

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Rafael Brandão Melo

Fronteiras do Sagrado:
experiência fenomênica na arquitetura religiosa de
Cristián Undurraga

Recife
2020

Rafael Brandão Melo

Fronteiras do Sagrado:
experiência fenomênica na arquitetura religiosa de
Cristián Undurraga

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
da Universidade Federal de Pernambuco como
parte dos requisitos para obtenção do título
de mestre em desenvolvimento urbano.

Área de concentração: Arquitetura e
Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira,
PhD.

Recife
2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

M528f Melo, Rafael Brandão
Fronteiras do Sagrado: experiência fenomênica na arquitetura religiosa
de Cristián Undurraga / Rafael Brandão Melo. – Recife, 2020.
190f.: il.

Orientador: Fernando Diniz Moreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento Urbano, 2020.

Inclui referências e apêndice.

1. Cristián Undurraga. 2. Sensibilidades projetuais. 3. Lugar.
4. Fenomenologia. I. Moreira, Fernando Diniz (Orientador). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-172)

Rafael Brandão Melo

Fronteiras do Sagrado:
experiência fenomênica na arquitetura religiosa de
Cristián Undurraga

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
da Universidade Federal de Pernambuco como
parte dos requisitos para obtenção do título
de mestre em desenvolvimento urbano.

Aprovada em: 17/08/2020.

BANCA EXAMINADORA

Professor Fernando Diniz Moreira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Lúcia Leitão Santos (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Horacio Torrent (Examinador externo)
Pontifícia Universidad Católica de Chile

Professor Aristóteles Siqueira Campos Cantalice (Examinador externo)
Universidade Católica de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Ainda durante a graduação, o professor Fernando Diniz Moreira desempenhou um papel importante para mim ao apresentar um “mundo da arquitetura” em suas aulas. Suas reflexões históricas e teóricas refletem paixão pelo ofício e sua aventura em visitar pessoalmente as obras de arquitetura mundo a fora, pois como diz Ruth Verde Zein em um texto seu, “há que se ir às coisas”. Indiretamente, a professora paulista também me inspirou desde a graduação, numa palestra muito bonita que proferiu na UFPE sobre o brutalismo na escola paulista de arquitetura. A essa altura, já estava claro para mim que, para se abordar arquitetura por um viés corporal, e analisá-la enquanto produto projetual e cultural, é necessário “paixão” pela disciplina, tanto em sua prática como em sua reflexão.

Durante o curso de pós-graduação no MDU, recebi muitas instruções em sala de aula. Um texto sobre as especificidades epistemológicas do espaço da arquitetura, da professora Lúcia Leitão, bem como suas aulas sobre teoria da arquitetura, também me inspiraram em direção à questões mais subjetivas da disciplina. No momento da banca de projeto de pesquisa, já estava definido o tema voltado para a arquitetura de Cristián Undurraga, quando também recebi instruções importantes dos professores Aristóteles Cantalice, Lúcia Leitão e Horacio Torrent. O professor Horacio Torrent, da *Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos* - FADEU (PUC-Chile), ofereceu um suporte essencial para esta pesquisa, pois intermediou meu acesso àquele campus, me recepcionou e me conduziu pessoalmente até uma obra importante da arquitetura religiosa moderna chilena, em Santiago. Além disso, Torrent foi fonte de pesquisa e também arranjou meu encontro pessoal com Cristián Undurraga, que é seu amigo.

Eu agradeço a **todos** que foram citados e a todos os envolvidos direta ou indiretamente com essa pesquisa. Agradeço especialmente ao meu orientador Fernando Diniz pela maneira exemplar de conduzir seu ofício, em e além da sala de aula. Agradeço a Horacio Torrent pela grande contribuição, e sobretudo, agradeço a Cristián Undurraga pelas suas “sensibilidades”, tanto como arquiteto como quanto pessoa. Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio da Pró-reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Pernambuco (Propesq), pelo apoio financeiro concedido a esta pesquisa.

Dante do imperativo de afastar o perigo e estabelecer limites à incerteza da vastidão, o homem disputou o terreno em estado selvagem e nesse ato forjou um domínio capaz de acalmá-lo. Medida e domínio emergem, então, como o princípio da hospitalidade. [...] Neste ato primário de limitar a extensão para construir o próximo, a hospitalidade se destaca como a qualidade sensível do espaço, aquela virtude que dá sentido ao construído, transformando-o em arquitetura. (UNDURRAGA, 2019, p. 109, tradução nossa)

RESUMO

Esta pesquisa buscou fornecer uma reflexão crítica sobre sensibilidades projetuais na concepção do projeto, e a importância da compreensão de obras de arquitetura pelo movimento do corpo no seu espaço. A partir da segunda metade do século XX ganharam importância no debate teórico da arquitetura críticas ao problema da ênfase excessiva ao caráter visual dos projetos, em detrimento da elaboração espacial que desenvolvesse o potencial multissensorial da arquitetura. Este problema recebeu influências da fenomenologia na observação de questões essenciais do espaço vivido, dotado de significados mais profundos do que a banalização na ênfase pictórica e historicista dos edifícios. Nesse sentido também é importante a observação dos fenômenos topográficos como ponto de partida para conceber o projeto num sítio e numa paisagem cultural. A concepção e a experimentação da arquitetura por um viés corporal, direcionaram essa pesquisa para uma interpretação fenomenológica da arquitetura contemporânea. Foi encontrada na obra de tema sagrado do arquiteto chileno Cristián Undurraga, uma oportunidade para realizar interpretações de cunho fenomenológico. A partir de uma visão geral de sua obra, identificamos que -particularmente seus espaços religiosos- eram muito significativos a nível de estímulos multissensoriais, de interpretações de questões imateriais e simbólicas, e de uma forte relação com a topografia e com o lugar. Alguns autores, embasados em textos de Heidegger e Merleau-Ponty, foram abordados na pesquisa por terem introduzido questões fenomenológicas na arquitetura, como Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, David Leatherbarrow e Mohammad Reza Shirazi. Escritos e falas do arquiteto Cristián Undurraga foram também referências. Serviram como objeto de estudo empírico o *Santuário de Padre Hurtado* (1994) e *Capela do Retiro* (2009). A metodologia utilizada levou em conta conceitos fenomenológicos atrelados ao *lugar*, à experiência vivida do corpo no espaço, à topografia, e à sacralidade expressa pelo espaço construído. Posteriormente às visitas aos locais, foi realizada uma entrevista com o arquiteto, cujas declarações colaboraram para uma visão crítica do tema pesquisado.

Palavras-chave: Cristián Undurraga. Sensibilidades projetuais. Lugar. Fenomenologia.

ABSTRACT

This research sought to provide a critical reflection on design sensibilities in the conception of the project, and the importance of understanding architectural works by the movement of the body in its space. From the second half of the twentieth century onwards, it has gained importance in the theoretical debate on architecture criticizing the problem of excessive emphasis on the visual character of projects, to the detriment of spatial elaboration that developed the multisensory potential of architecture. This problem received influences from phenomenology in the observation of essential issues of the lived space, endowed with deeper meanings than banalization in the pictorial and historicist emphasis of buildings. In this sense, it is also important to observe topographic phenomena as a starting point to conceive the project on a site and in a cultural landscape. The conception and experimentation of architecture through a body leaning, directed this research towards a phenomenological interpretation of contemporary architecture. An opportunity to make phenomenological interpretations was found in a sacred theme work by Chilean architect Cristián Undurraga. From an overview of his work, we identified that - particularly his religious spaces - were very significant in terms of multisensory stimuli, interpretations of immaterial and symbolic issues, and a strong relationship with the topography and the place. Some authors, based on texts by Heidegger and Merleau-Ponty, were approached in the research because they introduced phenomenological subjects in architecture, such as Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, David Leatherbarrow and Mohammad Reza Shirazi. Writings and speeches by architect Cristián Undurraga were also references. The *Santuário del Padre Hurtado* (1994) and the *Capilla del Retiro* (2009) served as objects of empirical study. The methodology used took into account phenomenological concepts linked to the place, the lived experience of the body in space, the topography, and the sacredness expressed by the built space. After visits to the sites, an interview was conducted with the architect, whose statements contributed to a critical view of the researched theme.

Keywords: Cristián Undurraga. Design sensibilities. Place. Phenomenology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	SURGIMENTO DA OBRA DE CRISTIÁN UNDURRAGA NA ARQUITETURA CHILENA DO FINAL DO SÉCULO XX.....	16
2.1	ARQUITETURA CHILENA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO - UM PANORAMA.....	16
2.2	MUDANÇA NA ARQUITETURA CHILENA DA DÉCADA DE 1990.....	27
3	UNDURRAGA DEVÉS ARQUITECTOS - UMA PRODUÇÃO EM CURSO.....	30
3.1	ANOS 1990 - O ESTABELECIMENTO DE UMA NOVA CONDUTA CRIATIVA.....	32
3.2	DÉCADAS DE 2000 E 2010 - CONTINUIDADE E INOVAÇÃO NOS GESTOS CRIATIVOS...	57
4	FENOMENOLOGIA NA REFLEXÃO SOBRE ARQUITETURA.....	75
4.1	UMA NOÇÃO DE FENÔMENO.....	75
4.2	CONCEITOS PARA UMA “FENOMENOLOGIA DA ARQUITETURA”.....	76
4.2.1	Christian Norberg-Schulz e o suporte <i>heideggeriano</i> para uma significação humana da arquitetura.....	77
4.2.2	Juhani Pallasmaa e o suporte <i>merleau-pontiano</i> para uma significação sensorial da arquitetura.....	89
4.2.3	Projetando atmosferas.....	95
4.2.4	A topografia na concepção do projeto.....	99
4.3	ARQUITETURA COMO SUPORTE À MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO.....	104
4.3.1	Exemplares contemporâneos de espaços sagrados.....	106
4.4	A RELAÇÃO DOS TEMAS ABORDADOS COM O PENSAMENTO DE CRISTIÁN UNDURRAGA.....	122
4.5	O MÉTODO FENOMENOLÓGICO NA PERCEPÇÃO DE ESPAÇOS ARQUITETÔNICOS...	127
5	EXPERIÊNCIAS CORPÓREAS NA ARQUITETURA RELIGIOSA DE CRISTIÁN UNDURRAGA.....	135
5.1	ANÁLISE PRELIMINAR DO SANTUARIO <i>PADRE HURTADO</i>	136
5.2	SANTUÁRIO <i>PADRE HURTADO</i> - DESCRIÇÕES FENOMENOLÓGICAS.....	143
5.3	ANÁLISE PRELIMINAR DA CAPELA DO RETIRO.....	155
5.4	CAPELA DO RETIRO: DESCRIÇÕES FENOMENOLÓGICAS.....	164
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
	REFERÊNCIAS.....	181

1 INTRODUÇÃO

A arquitetura contemporânea pode revelar sensibilidades projetuais, aqui entendidas como preocupações no ato de projetar, que levem em consideração a experiência corporalmente vivida. Essa abordagem dá importância a questões sensoriais concretas, “em termos de sequências espaciais, texturas, materiais e luzes experimentados” (HOLL, 1995, p.05). A arquitetura colabora com a criação de lugares mais significativos à medida que desenvolve um caráter específico pelo repouso da construção sobre o solo, pela maneira como esta se eleva ao céu, e pela sua tectônica (NORBERG-SCHULZ, 1983). Esta dissertação explorou sensibilidades projetuais na arquitetura contemporânea religiosa de Cristián Undurraga, descrevendo percepções fenomenológicas por meio da experiência corpórea em espaços de caráter sagrado.

A partir da segunda metade do século XX, emergiram no debate da arquitetura várias revisões do modernismo europeu, especialmente nos anos 1950 e 1960, que abordaram sensibilidades topográficas do lugar e de expressões tectônicas. Essas abordagens buscaram certos “retornos” à uma resposta mais específica da arquitetura ao lugar e à expressão tectônica dos edifícios pelo uso do concreto aparente, por exemplo, que permite deixar narrativas construtivas em sua moldagem. Os detalhes também receberam atenção por poderem expressar um caráter plástico e construtivo mais significativo para o projeto (FRAMPTON, 2008; FRASCARI, 1984; GREGOTTI, 1966, 1983). Já nos anos 1970, emerge uma produção que se declarou como “pós-modernista”, que posteriormente foi criticada por vários autores pelo seu forte apelo à “citação historicista”, muitas vezes aplicada de forma superficial, banalizando a linguagem arquitetônica (NESBITT, 2010). Essa banalização pode ser lida na ênfase à imagem do edifício, principalmente através de colagens de motivos históricos em novos edifícios a partir de argumentos conceituais de releituras históricas.

Autores como Juhani Pallasmaa (1986) têm criticado o problema da crescente priorização do caráter imagético dos projetos, em detrimento de uma elaboração espacial que desenvolva o potencial multisensorial da arquitetura. Um outro aspecto problemático para Pallasmaa -e que persiste desde o início da arquitetura moderna até o presente momento- é a demasiada ênfase funcionalista que muitos arquitetos desenvolveram em detrimento de uma concepção mais sensível ao estímulo de sensações e significados que a arquitetura pode agregar.

Nesse cenário de revisões críticas do Movimento Moderno na arquitetura, a fenomenologia ganhou notoriedade como uma forma de se abordar o projeto desde a década de 1960, com influência de conceitos fundamentais de filósofos como Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1945) e de Martin Heidegger em *Construir, Habitar, Pensar* (1953). Assim, o debate teórico em torno da fenomenologia da arquitetura na segunda metade do século XX é estimulado por críticos, a exemplo de Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, David Leatherbarrow e Mohammad Reza Shirazi, por arquitetos como Tadao Ando e Peter Zumthor, e por críticos-arquitetos como Steven Holl, na intenção e de reavaliar criticamente questões do pensamento e da prática da arquitetura moderna.

Em seu ensaio *A Geometria do Sentimento* (1986), Juhani Pallasmaa lançou um olhar crítico à arquitetura moderna devido à ênfase da forma visual em detrimento da experiência vivida da arquitetura. Influenciado por Merleau-Ponty, o autor procura explorar maneiras de recepção da arquitetura por aquele que a experimentar, que supere a prática da disciplina como “jogo de formas”, especialmente quando a cultura tecnológica estimulam a arquitetura como disciplina autônoma, ou campo de livre expressão artística embasada em conceitos ou justificativas intelectuais que priorizam o formalismo. A abordagem de Pallasmaa fica mais evidente quando questiona a prática da arquitetura por meio da concepção que ele chama de elementarista:

Mas uma obra de arte não é ao contrário de toda concepção elementarista? Sem dúvida, os **significados** de uma obra de arte nascem do todo, de uma visão que integra as partes e não são de modo algum a soma dos elementos que a formam. A análise da estrutura formal de uma obra arquitetônica não revela necessariamente a qualidade artística da construção ou **como seu efeito se produz**. (PALLASMAA, 1986 *in: NESBITT*, 2010, p. 484, grifos meus.)

Assim, a “ilusão do elementarismo”, ou seja, -a arquitetura como uma composição baseada em formas e efeitos visuais-, está ligada a uma ênfase ocularcêntrica desenvolvida desde o iluminismo, mas reforçada pela *gestalt*, uma psicologia da percepção na qual o olho, a forma e a figura adquirem uma importância central. Na *gestalt* os diagramas não possuem um “significado” intrínseco, mas a função de serem percebidos pelo olho enquanto sentenças elementares. Diferentemente dessa concepção, Pallasmaa defende a experimentação da arquitetura por meio de uma experiência fenomenológica e multissensorial: “Eu percebo de uma forma total com o meu ser completo: Eu alcanço uma estrutura única da coisa, uma única forma de ser, que fala para todos os meus

sentidos de uma vez” (MERLEAU-PONTY, 1964 *apud* MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p.15).

