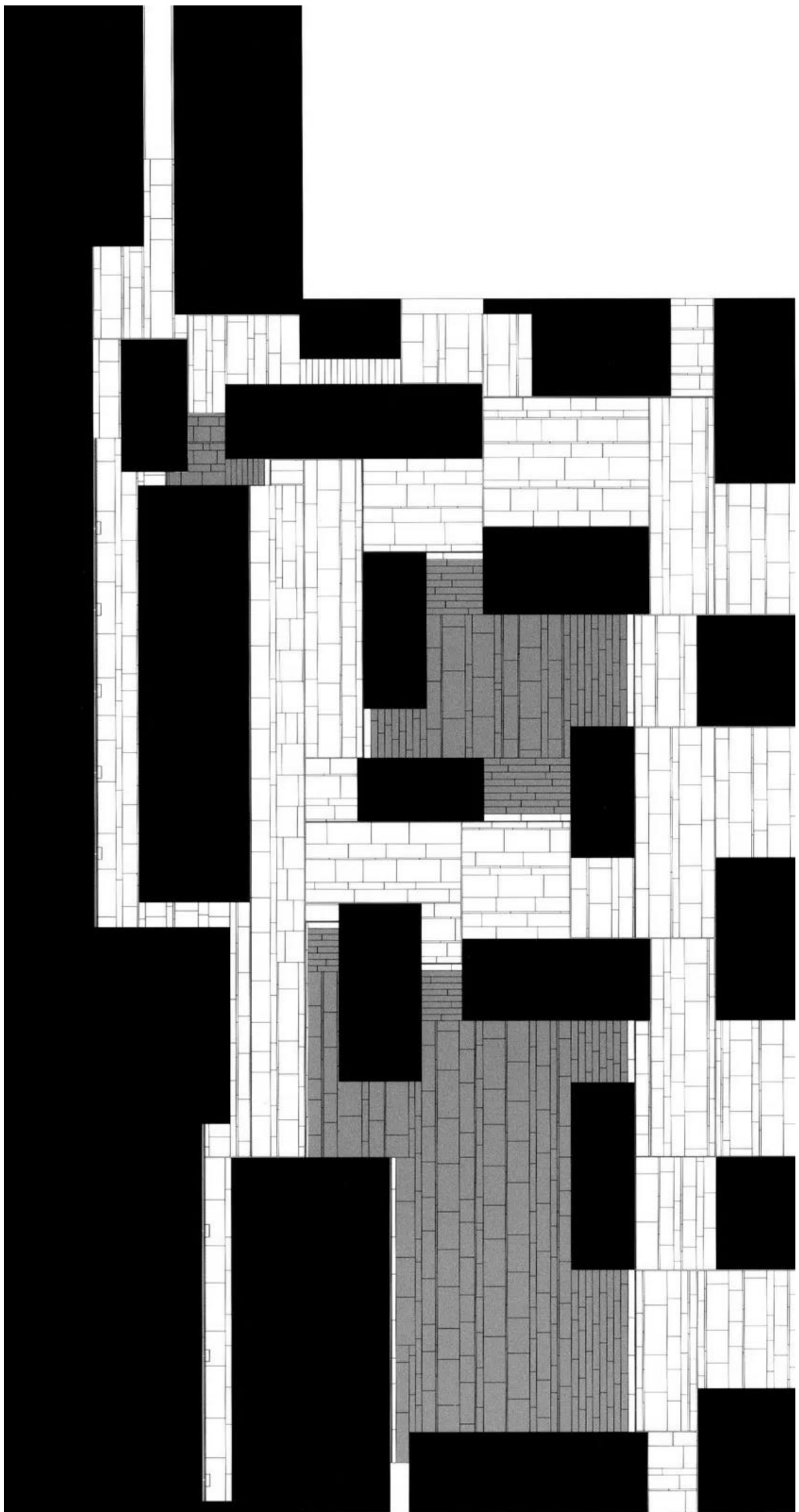
²⁴⁶ Trad. nossa para: “The idea of hollowing out a huge monolith and providing it with caves, sunken areas and slots for a variety of uses also helped to define a strategy for cutting up the stone mass towards the top of the building, to bring in light. The large blocks in the plan are matched by a network of fissures in the ceiling, so that one side of each block is washed by toplight. This has created a new spatial dimension which characterizes the bathing level and suggests an additional way of reading the building: here, the meandering internal space is structured by big ‘tables’ of stone, assembled in a geometric pattern. The stone field of the floor is linked, by a kind of footplate, to the blocks, which in turn carry hefty slabs of concrete the ‘table tops’. Daylight filters in through the narrow gaps between the individual ceiling slabs” (ZUMTHOR, 1999, p. 157).

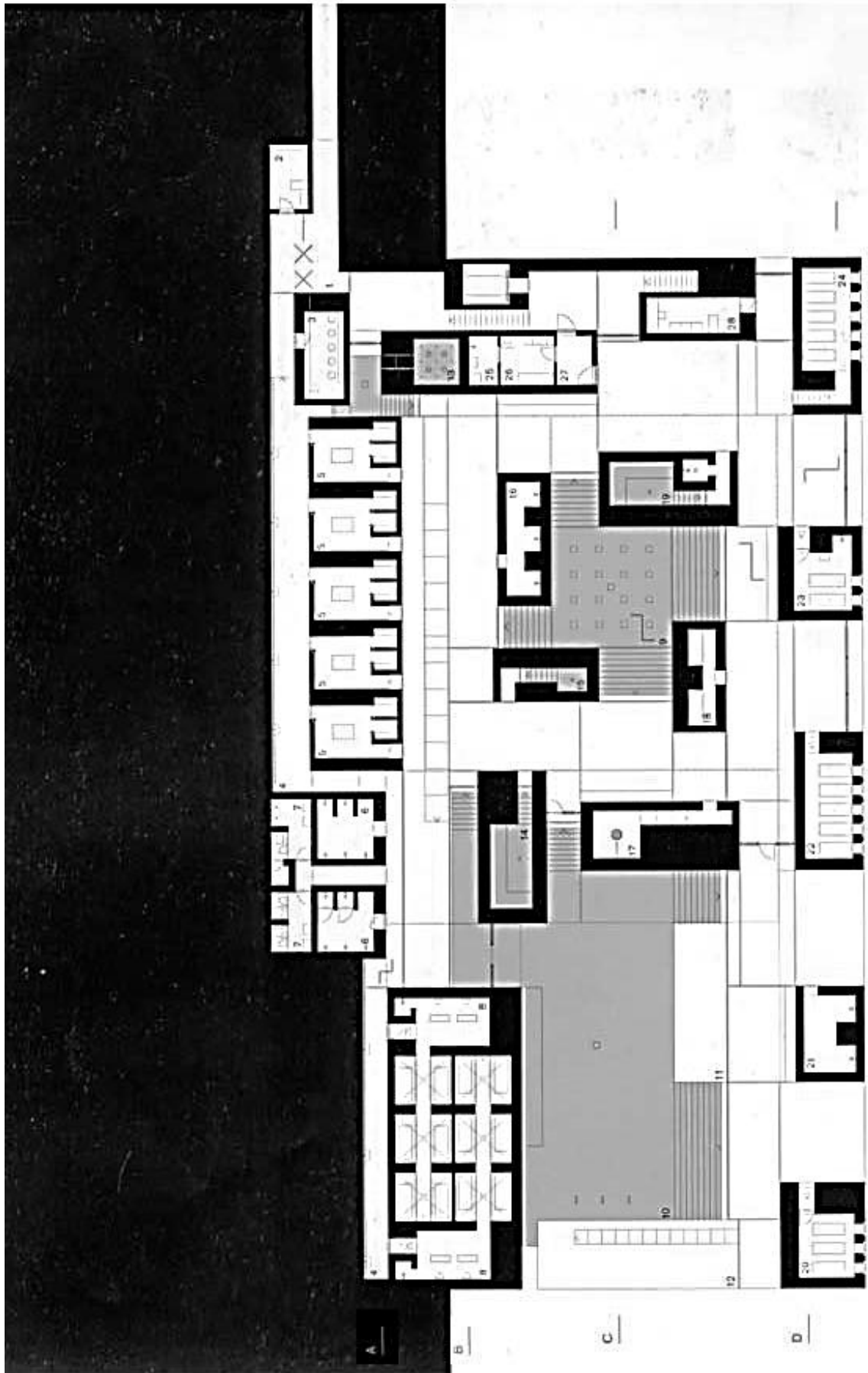
A configuração interna da obra é formada por um sistema de blocos de pedra (ver planta esquemática com o sistema de blocos do andar de banho na página seguinte), o que Zumthor chama de “mesas de pedra” por serem, em suma, paredes maciças cobertas por lajes em gnaiss de Vals, como uma mesa fixada sobre o solo. O espaço interno resultante dos limites entre as paredes e a laje torna-se um ambiente – quanto menor o bloco, mais íntima é sua espacialidade interna por configurar um ambiente mais recluso. O intervalo entre cada um desses blocos compõe os espaços mais livres e abertos das Termas, como os corredores de circulação e as áreas de piscinas.

É isso que os visitantes experimentam quando saem do sistema de cavernas artificialmente iluminados da entrada, passam pelos vestiários escuros e pisam em uma faixa elevada de rocha para ver, pela primeira vez, como banhistas, o espaço contínuo do piso de banho diante deles. E quando eles descem na paisagem de blocos e vagam pelos diferentes espaços interconectados de abertura e fechamento, eles percebem que os blocos têm portas cortadas neles e que cada bloco contém um espaço oco especial. Esses espaços atendem a funções que exigem intimidade, ou se beneficiam dela. Durante a construção, os blocos adquiriram nomes que indicam quais são essas diferentes funções: pedra de suor, pedra de ducha, bloco de massagem, pedra de bebedouro, espaço de descanso, banho de fogo, banho de flores, banho frio, pedra de ressonância (ZUMTHOR, 1999, p. 160)²⁴⁷

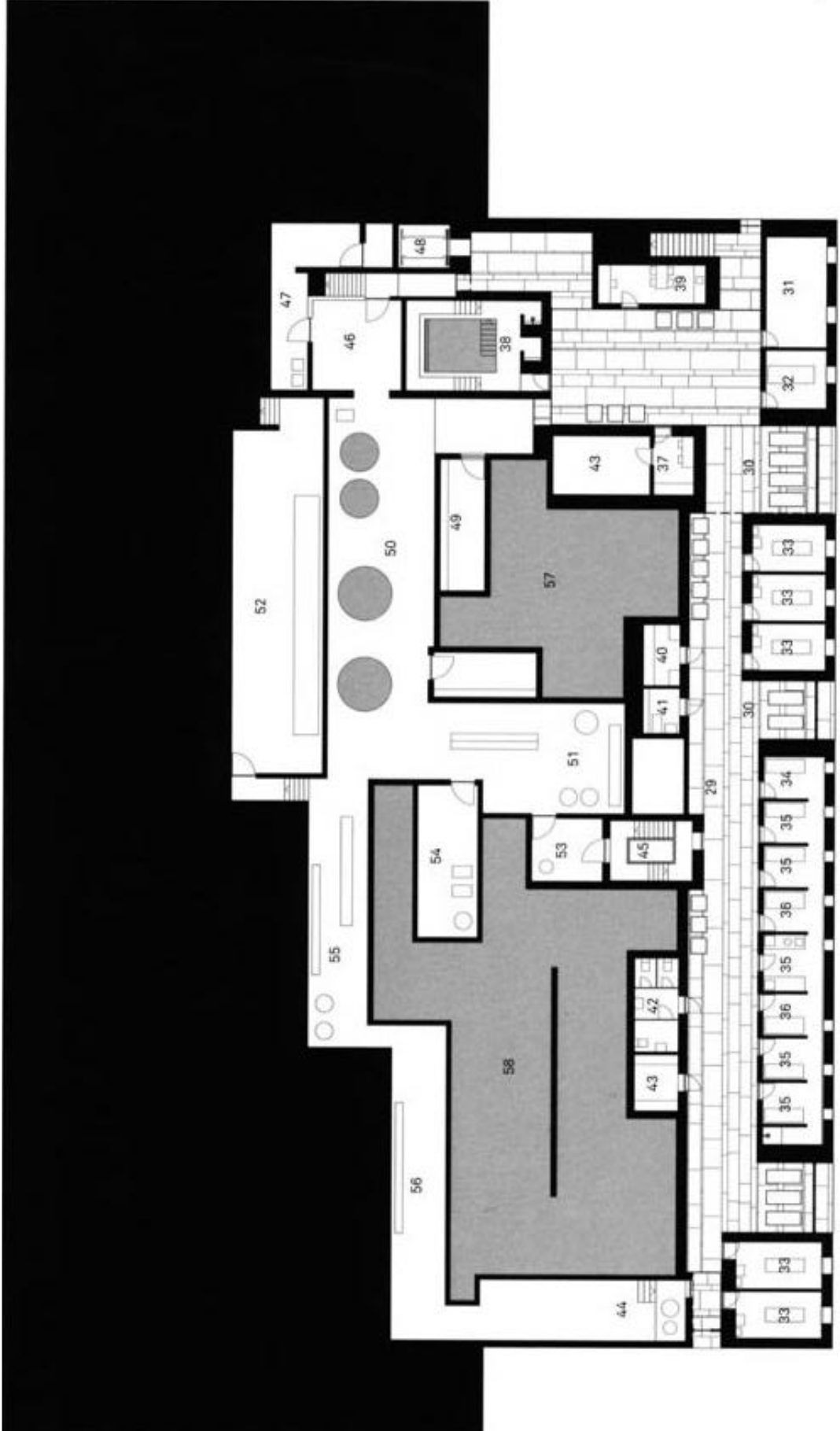
A obra divide-se em dois pavimentos, o principal, superior, abriga as áreas de banho quentes e frias, chuveiros, terraços, etc (ver planta baixa na página 237); o pavimento inferior contém a área de terapias e os ambientes e instalações de serviço, como os reservatórios e a área de maquinários (ver planta baixa na página 238). Como vimos na passagem acima, Zumthor indica que os blocos de pedra que compõem as Termas foram apelidados de acordo com suas funcionalidades: pedra de suor, pedra de ducha, etc. A planta a seguir marca esse sistema de blocos de pedra do pavimento principal, também chamado de pavimento dos banhos.