O retorno a temas arquitetônicos antigos por parte do “pós-modernismo”, resultou em grande parte em uma produção de colagens pictóricas de estilos e de citações historicistas, o que também contribuiu para uma carência de autenticidade e crise de significado na arquitetura moderna. Em contrapartida a esta “arquitetura das imagens”, o autor defende que, quando produzida como obra de arte, a arquitetura carrega força emocional e tem seu efeito percebido a partir da experimentação corporal da obra. As formas somente devem aflorar símbolos de nossa consciência e subconsciência a partir do que elas representam, ativando nossas “memórias sensoriais”. Assim sendo, defende que a arquitetura deve afastar-se da busca formalista e meramente conceitual e buscar um sentido sensorial mais profundo.

Esse posicionamento leva Pallasmaa a criticar a arquitetura recente, especialmente a produzida no mundo ocidental as décadas finais do século XX até hoje. A ênfase a uma arquitetura para a visão, calcada em uma “cultura da fotografia” tem levado a uma produção de cenários, muitas vezes justificados por questões meramente intelectuais e conceituais, em detrimento da importância das “essências”, como colocada na fenomenologia de Merleau-Ponty.

Outro crítico que declarou a influência da fenomenologia em seu pensamento sobre arquitetura foi o norte-americano David Leatherbarrow. Uma das abordagens desenvolvidas pelo autor é da observação dos fenômenos topográficos como ponto de partida para conceber o projeto num sítio e numa paisagem cultural. Em um contexto globalizado no qual a arquitetura surge em um determinado sítio, mas resulta cada vez mais da montagem de elementos construtivos fabricados em outras localidades, a relação do edifício com o lugar assume uma importância indiscutível no debate arquitetônico recente (LEATHERBARROW, 2000, 2009).

Essas questões da experimentação corporal da arquitetura, bem como da percepção do lugar para uma adequada implantação do edifício no sítio, direcionaram essa pesquisa para a interpretação fenomenológica. Assim, a relação experimental entre ser humano e espaço da arquitetura, dotado de estímulos sensoriais e significados existenciais como respostas específicas ao *lugar*, é colocada nesta pesquisa como um tema central.

Partindo dessas premissas, esta pesquisa abordou particularmente uma produção chilena, que tem se destacado devido a sua qualidade de elaboração espacial multisensorial da arquitetura com respostas específicas ao lugar e ao sítio. Atualmente, Miquel Adrià declara ser “a arquitetura mais interessante e original de todo o continente americano” (2010, p. 9, tradução minha), bem como Fernando Pérez Oyarzun declara que a arquitetura chilena “atualmente pode ser vista como uma das mais ativas e qualificadas da América Latina (2006, p. 7, tradução minha). A atenção à arquitetura e urbanismo recentes do Chile também se justifica porque este tema ainda representa “uma lacuna de conhecimento sistêmico no Brasil, de práticas contemporâneas, arquitetônicas e urbanísticas, representativas da América Latina” (CAIRES, 2013, p. 12).¹

Segundo Horácio Torrent (2000), entre os fatores que alcançaram a arquitetura chilena recente a posição atual, estão uma reinterpretação do modernismo internacional sob estreita relação com o território e sua paisagem cultural e uma **concepção fenomenológica** presente na produção local recente. Se até os anos 1990, uma busca por uma suposta “identidade latino americana” era um tema central nas discussões, hoje o que vemos é um postura mais pragmática de arquitetos que buscam atender temas universais em diálogo com as especificidades do lugar por meio de interpretações da topografia do sítio, da paisagem cultural, e de uma atenção à exploração dos sentidos na formulação do espaço. Assim, no Chile o foco dos debates vem se direcionando para **questões da qualidade espacial**, ao invés da ênfase em problemas formalistas, da linguagem, ou de uma nebulosa identidade arquitetônica latino-americana.

Cristián Undurraga é um dos arquitetos chilenos que mais se destacam e que “conseguiu construir uma das práticas arquitetônicas mais importantes de sua geração, em um ambiente arquitetônico exigente, como o chileno” (OYARZUN, 2006, p. 7, tradução minha). Sua trajetória de mais de 40 anos de prática de projeto tem dado ênfase à arquitetura pública, priorizando concursos públicos desde a fundação do seu escritório em 1978 com colaboração de sua esposa, Ana Luisa Devés. Seus projetos revelam qualidades espaciais e sensoriais voltadas para a experiência vivida do espaço, bem como

¹ A autora participou de um grupo de estudo da Profa. Dr. Ruth Verde Zein, que coordenou no Brasil uma pesquisa internacional com título "Discussão teórica e construção histórica: o patrimônio arquitetônico da modernidade no Chile e no Brasil". Este estudo contribuiu com a lacuna de conhecimento brasileiro sobre o contexto chileno nesse tema. Trata-se de um projeto de pesquisa científica internacionalmente consolidado entre o Brasil e o Chile, e que articulou trocas entre a Pontifícia Universidade Católica do Chile, o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana de Mackenzie, São Paulo e o Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

leituras de contextos culturais e geográficos. Uma vez que Ana Devés afastou-se desse ofício para dedicar-se às esculturas desde 1995, e uma vez que Undurraga continua como sócio principal do escritório e arquiteto responsável por todos os projetos feitos até os dias atuais, ele será abordado como representante central da produção do escritório nesta pesquisa.

Foram selecionados como objetos de estudos duas obras de caráter sagrado desenvolvidas pelo escritório Undurraga & Devés, produção pouco conhecida no Brasil, mas que rendeu ao arquiteto a conquista do *International Prize for Sacred Architecture* 2012², sendo o primeiro arquiteto da América Latina a ser premiado nesta categoria. Partimos do pressuposto de que sua obra para fins sagrados constitui uma oportunidade de reflexão sobre arquitetura, pois revela qualidades sensíveis da prática contemporânea de projeto, que privilegiam: uma experiência corporal do espaço; respostas adequadas à paisagem cultural e à geografia circundante; manejo dos materiais à favor da criação da atmosfera sagrada. Serviram como objeto empírico as seguintes obras: Santuário de Padre Hurtado (1994) e Capela do Retiro (2009).

A atenção despertada para a seleção dessas obras específicas surgiu de uma visão de conjunto prévia da obra de Undurraga & Devés publicada em livros, revistas, artigos e premiações. A maior parte desse material bibliográfico relacionado ao contexto chileno foi acessado durante uma estadia em Santiago em Agosto de 2019. A Pontifícia Universidade Católica do Chile concedeu acesso à biblioteca da *Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos* - FADEU, servindo como importante suporte de pesquisa bibliográfica.

Em seguida foi feita uma visitação programada às obras selecionadas a partir de uma abordagem empírica. Com o suporte da revisão teórica, estruturou-se uma metodologia para a interpretação de espaços arquitetônicos de caráter sagrado. O emprego de parte das técnicas escolhidas relaciona-se com um **método fenomenológico** que propõe colocar o pesquisador na posição de intérprete, aproximando-o do sítio e conduzindo-o em direção ao prédio, adentrando seu interior de maneira que perceba com atenção todas as manifestações que saltem a sua leitura, vivenciando uma experiência a partir do corpo em movimento, originando descrições diretas da experiência -tal como ela é- no texto escrito (MCCARTER e PALLASMAA, 2012; SHIRAZI, 2014). Somente após

² Mérito conquistado pelo projeto da Capela do Retiro.

as visitações foi realizada pessoalmente uma entrevista semiestruturada com o arquiteto Cristián Undurraga.

O trabalho se organiza em seis partes, sendo as principais o referencial histórico, o referencial teórico e metodológico, as descrições e análises das visitas. As partes 2 e 3 constituem o primeiro momento, onde foi feita uma breve contextualização histórica da arquitetura recente chilena para situar a atuação de Cristián Undurraga. Na parte 2 abordou-se um cenário da arquitetura moderna chilena em transição do século XX para o século XXI e, em seguida, na parte 3 foi oferecida uma visão de conjunto das obras mais destacadas do arquiteto em várias escalas de atuação. Paralelamente, estruturou-se o referencial teórico e metodológico na parte 4. A fenomenologia foi abordada como campo de pensamento para a teoria da arquitetura ao enfatizar conceitos interpretados por arquitetos que abordaram o tema em obras escritas e construídas. Na sequência, foram abordados conceitos referentes à dimensão sagrada da arquitetura a partir de uma leitura de Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano* (1957), e trazidos exemplos de capelas contemporâneas em contextos variados que podem ilustrar potenciais fenomenológicos na interpretação de espaços sagrados. Alguns temas abordados pelos arquitetos e demais autores puderam ser associados a escritos de Cristián Undurraga. Por fim, na parte 5 são feitas as descrições fenomenológicas e também análises arquitetônicas complementares dos objetos de estudo. As considerações finais agregam conclusões sobre o tema da pesquisa em diálogo com o material colhido em entrevista com o arquiteto, e que está transcrita na íntegra em apêndice.

2 SURGIMENTO DA OBRA DE CRISTIÁN UNDURRAGA NA ARQUITETURA CHILENA DO FINAL DO SÉCULO XX

2.1 ARQUITETURA CHILENA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO - UM PANORAMA

A produção arquitetônica chilena do século XX só tornou-se reconhecida mundialmente a partir do final daquele século. Em 2015, a exposição *Latin American in Construction, Architecture 1955-1980*, apresentada num dos mais importantes museus do mundo em termos de arte moderna, o MoMA em Nova York, mostrou muitos exemplos chilenos. Entretanto, a última exposição sobre o tema havia acontecido faziam seis décadas, com *Latin American Architecture Since 1945*, que ocorreu de novembro de 1955 a fevereiro do ano seguinte. Naquele mesmo museu, Brasil, México e Venezuela foram indiscutivelmente os principais protagonistas na visada da crítica internacional, em detrimento de outros países, como o Chile. Para Hugo Mondragón (2006) “nesse contexto, a prática chilena era vista como um elemento menor” (p. 17, tradução minha). Portanto, os projetos de arquitetura da primeira metade do século XX feitos no Chile, se comparados com os das maiores nações latinas, “não foram particularmente atraentes -ou permaneciam desconhecidos- para editores europeus e norte-americanos especializados.” (MONDRAGÓN, 2006, p. 17, tradução minha).

Segundo Fernando Pérez Oyarzun (2010), foi a partir da última década do século passado que a arquitetura chilena viu nascer uma nova geração de arquitetos -incluindo Cristián Undurraga-, que atuou de maneira a aumentar o reconhecimento internacional do Chile. Entretanto, até se chegar a esse momento, houveram muitas tensões entre os temas locais e universais, busca por utopias experimentais, bem como discussões em torno da questão da identidade sul-americana. No segundo pós-guerra, a prática chilena começou a se destacar quando os princípios vigentes do modernismo, difundidos pelos grandes mestres europeus, começaram então a ser questionados no meio por uma nova geração de arquitetos.

Apesar da arquitetura chilena não ter tido reconhecimento internacional na maior parte do século XX, as sementes da arquitetura pela qual o país hoje se destaca podem ser encontradas nos anos 1950, quando já revelava-se um experimento com o sítio, com o programa espacial e estrutural reconhecidamente inovador em relação à produção da primeira metade do século.

Segundo Rodrigo Pérez de Arce (2010), a arquitetura moderna chilena ganhou mais autenticidade em sua linguagem quando a questão sísmica do Chile passou a ser um critério importante para a concepção de projeto. Diferentemente das experiências plásticas atingidas pela prática de outros mestres sul-americanos, como Niemeyer no Brasil, a prática chilena precisava considerar o impacto dos terremotos em detrimento de uma linguagem estrutural mais leve. Um caso emblemático foi o do *Instituto de Biologia Marinha de Montemar* (fig. 1), projetado por Enrique Gebhard entre 1941 e 1950, um dos arquitetos que introduziram conceitos da arquitetura moderna no Chile. Posteriormente à construção do edifício, os pilares com seção em “V” precisaram ser redimensionados com novas camadas de concreto devido à danos causados por um abalo sísmico. Por consequência, o perfil esbelto e com linguagem estrutural mais leve, associado à arquitetura brasileira, deu lugar à uma expressão mais robusta e adequada ao contexto geográfico local. Ainda assim, o projeto manteve sua inovadora distribuição espacial em resposta ao programa requisitado e ao sítio, uma baía cercada por granitos que inspirou a implantação do complexo ao mesmo tempo que permitia as atividades dos pescadores locais em torno dos pilares. Esta obra reuniu conceitos da arquitetura moderna e ideias plásticas, como pode ser visto no mural artístico que ocupa lugar de destaque na fachada voltada à praia.

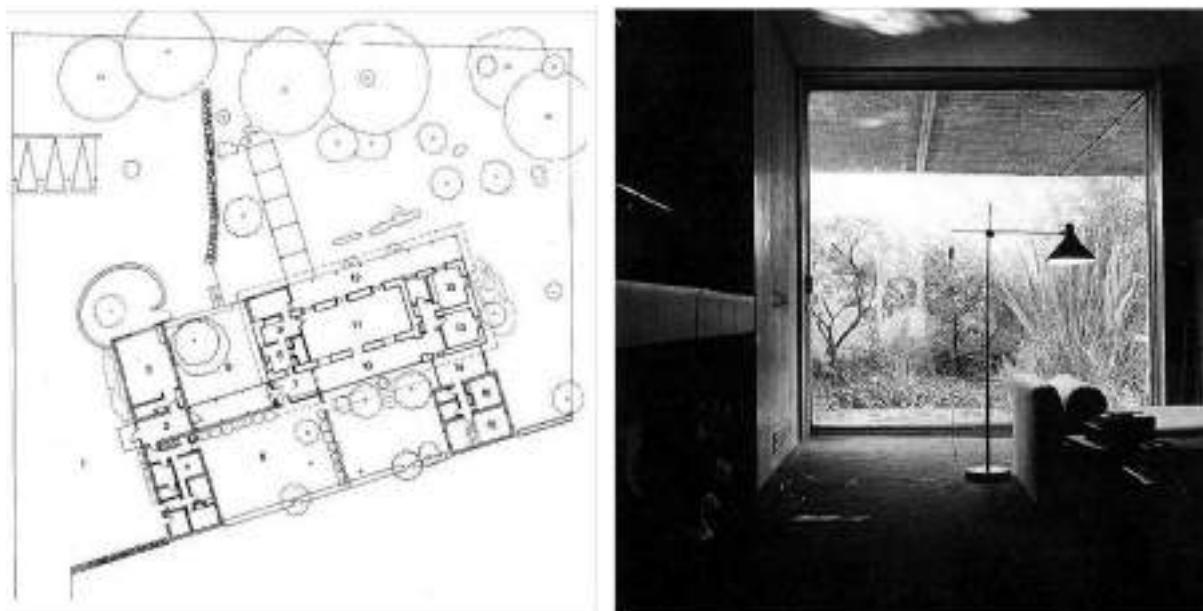
Figura 1 - Instituto de Biologia Marinha de Montemar.



Fonte: patrimonioceanico.cl.

No final dos anos 1950 a experimentação em torno da problemática “local e universal” ganhava atenção na produção chilena. Alguns arquitetos interpretaram tendências internacionais mediadas por questões culturais, como a identidade e origem da arquitetura nacional. Um bom exemplo disto pode ser visto na *Casa Sergio Larraín* (1959), projetada por Sergio Larraín, um importante agente na consolidação do modernismo na arquitetura chilena (figs. 2 e 3).

Figuras 2 e 3 - Planta baixa e ambiente da Casa Sergio Larraín (1959).



Fonte: barqo.cl. Créditos: Sistema de Difusión Arq. Chilena PUC.

Nesta residência projetada pelo arquiteto para uso particular, a economia formal percebida desde a entrada com volumes simples brancos, expressa privacidade pela relação entre aberturas e fechamentos, e ainda uma certa abstração por não revelar imediatamente do exterior as funções que abriga. Os volumes brancos vistos de fora foram implantados em torno de uma casa originalmente colonial (figs. 4 e 5). Nessa intervenção, os novos volumes construídos estão articulados por passagens e por um pátio que funciona como elemento de transição à casa pré-existente, numa relação de complementaridade e justaposição histórica entre a arquitetura moderna e as pré-existências locais vernaculares (PÉREZ OYARZUN, 2010).

Figuras 4 e 5 - Fachada e ambiente da Casa Sergio Larraín (1959).



Fonte: chilearq.com. Créditos: Sistema de Difusión Arq. Chilena PUC.

Havia certa preocupação dos arquitetos modernos daquele momento em relação ao local onde construíam, ainda que estivessem interessados num partido formalista influenciado pelos mestres europeus e, em certa medida, pelos brasileiros. Segundo Horacio Torrent (2010), a geração da forma a partir de massas puras tornou-se então uma marca conceitual da produção arquitetônica desse período, como no *Prédio de Segurança Social em Antofagasta* (1959), projetado por Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo e Carlos García-Huidobro (fig. 6). Aparentemente, esta obra experimenta alguns princípios da arquitetura de Le Corbusier da década de 1920, adicionada de elementos encontrados na produção modernista latino-americana, como o fechamento de fachadas em cobogós cerâmicos e uso de azulejos decorativos.

Figura 6 - *Oficinas de Servicio de Seguro Social en Antofagasta*.



Fonte: revistas.ucn.cl. Créditos: Archivos El Mercurio de Antofagasta.

Na produção chilena da década de 1950 houve uma geração mais interessada em experimentações em torno da abstração formal, das possibilidades tectônicas ao alcance, e da complementação entre princípios do modernismo internacional com a paisagem cultural local. Em meio a este anseio, uma prática muito mais experimental e alternativa da arquitetura aconteceu em torno da *Escuela de Valparaíso*. Em 1952, um grupo reunido em torno desse espírito se desloca da capital Santiago e começa a se envolver com a Universidade Católica de Valparaíso (UCV), em *Viña del Mar*, reformando a maneira de ensinar. As atividades do grupo envolvendo artistas, filósofos, cientistas e arquitetos na construção de uma visão mais ampla e poética sobre a vida, constitui uma Escola de Valparaíso (MIHALACHE, 2006). O arquiteto Alberto Cruz e o poeta argentino Godofredo Iommi foram responsáveis pela fundação de uma outra forma de ensino, redefinida em torno de valores eleitos próprios, não ancorados naqueles do eixo cultural central da Europa e Estados Unidos: entre os adeptos dessa Escola dava-se uma atenção maior à evidência das inspirações locais, do ponto de vista da cultura latino-americana.

O discurso poético promoveu **metodologias de intensa observação** e experimentação construtiva: “A observação é amplamente usada, inferência baseada em dados de perspectiva que resultam em novos dados dentro de um processo científico, uma nova base empírica a partir da qual se pressupõe uma **teoria implícita**.” (TORRENT, 2010, p. 114, tradução e grifos meus). Segundo Torrent (2010), tal base empírica trouxe implícita a teoria fenomenológica através de uma interpretação mais poética do sítio e da captura dos fenômenos que estabelecem a paisagem na qual serão inseridas as decisões arquitetônicas. Esta postura pode ser vista no projeto de um concurso para a Escola Naval em Valparaíso em 1956, que foi feito sob uma rigorosa observação e interpretação do lugar, além de incluir estudos topográficos e do regime dos ventos (fig. 7):

Os estudos desse tipo, que vieram de uma abordagem funcionalista e decididamente científica das atividades, **tornaram-se mais fenomenológicos e interpretativos** dos atos quando foram colocados no local preciso em relação à topografia do local e à presença do mar onde “a terra parece ser a antessala antes de embarcar” (Horacio Torrent, p. 116, tradução e grifos meus).

Figura 7 - Projeto para competição da Escola Naval em Valparaíso 1956-57.



Fonte: bitacoravirtual.cl

A partir de meados do século XX a arquitetura moderna chilena reinterpretou modelos internacionais de maneiras inovadoras e originais, e pode ser vista “não como um ‘fim do jogo’ em si, mas como um espírito responsivo que, ao descobrir a ***anima, ou alma, do lugar***, tenta se identificar também com a própria ***essência*** de sua natureza.”³ (Bruce Webb, 2010, viii, tradução e grifos meus).

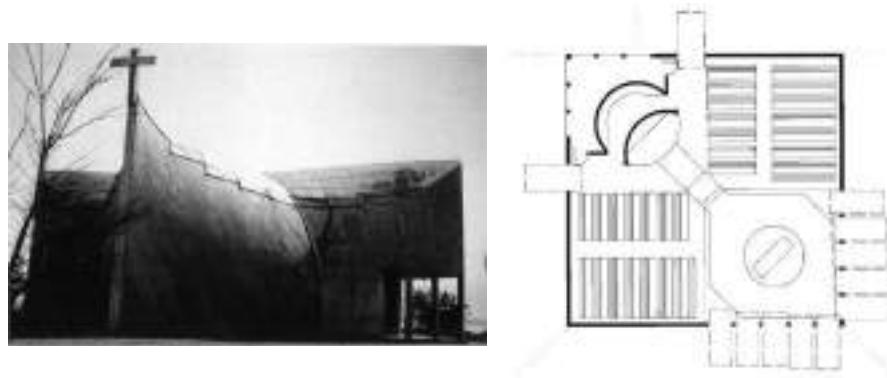
No começo dos anos 1960, um programa de reconstrução de igrejas atingidas por um terremoto promoveu um importante campo de experimentação arquitetônica à cargo da Escola de Valparaíso. O trabalho feito em conjunto por professores e alunos experimentou tendências que foram repercutidas mais tarde na prática local (PÉREZ DE ARCE, 2010). Esta década foi particularmente importante com relação a estudos do programa litúrgico católico, pois houveram novas propostas implicando na dimensão arquitetônica dos espaços sagrados. As dimensões geométricas e a iluminação do presbitério foram revistas frente à sua importância ceremonial, e também houve uma reorganização espacial dos demais setores do templo (TORRENT, 2010). Podemos ver a formalização desses estudos na *Capela da Candelária* (1960), projetada por Arturo Baeza e localizada em Concepción (figs. 8 e 9):

A capela consistia em um quadrado de 15 metros de lado e não mais de 7,5 metros de altura, e foi formalmente criada por porções cônicas que pareciam ser barcos invertidos em um manto contínuo, criando um espaço praticamente único entrando na diagonal. A distribuição foi feita em harmonia com as partes

³ Os termos em destaque, -aplicados à releitura do modernismo internacional no contexto chileno- são questões centrais para o conceito de ***genius loci***, que será comentado no referencial teórico da parte 4.

definidas pela forma: o presbitério ocupou uma sala no *layout*, enquanto a entrada, a sacristia e o altar da Virgem Maria foram dispostos diagonalmente na outra sala. Os outros dois espaços eram para a congregação. (Horacio Torrent, 2010, pp. 117-118, tradução minha)

Figuras 8 e 9 - Capela da Candelária; planta.



Fonte: bitacoravirtual.cl

Os experimentos com o espaço litúrgico católico atingem na *Capela do Monastério Beneditino* (1961-62) uma qualidade muito mais elaborada, fazendo da obra um expoente da arquitetura moderna chilena. O projeto foi desenvolvido por Gabriel Guarda e Martín Correa, jovens arquitetos da Escola de Valparaíso, e foi construído em Santiago entre 1963 e 1964 na colina *Los Piques*, região de *Las Condes*.

A chegada até a obra religiosa é precedida pelo afastamento gradual do centro urbano, seguida de uma subida por uma área residencial abastada, marcada pela altitude e pela visão panorâmica da cidade no fundo do vale cercado por colinas. Já próximos do local, à medida que avançamos na estrada curva de pedras, descortina-se sequencialmente uma ampla vista para o vale e para a cordilheira mais ao fundo, até que surge um volume branco, apoiado em parte na cota plana do sítio, mas também na escarpa da encosta com o auxílio de pilotis. Um adro cercado precede o acesso à porta de madeira, único material cuja cor se destaca da homogeneidade do volume. Externamente a obra chama atenção pela composição da forma a partir de massas puras, todavia, esse resultado não foi atingido como um fim em si, pois guarda relações estreitas com a configuração de seu interior.

Internamente a maneira como percebemos a transição luminosa direciona nossa atenção às qualidades do espaço. A topografia elaborada pelos arquitetos ganha notoriedade nos duas rampas que divergem logo após a porta de acesso, sendo a rampa principal um caminho processional em acente, delimitado por uma das paredes externas e por um muro interno de meia altura, guardando assim a visão total da nave para depois

deste percurso. Durante a rampa e no seu final, as formas da fachada se traduzem em fendas para a passagem de luz direcionada especificamente ao comprimento da rampa e à de imagem de Nossa Senhora suspensa na parede. O encontro com a nave da capela causa imenso fascínio pela geometria de sua estrutura, especialmente o teto, rasgado pela incidência da luz em suas superfícies brancas. A axialidade é bem marcada pelo centro do piso de concreto da nave, exatamente alinhado à cruz, à linha de encontro das paredes do presbitério e à linha de encontro das placas do teto.

Um quadro de luz amarela e intensa se destaca em meio à brancura da nave principal. Trata-se de uma janela aberta para a capela lateral, cujo altar é inundado por luz filtrada pelas únicas lentes coloridas do conjunto. Nesta obra religiosa foram critérios fundamentais de projeto o desenvolvimento tectônico à favor da sacralidade do espaço, alcançada por um intenso estudo litúrgico, geométrico e fenomenológico (figs. 10 a 15).

Figuras 10 a 12 - Capela do Monastério Beneditino (1961-62): visão externa .



Fonte: o autor.

Figuras 13 a 15 - Capela do Monastério Beneditino (1961-62): interior.



Fonte: o autor.

Em meados da década de 1960 os anseios de professores e estudantes locais seguiam plenos na busca por significados mais sensíveis para a arquitetura moderna chilena. Em 1965 uma grande viagem coletiva conhecida como *Travesía de Amereida* foi iniciada desde a região patagônica até o sul da Bolívia, dando origem à epopeia ***Amereida***, poema editado na forma de livro em 1967, em Santiago. Sua razão se fundamentou na busca por uma inspiração genuinamente sul americana, e o intenso anseio por experimentações inspiradas nas questões fundamentadas pela Escola de Valparaíso culminou em 1970 com a fundação do campo de experimentação *Ciudad Abierta*⁴ (fig. 16)

⁴ Hoje em dia *Ciudad Abierta* funciona como uma organização cultural sem fins lucrativos.

uma cooperativa na qual estudantes e professores, -em diálogos multidisciplinares-, estudaram materiais e conceitos em construções executadas em conjunto: “*un lugar para la poesía, la arquitectura y las artes concebidas en cuanto oficios que buscan su máxima expresión en la hospitalidad*”⁵ como fundamento del habitar.”⁶ (Corporación Cultural Amereida).

Figura 16 - *Ciudad Abierta*.



Fonte: Andreea Mihalache, 2006.

Na década de 1980, iniciou-se uma sequência de *travesías*, movimentos feitos coletivamente pelos entusiastas da Escola de Valparaíso em forma de expedições periódicas em grupos de alunos e professores arquitetos, artistas plásticos e poetas. Nesse contexto, a dissolução de fronteiras culturais favoreceu não apenas o recebimento de múltiplas influências da américa-latina, mas também de outras partes do mundo.

Segundo Oyarzun (2006), durante a década de 1970 chegaram até o Chile discussões teóricas difundidas por arquitetos europeus como Aldo Rossi e os irmãos Krier, que em um cenário geral de crítica às experiências urbanísticas modernas, influenciaram a atenção dos jovens arquitetos chilenos para um historicismo nostálgico. Para o professor, ecos dessa influência foram percebidos na fase inicial do Undurraga & Devés entre as décadas de 1970 e 1980, caso da remodelação da *Plaza de la Constitución* (1979), que está localizada no lado norte do *Palacio de La Moneda*⁷ (figs. 17 e 18). As formas geométricas desse espaço urbano privilegiam visadas em perspectiva para o

⁵ A “hospitalidade” é abordada por Cristián Undurraga como uma “qualidade sensível do espaço” (da arquitetura) no texto *El Arte de Construir la Hospitalidad*. O texto será comentado na parte 4.

⁶ “um lugar para a poesia, a arquitetura e as artes concebidas como ofícios que buscam sua máxima expressão na hospitalidade como fundamento do habitar.” (tradução minha).

⁷ A execução de sua remodelação ficou pronta em 1982.

palácio, e em resposta a esse prédio neoclássico do final do século XVIII, a remodelação exibe equipamentos com motivos neoclássicos, caso dos polos de bandeiras, postes de iluminação e detalhes das muretas.

A noção de limite do espaço urbano quadrangular foi reforçada pelo plantio de árvores nos três lados que não encostam na fachada do Palácio, e foi utilizada apenas grama para forrar as áreas ajardinadas da praça. Na porção triangular do pavimento que se estende até a fachada do palácio, percebe-se uma clara interpretação de contextualismo urbano ao rebater no piso o ritmo marcado pelas colunas e pelo arco centralizado do acesso.

Figuras 17 e 18 - *Plaza de la Constitución*; canteiro central.



Fonte: edição do autor a partir de: plataformaarquitectura.cl. Créditos: Ministerio Secretaría General de Gobierno. / flickr.com. Créditos: Marcelo Montecino.

Nesse exemplo de espaço público, nota-se uma atitude do escritório interessada no contextualismo urbano, mas, ainda que seu caráter tenha se alinhado moderadamente à motivos neoclássicos do palácio, podemos questionar a classificação dessa obra como meramente “historicista nostálgica”. Considerando o momento histórico em que é feita, em meio a um governo militar autoritário, não há dúvidas que se trata de um projeto conservador em suas proporções, simetrias e detalhes, pois sua demanda estava ancorada à forte presença material e simbólica do palácio pré-existente, mas principalmente, estava ancorada ao controle político rigoroso desta época. Dessa forma, o projeto desenvolveu um caráter estritamente racional -típico dessa fase inicial de produção do escritório-, e cuja ênfase está numa resposta adequada à demanda de espaço cívico tradicional e numa relação de continuidade em detrimento de um contraste de linguagem com a paisagem urbana do seu entorno imediato.⁸

⁸ Vinte e cinco anos depois de terem ganhado a competição para a *Plaza de la Constitución*, o Undurraga & Devés ganha um concurso público para redesenhar os espaços públicos do *Bairro Cívico*, gerando a oportunidade de projetar a *Plaza de la Ciudadanía*, que fica do lado oposto do *Palácio de la Moneda*.