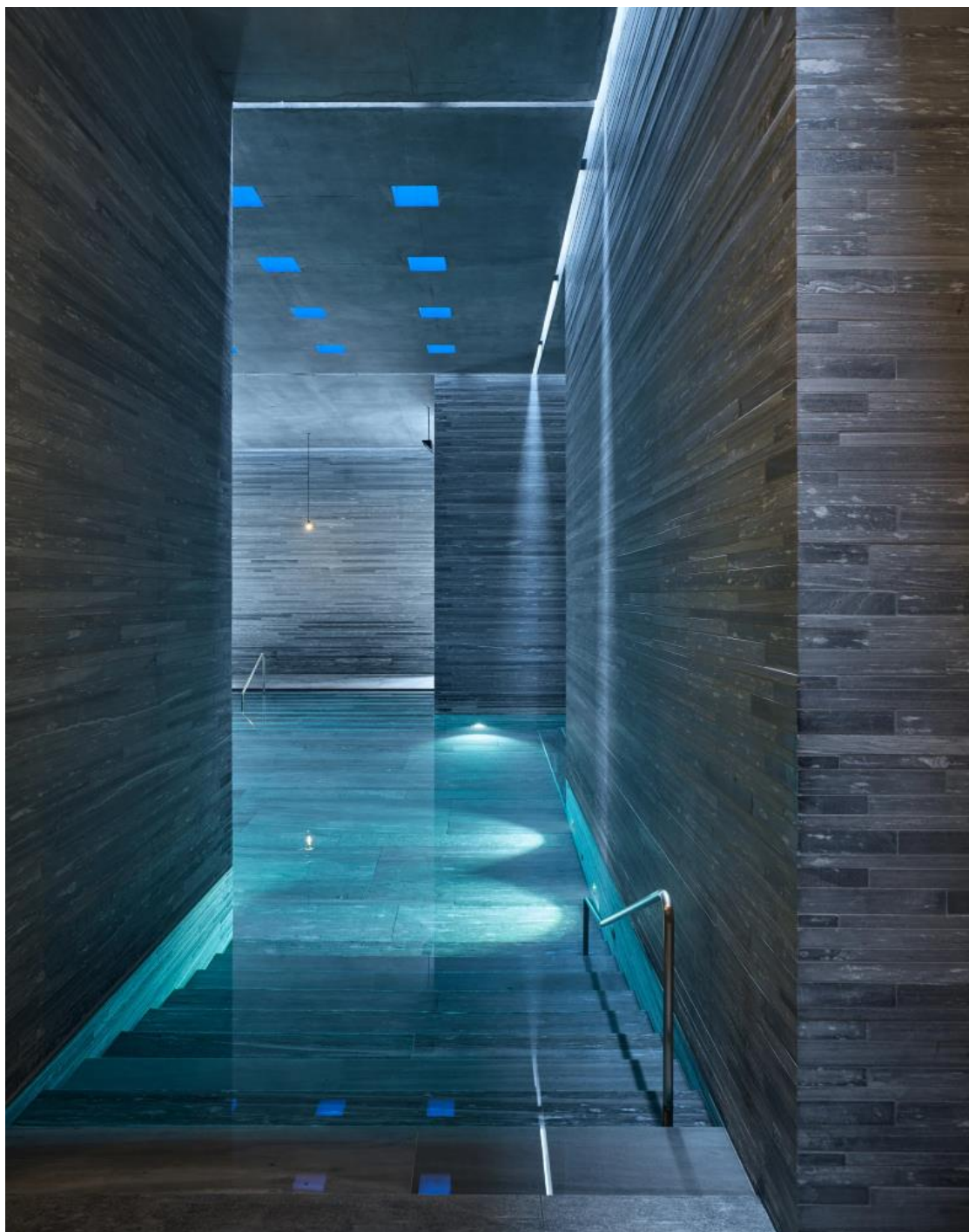
²⁴⁷ Trad. nossa para: “This is what visitors experience when they leave the artificially lit cavern system of the entrance, pass through the darkly clad changing rooms, and step onto a raised band of rock to see, for the first time, as bathers now, the continuous space of the bathing floor lying before them. And when they climb down into the landscape of blocks and wander through the different interconnected opening and closing spaces, they become aware that the blocks have doors cut into them, and that each block contains a special hollowed-out space. These spaces serve functions which require intimacy, or benefit from it. During the course of construction, the blocks have acquired names which indicate what these different functions are: sweat stone, shower stone, massage block, drinking fountain stone, rest space, fire bath, flower bath, cold bath, sounding stone” (ZUMTHOR, 1999, p. 160).





- 29 Waiting areas
- 30 Rest areas
- 31 Physiotherapy
- 32 Underwater massage
- 33 Massage
- 34 Orthopaedic bed
- 35 Fango, fango prep room
- 36 Medicinal bath
- 37 Inhalation
- 38 Aquatherapy 36°
- 39 Tea kitchen
- 40 Laundry store
- 41 Cleaner's storeroom
- 42 Toilets
- 43 Storeroom
- 44 Plant access
- 45 Plant stairs, sub-floor
- 46 Flower bath equipment
- 47 Chemicals
- 48 Lift machinery room
- 49 Electricity plant
- 50 Water treatment
- 51 Main sanitation plant
- 52 Air-conditioning plant
- 53 Carbonic acid
- 54 Fire bath plant
- 55 Ozone treatment
- 56 Secondary sanitation plant
- 57 Freshwater tank
- 58 Wastewater tank





(Piscina interna das Termas)

As Termas resultam, indiscutivelmente, em uma arquitetura impressionante que engrandece a geografia e a materialidade local, pois parece expressar um tipo de continuidade cuidadosa da topografia existente. Ao exaltar os telhados cinzentos de pedra dos volumes circundantes, o verde dos pardos que revestem as encostas e ao imbricar-se às montanhas de maneira tão íntima, as Termas de Vals reafirmam e compõem a quietude harmônica e pacífica dos Alpes Suíços.

2.2.2 Discussão estética

Já discutimos amplamente, nesta Dissertação, a relação entre a obra arquitetônica e seu lugar de implantação. As Termas de Vals se dissolvem em meio à paisagem montanhosa, como se sempre tivessem feito parte daquele lugar, como se existissem desde os primórdios de formação da encosta em que estão semi-enterradas. A preocupação de Zumthor em reconhecer o entorno de implantação de suas obras é vista nas Termas que, ancoradas à encosta, demarca seu lugar-próprio.



(Vista geral do lugar de implantação e da cobertura das Termas)

Retomando o sentido de significatividade e de pertencimento proposto por Heidegger, as Termas *estão-sendo* seu lugar essencial no sentido de uma correlação autêntica e essencial de pertencimento. Como em um tipo de conjuntura de significados e interrelações, o caráter do lugar, no sentido de uma identidade própria, é partilhado pela obra arquitetônica, que parece sempre ter estado ali, em seu lugar.

agradou-nos pensar que o novo edifício deveria comunicar a sensação de ser mais antigo do que o seu vizinho existente, de sempre ter estado nesta paisagem. Montanha, pedra, água, construção em pedra, construção com pedra, construção dentro da montanha – nossas tentativas de dar a essa cadeia de palavras uma interpretação arquitetônica, de traduzir para a arquitetura seus significados e sensualidades, guiaram nosso projeto para o edifício e passo a passo o deram forma (ZUMTHOR, 1999, p. 156)²⁴⁸

Vemos, nas Termas de Vals, que a preocupação de Zumthor com a análise do entorno, engloba muito mais que a topografia e as condicionantes climáticas, mas também a expressão da materialidade local. O partido e conteúdo de projeto tem fortes bases na relação entre o lugar, as construções do entorno e a materialidade local. Dessa maneira, o partido de projeto ecoa a harmonização da obra e o sentido geral de seu lugar de implantação, partilhando de sua identidade, que ressoa pelos planos e volumes da arquitetura. Pedra, água e paisagem montanhosa já não são mais elementos soltos, mas ganham um novo sentido diante da composição arquitetônica, isto é, são co-constituintes de uma totalidade compositiva que é reafirmada até mesmo pelos detalhes mais técnicos de execução. É por esse motivo que Zumthor, na passagem acima, fala que seu processo projetual teve como intuito traduzir para a arquitetura os significados e sensualidades da cadeia de palavras “Montanha, pedra, água, construção em pedra, construção com pedra, construção dentro da montanha” (ZUMTHOR, 1999, p. 156)²⁴⁹. Chamamos atenção ainda para os termos utilizados pelo arquiteto nessa sequência de pensamento: Zumthor utiliza, em inglês, “building in”, “building with”, “building into”, nessa ordem. Esses termos não podem ser lidos de maneira banal, pois apresentam um desenvolvimento de pensamento que preocupado em apreender a possível significância do construir a obra arquitetônica, isto é, uma evolução do pensar sobre a obra que envolve sua capacidade existencial de firmar relações com sua própria materialidade e com o mundo circundante.

A obra foi pensada e é um todo, compreende uma unidade que expressa uma mesma linguagem, como se todos os elementos compositivos dialogassem sobre um mesmo sentido.

²⁴⁸ Trad. nossa para: “it pleased us to think that the new building should communicate the feeling of being older than its existing neighbor, of always having been in this landscape. Mountain, stone, water, building in stone, building with stone, building into the mountain – our attempts to give this chain of words an architectural interpretation, to translate into architecture their meanings and sensuousness, guided our design for the building and step by step gave it form” (ZUMTHOR, 1999, p. 156).

²⁴⁹ Trad. nossa para: “Mountain, stone, water, building in stone, building with stone, building into the mountain” (ZUMTHOR, 1999, p. 156).

Aqui, vemos novamente a diferença entre o “talk to”, uma arquitetura que dialoga, e o “talk at”, uma arquitetura que grita e não deixa espaço para o conviva.²⁵⁰ Ainda que a totalidade compositiva arquitetônica das Termas expressem sua linguagem própria, esse falar da obra se dá em diálogo com o conviva, que aproxima o conviva, que o convida a *demorar-se* junto à espacialidade existenciária da obra.

(...) lembrei-me de como recentemente desenvolvemos um projeto para um banho termal nas montanhas em meu estúdio, não formando imagens preliminares do edifício em nossas mentes e posteriormente adaptando-as à tarefa, mas procurando responder a perguntas básicas decorrentes do lugar de implantação, da finalidade e dos materiais de construção – montanha, rocha, água – que a princípio não tinham conteúdo visual em termos de arquitetura existente.

Só depois de termos conseguido responder, passo a passo, as questões colocadas pelo local, finalidade e material, surgiram estruturas e espaços que nos surpreenderam e que, creio eu, possuem o potencial de uma força primordial que atinge mais fundo do que um mero arranjo de formas estilisticamente pré-concebidas.

Ocupar-se com as leis inerentes de coisas concretas como montanhas, rochas e água em conexão com uma tarefa de construção, oferece uma chance de apreender e expressar alguns dos atributos primitivos e, por assim dizer, “culturalmente inocentes” desses elementos, e de desenvolver uma arquitetura que parte e retorna às coisas reais (ZUMTHOR, 2006b, p. 31-32)²⁵¹

²⁵⁰ Rever o subtópico “1.4 Verdade e silêncio”, deste capítulo.

²⁵¹ Trad. nossa para: “John Cage said in one of his lectures that he is not a composer who hears music in his mind and then attempts to write it down. He has another way of operating. He works out concepts and structures and then has them performed to find out how they sound. When I read this statement I remembered how we recently developed a project for a thermal bath in the mountains in my studio, not by forming preliminary images of the building in our minds and subsequently adapting them to the assignment, but by endeavoring to answer basic questions arising from the location of the given site, the purpose, and the building materials – mountain, rock, water – which at first had no visual content in terms of existing architecture. It was only after we had succeeded in answering, step by step, the questions posed by the site, purpose, and material that structures and spaces emerged which surprised us and which I believe possess the potential of a primordial force that reaches deeper than the mere arrangement of stylistically preconceived forms. Occupying oneself with the inherent laws of concrete things such as mountains, rock, and water in connection with a building assignment offers a chance of apprehending and expressing some of the primal and as it were ‘culturally innocent’ attributes of these elements, and of developing an architecture that sets out from and returns to real things” (ZUMTHOR, 2006b, p. 31-32).