Segundo Horacio Torrent (2010), na década de 1980 o discurso dos arquitetos locais estava centrado no papel social da profissão na construção das cidades e também no retorno crítico do passado, típico do discurso historicista do pós-modernismo. Entretanto, na prática, tal influência levou a um reaparecimento de ferramentas tradicionais de composição e de tipologias, incluindo um formalismo em torno da busca por uma “identidade” arquitetônica e suas potenciais linguagens a serem usadas. Nesse contexto, houveram realizações tanto com ênfase à ideias do pós-modernismo, quanto em busca de linguagens que passassem “significados políticos”.

2.2 MUDANÇA NA ARQUITETURA CHILENA DA DÉCADA DE 1990

Na transição para a década de 1990 constitui-se no Chile uma oportunidade de mudanças sócio-econômicas profundas, notadamente com o plebiscito nacional de 1988 marcando o final do período do governo militar autoritário de Augusto Pinochet (1973-1990). A produção arquitetônica local incluindo a do Undurraga & Devés, respondeu a essa transição social por meio de inovações exibidas em Bienais, exposições internacionais, novas atitudes projetuais na concepção do espaço construído e notadamente em relação ao sítio como premissa.

Em seu processo de redemocratização durante a década de 1990, o Chile mostrou uma face renovada para o mundo por meio da arquitetura do *Pabellón Chile* na Expo Sevilla (1992), uma das primeiras realizações do arquiteto José Cruz Ovalle, projetada em parceria com Germán del Sol (figs. 19 e 20).

Figuras 19 e 20 - *Pabellón Chile* na Expo Sevilla, (1992).



Fonte: legadoexposevilla.org.

Nessa obra, a tradição do uso da madeira aliada à tecnologia resultou em uma espacialidade bastante elaborada, enaltecida pelo pé direito em torno dos 14 m e pelas possibilidades da madeira laminada, usada de forma a enfatizar a entrada de luz natural. Esta obra marcou não somente uma abertura do Chile ao mundo, mas também uma distinção na qualidade dos gestos arquitetônicos que vêm sendo desenvolvidos desde então. Nesse momento, o Chile expunha ao mundo uma obra de um arquiteto (José Cruz Ovalle) que, segundo Rubén Muñoz Rodríguez (2007) está associado à um “desenvolvimento dos fenômenos perceptuais do espaço” (p. 50, tradução minha) em acordo com uma “herança inerente a abordagens fenomenológicas da UCV” (p. 54, tradução minha)⁹.

Segundo Torrent (2000), uma rápida renovação da arquitetura no início da década de 1990 surpreendeu diante do contexto de transformações sociais e mercadológicas, aliado ao cenário de redemocratização pós regime militar, marcando uma nova apresentação do Chile para o mundo. Isso possibilitou à arquitetura local se afirmar cada vez mais, tomando proveito da ascensão econômica que favoreceu o setor de construções, sem deixar de valorizar os materiais locais.

Em acordo com esses fatos, Garces Feliú (1995) confirma o contexto favorável no Chile dos anos 1990, uma vez que muitos encargos foram gerados à escritórios devido ao crescimento econômico que se sustentou desde 1986, além do manejo do mercado imobiliário que determinou as áreas de desenvolvimento urbano. Neste momento, os dois programas mais requisitados são a casa unifamiliar isolada e de grande área e o edifício de habitação de densidade média a alta. Essa demanda abriu um novo espaço de experimentação para os arquitetos locais aprimorarem uma nova atitude projetual. Sobre o cenário dos anos 1990, Feliú complementa dizendo que:

O contexto de um certo bem-estar econômico favorável ao exercício da arquitetura, os variados meios de comunicação de massa, o momento aberto às exposições, encontros e debates das Bienais, a revisão e discussão da modernidade e pós-modernidade, a proliferação de escolas de arquitetura, a sensibilidade a uma certa identidade regional, são todos fatos que constroem um telão de fundo (FELIÚ, 1995, p. 14, tradução minha).

As possibilidades de realizações arquitetônicas estabelecidas ao longo da década de 1990, se prolongaram no início do século XXI. Estas obras vêm sendo bastante

⁹ UCV é a Universidade Católica de Valparaíso, cuja escola de pensamento influenciou o arquiteto José Cruz Ovalle.

divulgadas pela mídia especializada, como ocorreu em *Blanca Montaña: Arquitectura reciente en Chile*, editado por Miquel Adrià (2010), reunindo destaques dos últimos 20 anos:

[...] depois de uma constante existência marginal, [o Chile] **irrompe com a arquitetura mais interessante e original de todo o continente americano**. Um período que começa com a Exposição Universal de Sevilha 1992, onde o Chile veio a tona para deixar para trás os momentos precedentes -a ditadura, o pós-modernismo-, e mostrar com confiança seus próprios potenciais, resultado de uma economia estável e uma sólida estrutura acadêmica. (ADRIÀ, 2010, p. 9, tradução e grifos meus.)

Dentre os escritórios destaques selecionados para essa importante publicação, está o Undurraga & Devés. Foram exibidas cinco obras de temáticas variadas desenvolvidas na década de 2000, e que serão comentadas ou abordadas nas partes seguintes.

Desde o pavilhão do Chile para a *Expo Sevilla 1992*, o reposicionamento internacional da imagem do Chile se tornou uma das questões centrais com relação ao propósito de publicações arquitetônicas de editoras locais com abordagens crítica, histórica, teórica, ou mesmo com um forte enfoque em curadoria de exposição das obras, valorizadas pela fotografia especializada. A seguir, é feito um recorte mais específico desse panorama ao situar aspectos da obra do Undurraga Devés a partir da transição para a década de 1990.

3 UNDURRAGA DEVÉS ARQUITECTOS - UMA PRODUÇÃO EM CURSO

Nesta parte foi apresentada uma visão geral das obras de Cristián Undurraga à frente do escritório Undurraga Devés Arquitectos (figs. 21 e 22). Foi enfatizada uma variedade de projetos concluídos ou em desenvolvimento em diferentes escalas, passando pelos residenciais de interesse social com unidades autônomas, conjunto de interesse social multifamiliar, residências unifamiliares isoladas e de grande área, prédios corporativos em áreas densamente urbanizadas e em áreas afastadas dos centros urbanos, planos urbanísticos dentro e fora do Chile, obras culturais de caráter museológico ou religioso e projetos de restauro patrimonial. Foram também citadas premiações conquistadas de acordo com a década abordada.

De formação na tradicional instituição *Pontificia Universidad Católica de Chile* (PUC - Chile), Cristián Undurraga graduou-se em 1977 juntamente com Ana Luisa Devés, com quem casou-se no ano seguinte. Neste momento nasce o escritório, entretanto, a década de 1970 não foi exatamente um momento motivador para que arquitetos recém formados iniciassem seus trabalhos profissionais no campo da prática projetual, uma vez que o Chile apresentava um conturbado cenário político, com a transição do governo Allende para a ditadura de Pinochet, e uma crise econômica que afetou a atividade construtiva. Mas isso não impediu que os arquitetos se destacassem numa importante competição estudantil ocorrida no ano em que se graduaram, ganhando o prêmio Jovens Arquitetos na competição nacional do Habitar Chile, juntamente Alejandro Simonetti:

A solução deles pensada para um assentamento patagônico foi um esquema cruciforme simples e radical, lindamente desenhado, que expressava claramente a pressuposição de idéias neo-racionalistas. Esse projeto muito inicial já expressava, com grande clareza, algumas das características que aparecerão posteriormente nas obras de Cristián Undurraga. Entre elas, uma certa eficácia e clareza do esquema arquitetônico pode ser sublinhada. (PÉREZ DE OYARZUN, 2006, p. 8, tradução minha)

Essa competição aconteceu na primeira Bienal de Arquitetura em Santiago, marcando o começo de uma trajetória de participações do escritório em cada Bienal nacional desde 1977, e posteriormente, em bienais internacionais que colaboraram para o reconhecimento de sua imagem no exterior.

Em 1979, o Undurraga Devés ganhou o 1º lugar do Concurso para a Remodelação da *Plaza de la Constitución*, com execução iniciada em 1980. Apesar da melhora da economia na década de 1980, ainda não havia uma abertura socioeconômica significativamente favorável para o surgimento de uma nova realidade na produção arquitetônica nacional (PÉREZ OYARZUN, 2010). Em meio a esse cenário, os arquitetos continuaram a amadurecer a condição pública e o senso de cultura de seus projetos ao participarem de concursos daquela década, ganhando destaque no 2º lugar do Concurso para o Plano Urbano da Avenida Alameda (1980), no 2º lugar do concurso para a Catedral Católica de Melipilla (1982), e o 1º lugar no concurso O Habitat do Amanhã (1984), convocado pela UNESCO. Na transição para a década de 1990, a abertura socioeconômica associada ao quadro político do Chile favorecem um reposicionamento do Undurraga Devés, sendo a partir desse momento que sua produção ganha corpo como uma prática consistente no contexto chileno.

Figuras 21 e 22 - Cristián Undurraga; escritório Undurraga Devés.



Fonte: undurragadeves.cl

Desde 1980 até 2004 Cristián Undurraga atuou alternativamente como professor na Escola de Arquitetura da PUC do Chile, e segue à frente do escritório como sócio principal desde sua fundação até os dias atuais, contando atualmente com a colaboração dos diretores executivos Sebastian Mallea, Soledad Fernández e Federica Pugliese e dos demais membros auxiliares. A seguir é feita uma súmula dos projetos mais relevantes do escritório, entre obras construídas e não construídas a partir de 1989. Os projetos foram comentados em duas seções.

3.1 ANOS 1990 - O ESTABELECIMENTO DE UMA NOVA CONDUTA CRIATIVA

A década de 1990 foi um período importante para o escritório se destacar em categorias variadas de projeto, desde obras particulares residenciais até obras públicas governamentais e culturais. Ao longo dessa década, Cristián Undurraga recebeu o Prêmio Andrea Palladio (1991)¹⁰, o 1º lugar na competição restrita para o Santuário Padre Hurtado (1994), *ex aequo* para a Praça da Cidadania (1995), o 1º lugar na competição restrita para um Campus da Fundação DUOC U.C. (1995), o 1º lugar na competição restrita para um prédio da Corporação Atlas (1998), o 1º lugar na competição para o prédio dos Ministérios de Obras Públicas e Ministério da Justiça em Antofagasta (1998), o 1º lugar na competição para o Museu de Arte Contemporânea em Valdívia (1998) e o 1º lugar na segunda fase da competição para a Praça da Cidadania (1999), quando foi conquistada a factibilidade técnica para o projeto.

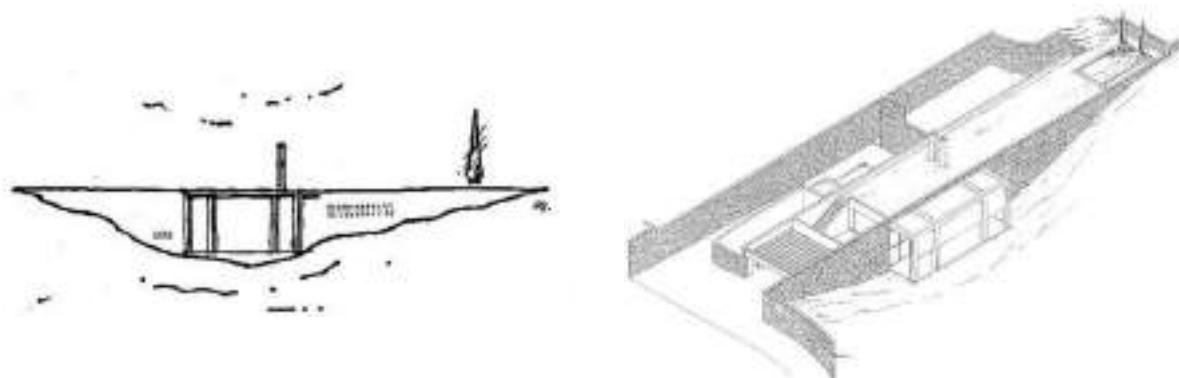
Com o alvorecer de uma renovação social a partir da década de 1990, surge a primeira obra representativa de uma nova atitude projetual do escritório, a *Casa del Cerro*, projetada ainda em 1989 e construída no ano seguinte (figs. 23 a 30). Essa obra foi um reflexo de um contexto econômico mais dinâmico, com a retomada de encomendas de residências mais abastadas, típicas de segunda moradia no campo ou na costa marítima. Esta casa foi considerada -pela crítica chilena especializada- como um **marco de distinção da atitude arquitetônica** durante a renovação daquela sociedade na última década do século passado, a década da redemocratização.

Buscando superar ecos neo racionalistas e pós-modernistas associados a suas ideias nas décadas anteriores, Undurraga e Devés abordaram na *Casa del Cerro* temas essenciais na repercussão da cena arquitetônica local nos anos seguintes:

A Casa na Colina anunciou os componentes básicos da arquitetura para os anos vindouros: paisagem e forma elementar. [...] as condições centrais do projeto têm a ver com a disposição em comparação com o solo, a submissão da forma à paisagem circundante, as relações presentes entre a construção e a natureza, e a consciência de uma operação que cria uma nova topografia ou até mesmo uma nova geografia. (TORRENT, 2010, pp.133-134, tradução minha).

¹⁰ Prêmio recebido ainda em parceria com Ana Devés. Na década de 1990 a arquiteta diminui sua participação no escritório e dedica maior interesse à prática da escultura.

Figuras 23 e 24 - *Casa del Cerro*: croqui; perspectiva.



Fonte: undurragadeves.cl

Essa obra surpreendeu os arquitetos locais ao lançar mão de uma refinada interpretação da topografia na qual se insere, marcada por uma depressão rochosa com lados escarpados, mirando para um vale. Nesse sítio, a arquitetura surge do gesto de ocupar o seu leito, definindo os limites como muros de contenção, assumindo a forma que teria uma barragem. Contido por esses muros revestidos em pedra está o volume residencial propriamente dito, fruto de uma intenção projetual de clara economia formal.