Na passagem acima, Zumthor explicita que seu processo de projeto é guiado pela tentativa de responder a “questões colocadas pelo local, finalidade e material” (ZUMTHOR, 2006b, p. 31-32)²⁵², isto é, um processo arquitetônico baseado na escuta atenta ao que a própria obra virá-a-*ser* e nas relações que ela própria irá firmar. É nesse sentido que Zumthor fala de uma “arquitetura que parte e retorna às coisas reais” (ZUMTHOR, 2006b, p. 31-32)²⁵³, uma arquitetura que parte de preocupações existenciárias, de relações com o conviva, com o mundo circundante, com sua materialidade. A ação de projetar assume o papel de uma possibilidade de vir-a-*ser*, torna-se um pro-duzir no sentido heideggeriano, em que *poiesis* e *techne* se unem em um fazer poético.²⁵⁴ Esse vir-a-*ser* da obra arquitetônica guiará, ou pelo menos auxiliará, o arquiteto no processo de projeto. Percebe-se que esse processo projetual enquanto pro-dução não é banal, não é arbitrário, e como tal, deve assumir a responsabilidade humana, ou melhor, a responsabilidade convívica de sua possibilidade existenciária.

O emprego da gnaiss de Vals como material primordial dota a obra de um caráter monolítico, natural e bruto que em conjunção à horizontalidade da volumetria, resulta em tipo que equilíbrio estático que permeia toda a sua composição. A morfologia mais retilínea e geométrica reflete a dureza e o peso da pedra e, somada à comodulação dos blocos de gnaiss de Vals, que parecem ter sido escavados da montanha, reverberam uma compatibilidade entre volumetria e materialidade que é característica das obras de Zumthor. Essa compatibilidade é resultante do processo projetual do arquiteto, que não se preocupa em criar uma forma e depois encaixá-la nas premissas de projeto e no local de implantação, mas, por outro lado, tem como fio condutor os questionamentos levantados pelo próprio processo de compreensão do lugar, da cultura e dos materiais locais, das necessidades da arquitetura, de quem vai convivê-la e das relações que serão estabelecidas na espacialidade existenciária futura da obra, quando presentificada.

²⁵² Trad. nossa para: “questions posed by the site, purpose, and material” (ZUMTHOR, 2006b, p. 31 -32).

²⁵³ Trad. nossa para: “architecture that sets out from and returns to real things” (ZUMTHOR, 2006b, p. 31 -32).

²⁵⁴ Rever subtópico “2.1 A relação dialética entre obra, artista e conviva” do Capítulo 2.



(Piscina externa das Termas de Vals)

Zumthor conta, em *Thinking architecture*, sobre o momento em que percebeu que a pedra gnaisse de Vals ganhou expressividade própria diante da totalidade compositiva em que foi empregada na obra arquitetônica:

Passamos anos desenvolvendo o conceito, a forma e os desenhos de projeto de nossos banhos termais construídos em pedra. E então começou a construção. Eu estava de frente para um dos primeiros blocos que os pedreiros construíram com a pedra de uma pedreira próxima. Fiquei surpreso e irritado. Embora tudo correspondesse exatamente aos nossos planos, eu não esperava essa dureza e suavidade simultâneas, essa qualidade suave e áspera, essa presença iridescente cinza-esverdeada que emanava dos blocos quadrados de pedra. Por um momento, tive a sensação de que nosso projeto havia nos

escapado e se tornado independente porque havia evoluído para uma entidade material que obedecia às suas próprias leis (ZUMTHOR, 2006b, p. 62)²⁵⁵



(Área de banho das Termas e paisagem natural)

²⁵⁵ Trad. nossa para: “We spent years developing the concept, the form, and the working drawings of our stone-built thermal baths. Then construction began. I was standing in front of one of the first blocks that the masons had built in stone from a nearby quarry. I was surprised and irritated. Although everything corresponded exactly with our plans, I had not expected this concurrent hardness and softness, this smooth yet rugged quality, this iridescent gray-green presence emanating from the square stone blocks. For a moment, I had the feeling that our project had escaped us and become independent because it had evolved into a material entity that obeyed its own laws” (ZUMTHOR, 2006b, p. 62).

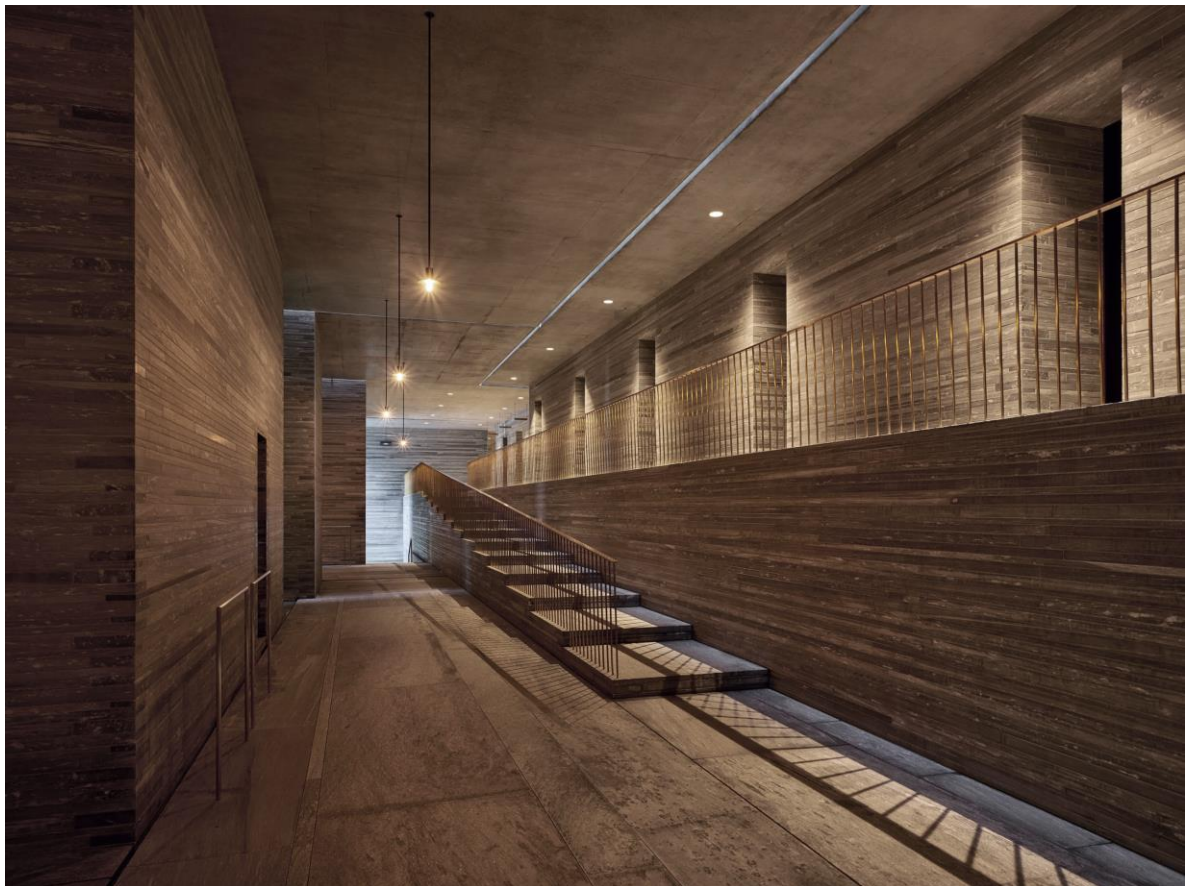


(Ambiente interno das Termas)



(Ambiente interno das Termas com visão emoldurada da paisagem)

Ao mesmo tempo em que a obra é marcada pela horizontalidade de suas extensões mais lineares, os recortes das lajes de teto e das paredes maciças que conectam parcialmente a obra com o céu e como a paisagem montanhosa, possibilitam que a obra tenha profundidade, como se seu volume se estendesse até o centro da montanha. Em determinados momentos, a obra se abre para as montanhas, fazendo com que o externo seja parte integrante da espacialidade interna, entremeando-se aos ambientes (ver imagem da página 245), em outros momentos, a obra se fecha em si mesma, exaltando uma atmosfera mais íntima, retraída e cavernosa (ver primeira imagem da página 246). Em outros momentos, ainda, a obra abre-se parcialmente para o exterior, emoldurando a paisagem, como um quadro vivo (ver segunda imagem da página 246). As montanhas tornam-se, assim, parte integrante da relação interior-exterior, como um jogo dinâmico de aberturas e fechamentos. Esse jogo entre interior e exterior é exaltado, ainda, pelo sistema de rasgos nas lajes superiores que permitem a penetração da luz natural externa até nos ambientes mais internos.²⁵⁶ Em sua totalidade compositiva, a obra ressoa seu lugar-próprio, expressando-se existencialmente, abrindo-se e abrindo o conviva para o mundo.



(Circulação interna das Termas de Vals)

²⁵⁶ Zumthor descreve essas relações como tensão entre interior e exterior, cf. (ZUMTHOR, 2006a, p.45-47).

O modo com que cada volume foi tratado e posicionado, criando espaços de circulação lineares e, por vezes extensos, corroboram a atmosfera cavernosa. Essa circulação, todavia, não se tornou um corredor comum. A simetria formal e a harmonia morfológica da obra não se tornam monótonas, como algo desinteressante que pode ser apreendido facilmente. A composição da obra compõe uma atmosfera que instiga o conviva a realmente *convivê-la*, a percorrer seus caminhos, a ser pertencente. Essa atmosfera cavernosa e sedutora, expressa bem a preocupação de Zumthor com o que ele denomina de um intermédio entre compostura e sedução.²⁵⁷ Ao passo em que o conviva não se sente desorientado, perdido, pois percebe que a obra é dotada de um senso de direcionamento linear, o percurso também é “um tipo de viagem de descoberta” (ZUMTHOR, 2006a, p. 43)²⁵⁸. A composição arquitetônica interna, portanto, dialoga entre o racional e o empírico: pode parecer ter um traçado estritamente geométrico, mas é, também, um percurso sensível e intuitivo que instiga o conviva a traçar seus próprios caminhos. Retomando a metáfora de Zumthor sobre o auditório,²⁵⁹ nas Termas, o homem não é um mero espectador, não está abandonado, a obra não despreza sua presença, mas ao contrário, é conviva e convive o espaço existencialmente: temos, aí, uma arquitetura *convívico-existencial*.

Os blocos são montados frouxamente em padrões figurativos recorrentes, que muitas vezes são amarrados em várias linhas de ordenação ortogonal. Subjacente a este traçado informal encontra-se um percurso de circulação cuidadosamente modelado que conduz os banhistas a determinados pontos pré-determinados, mas que lhes permite explorar por si próprios outros espaços. O grande espaço contínuo entre os blocos é construído sequencialmente. A perspectiva é sempre controlada. Ele garante ou nega a visão, garantindo a qualidade espacial distinta de cada elemento da sequência, respeitando sua função e significado dentro do todo (ZUMTHOR, 1999, p. 160)²⁶⁰

²⁵⁷ Rever subtópico “1.3 Materialidade, atmosfera e lugar”, deste capítulo.

²⁵⁸ Trad. nossa para: “a kind of voyage of discovery” (ZUMTHOR, 2006a, p. 43).

²⁵⁹ Para retomar a metáfora de Zumthor e essa discussão, rever subtópico “1.3 Materialidade, atmosfera e lugar”, deste capítulo.

²⁶⁰ Trad. nossa para: “The blocks are loosely assembled in recurring figurative patterns, which are often tied into various orthogonal ordering lines. Underlying this informal layout is a carefully modeled path of circulation which leads bathers to certain predetermined points but lets them explore other areas for themselves. The large continuous space between the blocks is built up sequentially. The perspective is always controlled. It either ensures or denies the view, guaranteeing the distinct spatial quality of each element of the sequence while respecting its function and meaning within the whole” (ZUMTHOR, 1999, p. 160).



(Piscina externa e montanhas)

Cada um desses elementos contribui para que as Termas de Vals não sejam apenas um local destinado à utilização das águas termais ou um spa como qualquer outro, mas, sim, um lugar que retoma o banho como um processo íntimo, quase existencial. Longe de buscar expor as últimas tecnologias de spas ou de configurar um ambiente que esbanje luxuosidade, a intenção de projeto foi evidenciar a experiência do banho: o contato do corpo com a água, com as pedras aquecidas, com o vapor, as imagens refletidas na água e nas poças que se formam ao longo do caminho, o eco propagado pelos planos maciços, o borbulho da água mostrando sua

temperatura, o contraste entre interior e exterior, as massas de sombra penetradas pelos rasgos de luz encravados nas lajes superiores, o banhar-se.²⁶¹



(A experiência de banhar-se nas Termas de Vals)

Portanto, nosso banho não é uma vitrine para as últimas novidades em equipamentos eletrônicos aquáticos, jatos de água, bicos ou calhas. Em vez disso, baseia-se nas experiências silenciosas e primárias de tomar banho,

²⁶¹ Ao longo da história, o banho já foi considerado um ritual de purificação pessoal ou religiosa, um tratamento de saúde, um ato de celebração, apenas um processo de higiene pessoal, etc. As diferentes sociedades e culturas encararam o ato de banhar-se de diversas maneiras. Os romanos, por exemplo, são conhecidos por suas termas, onde o banho fazia parte da vida social, de maneira coletiva. Hoje, as águas termais e suas propriedades fazem parte de estudos medicinais, terapêuticos e de reabilitação. Laila Patrícia Westerhout Bandejas, em sua Dissertação de Mestrado (2019) *Da memória dos Banhos Romanos às novas Arquiteturas Termais* para a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, diz: “Já durante a Idade Média, este elemento [água] seria representado pela ambivalência entre a pureza e o prazer, ganhando um novo estatuto na religião e na vida cotidiana. Segundo João B. Serra, a dualidade reside, por um lado, na representação da água como elemento de pureza utilizada nos rituais religiosos e, por outro, como elemento de prazer para o corpo nu que era, porém, alvo de inibição social e religiosa. Esta dualidade fez-se também sentir em relação às águas termais e ao seu papel de tratamento do corpo e da saúde, conceito esse que se veio a alterar, definitivamente, no final do século XIX. O uso da água como elemento curativo e simbologia associadas não seriam uma exceção na prática termal, sendo alvo de culto em sociedades de diferentes épocas, embora a capacidade medicinal só tenha sido comprovada cientificamente, mais tarde, graças ao progresso científico e tecnológico. Torna-se, portanto, o elemento principal e essencial do setor termal, devido às suas características particulares e qualidades terapêuticas” (WESTERHOUT BANDEIRAS, 2019, p. 48).

limpar-se e relaxar na água; no contato do corpo com a água em diferentes temperaturas e em diferentes tipos de espaços; em tocar a pedra (ZUMTHOR, 1999, p. 156)²⁶²

As Termas *estão-sendo* em si, a obra *está-sendo* si mesma, mas dialoga com o conviva em uma via de mão dupla. Isso significa que as Termas compõem uma arquitetura que assume suas simbologias e representações, mas não como algo a que é subordinada, pelo contrário, como algo resultante de sua relação junto ao conviva. A obra, desse modo, não assume essas representações e simbologias como conceito, como discursismo (falatório), que legitime seu *estar-sendo*, pois ela não tenta se adequar a nada, na linguagem heideggeriana, não é uma *orthotes* ou um *adaequatio*. Essa representação e simbolismo, por outro lado, vêm das particularidades existenciais do conviva, uma representação que naturalmente surge com o próprio diálogo *convívico-existenciário* entre conviva e obra.

Uma arquitetura *convívico-existenciária*, portanto, converge, em seu *estar-sendo*, o conviva, o mundo e a si mesma para uma relação essencial. Nesse sentido, o conviva, limitado (não em sentido negativo) pela totalidade da obra, tem a possibilidade de (re)criar seu espaço convívico e de (re)criar a si mesmo, com suas particulares próprias, a partir desse diálogo intrínseco firmado em conjunto à obra. De novo, ressaltamos, que essa representação possibilitada pela (re)criação não é uma adequação com algo, provocando uma ausência existencial. O em-si da obra não é um em-si vazio que leva a (re)criar no sentido de representar, mas no sentido de a obra passar a fazer parte do conviva e o conviva passar a fazer parte da obra. É dessa maneira que apesar dessa Dissertação partir de Heidegger, ela não se limita às teorias heideggerianas, mas, somando as aberturas proporcionadas por Heidegger às aberturas proporcionadas pelas teorias de Coutinho, vai além, defendendo o poder *convívico-existenciário* da arquitetura como uma vinculação tão intrínseca entre conviva e obra arquitetônica, um *estar-sendo-na-arquitetura* tão essencial, que é possibilidade de desenvolvimento, de um melhoramento humano.

²⁶² Trad. nossa para: “So our bath is not a showcase for the latest aquagadgetry, water jets, nozzles or chutes. It relies instead on the silent, primary experiences of bathing, cleansing oneself, and relaxing in the water; on the body’s contact with water at different temperatures and in different kinds of spaces; on touching stone.” (ZUMTHOR, 1999, p. 156).



(Luz, sombra, água e materialidade)



(Reflexo da luz na área de banho interno das Termas)

Uma matéria do site Vitruvius, intitulada “Paralelismos: Termas de Vals, a obra prima de Peter Zumthor”, com texto de Márcio Costa, expõe como a totalidade compositiva das Termas de Vals, com sua espacialidade interna de atmosfera imersiva, resulta em uma experiência diferenciada sobre o banhar-se:

Descendo até a parte inferior, o contato com a água é inevitável, o espaço é descoberto à medida que o percorremos, e a “gruta imensa” nos apresenta vários conjuntos de outras grutas e cavernas fechadas onde o encontro da água, pedra, pele e luz natural difusa, criam uma atmosfera propícia à abstração da

vida agitada do cotidiano e oferecem uma dimensão mística ao ato do banho. Aqui o tempo não existe, não há relógios, apenas o movimento do sol penetrando pelas pequenas fendas na cobertura nos dá a noção de que o tempo não parou (COSTA, 2013, n.p)²⁶³



(Termas de Vals e paisagem circundante)

Enquanto potência “especializadora”, as Termas de Vals tomam posse de seu lugar-próprio, abrem o mundo circundante, deixando a montanha ser montanha, fazendo com que a pedra ganhe vida ao exaltar sua dureza e gravidade, firmando relações com as coisas simples e doando a elas seu brilho, sua evidência. Como no templo grego de Heidegger,²⁶⁴ as Termas não imitam, em sentido de adequação entre imagem e *ser*, nada, mas, ao contrário, repousada em si mesma, a obra *está-sendo* si mesma e apresenta a existencialidade do mundo para o conviva.

²⁶³ Matéria disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/13.156/4997>> e acessada em 29 de maio de 2022.

²⁶⁴ Rever as discussões abordadas no Capítulo 2, com enfoque no subtópico “1.3 A unidade mundo-terra enquanto embate essencial”.

O sistema geométrico de cavernas em pedra da espacialidade interna, que parecem ter sido esculpidas direto da montanha, vão se abrindo em direção à montanha e à luminosidade da paisagem circundante. O mundo exterior penetra o ambiente interior mais imersivo, alterando a atmosfera cavernosa e englobando o mundo exterior como se fizesse parte da obra, existencialmente. A totalidade compositiva das Termas, portanto, reúne as coisas reais, assumindo seu papel co-constitutivo no morar humano, na *demora* convívica, sendo parte de seu espaço de existência. Em outras palavras, com a presença da obra arquitetônica, a materialidade da existência parece ser reforçada e ganha visibilidade.

Igualmente à Capela, as Termas são parte constituinte do real e relacionam-se junto ao conviva e ao mundo circundante. Materialidade, morfologia, tipologia, topologia, não são mais elementos separados, mas são co-constituem uma totalidade compositiva tão coerente que não pode ser decomposta em partes independentes sem que se perca a conjunção final. Em sua ação mais plena e constante de *ser*, silêncio e verdade unem-se numa possibilidade de desvelamento que não se esgota, não se finda, num duplo velar que leva o conviva a (re)pensar a si mesmo e sua existencialidade. *Estando-sendo-na-arquitetura*, conviva e arquitetura dialogam intrinsecamente. A totalidade arquitetônica aproxima o conviva, numa aproximação que não pode ser medida segundo propriedades matemáticas, chamando-o para co-constituir sua existencialidade: uma existencialidade da e pela obra, do e pelo conviva e do e pelo mundo, em conjunção. Assim, o conviva torna-se conviva-existencial.

CONCLUSÃO

O importante, aqui, não é defender uma arquitetura presa ao passado, que tem como objetivo o retorno à alguma ordem ou estilo arquitetônico, não é, também, defender que apenas as arquiteturas vernaculares são dotadas de caráter e de identidade e tampouco é defender a ruptura com o passado em direção à uma arquitetura que despreza a história. O intuito de todo este trabalho é dialogar criticamente para que busquemos o equilíbrio de uma arquitetura desprendida de extremismos, sejam eles em relação à glorificação exacerbada do passado ou à busca desenfreada por inovação, mas uma arquitetura que seja pensada diante de sua responsabilidade e vinculação humana, uma arquitetura *convívico-existenciária*.

O pensamento de Peter Zumthor sobre a arquitetura é apenas um exemplo de como podemos desenvolver um fazer arquitetônico que se preocupe com as relações humanas que se firmarão naquele espaço, com a presentificação da obra no espaço de ação humano, na espacialidade convívica, um *estar-sendo-na-arquitetura*. Seja de maneira contrastante, como a Capela Bruder Klaus, ou de maneira consonante, como as Termas de Vals, as obras de Zumthor elaboram um lugar no mundo, co-constituindo o morar humano e exaltando as relações nessa existencialidade. Diferente da Capela Bruder Klaus, que contrasta com a vista aberta e horizontal dos campos de Mechernich, na Alemanha, firmando sua verticalidade sobre o solo, as Termas de Vals se dissolvem em meio à paisagem montanhosa, como se sempre tivessem feito parte daquele lugar, como se existissem desde os primórdios de formação da encosta em que estão semi-enterradas. Ainda que sejam a concretização de maneiras diferentes, e até mesmo opostas, de abordar a relação entre arquitetura e lugar, as duas obras marcam seu lugar-próprio, isto é, as duas obras arquitetônicas firmam uma relação de pertencimento mútuo, de co-pertencimento junto ao lugar em um sentido intrínseco de existir em seu lugar essencial. Como em um tipo de conjuntura de significados e interrelações, o caráter do lugar, no sentido de uma identidade própria, é partilhado pela obra arquitetônica, possibilitando uma abertura de compreensão, seja ela, por exemplo, sobre o lugar, sobre o convívio ou sobre a materialidade expressa pela totalidade compositiva arquitetônica.

A obra arquitetônica passa, assim, a ser parte do circundante, passa a constituir a espacialidade existenciária e convívica humana. A intenção de Zumthor com suas obras é ver

“o edifício se tornando parte da vida das pessoas” (ZUMTHOR, 2006a, p. 63-65)²⁶⁵, é conceber uma arquitetura que se relacione à vida humana:

há muitos edifícios assim que me lembro, não feitos por mim, mas que me tocaram, me comoveram, me deram uma sensação de alívio ou me ajudaram de alguma maneira. O prazer com o meu trabalho aumenta quando imagino um determinado edifício sendo lembrado por alguém daqui a 25 anos. Talvez porque foi onde ele beijou sua primeira namorada ou algo assim. Para colocar isso em perspectiva: essa qualidade é muito mais importante para mim do que a ideia de que o edifício ainda será mencionado em obras de referência arquitetônica daqui a 35 anos (ZUMTHOR, 2006a, p. 65)²⁶⁶

O que Zumthor expressa, de sua maneira, é um fazer arquitetônico guiado pela possibilidade de *estar-sendo-na-arquitetura*, onde conviva e obra, presentificados, vinculam-se intimamente, existencialmente. As obras de Zumthor aqui abordadas espacializam a existência humana, celebrando a *demora* do conviva e a existencialidade das conexões estabelecidas junto a ele. Zumthor elaborou um processo projetual que envolve suas experiências passadas, na tentativa de alcançar uma arquitetura que, quando presentificada, relacione-se junto ao conviva. A intenção de Zumthor ao empregar suas experiências pessoais na criação de seus projetos é possibilitar ao conviva um sentido de pertencimento junto à obra, de tal maneira que essa espacialidade arquitetônica toque a intimidade do conviva por algum motivo, uma conexão intrínseca de diálogo: uma possibilidade de (re)criação de si mesmo e de sua própria existencialidade, uma possibilidade de melhoramento.

Todavia, seria um idealismo sem tamanho, e até absurdo, defender uma arquitetura totalmente livre. Não há como nos desvencilharmos totalmente de limitações monetárias, mercadológicas, industriais ou tecnológicas, por exemplo, mas, se o intuito maior da arquitetura contemporânea for o mercado imobiliário ou outro âmbito que não a co-constituição da espacialidade existencial e convivencial humana, a humanidade estará em segundo plano e

²⁶⁵ Trad. nossa para: “the building becoming part of people’s lives” (ZUMTHOR, 2006a, p. 63-65).

²⁶⁶ Trad. nossa para: “there are plenty of buildings like that I remember, not done by me, but which have touched me, moved me, given me a sense of relief or helped me in some way. It increases the pleasure of my work when I imagine a certain building being remembered by someone in 25 years’ time. Perhaps because that was where he kissed his first girlfriend or whatever. To put that in perspective: that quality is far more important to me than the idea that the building will still be mentioned in architectural reference works in 35 years” (ZUMTHOR, 2006a, p. 65).

construiremos para que o sistema de poder “viva” nossa vida por nós, em outras palavras, que o sistema de poder determine a existencialidade de nossa existência.

O intuito último desta Dissertação, portanto, é defender que a vinculação humana seja parte crucial da atividade arquitetônica. Apenas ao aceitar, e mais, ao exaltar tamanha responsabilidade humana, a arquitetura poderá assumir seu posto essencial de arquitetura *convívico-existencial*.