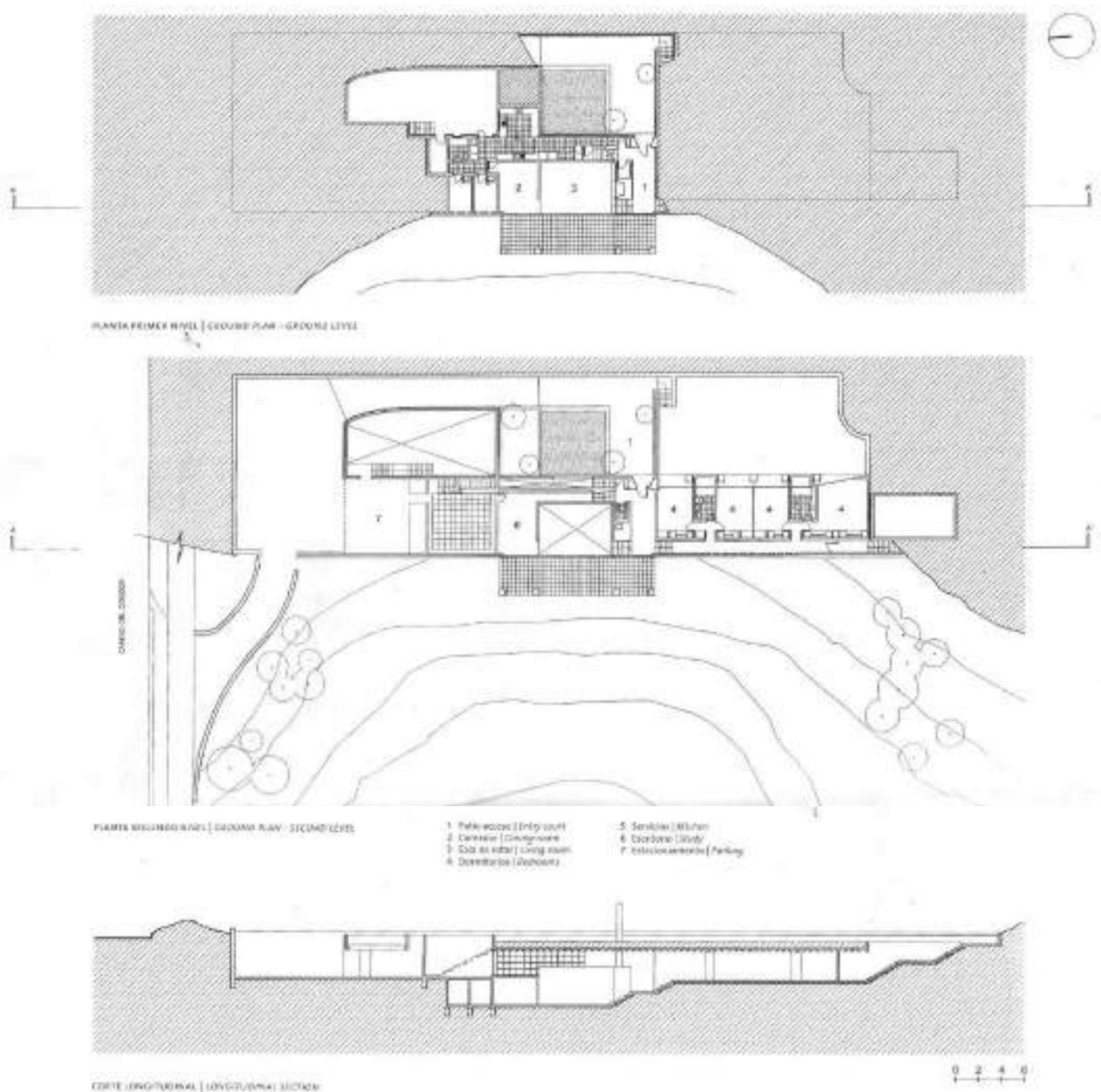
Ao redor da casa, uma área de urbanização pouco densa convida a um desvio marcado por uma via murada, que cria uma relação de continuidade da rua, sem deixar de anunciar que se trata de uma área reservada. Consecutivamente a essa área de desaceleração da rua, está o primeiro recinto, que funciona como uma área de transferência para dois pátios que podem ser acessados de acordo com o modo de chegada, seja caminhando ou após estacionar o veículo na garagem. Essa estratégia de acesso articulada em torno de pátios pode ser entendida aqui como um aprimoramento dos exercícios residenciais destacados dos anos 1950, mas que agora se encontra com uma abordagem mais perceptual em relação aos fenômenos topográficos e à criação de percursos, que não meramente conduzem, mas que criam experiências de deslocamento e, por vezes, condições para apreciar a paisagem. Na obra de Undurraga & Devés há um retorno frequente à essa estratégia de criação de pátios descentralizados na articulação do projeto, como na *Casa del Horizonte* (2009). Na *Casa del Cerro*, que contém variadas cotas nos espaços internos em resposta ao perfil do terreno, as possibilidades de percursos podem finalizar ainda num teto jardim.

Figuras 25 e 30 - *Casa del Cerro*: visão externa.



Fonte: MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

Figura 31 - *Casa del Cerro*: plantas, corte.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000.

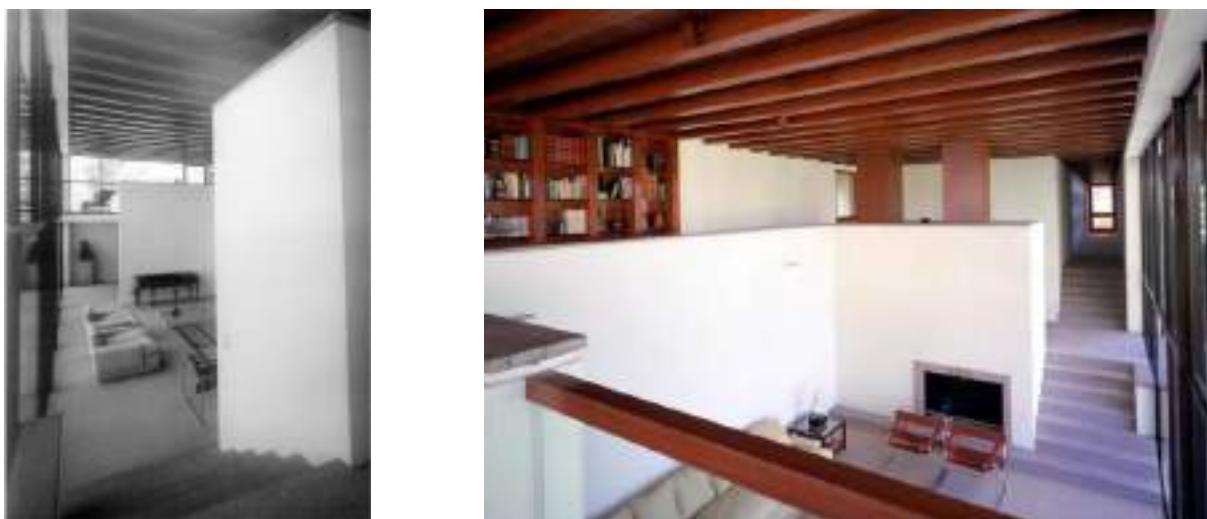
Um observador familiarizado com a história da arquitetura moderna poderá encontrar uma relação com a *Maison La Roche* (1923-1924), de Le Corbusier. Na obra chilena, há uma marcação da fachada oeste com um painel de esquadrias pretas envidraçadas enfatizando o pé-direito ampliado da principal área de estar da casa, que se articula a um mezanino que funciona como área de leitura: de uma visada externa contempla-se um modelo da *Chaise LC4* (projetada por Le Corbusier) associada àquela fachada, tal qual se vê na configuração original da residência francesa (figs. 32 e 33). Tal artifício de projeto utilizado nessa casa chilena, estabelece ainda um diálogo acertado com a tradição centenária que existe no Chile do uso da madeira para a construção, uma vez que se deu ênfase à uma estrutura tradicional exposta para a construção do amplo teto (figs. 34 e 35). Não queremos defender que Undurraga inspirou-se literalmente na *Maison La Roche*, que em sua configuração geral é bastante distinta da *Casa del Cerro*. O que se vê no exemplar chileno não é uma citação estilística, mas um exercício de composição arquitetônica que põe em diálogo modernidade e tradição, referências internacionais e locais, sob a importância maior da resposta à geografia e ao desenvolvimento espacial interno articulado pelos percursos.

Figura 32 e 33 - *Maison La Roche* e *Casa del Cerro*.



Fontes: edição do autor a partir de: archdaily.com. Créditos: Rory Hyde. / MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

Figuras 34 e 35 - *Casa del Cerro*: interior.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

Estratégias de projeto desenvolvidas nesta obra marcaram uma nova fase produtiva do escritório e permitiu aos autores levarem o **Prêmio Internacional Andrea Palladio** (1991), cujo júri foi composto naquele ano por James Stirling, Rafael Moneo, Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co.

No mesmo ano da concepção da *Casa del Cerro* também foi projetado o *Residencial Parque Santa María de Manquehue* (1989), podendo serem vistas adequações dos gestos ora comentados na escala unifamiliar agora numa habitação coletiva (figs. 36 e 37). Construído entre 1990 e 1993, o conjunto residencial ocupa um terreno no bairro jardim Santa María de Manquehue, Santiago, e possui 26.000m² de área construída. A alusão ao muro “homogêneo” como fachada para a via pública apareceu já neste projeto, recurso que também foi interpretado poucos anos mais tarde na *Casa de los Álamos* (1992) e na *Casa del Alba* (1995). Ao decidirem que a implantação do conjunto não seguiria um padrão mais verticalizado, favorecido pelas leis municipais, os arquitetos aumentaram a ocupação horizontal com prédios de térreo mais 4 pavimentos, agrupados em forma de arco, partido que também define a espacialidade da área de lazer interna do condomínio. As unidades apresentam externamente reentrâncias e saliências que suavizam a marcação do número de pavimentos nas fachadas, artifício que aumenta a impressão de robustez e diminui a sensação de verticalidade.

Figuras 36 e 37 - Residencial Parque Santa María de Manquehue.



Fonte: google.maps.

A implantação geral é articulada por uma rua interna que funciona como passeio de caráter coletivo e desobstruído, pois os estacionamentos dos moradores estão no subsolo. No projeto já apresentado da *Casa del Cerro*, a transição entre espaço público e espaço privativo é feita principalmente por pátios. Nesse condomínio o pátio foi substituído por uma rua pedestrianizada que dá acesso aos prédios através de salões de entrada, que chegam a ter o pé direito total da construção, acentuado ainda por uma parede envidraçada em face à rua. Assim, esse espaço de transição enfatiza a escala e o caráter de habitação coletiva, uma vez que a marcação de cada pavimento fica evidenciada por guarda-corpos da torre de circulação vertical, que pode ser vista mesmo de fora do prédio.

O caráter de “parque” que inspirou o nome do conjunto é reforçado pela área de lazer comum, com projeto paisagístico de Juan Grimm. O paisagista liberou um vasto gramado homogêneo no miolo da área, delimitando-a com massas arbustivas que aumentam em altura em direção às bordas mais externas do jardim (figs. 38 e 39). Inserida na mancha de arbustos está uma área de veraneio com piscina e terraços a uma cota de mais de 3 metros do chão, acessados pelos percursos criados para tirar proveito da topografia do jardim. Nota-se que o paisagismo responde à implantação em forma curva do conjunto, cuja disposição dos prédios revela que Undurraga e Devés tem interesse na leitura contemporânea de certos valores perenes da arquitetura: ordem, ritmo e simetria já haviam sido dominados nos períodos clássicos, mas são aproveitados aqui pela sua capacidade de qualificar o espaço construído, excluindo a necessidade de fazer referências meramente estilísticas ou conceituais.

Figuras 38 e 39 - Residencial Parque Santa María de Manquehue: jardim e área de lazer.



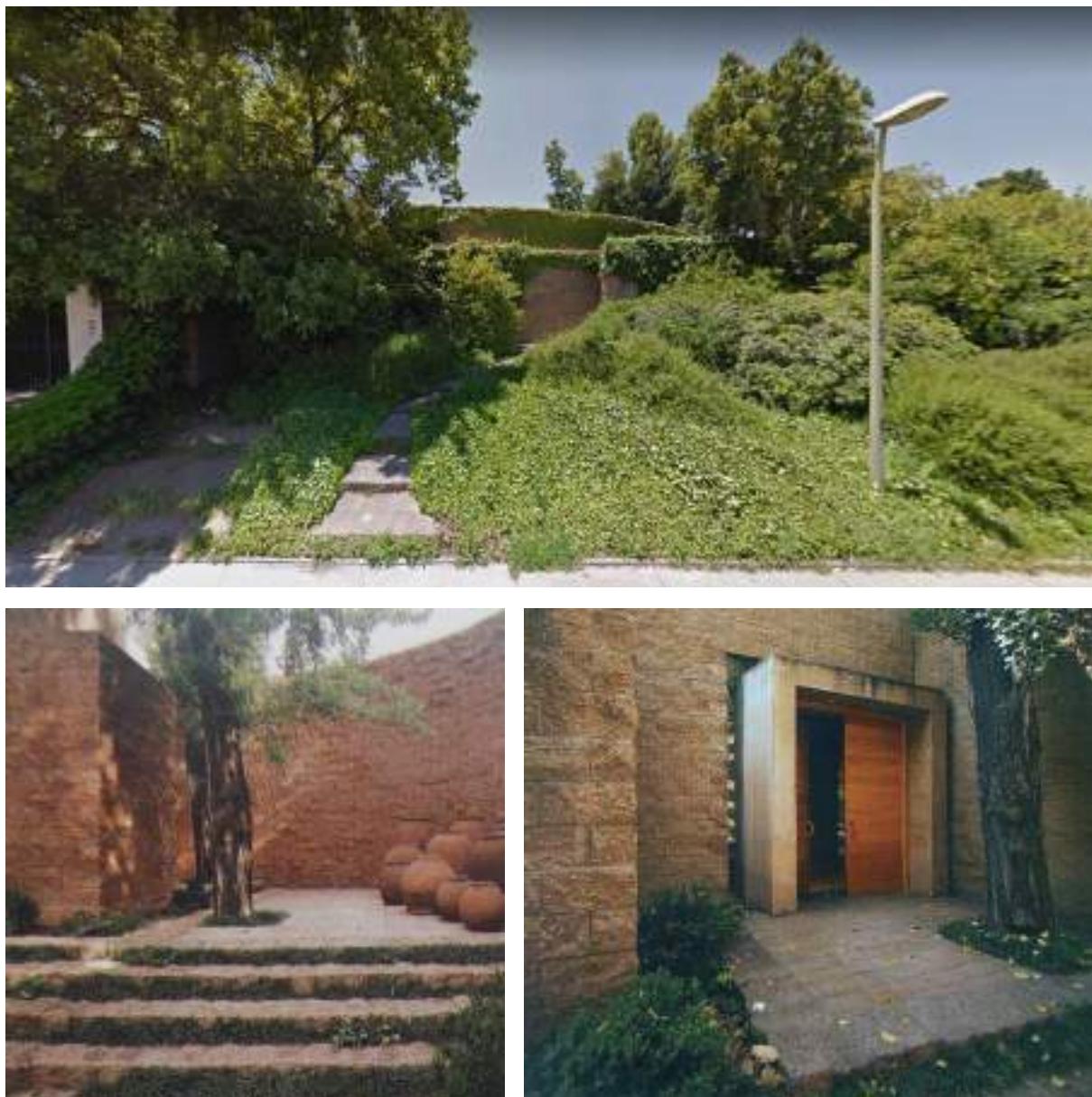
Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

Duas outras casas que tem muita semelhança formal entre si podem ser lidas como um exercício de gestos projetuais repercutidos em obras públicas de maior escala: a *Casa de los Álamos* (1992) e a *Casa del Alba* (1995).

A *Casa de los Álamos* é uma residência de 550m² construída em 1993 no bairro jardim de *Los Dominicos*, periferia de Santiago. Projetada três anos após o habitacional Parque Santa María Manquehue, a *Casa de los Álamos* também tem um partido de barra curva que define tanto suas áreas internas como sua articulação com área de lazer externa, que também contou com projeto paisagístico de Juan Grimm. O intercâmbio de vocabulários projetuais utilizados por Undurraga e Devés podem ser percebidos em suas obras com os ajustes de escala adequados ao programa.

A fachada da rua está associada a um jardim de modo a reforçar sua economia formal e fazer a casa quase desaparecer em meio à vegetação. Se tratando de um programa residencial unifamiliar, o pátio assumiu o papel de espaço de transição entre o espaço público da rua e a área privativa da casa. Só depois de adentrar no domínio do pátio de acesso é possível visualizar a porta de entrada principal, cuja forte marcação é feita por um pórtico solto das paredes, revelando um contraste nítido entre o espaço público e o privativo (figs. 40 a 42).

Figuras 40 a 42 - *Casa de los Álamos* (1992).

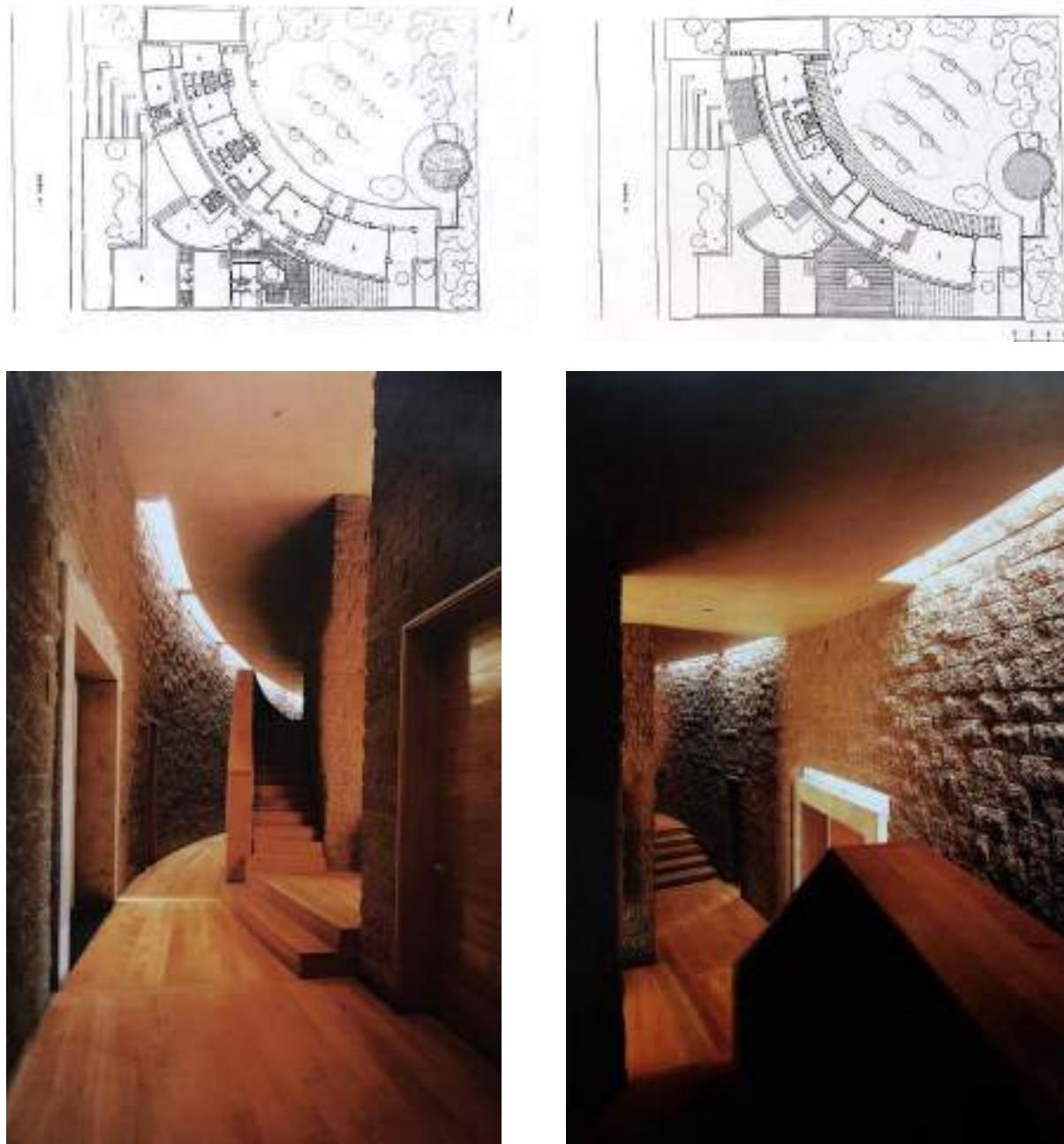


Fonte: google.maps / edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

Assim como na *Casa del Cerro*, a distribuição interna dos cômodos de uso individual e comum, assumem um caráter compartimentado, caráter esse que domina a maior parte da produção residencial do Undurraga Devés, mas que será repensado em alguns projetos de mesma categoria a partir dos anos 2000 (figs. 43 a 46).

A partir desse projeto publicado, nota-se o uso da laje apoiada por vigas nas paredes da circulação principal, permitindo rasgos superiores para entrada de luz natural, recurso bem explorado ao longo da carreira e que pode ser visto na capela do campus San Carlos de Apoquindo - DUOC, no Santuário de Padre Hurtado, na Casa del Alba e na Casa Mirador.

Figuras 43 a 46 - *Casa de los Álamos* (1992): plantas níveis térreo e primeiro pavimento; corredor.



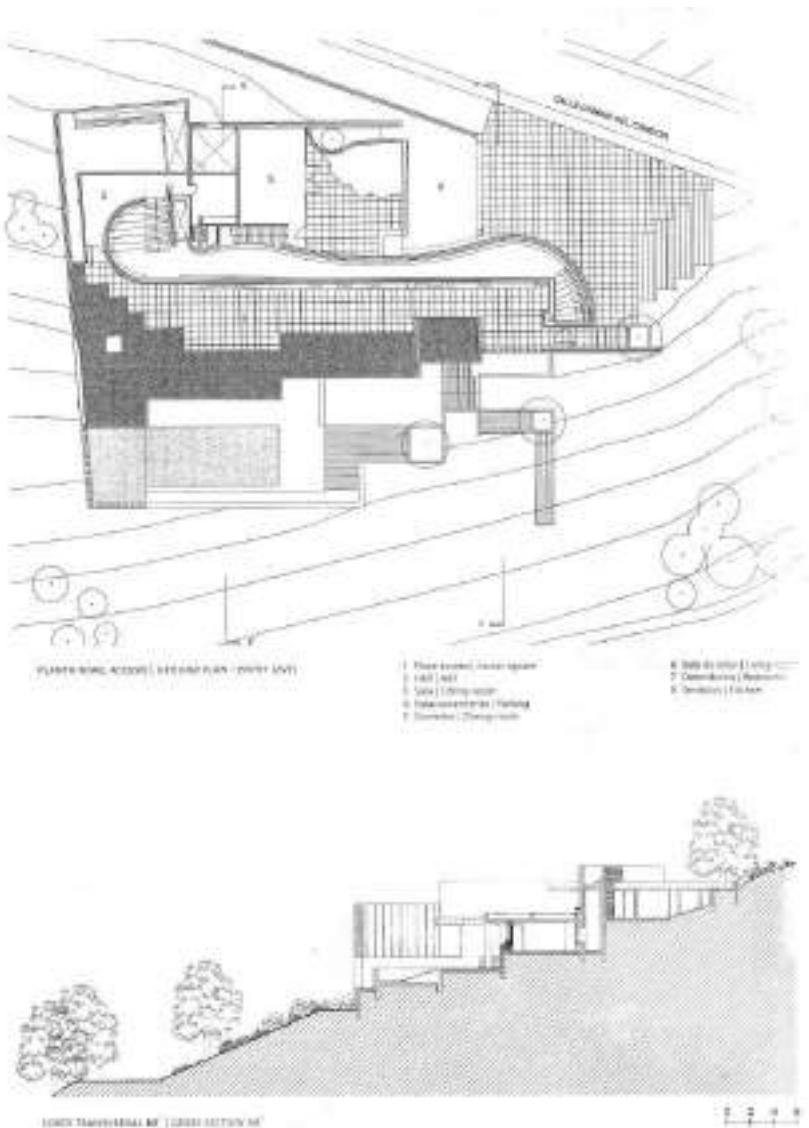
Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

Na área de lazer externa há uma inversão do caráter abstrato, assimétrico e fechado da fachada de entrada, uma vez que a linha curva mais interna da planta foi marcada por uma colunata, com peças de seção quadrada dispostas em ritmo regular. Uma passagem do interior da casa para o jardim foi posicionada no centro da colunata, reforçando sua simetria. Alinhado a essa passagem está um eixo de visada e passeio para o

jardim, marcado por um corredor de Álamos dispostos em distâncias uniformes. Trata-se de um jardim que toma partido da forma da edificação e reforça o gosto de Undurraga e Devés nesta fase de produção por recursos clássicos enquanto qualidades permanentes da arquitetônico que podem ser reinterpretados sem prejuízo na produção contemporânea.

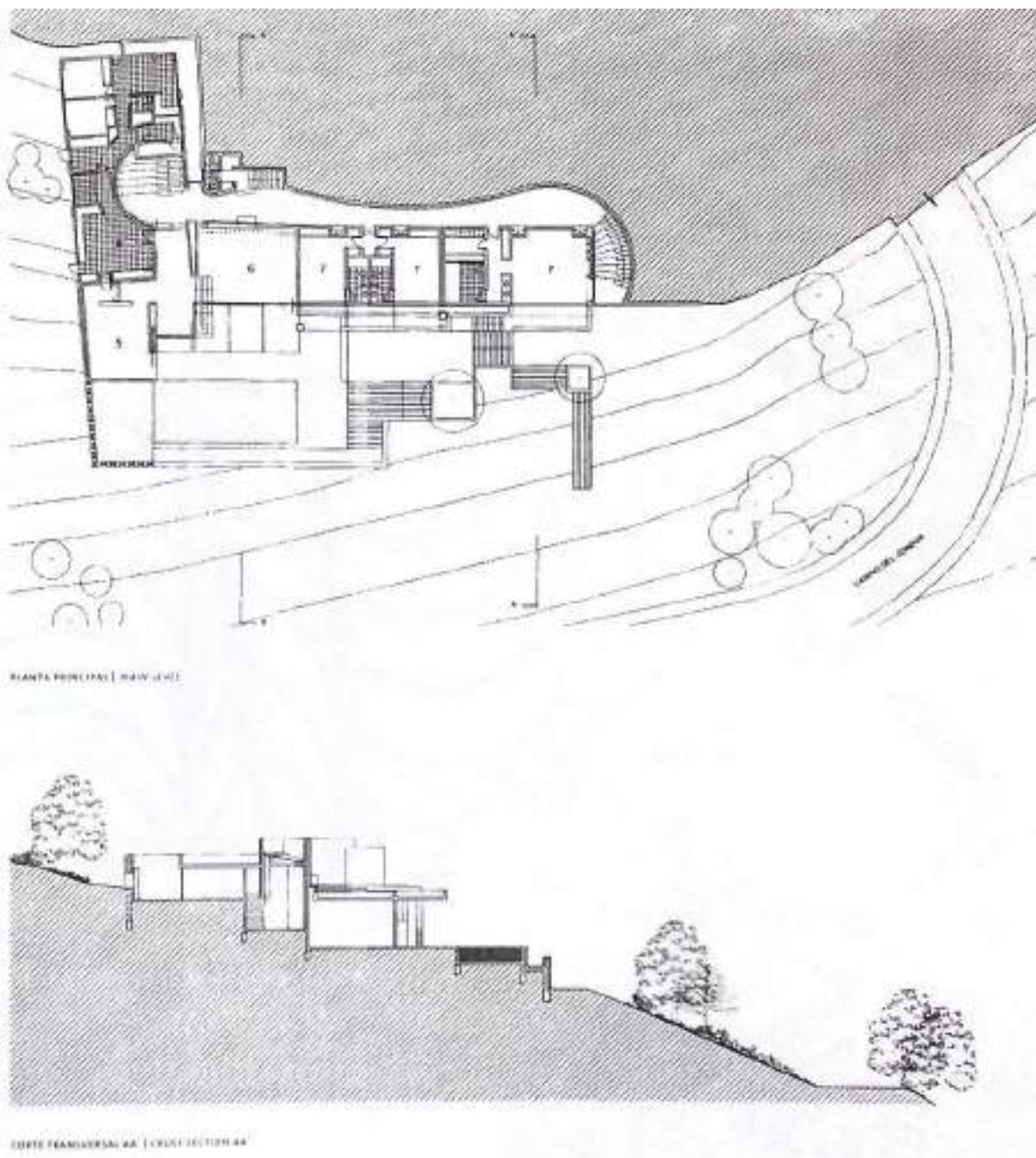
Com características semelhantes, a *Casa del Alba* foi projetada em 1995 e construída no ano seguinte. Essa residência localizada em Santa Maria de Manquehue, Santiago, tem como premissa um terreno de encosta aos pés do morro Manquehue. Ao invés de criar uma tábula rasa e destacar o edifício no sentido vertical, o projeto é implantado com o auxílio de terraços criados e que resultam num escalonamento em direção às cotas mais baixas do sítio, favorecendo uma disposição horizontal, reafirmando as linhas de força do terreno (figs. 47 e 48).

Figura 47 - *Casa del Alba* (1995): planta nível térreo e corte BB.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000.

Figura 48 - *Casa del Alba* (1995): planta nível semi-enterrado e corte AA.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000.

Uma vez que a residência se desenvolve a um nível intermediário da rua em direção às cotas mais baixas, as fachadas refletem graus de privacidade: no lado do acesso onde a cota da rua é mais alta, a fachada transmite um aspecto de fechamento, de onde se pode ver por entre a vegetação um muro de pedra curvo e homogêneo e a garagem, de maneira que o edifício pouco se revela, -caráter semelhante ao da fachada da *Casa Sergio*

Larraín (1959), projetada pelo arquiteto de mesmo nome.¹¹ Já no lado em que a cota da rua está abaixo da residência, o contato visual com a rua fica impedido por uma barreira vegetal, embora a fachada tenha amplas esquadrias que permitem uma visão alta de Santiago (figs. 49 a 51).

Figuras 49 a 51 - Casa Sergio Larraín e Casa del Alba.



Fonte: PÉREZ OYARZUN, 2010. Créditos: Jocelyn Froimovich / edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

¹¹ Na *Casa Sergio Larraín* (1959), residência projetada pelo arquiteto para uso particular, existem recursos de projeto semelhantes aos utilizados por Cristián Undurraga em seus projetos residenciais, a exemplo de algumas características da *Casa del Alba* (1995). Na *Casa Sergio Larraín* a economia formal percebida desde a entrada, -que também apresenta um volume curvo-, expressa privacidade pela relação abertura/fechamentos, e ainda uma certa abstração pela maneira como os novos volumes brancos foram implantados em relação ao exterior.

Pela implantação nota-se que esta casa é uma demanda de privacidade e refúgio, caráter que se mantém à medida que se percebem os interiores. A entrada no edifício é uma consecução de zonas de intimidade mediadas por muros, recurso que Cristián Undurraga desenvolve principalmente através de pátios de transição, e que podem ser vistos desde a *Casa del Cerro* até projetos mais recentes, como no Centro Cultural Palácio de La Moneda (2004).

A praça de acesso conduz a um terraço externo, que é o teto da área íntima da casa (fig. 52). Neste ambiente, nota-se que os muros, aliados aos espelhos d'água ao longo da borda do terraço, desempenham importante papel em balizar o percurso e as visadas, pois ocultam os jardins e terraços dos níveis mais baixos e direcionam o olhar para a paisagem montanhosa dos Andes. Além disso, esse percurso até o acesso interior possui degraus espaçados entre si, e que diminuem o ritmo de deslocamento para convidar à apreciação da geografia circundante (MONTES e ZURITA, 2000).

Figuras 52 e 53 - *Casa del Alba*: terraço; corredor interno.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

A planta é composta de recintos bem compartimentados e com acesso articulado por um corredor principal, que é o principal caminho do interior. Esse corredor exalta seus limites físicos com paredes de pedra de cinco metros de altura, deixando a escala doméstica para os cômodos íntimos da casa. Longe de ser um condutor meramente utilitário, esse percurso foi desenhando de modo que hora contrai, hora expande o espaço do passeio. A luz zenital ao longo do caminho reforça a textura das pedras, e associada às variações de largura e às curvas projetadas, reforça uma atmosfera de continuidade, pois o fim do corredor não é revelado (MONTES; ZURITA, 2000). Dessa forma a luz adentra por onde a visão não alcança o que está “além”, sugerindo que a apreensão do espaço só é

possível pelo movimento contínuo do corpo e não por uma rápida tomada visual do todo (fig. 53).