Abrigo para as Escavações Romanas, 1986, Suíça

Arquiteto: Peter Zumthor

Crédito da imagem: Nicole Alvarez

Construído na cidade de Chur, o Abrigo protege um sítio arqueológico local, preservando as delicadas escavações e ruínas. A obra é composta por uma grande estrutura retilínea com finas molduras de madeira que permitem a entrada da iluminação natural no espaço interno. Para que a obra seja apta à visita, Zumthor projetou uma rampa que, ainda que permita a observação das escavações e das ruínas, não atrapalha o trabalho dos arqueólogos. A obra, em sua totalidade, é um testemunho da abordagem sensível de Peter Zumthor.²⁶⁷

²⁶⁷ As informações sobre a obra foram retiradas do site Archdaily, disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/01-144870/uma-jornada-fotografica-atraves-do-vale-de-zumthor>> e acessado em 29 de julho de 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHLEITNER, Friedrich. “Questioning the Modern Movement”, in: *A+U: Architecture and Urbanism Extra Edition, Peter Zumthor*. Tóquio: A+U Publishers, 1998

AFONSO, Claudia. *Arquitetura e Criação Artística: o erro da verdade-certeza em Descartes*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2019.

BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Boston: Beacon Press, 1994.

BAGLIONE, Chiara. “Costruire con il fuoco: la cappella nell’Eifel”, in: *Casabella*, n. 747, p. 65-67. Milão, 2006.

BOLLNOW, Otto Frederich. *Human Space*. London: Christine Shuttleworth, 2011.

BRANDÃO, Gabriela Gazola. “Arquitetura e urbanismo como fenomenologia do habitar”, in: *Geograficidade*, v.7, p. 21-33, 2017.

BYRNE, Peter. *Enhancing sensuous experience: Peter Zumthor’s ‘Bruder Klaus Field Chapel’*. Wachendorf, Germany, 2007.

CABERTI, Simone. *Da imagem à atmosfera: a materialização da obra de Peter Zumthor*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto, 2012/2013.

CHERNISS, Harold F. “A economia filosófica das Teorias das Idéias”, in *O que nos faz pensar*. Trad. I. Franco, v.2, n.2, p. 109-118, 1990.

COUTINHO, Luciano. *Educação arquitetônica da humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021a.

_____. “A expulsão da arte-verdade na *República* de Platão ou a problemática da percepção psíquica em torno dos *mythoi*”, in: *Revista de Estética e Semiótica*, v.7, n.2, p. 113-128, 2017.

_____. “Intuitions about neuroscientific problems of the cure in Plato: The communication between soma and psyche in the *Charmide* and in the *Republic*”, in: *International Journal of Psychology and Neuroscience*, v.1, n.1, p. 317-339, 2015a.

_____. “A Katabasis das Formas em Platão – Uma leitura do Parmênides”, in *Relendo o Parmênides de Platão*, p. 413-426, 2020.

_____. *Katabasis e psyche em Platão*. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2015b.

_____. *Limites do humano*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021b.

COUTINHO, Luciano; MENDONÇA, Laila. “A limitada Percepção de Heidegger sobre a Caverna de Platão”, in: *Boletim De Estudos Clássicos*, v.66, p. 53-80, 2021.

CASTRO, Manuel António de. “Apresentação”, in: *A origem de obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

EISENMAN, Peter; FRAMPTON, Kenneth; GANDELSONAS, Mario. “Editorial statement”, in: *Oppositions – A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, n. 1, Nova York, 1973.

FIGAL, Günter. *Introduzione a Martin Heidegger*. Trad. Annamaria Lossi. Pisa: Edizioni ETS, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. “Perspectivas para um regionalismo crítico”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. “*Rappel à l'ordre*: argumentos em favor da tectônica”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

_____. “Uma leitura de Heidegger”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013c.

GARCIA, Cláudia da Conceição. *Os Desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2009.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

_____. *The Song of the Earth*. Trad. Reginald Lilly. Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária de São Francisco, 2003.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. “A teoria platônica da verdade”, in: *Marcas do caminho*. Trad. Enio Paulo Giachini e Emildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Nietzsche II*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *Seminarios de Zollikon*. Trad. Ángel Xolocotzi Yáñez. 3 ed. México: Editorial Herder, 2013.

_____. *Seminários de Zollikon*. Trad. Gabriella Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária de São Francisco, 2009.

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária de São Francisco, 2012a.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. São Paulo: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. 10 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária de São Francisco, 2015.

_____. *Ser e verdade: a questão fundamental da filosofia; da essência da verdade*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 2 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária de São Francisco, 2012c.

INWOOD, Michael. *A Heidegger Dictionary*. Reino Unido: Blackwell Publishers, 1999.

KIRCHNER, Renato. “A analítica existencial heideggeriana: um modo original de compreender o ser humano”, in *Revista NUFEN: phenomenology and interdisciplinarity*, v.8, n.2, p. 112-128, 2016.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

KOTHE, Flávio René. “Arte, Arquitetura e Liberdade”, in *Revista Estética e Semiótica*, v.9, n.2, p. 8-25, 2020.

_____. “Arte, crítica e liberdade - II”, in *Revista Estética e Semiótica*, v.9, n.1, p. 10-19, 2019.

_____. “Arte e Ideologia”, in *Revista Estética e Semiótica*, v.4, n.2, p. 1-41, 2014.

_____. “Hoelderlin” In lieblicher Bläue”, in *Revista Estética e Semiótica*, v.1, n.2, p.75-77, 2011.

_____. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. 1 ed. São Paulo: Editora Cajuína, 2019.

_____. “Manipulação da Arte”, in *Paranoá*, v.16, n.16, p. 9-28, 2016.

_____. “Nietzsche x Heidegger: SIF, 2013”, in *Revista Estética e Semiótica*, v.3, n.2, p. 39-77, 2013.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. “(Re)aprendendo com Las Vegas: uma metástase urbana do entretenimento”, in: *RUA: Revista De Arquitetura e Urbanismo*, v.4, n.1, p. 22-29, 2008.

MALPAS, Jeff. *Heidegger’s Topology*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

_____. *Place and Experience: a Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. *Uncovering the Space of Disclosedness: “Heidegger, Technology, and the Problem of Spatiality in ‘Being and Time’”*, in: *Heidegger, Authenticity and Modernity – Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus*, v.1. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

MASSAUD-MOISÉS. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *The film and The New Psychology*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

NESBITT, KATE. *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Publishers, 1971.

_____. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1991.

_____. *Intentions in Architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1965.

_____. “O fenômeno do lugar”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “O pensamento de Heidegger sobre arquitetura”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PALLASMAA, Juhani. *Architecture and Neuroscience*. Finland: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, 2013a.

_____. “A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

_____. “Body, mind, and imagination: the mental essence of architecture”, in *Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design*, p. 51-74. Estados Unidos: MIT Press, 2015.

_____. *La Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

_____. *Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011a.

_____. *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons Inc., 2011b.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *Crátilo e Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1973.

_____. *Parmênides*. Trad. Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

PIGNATARI, Roberto Carlos. “Desvela-me a ti mesmo: leitura heideggeriana do Mito da Caverna”, in *Lumen*, v. 15, p. 69-81, 2009.

ROSEN, Stanley. “Heidegger’s Interpretation of Plato”, in *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, Inglaterra: Routledge (versão para kindle, sem paginação), 1929.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad. Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A Scientific Autobiography*. Cambridge; London: MIT Press, 1981.

_____. “Reflexões sobre meu trabalho recente”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. “Uma arquitetura analógica”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano. *Aldo Rossi: la ciudad, la arquitectura, el pensamiento*. 1ª ed. Buenos Aires: Nobuko, 2011.

SARAMAGO, Ligia. *A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. “Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger”, in: *Qual o espaço do lugar?*, 1ed, v. 1, p. 193-225. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

_____. Sobre “A arte e o espaço, de Martin Heidegger”, in: *Artefilosofia* (UFOP), v. 5, p. 61-72, 2008.

SEAMON, David. “Concretizing Heidegger’s notion of dwelling: the contributions of Thomas Thiis-Evensen and Christopher Alexander”, in: *Building and Dwelling: Martin Heidegger’s foundation of a phenomenology of architecture*. New York: Waxmann Münster, 2000.

SEIBT, Cezar Luís. “Ser-no-mundo em Ser e tempo de Heidegger”, in: *Fragmentos de Cultura*, v. 18, n.7/8, p. 527-541. Goiânia, 2008.

SCHARR, Adam. *Heidegger for architects*. New York: Routledge, 2007.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995.

_____. “Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STEINMANN, Martin. “Understanding Through the Senses: some remarks on Peter Zumthor’s work”, in: *A+U: Architecture and Urbanism Magazine*, v. 316, p. 87-91. Japão, 1997.

TAVARES, Luís Fernando Zangari. *Peter Zumthor: poiesis*. 2019. Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOUSSAINT, Michel. “Conceitos de habitar em arquitetura”, in: *Sebentas d’Arquitectura*, n.2, p. 55-60, 2014.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Trad. João da Gama. Lisboa: Ed. 70, 1989.

VEGETTI, Mario. “Megiston mathema: l’idea del ‘buono’ e le sue funzioni”, in: *La Repubblica* 5 (a cura di Mario Vegetti), p. 253-286, 2003.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. “Complexidade e contradição em arquitetura: trechos selecionados de um livro em preparação”, in: *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WESTERHOUT BANDEIRAS, Laila Patrícia. *Da memória dos Banhos Romanos às novas Arquiteturas Termas*. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, Lisboa.

ZUMTHOR, Peter. *Atmospheres*. Alemanha: Birkhäuser, 2006a.

_____. A+U: Architecture and Urbanism. February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*.
Tóquio: A+U Publishers, 1998

_____. *Dann arbeite ich eben bis achtzig*. Zeitlupe, 2003. Disponível em:
<<http://doi.org/10.5169/seals-725372>>. Acesso em 30 de maio de 2022.

_____. *Peter Zumthor 1998 - 2001*. Alemanha: Scheidegger and Spiess, 2014.

_____. *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979 - 1977*. Alemanha: Birkhäuser,
1999.

_____. *Thinking Architecture*. Alemanha: Birkhäuser, 2006b.

ZUMTHOR, Peter; HAUSER, Sigrid. *Peter Zumthor Therme Vals*. Suíça: Scheidegger and
Spiess, 2007.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

CAPA

Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor, 2007, Alemanha

Crédito: Hélène Binet

Fonte: <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>

Acessado em: 18/05/2022

CAPA CAPÍTULO 1

Studio Zumthor, 1988, Suíça

Crédito: Hélène Binet

Fonte: <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>

Acessado em: 20/05/2022

CAPÍTULO 1

Casa de temporada The Unterhus, de Peter Zumthor, Suíça

Crédito: Ralph Feiner

Fonte: <https://www.designboom.com/architecture/peter-zumthors-vacation-homes-in-leis-vals/>

Acessado em: 24/05/2022

Fotografia integrante da exposição “Densidade”, de Jorge Taboada e Michael Wolf

Crédito: Cortesia de X Bienal de Arquitetura de São Paulo para o site Archdaily

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-156608/exposicao-densidade-conversa-com-o-fotografo-mexicano-jorge-taboada>

Acessado em: 02/03/2021

CAPA CAPÍTULO 2

Saint Benedict Chapel, 1988, Suíça

Crédito: Felipe Camus

Fonte: <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Acessado em: 20/05/2022

CAPÍTULO 2

O par de sapatos, 1886, de Vincent van Gogh

Crédito: Wikimedia Commons

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg

Acessado em: 14/05/2021

Capa da revista The Architectural Forum, março de 1968. Foto de Denise Scott Brow

Crédito: Denise Scott Brow

Fonte: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=1607>

Acessado em: 30/05/2022

Fotografia de Las Vegas, 1968

Crédito: VSBA

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/955352/livros-classicos-uma-conversa-sobre-aprendendo-com-las-vegas>

Acessado em: 22/05/2022

Piscina do Caesar's Palace, Las Vegas

Crédito: Cricia Giamatei

Fonte: <https://desejoluxo.ig.com.br/9-melhores-piscinas-de-las-vegas/caesars-palace-piscina/aprendendo-com-las-vegas>

Acessado em: 25/07/2022

Teatro Marítimo da Villa Adriana, Itália

Crédito: Instituto Villa Adriana e Villa d'Este

Fonte: <https://www.levillae.com/pt/villa-adriana/>

Acessado em: 25/07/2022

Favela Santa Marta no Rio de Janeiro, Brasil

Crédito: Natasha Medeiros

Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-15745/filme-de-5-horas-favela-santa-marta-roberto-costa-e-rogerio-boettger/15745_16191

Acessado em: 10/05/2022

Morro da favela, de Tarsila do Amaral

Crédito: site oficial da artista Tarsila do Amaral

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928/>

Acessado em: 14/05/2021

Fotografia interna da Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor

Crédito: cortesia de Atelier Peter Zumthor and Partner para o site Archdaily

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/798788/capela-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-pelas-lentes-de-aldo-amoretti>

Acessado em: 01/04/2021

CAPA CAPÍTULO 3

Secular Retreat, 2019, Reino Unido

Crédito: Living Architecture

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904990/edificio-de-peter-zumthor-para-a-living-architecture-esta-prestes-a-ser-inaugurado-na-inglaterra>