Nesta casa a solução estrutural não se revela explicitamente, pois o ponto de destaque deste projeto está na transição gradual do exterior para o interior e a criação de percursos, que revelam zonas de intimidades distintas. Os cortes revelam a implantação na encosta e o corredor como elemento estruturador importante, enquanto que as plantas revelam que o caráter geral é o de privacidade, tanto perante o espaço público como perante os espaços de convivência da própria casa, já que quartos e salas foram intencionalmente segregados entre si para criar atmosferas individuais. A quebra de perpendicularidade entre o eixo do setor de serviços e do setor principal da casa ocorre para ajustar o programa às cotas do terreno, enquanto que as curvas da circulação, os rasgos de luz incidindo sobre a textura rugosa das pedras e as visadas de paisagem, potencializam a experiência multisensorial da arquitetura (figs. 54 e 55).

Figuras 54 e 55 - *Casa del Alba*: corredor e terraço.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

O segundo conjunto residencial importante nesta fase do Undurraga Devés é o *Ermita de San Antonio* (1996). Trata-se de um habitacional de interesse social construído em Lo Barnechea, região metropolitana nordeste de Santiago, feito para atender cerca de 300 famílias que antes viviam em acampamentos às margens do rio Mapocho. São edificações de apartamentos com três níveis, dispostas em 22 grandes blocos com quadra interna, mais algumas fileiras de apartamentos na porção sul do terreno. Nas transições entre um bloco de apartamentos e outro surgem praças conectadas por alamedas, recurso que já havia sido estudado ainda durante concurso estudantil¹² de 1977 (figs. 56 a 58).

¹² Evento para o qual Cristián Undurraga desenhou junto com Ana Luisa Devés e Alejandro Simonetti o projeto vencedor da competição Habitar Chile, durante a primeira Bienal de Santiago.

Figuras 56 a 58 - Projeto para competição *Habitar Chile* (1977); *Ermita de San Antonio* (1996).



Fonte: PÉREZ OYARZUN, 2006; undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

O desenho das praças que surgem entre os blocos do habitacional também mostram relações com o desenho da *Plaza de la Constitución* (1980). Salvo os ajustes feitos para a escala e para o contexto geral do habitacional, essa releitura de traçados experimentados em até quase 20 anos antes, demonstram a coerência do discurso de Undurraga & Devés lido através de desenhos urbanísticos baseados na “clareza das formas e na racionalidade do traçado” (OYARZUN, 2006).

Outra obra associada a um plano de apoio social à uma população carente foi o *Lar das Crianças* (1999). Pensada para abrigar cerca de quarenta crianças em situação de desamparo, esta casa foi projetada para ocupar um terreno numa área de aspecto rural do Vale Central Chileno (figs. 59 a 61). A casa articula área de estar e dormitórios coletivos em torno de um pátio central. As vedações externas delimitam uma caixa de tijolos aparentes vazada internamente, enquanto que a estrutura metálica permite suspender o teto das divisas internas, criando um efeito de leveza estrutural que favorece a entrada difusa da luz.

Figuras 59 a 61 - *Lar das Crianças* (1999).



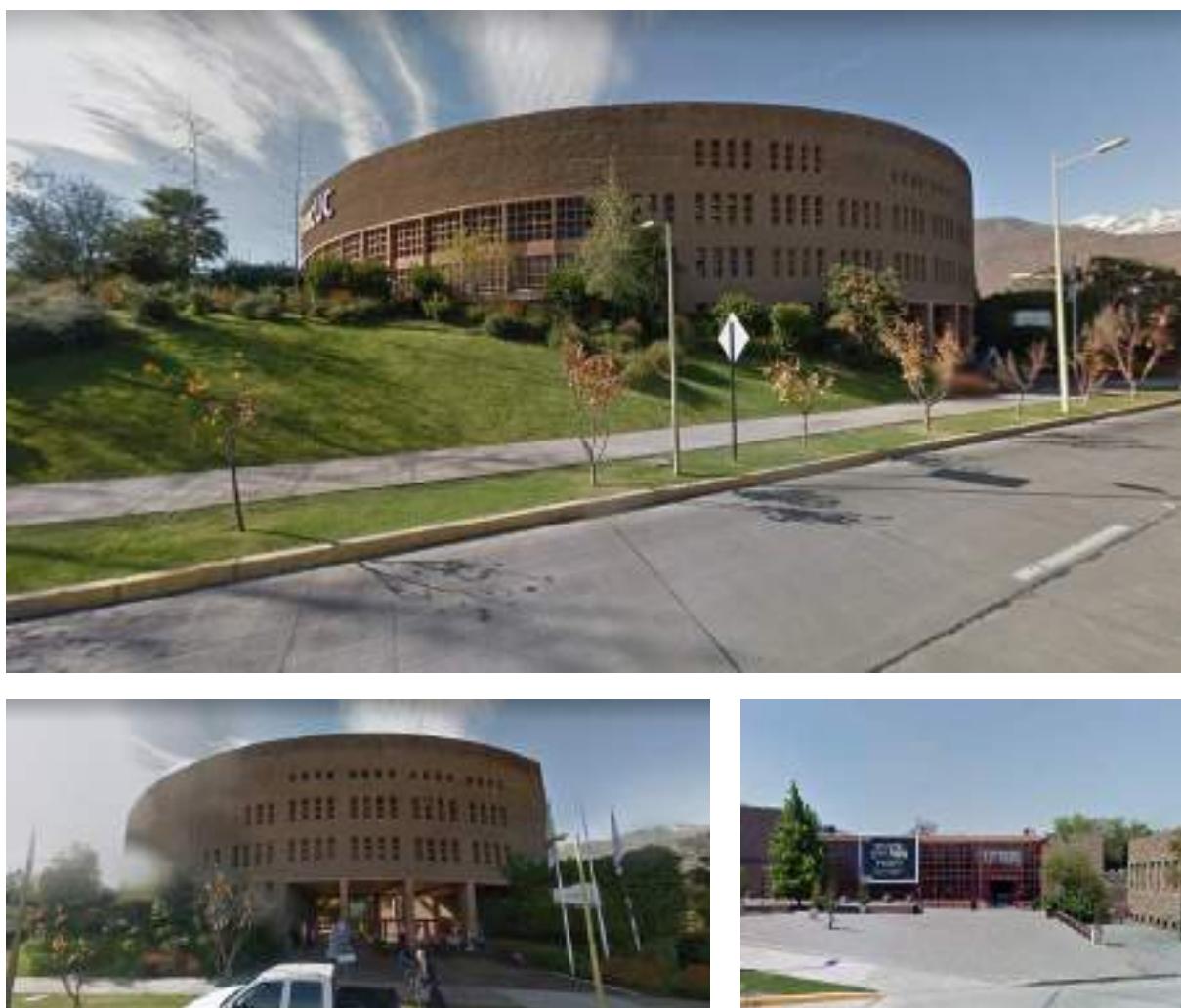


Fonte: undurraga deves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Ao contrário do que pode ser visto na maioria de abrigos para órfãos, neste projeto o espaço foi criteriosamente elaborado para criar uma atmosfera de conforto e acolhimento. Todas as superfícies verticais em torno do pátio são revestidas com painéis de madeira polida gerando uma constante “tonalidade morna” ao longo do dia e da noite. No anoitecer, os tons azuis vistos pelo área aberta do pátio criam um contraste com a tonalidade homogênea do interior, reforçada pelo uso das lâmpadas de temperatura luminosa morna em toda zona interna. Assim como na maioria das casas de Undurraga, o Lar das Crianças é uma residência que só revela seu verdadeiro caráter no seu núcleo interno. Esse traço que eclodiu na entrada da década de 1990 chega até esse momento como um discurso coerente na produção dos projetos do escritório, especialmente os residenciais, embora seja nos projetos institucionais de universidades, escritórios, museus e órgãos públicos que podemos vê-lo em maior escala. A seguir veremos algumas obras de destaque nessas categorias.

A *Fundação DUOC - Campus San Carlos de Apoquindo* (1995) é uma instituição educativa de nível superior localizada aos pés da pré-cordilheira dos Andes, entre o bairro de Las Condes e o Parque Natural San Carlos de Apoquindo (Santiago). A implantação do edifício tira partido das cotas do terreno, permitindo que a edificação seja lida como uma muralha curva que se prolonga na direção ascendente do sítio. Possuindo 10.000m² de área construída, o edifício destaca-se pela textura das pedras e do concreto pigmentado, que criam uma continuidade com os tons terrosos da cordilheira ao fundo.

Figuras 62 a 64 - Fundação DUOC (*San Carlos de Apoquindo* 1995).

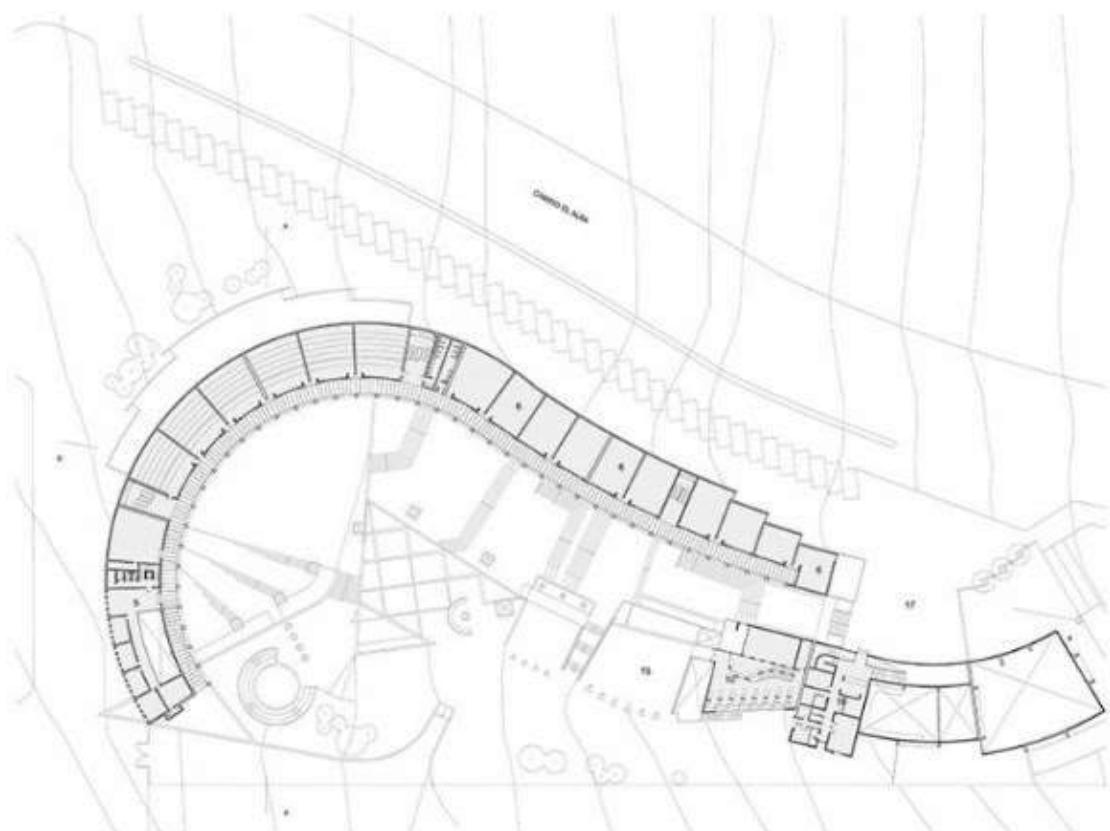


Fonte: google.com/maps.

Um dos acesso principais foi disposto entre as cotas mais baixas do terreno, na Av. Plaza, há o primeiro acesso, que surge de uma subtração do volume, enquanto que o segundo acesso no final da Av. Camino del Alba, é marcado por um recuo pedestrianizado que conduz a um saguão com esquadrias de vidro do piso ao teto, tal como acontece nos acessos de pedestres do Parque Santa Maria de Manquehue. Nota-se que este projeto retoma algumas estratégias presentes nas residências, mas com os devidos ajustes à escala e ao tipo de programa requisitado (figs. 62 a 64).

Sob o abrigo do “muro” criado pelo edifício principal que contém as salas, estão praças escalonadas articulando os volumes utilitários do conjunto, gerando um porte de espaço público. A partir desses espaços de transição à céu aberto, fica evidente a racionalidade estrutural da edificação principal, cuja fachada interna tem ritmo de cheios e vazios determinados pelo encontro das vigas e pilares de concreto aparente pigmentado (figs. 65 a 70).

Figuras 65 a 70 - Fundação DUOC (*San Carlos de Apoquindo* 1995): pátio, corredor, planta, cortes.

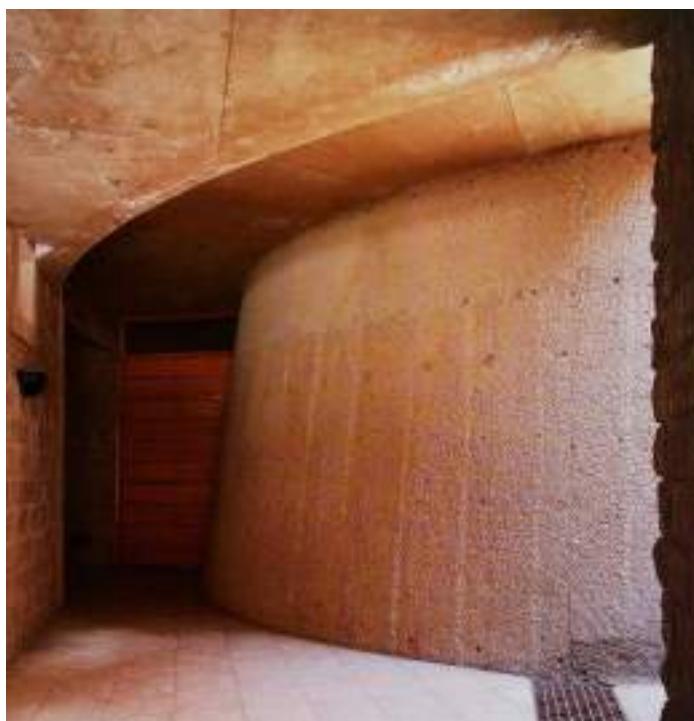




Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Por se tratar de uma instituição vinculada à Universidade Católica do Chile, uma **capela** foi adicionada ao programa (figs. 71 a 72). Com forma de base cônicas, uma única parede inclinada de concreto aparente pigmentado limita verticalmente o piso circular. O acesso pode ocorrer por degraus ou por uma rampa que circula o perímetro do pequeno templo desde a cota da praça até a porta de acesso, num nível semi-enterrado. Rasgos superiores entre a laje e parede lateral permitem a luz natural revelar a textura rugosa do concreto aparente, recursos que são mais evidentes nos espaços religiosos projetados por Undurraga que serão analisados na parte 5.