Acessado em: 15/05/2022

CAPÍTULO 3

Obra Sequence, de Richard Serra

Crédito: Lorenz Kienzle

Fonte: <http://aesthetic.gregcookland.com/2007/07/richard-serra.html>

Acessado em: 08/03/2022

Obra Inside Out, de Richard Serra

Crédito: Gustavo Prado

Fonte: <https://blogdoims.com.br/richard-serra-e-a-brutalidade-do-progresso-por-gustavo-prado/>

Acessado em: 08/03/2022

Pavilhão Swiss Sound Box, 2000, de Peter Zumthor

Crédito: Roland Halbe

Fonte: <https://de-architects.com/Swiss-Sound-Box>

Acessado em: 10/03/2022

Detalhe construtivo do Swiss Sound Box, 2000, de Peter Zumthor

Crédito: Roland Halbe

Fonte: <https://de-architects.com/Swiss-Sound-Box>

Acessado em: 10/03/2022

Serpentine Gallery Pavilion, 2011, de Peter Zumthor

Crédito: Walter Herfst

Fonte: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/#images>

Acessado em: 15/01/2022

Detalhe de incidência luminosa nas Termas de Vals, de Peter Zumthor

Crédito: FUNDAÇÃO VELUX

Fonte: <https://www.presseportal.ch/pm/100018937/100596579>

Acessado em: 01/04/2022

Studio House Zumthor, 2005, de Peter Zumthor

Crédito: Openhouse

Fonte: <https://openhousebcn.wordpress.com/2012/05/18/openhouse-barcelona-mountain-air-architecture-peter-zumthors-own-home-haldenstein-switzerland/>

Acessado em: 01/04/2021

Fotografia do Peter Zumthor na Studio House Zumthor

Crédito: Openhouse

Fonte: <https://openhousebcn.wordpress.com/2012/05/18/openhouse-barcelona-mountain-air-architecture-peter-zumthors-own-home-haldenstein-switzerland/>

Acessado em: 01/04/2021

Fachada externa da Catedral de Siracusa, Itália

Crédito: HEN-Magonza

Fonte: <https://www.flickr.com/people/hen-magonza/>

Acessado em: 01/04/2021

Fachada interna da Catedral de Siracusa, Itália

Crédito: HEN-Magonza

Fonte: <https://www.flickr.com/people/hen-magonza/>

Acessado em: 01/04/2021

Planta baixa de templo dórico

Crédito: M. VITRUVVII POLLIONIS. *DE ARCHITECTVRA, LIVRI DECEM*, Venetiis, Apud Francifcum Senenfem, & Ioan. Crugher Germanum, M D LXVII, p. 97

Fonte: livro *Educação arquitetônica da humanidade* (2021), de Luciano Coutinho

Acessado em: 01/04/2021

Planta baixa de templo dórico adaptado em templo cristão

Crédito: Edição de Eurípedes Afonso da Silva Neto da planta de tempo dórico na p.97 da obra de M. VITRUVVII POLLIONIS. *DE ARCHITECTVRA, LIVRI DECEM*, Venetiis, Apud Francifcum Senenfem, & Ioan. Crugher Germanum, M D LXVII.

Fonte: livro *Educação arquitetônica da humanidade* (2021), de Luciano Coutinho

Acessado em: 01/04/2021

CAPA SUBTÓPICO “2.1 BRUDER KLAUS FELDKAPELLE”

Capela Bruder Klaus, 2007, Alemanha

Crédito: Lisa Therese em Unsplash

Fonte: <https://unsplash.com/photos/pHy7xppdDlo>

Acessado em: 15/05/2022

SUBTÓPICO “2.1 BRUDER KLAUS FELDKAPELLE”

Fotografia externa da Capela Bruder Klaus

Crédito: Aldo Amoretti

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/798788/capela-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-pelas-lentes-de-aldo-amoretti>

Acessado em: 01/04/2021

Vista aérea da Capela Bruder Klaus

Crédito: Wolkenkratzer

Fonte: <https://zumthor.org/project/bruderklaus/>

Acessado em: 19/04/2022

Percurso para entrar na Capela

Crédito: Kenta Mabuchi

Fonte: <https://zumthor.org/project/bruderklaus/>

Acessado em: 19/04/2022

Entrada da Capela

Crédito: Kateer, Creative Commons on Wikimedia.org

Fonte: <https://zumthor.org/project/bruderklaus/>

Acessado em: 23/05/2022

Detalhe da materialidade externa

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: https://pt.wikiarquitectura.com/bruder-klaus-chapel-peter-zumthor-wikiarquitectura_004-2/

Acessado em: 19/04/2022

Montagem dos troncos que resultaram na volumetria do espaço interno

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/832251206109523080/>

Acessado em: 30/07/2022

Fotografias da época de construção da Capela

Crédito: Estúdio de Design A10

Fonte: <http://www.a10studio.net/there-is-no-good-in-anything>

Acessado em: 02/04/2020

Detalhe do tubo metálico no aglomerado

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Acessado em: 20/05/2022

Textura interna das paredes da Capela

Crédito: ArcDog

Fonte: <https://www.instagram.com/arcdogcom>

Acessado em: 02/04/2020

Materialidade das paredes e do piso da Capela

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Acessado em: 20/05/2022

Acúmulo de água da chuva no piso da Capela

Crédito: yoneman

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/832251206109725186/>

Acessado em: 30/07/2022

Interior da Capela Bruder Klaus

Crédito: cortesia de Atelier Peter Zumthor and Partner para o site Archdaily

Fonte: <https://www.archdaily.com>

Acessado em: 01/04/2021

Globo de vidro da face interna dos tubos metálicos

Crédito: RASMUS HJORTSHØJ - COAST

Fonte: <https://divisare.com/projects/349303-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-coast-bruder-klaus-feldkapelle>

Acessado em: 30/07/2022

Abertura zenital do interior da Capela

Crédito: Hélène Binet

Fonte: <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>

Acessado em: 18/05/2022

Banco e suporte para velas e outros materiais

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Acessado em: 23/05/2022

Busto de bronze, do escultor Hans Josephsohn

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Acessado em: 23/05/2022

Simbologia em homenagem a Niklaus von Flüe

Crédito: Jetou

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/290974825930593736/>

Acessado em: 29/06/2022

Capela e paisagem circundante

Crédito: Thorsten Arendt

Fonte: <https://nrw-skulptur.net/skulptur/bruder-klaus-feldkapelle/>

Acessado em: 30/07/2022

Porta triangular e materialidade da face externa

Crédito: yoneman

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/290974825930593613/>

Acessado em: 30/07/2022

Tubo metálico e materialidade da face externa

Crédito: mp.weixin.qq.com

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/832251206109523106/>

Acessado em: 30/07/2022

Início do caminhar interno da Capela

Crédito: Andreas J., Creative Commons on Tripadvisor

Fonte: https://www.tripadvisor.com.tw/Attraction_Review-g983802-d7725643-Reviews-Bruder_Klaus_Kapelle-Mechernich_North_Rhine_Westphalia.html#photos;geo=983802&detail=7725643&ff=148634946&albumViewMode=hero&albumid=103&baseMediaId=148634946&thumbnailMinWidth=50&cnt=30&offset=-1&filter=7

Acessado em: 23/05/2022

Textura do piso da Capela

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Acessado em: 23/05/2022

Paredes internas da Capela

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>
Acessado em: 23/05/2022

Detalhe globo de vidro iluminado

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>
Acessado em: 23/05/2022

Espaço contemplativo interno da Capela

Crédito: RASMUS HJORTSHØJ - COAST

Fonte: <https://divisare.com/projects/349303-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-bruder-klaus-feldkapelle>
Acessado em: 23/05/2022

Poça de água no piso, refletindo o óculo

Crédito: yoneman

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/832251206109725193/>
Acessado em: 30/07/2022

Topo da abertura zenital

Crédito: Spigo Group

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/290974825938904710/>
Acessado em: 30/07/2022

Abertura zenital com detalhe dos globos iluminados

Crédito: Raquel Ladeiras

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/8655424277808198/>
Acessado em: 30/07/2022

Homem olhando em direção ao óculo, no interior da Capela

Crédito: SEIER+SEIER

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/seier/albums/72157610959178986/with/3151335610/>
Acessado em: 09/06/2021

Abertura zenital do espaço interno da Capela

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Acessado em: 23/05/2022

Visão do espaço interno da Capela para a porta de entrada

Crédito: RASMUS HJORTSHØJ - COAST

Fonte: <https://divisare.com/projects/349303-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-bruder-klaus-feldkapelle>

Acessado em: 23/05/2022

Saída da Capela Bruder Klaus

Crédito: Marcelo F de Abreu

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/8936899232146772/>

Acessado em: 23/05/2022

Fotografia noturna externa da Capela

Crédito: John Madden

Fonte: <https://johnmaddenphoto.com/gallery/peter-zumthor/>

Acessado em: 23/05/2022

Fotografia noturna externa da Capela 2

Crédito: Chris Schroeer-heiermann

Fonte: <https://www.flickrriver.com/groups/bruder-klaus-kapelle/pool/>

Acessado em: 23/05/2022

CAPA SUBTÓPICO “2.2 TERMAS DE VALS”

Termas de Vals, 1996, Suíça

Crédito: Andrea Ceriani

Fonte: <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Acessado em: 23/05/2022

SUBTÓPICO “2.2 TERMAS DE VALS”

Vista externa das Termas de Vals

Crédito: Andrea Ceriani

Fonte: <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Acessado em: 23/05/2022

Implantação das Termas de Vals

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Interior das Termas

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Espaço de repouso no interior das Termas

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Parte da fachada lateral das Termas

Crédito: Andrea Ceriani

Fonte: <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Acessado em: 26/05/2022

Visão das fachadas que se erguem sobre o solo

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/termas-de-vals/>

Acessado em: 26/05/2022

Lajes de cobertura das Termas recobertas por vegetação

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 26/05/2022

Mosaico verde formado pela vegetação e sistema luminoso

Crédito: Andrea Ceriani

Fonte: <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Acessado em: 26/05/2022

Paredes e lajes de pedra do ambiente interno das Termas

Crédito: Kazunori Fujimoto, Creative Commons Wikimedia.org

Fonte: <https://zumthor.org/project/therme/>

Acessado em: 26/05/2022

Planta esquemática do sistema de blocos, andar de banho

Crédito: WikiArquitectura

Fonte: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/termas-de-vals/>

Acessado em: 26/05/2022

Planta baixa andar de banho

Crédito: ARCTANDZUMTHOR

Fonte: <https://arctandzumthor.files.wordpress.com/2015/06/2.jpg>

Acessado em: 26/05/2022

Planta baixa andar de terapias e instalações de serviço

Crédito: ARCTANDZUMTHOR

Fonte: <https://arctandzumthor.files.wordpress.com/2015/06/2.jpg>

Acessado em: 26/05/2022

Piscina interna das Termas

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Vista geral do lugar de implantação e da cobertura das Termas

Crédito: Walter Schärer, Creative Commons Flickr

Fonte: <https://zumthor.org/project/therme/>

Acessado em: 26/05/2022

Piscina externa das Termas de Vals

Crédito: Atzwanger AG

Fonte: <https://www.atzwanger.net/en/references/projekt/therme-vals-1-2/>

Acessado em: 26/05/2022

Área de banho das Termas e paisagem natural

Crédito: Carlos Castro

Fonte: <https://zumthor.org/project/therme/>

Acessado em: 26/05/2022

Ambiente interno das Termas

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Ambiente interno das Termas com visão emoldurada da paisagem

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Circulação interna das Termas de Vals

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>

Acessado em: 23/05/2022

Piscina externa e montanhas

Crédito: Fabrice Fouillet

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/15762667437585500/>

Acessado em: 30/07/2022

A experiência de banhar-se nas Termas de Vals

Crédito: Fernando Guerra

Fonte: <https://www.dezeen.com/2016/09/25/peter-zumthor-therme-vals-spa-baths-photography-fernando-guerra/>

Acessado em: 23/05/2022

Luz, sombra, água e materialidade

Crédito: SAAS Transportation, Inc.

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/33073378502794257/>

Acessado em: 30/07/2022

Reflexo da luz na área de banho interno das Termas

Crédito: Hélène Binet

Fonte: <https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>

Acessado em: 23/05/2022

Termas de Vals e paisagem circundante

Crédito: Atzwanger AG

Fonte: <https://www.atzwanger.net/en/references/projekt/therme-vals-1-2/>

Acessado em: 26/05/2022

IMAGEM DE FECHAMENTO

Abrigo para as Escavações Romanas, 1986, Suíça

Crédito: Nicole Alvarez

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/himynameisnicole/5346478802/in/photostream/>

Acessado em: 20/05/2022

ANEXO I

In lieblicher Bläue...

Em anil amoroso...