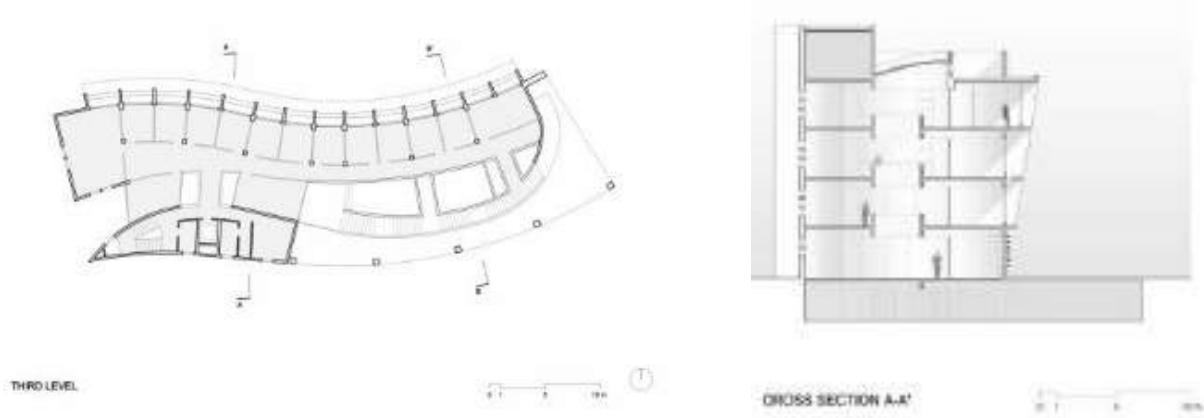
Figuras 71 a 72 - Fundação DUOC (*San Carlos de Apoquindo* 1995): capela.



Fonte: edição do autor a partir de MONTES, F e ZURITA, R., 2000. Créditos: Guy Wenborne.

A expressão da materialidade construtiva por meio do concreto aparente e pigmentado, confirma ser uma constante na obra de Undurraga. Esse aspecto também chama atenção no edifício corporativo *Lowe Porta* (1996). O prédio está situado em *Huechuraba*, periferia norte de Santiago. Neste prédio, Undurraga empreendeu uma pluralidade formal em detrimento da economia formal recorrente em seus projetos, mas também reinterpretou vocabulários recorrentes até a data: a planta com elementos curvados, a circulação principal tangente aos cômodos reforçando a direção horizontal do projeto, e o uso do concreto aparente pigmentado em tom terroso (figs. 73 a 76).

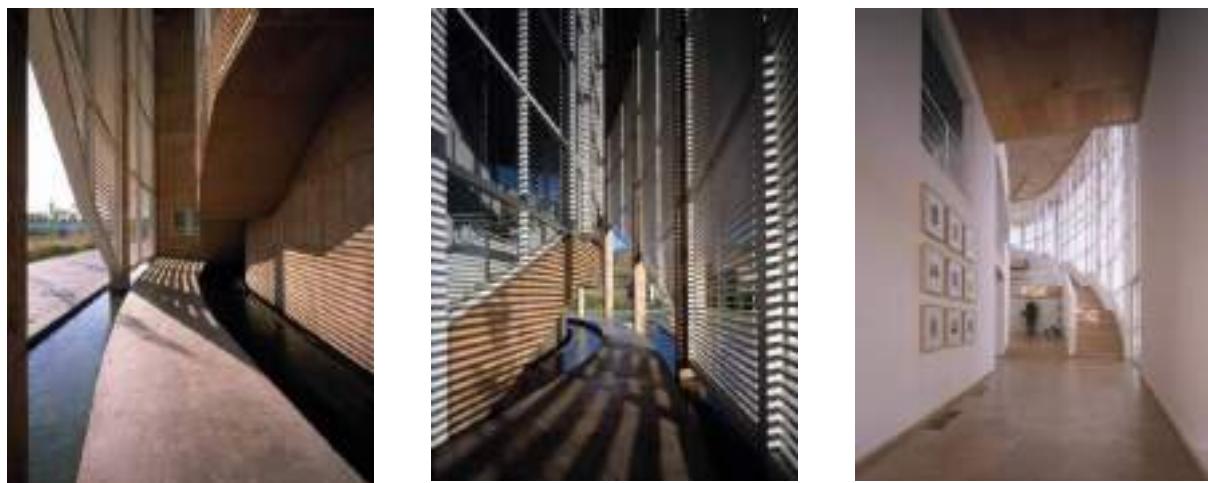
Figuras 73 a 76 - Edifício *Lowe Porta* (1996): visão externa, planta terceiro nível, corte AA.



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Diferente de uma maioria de edifícios criados para o mundo corporativo, este apresenta expressiva qualidade de recursos sensoriais expressos desde a transição da rua para a entrada principal, até seus recintos interiores. Logo no acesso o usuário atravessa uma ponte que parece flutuar sobre um espelho d'água ao longo da fachada sul do edifício, criando uma primeira zona no domínio da edificação, pois antes da ponte tudo se refere ao espaço urbano de livre trânsito, mas depois e ao longo desse elemento, todo direcionamento é sobre preparar o transeunte para adentrar naquele domínio arquitetônico. A medida que esse caminho avança em direção ao saguão de acesso, texturas de luz natural mediadas por cortinas de aço foram associadas ao percurso, -propositadamente “estreito” em relação à escala do edifício, e que só após ser percorrido totalmente, revela uma porta de acesso quase indistinguível das esquadrias junto às quais foi instalada. Essa estratégia dá clara ênfase à recepção da arquitetura pelo movimento do corpo e não pela rápida tomada visual das formas e suas funções. Ao atravessar a porta, o saguão revela a altura dos quatro pisos que compõe o edifício, mas ainda assim há um caráter acolhedor: as proporções, os materiais construtivos e a ambientação desse espaço poderiam lhe fazer ser confundido com um ambiente social de uma residência de grande porte. A “contração” sentida até a passagem pelo acesso principal e a subsequente “expansão” podem ser entendidas como um recurso de projeto que visa enfatizar a espacialidade do interior como um “mundo” distinto do exterior e digno de uma transição bem marcada (figs. 77 a 79).

Figuras 77 a 79 - Edifício *Lowe Porta* (1996): acesso e visão interna.



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

A variação dimensional para “contrair e expandir” os espaços, de acordo com intenções específicas, também pode ser lida como uma marca expressiva no projeto para o *Museu Valdívía de Arte Contemporânea* (1998-2019). Com projeto iniciado em 1998, foi idealizado para ocupar um terreno às margens do rio Valdívía. Sua implantação toma partido de um nível de solo mais alto, o da Ilha de Teja, e também do nível do calçadão na margem do rio, de onde se tem uma vista ampla para a cidade. O solo foi manipulado entre essas duas cotas de maneira que o prédio ficasse encaixado sem se sobressaltar muito do nível acima nem penetrar muito abaixo do nível do calçadão costeiro. A relação com a topografia e com a paisagem do local orientou a configuração do projeto: quando concluído, a chegada pelo terraço superior levará a uma rampa que conduz até um pátio, acesso principal do novo prédio.

O projeto deu devida importância às ruínas de uma antiga cervejaria, que foram recuperadas para incorporar duas salas de exibições temporárias. Após percorrer os túneis das ruínas o usuário poderá chegar ao saguão em frente ao lago, local cujas dimensões visam expandir o espaço para um contato mais permeável com a paisagem após um possível percurso em clausura (figs. 80 a 83).

Figuras 80 a 83 - Museu Valdívía de Arte Contemporânea.

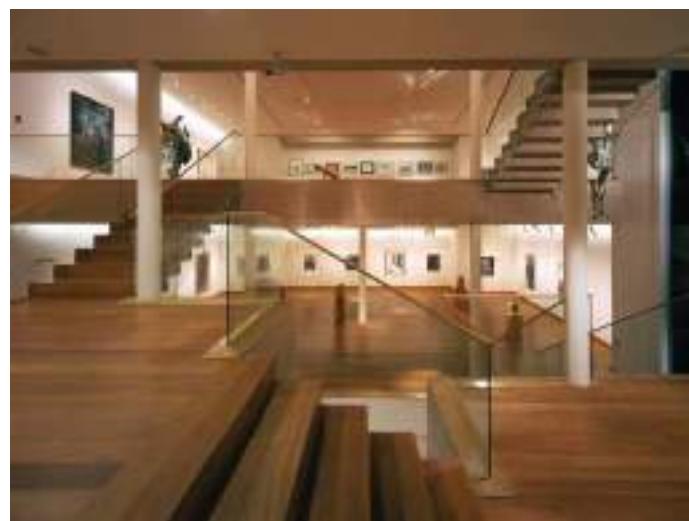


Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Max Daiber, Roberto Sáez.

No *Museo Artes Visuales - MAVI* (1999-2000) Cristián Undurraga concilia a leitura das circunstâncias locais do centro de Santiago com a “explosão” da planta em configurações mais fluidas, recurso que aparece com mais evidência na transição para a década de 2000. O programa museológico localizado na *Plaza Mulato Gil de Castro*, ponto de vocação cultural de Santiago desde a década de 1980, possui 1.350m² de área construída e dialoga por “contraste” com a edificação neocolonial pré-existente na praça, o *Museu Arqueológico de Santiago*, com o qual se interliga. Para ter acesso ao Museu de Artes Visuais percorre-se o pátio delimitado pelos edifícios pré-existentes e pela nova adição, que desse ponto externo não se destaca como edifício, deixando aparente apenas uma parede de concreto com um mural artístico no centro e uma esquadria de vidro leitoso marcando a intercessão com o edifício pré-existente.

Uma vez acessado o novo edifício por uma passagem ao fim do alpendre antigo, presencia-se uma espacialidade bastante elaborada: seis níveis de pisos foram articulados pela circulação vertical, que enfatiza lances de escadas como elementos “marcadores” entre os espaços de exibição. O projeto cria um circuito de exposições lógico e fluido, possível com auxílio de uma planta livre e estruturas expostas que facilitam a compreensão e a orientação no espaço.

Figuras 84 e 85 - Museu Artes Visuais - MAVI (1999-2000)



Fonte: mavi.cl; undurragadeves.cl. Créditos: Roland Halbe.

Enquanto que num programa museológico o interior pode -e muitas vezes deve- evitar uma troca demasiado franca com o meio externo, num prédio público ministerial isto não se mostra adequado. No *Ministério de Obras Públicas e Ministério da Justiça* (1998-1999) construídos em Antofagasta, região desértica do norte do Chile, foi decidido manter a separação das duas atividades ministeriais independentes em dois prédios, favorecendo o surgimento de um espaço público remanescente entre eles: juntos criam uma forma cúbica vazada que contempla um pátio diretamente ligado à praças que ocupam toda a superfície remanescente da quadra triangular. Com os estacionamentos direcionados para o subsolo, essas áreas de transição entre as ruas e o pátio ganham permeabilidade visual, fortalecendo o convite de acesso ao pedestre. Somado ao partido, dos materiais que fecham as paredes desse átrio criado, predomina o vidro translúcido, e dessa forma a arquitetura contribui em alguma medida com a “transparência” das atividades que ocorrem nos escritórios ministeriais perante um espaço de acesso público.

Os prédios ministeriais foram projetados para ocupar um terreno costeiro ao oceano pacífico e somam uma área construída de 7.800m². A partir de uma leitura da paisagem local, que está relacionada tanto ao litoral quanto ao deserto do Atacama, criou-se uma estrutura de proteção climática que serve como tanto como cobertura quanto brise de fachada. O caráter provocado no pátio é o de complementaridade ao clima do deserto: os raios de sol, -filtrados pelo grande pergolado metálico que unifica o conjunto-, projetam sombras com uma textura bem definida. Além de colaborar com o conforto ambiental, este recurso de projeto agrega um potencial sensorial à obra.

Figuras 86 a 88 - Ministério de Obras Públicas e Ministério da Justiça (1998-1999)



Fonte: edição do autor a partir de PA BIMONTHLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT, 2006. Créditos: Guy Wenborne.

3.2 DÉCADAS DE 2000 E 2010 - CONTINUIDADE E INOVAÇÃO NOS GESTOS CRIATIVOS

A partir de uma visão geral da produção da década anterior, é possível notar que no início da década 2000 os projetos exibem novos vocabulários, porém, desenvolvidos em continuidade das experiências anteriores. A partir de uma visão geral da produção da década anterior, é possível notar que no início da década 2000 os projetos exibem novos vocabulários, porém, desenvolvidos em continuidade das experiências anteriores. Neste item agrupamos edifícios residenciais unifamiliares e multifamiliares com edifícios institucionais para fazer um paralelo de como os recursos projetuais são adaptados entre estas modalidades distintas. Em seguida são justapostas obras nos seguintes temas: reformas e restauros; urbanismo; museus e galerias.

A *Casa Maxneef* (2000), o *Colégio Sociedade Protetora da Infância* (2000) e a *Casa Mirador* (2001), inauguram a década compartilhando entre si soluções tectônicas e morfológicas semelhantes, como a evidência do funcionamento estrutural com lajes maciças apoiadas sobre pilares delgados de seção circular. A geometria irregular das áreas de circulação se repete nesses projetos e torna o deslocamento uma experiência mais dinâmica para o movimento corporal no espaço (figs. 89 a 92).

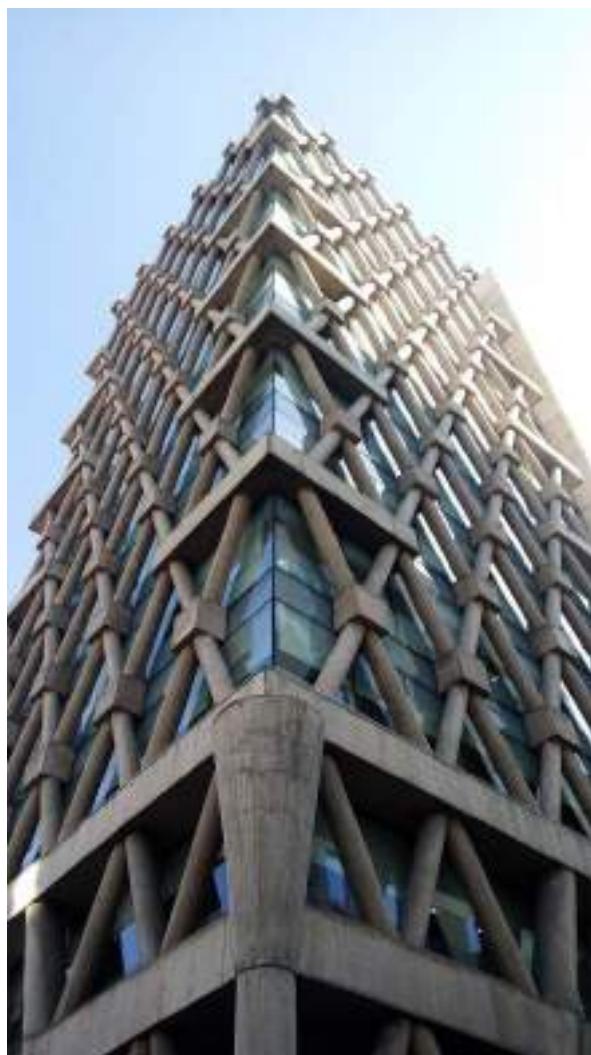
Figuras 89 a 92 - Casa Maxneef (2000), Colégio Sociedade Protetora da Infância (2000) e Casa Mirador (2001).



Fonte: edição do autor a partir de: PA BIMONTHLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT, 2006. / undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne. / revistaaxxis.com. Créditos: James Silverman.

A clareza com a qual vemos a estrutura nesses projetos alcança um patamar ainda mais elaborado num arranha céu projetado no ano seguinte. Localizado em Las Condes o edifício *Municipalidad de Las