Friedrich Hölderlin

Tradução de Flávio R. Kothe

Em anil amoroso floresce com o
teto metálico a torre da igreja. Que é
circundada por cantos de andorinha, que é
rodeada pelo azul mais tocante. O sol
anda bem acima disso e dá cor à lataria,
mas no vento lá do alto crocita
em paz a bandeira. Quando alguém
desce então sob os sinos, esses degraus
são uma vida de silêncio, já que,
quando tanto se distingue a figura,
o que se destaca então é a ductilidade do homem.
As janelas, por onde ressoam os sinos, são
como portais da beleza. Claro, já que
conforme a natureza são ainda os portais, eles têm
semelhança com árvores da floresta. Pureza
é, porém, também beleza.
De dentro disso surge do diverso um espírito sério.
Quanto mais singulares e singelas as imagens,
tanto mais luminosas, temendo-se com frequência
realmente descrevê-las. Mas os celestiais, que sempre
são bons, tem de vez como reino tal virtude
e tal alegria. O ser humano pode imitar isso.
Pode, quando a vida é pesado encargo,
olhar para o alto e dizer: assim também eu
quero ser? Sim. Enquanto persistir no coração
a cordialidade, a pura, não sem fortuna

com a divindade o homem se mensura.
Será deus ignoto?
Está ele revelado como o céu? Nisso
eu prefiro crer. Do homem a medida isso é.
Repleno de méritos, porém poeticamente, mora
o homem sobre essa Terra. Mais pura não é,
no entanto, a sombra da noite com as estrelas,
se assim pudesse eu dizer, do que o homem
que evoca uma imagem da divindade.

Há medida sobre a Terra? Não há
nenhuma. Ora, jamais os mundos de quem cria
Impedem o percurso do trovão. Também uma flor é bela,
já que floresce sob o sol. Com frequência o olho
encontra na vida entes que
teriam de ser ditos muito mais belos
que as flores. Oh, disso bem sei! Pois
sangrar na figura e no coração, e todo
não mais ser, agrada isso à divindade?
Mas a alma, conforme creio, precisa
permanecer limpa, se não ela estende ao poderoso
sobre asas de águia cânticos de louvação
e a voz de tantos pássaros. É o
essencial, a estrutura isso é.
Tu belo regato, tu pareces comovente
ao rolares tão claro, como também
rola a divindade pela Via-Láctea.
Bem que eu te conheço, mas lágrimas brotavam
dos olhos. Uma vida mais alegre eu vejo
nas figuras criadas que florescem ao meu redor,
já que não em vão as comparo às pombas solitárias
no pátio da igreja. Mas dar risadas
me parece que incomoda aos humanos,

já que eu tenho um coração.

Gostaria eu de ser um cometa? Creio. Pois eles têm a rapidez dos pássaros; ficam azulados no fogo e na limpeza são como crianças. Querer algo maior não pode requerer a natureza do homem.

Da virtude o júbilo merece também ser louvado pelo espírito sério, que sopra entre os três pilares do jardim.

Uma bela donzela deveria coroar a cabeça com flores de mirto, por ela ser singela de acordo com sua essência e seu sentimento.

Mirtos existem, porém, lá na Grécia.

Quando alguém vê no espelho um homem, e nele vê a sua imagem como que copiada, parecendo o homem. A imagem do homem olhos tem, porém luz a Lua. Talvez o rei Édipo tivesse um olho demais. Tamanhos sofrimentos desse homem, eles parecem indescritíveis, indizíveis, inexprimíveis. Se o teatro encena algo assim, isso vem da vida. Mas o que se passa comigo, fazendo-me lembrar agora de ti? Como nos regatos, o fim de algo me arrasta para lá, a se estender como a Ásia. Natural esse sofrimento, Édipo o tem. É natural por isso. Hércules sofreu também?

Com certeza. Não suportaram sofrimento os Dióscuros em sua amizade? Ou seja, lutar com deus como Hércules, isso é sofrer. E, em meio à inveja de tal vida, repartir a imortalidade, é sofrimento também.

No entanto, também é um sofrimento quando o homem está coberto com manchas do verão,

com certas manchas está todo recoberto! Isso
é o que faz o belo Sol: ou seja, ele faz tudo
crescer. Aos jovens rebentos ele abre o caminho
com os toques dos seus raios como faz com as rosas.
Os sofrimentos – que Édipo suportou – aparecem como
quando um pobre homem se queixa de que algo lhe falta.
Filho de Laio, pobre estrangeiro na Grécia!
Vida é morte, e morte também é vida.

Tradução publicada por Flávio R. Kothe na *Revista de Estética e Semiótica*, da Universidade de Brasília UnB v.1, n.2, p. 75-77, em 2011.

ANEXO II

Peter Zumthor in Conversation with Hans Ulrich Obrist and Julia Peyton-Jones

JPJ: Thank you very much indeed for accepting our commission. What were your first thoughts when we invited you?

PZ: It was an honor to be invited, of course. But what would I do? I started to think about it, and it began to tie into a project that I was working on for gardens and for a park. It's something that's become a theme in my work. And that's how I suddenly got a good feeling, so that I could say, 'Yes, I'll do it.' But I also had to tell you the implications of my idea, because it was clear to me that I couldn't do a bar.

JPJ: Well you could have done a bar but you didn't want to!

PZ: Yes, it didn't go with the theme.

JPJ: Were you inspired by any other gardens in particular, or just gardens in general?

PZ: I was thinking of all the gardens I've ever seen. This happened to me without my realising how important this idea of the garden has become in my work. And now, with this project, I can see that the landscape around the house, and the landscape inside the house, is a fascinating theme. And it's an ancient theme.

HUO: You started your practice in Haldenstein, Switzerland, in 1979, and you still work there today. That's a very unusual decision: to open a practice in a small quiet place rather than a busy city like Basel, where you come from. What impact did this have, and how has the landscape of Haldenstein inspired you?

PZ: It happened by chance. But if my life had happened according to my plans, I wouldn't be as happy as I am now. Things happen in the right way. The main reason was that my wife Annalisa spent time up there, and I got to know the landscape. The first landscape I came to know was the landscape of my youth – the rolling hills of the Alps

on the border, where my grandmother is from. When I go there, I know the sky and I know how it smells there, I know the colour of the rocks and the formation of the rocks. It's become my second home. There was one time when I invited some students from Los Angeles there. I said 'OK, I'll give you an assignment: I'll meet you in the Swiss Alps.' So they were there, doing their work, and I was driving up there. It was a beautiful early autumn day, and in the landscape you could hear cowbells, because the cows were coming slowly down from the Alps, and the whole landscape was making this music – I was moved to tears. I realised it had become my second home. For the first time, I felt that I'd arrived.

JPJ: So it was important to you to be close to nature?

PZ: To be in nature is always good. To be with human beings is also good, but I remember as a boy, such joy, running around in the forest. And in rain or snow, nature always looks good. But maybe now this relationship with nature has become more conscious.

HUO: You wouldn't want to live in the city?

PZ: I wouldn't like to be poor in the city. And I'd certainly have to build something that had a small quiet garden. I think this should become a big thing in housing projects – that you reintroduce gardens very close to where you live. The city is too noisy. People say that the problem with cities in medieval times was that they smelled bad, and I think our problem is the sound. It's so aggressive; it makes people yell in each other's ears, and their music is even louder. It's very dangerous. I think this is the opposite of how it should be.

HUO: When you started professional life in 1967, you were employed as a building and planning consultant with the Department for the Preservation of Monuments in Graubünden. You travelled to all the villages in Graubünden and looked at the historical buildings, like the old farmhouses. What did you learn from Graubünden?

PZ: Well, again, it was an accident. I came back from New York, and I visited a friend up there. I was looking for work, and there was this guy at the Office of Preservation, where nobody wanted to work because architects aren't interested in this sort of thing. But it was fine with me: I love that area and I thought it would be like a vacation to work up there. I was glad that they gave me a paycheck at the end of the month, but really it was a vacation, looking at all

these beautiful houses all the time – and somebody paid me for it! What I learned about was the mystery of vernacular architecture. The first thing you notice is the historic forms of building decorations you find on all the farmhouses – it’s sort of like art history from below. It’s like nature, but you can trace where it comes from. But this is just the decorative part. The houses themselves are a different matter. I thought, ‘Why the hell do they look as they do?’ So I started to do research on this. In the Oberengadin, you’ll have a village that’s traditional, where they bring the hay with a cart through the house and store it for the cattle in the barn right next to the house. But in the next village, they won’t have invented the wheel. They carry it on their backs! Well, not anymore – this was twenty or thirty years ago. But in Bregalia, where Alberto Giacometti came from, up there in those villages, they carried the hay. In the Oberengadin houses, where they bring it in by cart, they have these huge doors. So I looked at this and what I learned was that you can’t really trace the way they build all the way back to its origins. I thought that there must be a relationship between the climate or environment and the materials they use. But sometimes there’s no wood in the local environment and yet they use wood, and sometimes there is a lot of wood and they don’t use it. So then I thought it must have to do with the way they work: the economy of farming, the type of farming, but again you get to a certain point and, all of the sudden you don’t understand anything anymore. I was going crazy trying to understand. Finally, I was reading an almost forgotten but brilliant book by Richard Weiss, *Hauser und Landschaften der Schweiz*, who had researched these houses. This field of research had gone completely out of fashion, to study these old farmhouses. So I read this book and at 1 point he simply says “the morphology of the villages reflect the life and work of the people who live in them” and there it was, in one sentence. It reflects the sentiment, it reflects the way they work and live; there you have everything. So that’s what I learned.

And after ten years, after I’d seen about 4,000 houses [laughs] I decided I wanted to become an architect. And I took part in my first competition, a competition for schoolhouses, and there I tried to introduce a lot of considerations for maintenance and how to respect the old traditions and so on. But they eliminated my project in the first round. So I went to look at the other entries, and suddenly, I was so ashamed. They were right: mine looked terrible. It was really bad. That was the moment when I went to design school, the *Kunstgewerbeschule Basel*,

JPJ: It sounds as though it was an extraordinary experience that took place over a decade or more. At what point did you feel comfortable calling yourself an architect?

PZ: This was actually a political decision. I belonged to the '68 generation. In the German part of Switzerland, we didn't want to have anything to do with design or Gestaltung, which is kind of neo-Marxist approach. We all believed in this [opposition to industrial design?], but the late 1970s was a very important moment in the German part of Switzerland, because we got to know the work of the Neo-Communists, and they came to the opposite conclusion. We said, 'We've made a new Neo-Communist party and we're not going to leave our profession due to speculators.' So we stayed away from it, but they went right into it, and they became famous, as we all know. This was one element. The other element was Aldo Rossi, who'd been given a teaching position at the ETH in Zurich. This was a big excitement, that this guy had come there. He reintroduced history into contemporary architecture, which modernism had kicked out as something really bad – like, 'Don't look at this old bullshit.' You can see how, even today, a modern architect doesn't respect the old buildings: a modern architect has to make a contrast. So Aldo Rossi was great. You know his books? Above all his scientific autobiography is a beautiful, beautiful book, where he writes about all the things that were important to him in his childhood, growing up in this area. And I remember, when I was asked to be a diploma external examiner at the ETH, a student would show us a project with square windows, with the cross, as they always did, and Rossi would say 'Wait, I know where you come from, I've been there, and I know your houses there don't look like that. You

should look at your area.' It was a great moment; a lot of things were happening. The Arte Povera Movement, Rossi, the influence of the old settlements, and the influence of American art of the 1960s. It was all about Conceptual art and Minimalism for the more elemental abstraction, and then Joseph Beuys in Germany for the mythological aspect.

HUO: What would you say was the first work in your catalogue raisonné, the first project that you felt comfortable calling a piece?

PZ: There were three things at once: my atelier [Zumthor Studio, Haldenstein, 1986], the Protective Housing for the Roman Archaeological Excavations in Chur [1986], and a wooden chapel [Song Benedetg Chapel, Sumvitg, 1988]. I worked on them all at the same time. But before this, I'd had another terrible moment that changed my attitude – the first one, I've already told you about. I won a competition, and then I built this schoolhouse, and while it was under construction, at one point I looked at the models – and the ones for the Roman Shelter, which

was under construction at the same time – and all of a sudden I felt so ashamed again! When I did a small house, with the interior, I could say, ‘This is me.’ So, since then, I’ve been doing my own thing.

HUO: In 1996 you realised the Thermal Baths in Vals. Can you tell us how you invented Vals?

PZ: It’s about going into the task, going to the place. This was a time when thermal baths were like sports centres, with slides and things. We were looking around and asking, ‘What is this place?’ The place is stone and the place is water, and there’s a hot spring. And over the years, I’d started to trust stone. There came a moment at Vals when I kicked out everything else. I said, ‘Only this local stone.’ We trusted the stone. We polished it, we cut it and so on, and we brought it together with water. There’s a longstanding relationship between stone and water: the stone likes the water and the water likes stone. This is one level, the material level, but the other thing was that there’s something mythological about bathing, and you think of the Orient. When I was designing this project, I went to Budapest and Turkey for the first time. And then we started to say, ‘We

don’t need anything, we just need the water in different temperatures and the stone in different treatments.’ And then there was a play of freedom and seduction that I invented, where you sort of stroll around and find things; you discover things, like being in a forest.

HUO: And the forest brings us back to the garden. You mentioned your own atelier, where the garden is the focal-point.

PZ: Yes. My first wooden atelier has a garden, but this is a little bit more like a postmodern garden, because it sits like a rectangle in front. It’s not classic. And, fifteen years later, when I did my own house, I said, ‘Should this be an empty space, with nothing in it?’ And then, via many talks with other people, it became clear that nature has to be part of it. It shouldn’t be a pavement or a concrete slab or whatever; it should be nature. And then I thought it should be really intense, like a jungle. And then, that the building should be a closed facade wrapped around this jungle, so that you’d actually walk around a tree, with the volume inside. So that’s what we have.

JPJ: Indeed. The Hortus Conclusus. The Hortus Conclusus works so well here at the Serpentine. The original concept was that it would be built out of brick, but this wasn't possible and now it's made out of wood. With the benefit of hindsight, do you think wood actually turned out better than brick?

PZ: In a Hortus Conclusus, the plants have to react to a material: it can't be an abstract box. I wondered. 'Is it brick, is it steel, or is it wood?', back and forth, back and forth. I wondered what would resonate, and how it would resonate. It's easy to imagine that a brick building would resonate in a very classical way: you'd understand it immediately as a walled garden. But all of this slowly developed into what we have now. Accidents can help – an accident like somebody coming and saying, 'This brick is impossible, it's too expensive' or whatever, or that we don't have time to build it. And there was a moment when even if the top manager from English Brick had called us and said, 'This is fantastic, let's do this', I'd already changed my mind. I saw the possibility to make it more temporary. All of a sudden I was confident, envisioning the materials I'd use –

sand, roofing felt, zinc-covered metal, like a watering can, a hose with a yellow zig-zag on it, and rubber. All these things were among the vocabulary of materials I work with. It would have been beautiful to do it with the roofing felt, with this shimmering sand on it – I see this all over the place now, in Russia, in Holland, in Norway – but it wasn't possible here. But now I think it's better. This is what happens. Otherwise, I wouldn't do it. There's persistence, but then there's letting go, and allowing things to come in again, and so forth. In this case, all of this Hessian arrives and somebody comes up with this paint, which was developed for ventilation ducts, and it becomes this poor-quality thing, and we start to paint, like on canvas, and all of a sudden it's Arte Povera.

JPJ: The colour of this Pavilion is black. It's like the oil sticks that Richard Serra uses. But black in the landscape is often thought to be counterintuitive, because nature is all about softness of colour and colours merging from one into another. So what's your thinking behind that?

PZ: Well, you have to prepare the people for this colour. What I did was two layers; so you have one layer when you come in, and then you have those sidelines, where you have to make a little bit of a curve, and you go into the dark. And then you're prepared. I originally had a much more extreme beginning, with only one entrance and a long walk, but I loosened it up so

that it wouldn't feel restrained or forced. It should have the effect that you're prepared for the black.

JPJ: And this kind of black box could be seen as opposed to our classical building from 1934. Did the Serpentine building play any part in your thinking, in terms of the design?

PZ: I wanted to be nice to the building. So I think with this seemingly 'black box' – which is actually not a black box, as you find out when you go close enough [laughs] but I know what you mean – I think it creates two new spaces: a space in between the pavilion, and the space in front. So we have a frontal space and this one. I think it works, and it doesn't oppress the old building. It's a nice relationship, these two buildings. This is what architecture can do – create new situations. And I'm glad, of course, that you

didn't do the coffee shop and bar building. This is a perfect decision you've made. It wasn't easy to do away with it, but now it's perfect.

JPJ: It's interesting that time plays such an important part in each pavilion project: shortage of time, or more positively, the immediacy of the drawing taking physical form. Have you enjoyed the intensity of this process?

PZ: Very much. But the project is actually not so complex. It's a beautiful exercise for an architect, because, since it's not so complex, you can easily oversee the whole thing. With this kind of intensity, I was able to develop something in a way I haven't been able to before. When you go through this process, you can't sit in an airplane, make a sketch, give it to a talented architect in your office and say, 'Do something with this.' It would take too long. This process only works by being on it all the time, being there, having problems with certain things and navigating through them.

HUO: You've just opened another pavilion in Vardø, Norway, on the Varanger Peninsula: the Steilneset pavilion that you designed with the artist Louise Bourgeois. It's interesting that these two projects opened in the same week. And it was the last thing that Bourgeois did before she died. She told us about it and was so fond of it. With her recent death, it appears like a memorial for her, but it's actually a memorial for the people who were burned as witches in Norway. Can you tell us about this Varanger project?

PZ: I'll tell you the story of how it happened. I was invited by the National Tourist Routes project to collaborate with Bourgeois, and I said yes. I'd expected to be asked to do something around some kind of installation of hers, but she said, 'No, you go and have a look, and you do something first.' She asked me to go and see the site and to bring back information, because she couldn't go there herself. So I went and looked at it, and the curator Svein Ronning and I walked around the site, and after about two hours I asked him to leave me alone for half an hour and then I came back and told him what I wanted to do: a long building with ninety-one windows and ninety-one lights in the windows, for the ninety-one victims of the witch trials. And exactly where it would be constructed was

clear because it's the site where they were actually burned at the stake. When I first came to the village, it was dark, it was cold, and I could see a light in the windows where people lived. This really made an impression on me. And then I walked around and I saw this long rack for drying fish. And this inspired the structure. The people in the village said, 'Wow, look, this has something to do with our village!' So this is what I did, with the ninety-one biographies of the victims printed on silk and placed inside each window and lit by a solitary bulb. And they're really well done, these texts, because the historian had used the transcripts of the trials of every woman, and a few men too, who was killed, and she did a really good job. They're very powerful. You feel the person and you feel what she said: she was accused, she confessed but she Many people cry when they come out.

HUO: We first saw this model in your studio, and it was clear even then that it was incredibly poignant.

PZ: OK, so back to Louise. So I went home and I made a watercolour and sent it over to Louise, and right away it came back: 'Beautiful.' Very flattering. Her assistant Jerry Gorovoy told me the other day that for a week she looked at it and said: 'This is already complete, I can't do anything with this.' But this she didn't tell me at the time. She only said, 'Beautiful.' After two weeks a sketch of her artwork [The Damned, The Possessed and The Beloved] arrived – everybody thinks it's Louise's sketch, but I know it's Jerry's sketch [laughs] but she explained to him what she wanted: a chair emanating jets of fire surrounded by mirrors. But now I had a problem about where it should go, since it wouldn't work within the building. Well, what should I do? Should I make a niche or something, an extension of my building? So I offered to cancel

my part and do a new thing for her. And as soon as I suggested that, she came back, 'No! Don't change it.' [Laughs] So then it became clear that it was going to be two things. She wanted this. She said, 'Yours has to stay, and I'll do this.' She realized that the lights in the windows were a very emotional kind of approach to the lives of these women, and she reacted with the aggressive part – a representation of the aggression. So that's what we have now, with her work in a separate cube space.

HUO: You said you made a watercolour, and your books, with all the wooden buildings, are full of gorgeous watercolours and drawings.

PZ: By doing the first drawing myself, I can control the building, so that I don't have to stand next to the computer and say, 'Like this, like this', and print out kilometers of paper. Instead, I get to have this moment of concentration at my table. This is the best! It doesn't get any better – the life of an architect, making a drawing at one's table. It's a beautiful concentration. My hands are involved, and I can't do a watercolour without thinking about what's next – what colors to use. I do this to explore what I want.

JPJ: So what's important is the feeling that things are handmade, that they have your hand on them?

PZ: Yes. I'm looking for architecture space, and architecture space, as we know, is a void. It's a mysterious void, and we can only influence it. We can shape this void, and we can influence it through its materiality. It's like membranes that you can stretch and pull. So that's what I want – I want to control it ... that's not the right word ... I want to design something that doesn't exist. It doesn't exist, so I have to do it. There are many types of processes. One process is the watercolours, another one is making lots of models. Another is talking, speaking out in the office, again and again, leading the discussion. I pose the questions in the right order, and people have to learn that they can't give me academic answers, because we're not at university. I'm not interested in any kind of reasoning. If somebody were to say, 'I don't like this', and you were to say, 'But you should like this!', I'd shut you up, because that's his opinion, and I'm interested in his opinion. I want him to tell me what gives him that bad feeling. This is my method of designing. I want to hear what people say.

JPJ: David Sylvester had the same quality. When he was installing an exhibition here at the Serpentine, he would always ask everyone what they thought – not indiscriminately, but he'd ask Mike Gaughan, the gallery manager, for example, what he thought. He

asked, because he wanted to hear. It wasn't politeness, it was about seeing things in a different way, through the words of other people. That's a very generous thing to do, and it's also an intelligent thing to do, because it's a way of re-looking.

PZ: I'm exploiting people, see! [Laughs] But some people really like it – being part of this intense chemical process. I think this is what I can do: I can bring things out. But not through having a stupid academic discussion about it. When it's about words, I'll stop it, because we're not talking about words. That's really important, because architecture in the end will be used by people without an explanation, so it's like preconceiving emotional reactions to something.

HUO: So many people have been moved by your Pavilion. And with all of your buildings you create an emotional response. In a lecture you said that there are lots of aspects to evoking this emotion – there's the body, the anatomy of the building, the material compatibility, the sound of the space, the temperature of the space, the surrounding objects, the relationship between composure and seduction ...

PZ: You read my atmosphere lecture!

HUO: Yes I read it. It's a great lecture. So can you tell us a little bit more? What's the recipe?

PZ: The recipe? I don't know. I think it starts out with the intention to create emotional space. This is what I want to do. I don't set out to do a beautiful object that you look at from the outside. I like that too, but it's not the real core of what I'm aiming for. It's always the emotional space, but with the correct emotion for that work. I want to make it so my mother, for example, could understand it: if she saw the Pavilion she'd say, 'Sure. It's a garden.' So it starts out like this, and maybe you need some talent to do this. Certain people bring materials together that just give you the creeps. So it's obviously subjective, and different for different people. I'm persistent though, like I was here with the Pavilion, from the brick to the roofing felts, to bringing all these things together – you

have to be persistent. I'm persistent because this is the core, because I want to achieve emotional spaces. This is something I can do.

2011 © Peter Zumthor and the Serpentine Gallery

ANEXO III

DECLARAÇÕES DA BANCA

Declaração quanto à qualidade da Dissertação

Eu, Ligia Saramago, Professora Doutora da PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), arguidora titular da banca de Laila Mendonça Pessoa de Melo, declaro, a quem possa interessar, que, apesar de não haver nota ou distinções honrosas para as avaliações de dissertações de mestrado da UnB, a qualidade da Dissertação de Laila Mendonça Pessoa de Melo alcança nível Doutoral. O trabalho foi primorosamente redigido, demonstrando grande preocupação com as traduções dos textos utilizados, o que a levou a aprofundar seus conhecimentos dos conceitos mais importantes para sua pesquisa. É digna de nota também a excelente compreensão de obras filosóficas sabidamente difíceis por parte de Laila, cuja formação é em arquitetura. Em sua dissertação, ela não poupou esforços para adentrar estas obras e tirar delas o máximo de riqueza, de forma a melhor iluminar suas análises sobre a arquitetura de Peter Zumthor. Por tudo isso, eu gostaria de registrar a excelência acadêmica de seu trabalho, atribuindo-lhe “Distinção e Louvor”.



Ligia Saramago

Lisboa, 18 de outubro de 2022

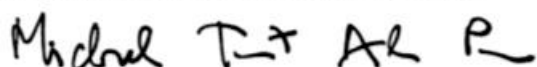
Cara Laila Mendonça Pessoa de Melo:

Gostaria, com esta carta, de testemunhar a grande qualidade da sua Tese de Mestrado intitulada *Ser – na - Arquitetura: a arquitetura convívio - existenciária de Peter Zumthor* que defendeu perante um júri, do qual fiz parte, em 27 de setembro de 2022. Efetivamente, o seu trabalho correspondeu a um grande desafio, pois implicou estabelecer um diálogo entre a Filosofia e a Arquitetura, a primeira tradicionalmente associada em exclusivo ao pensamento e a segunda habitualmente vista como uma disciplina sobretudo prática na conceção dos espaços de vida do ser humano. É evidente que tal distanciação não é verdadeira, pois a vertente teórica da Arquitetura, que se manifestou desde a antiga Roma, senão antes, implicou aproximações à Filosofia nas diversas formas disciplinares que tomou ao longo da História. Também a Filosofia se interessou pela Arquitetura, procurando, nesta, modelos de organização e pensamento. Particularmente com a Pós-Modernidade, os estudiosos de Arquitetura abriram campos de relacionamento para encarar a crescente complexidade do fazer Arquitetura. Mesmo assim, no ensino e investigação, tais aberturas não foram nem são muito frequentes.

Ao tentar relacionar o pensamento de Martin Heidegger com a prática projetual de Peter Zumthor, afinal foi buscar um filósofo que alguns já tinham trazido para o debate no campo da Arquitetura, enquanto o próprio Zumthor já tinha manifestado o seu apreço por este filósofo. Mas, a sua tese, tornou mais sólida a hipótese de conceitos fundamentais em Heidegger poderem ser usados para melhor compreender os caminhos projetuais de Zumthor. Christian Norberg-Shulz já o tinha feito em geral, para a Arquitetura, nalguns dos seus escritos, mas este seu enfoque em Zumthor acrescentou mais ênfase aos temas do habitar e do lugar na sua obra enquanto arquiteto.

Para além de a felicitar pela grande qualidade e coragem que a sua Tese de Mestrado apresenta e demonstra, espero que prossiga na via académica que iniciou, pois mostrou ter as aptidões e o desejo de o fazer.

Com os meus sinceros cumprimentos,



Michel Toussaint Alves Pereira, Professor Jubilado da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa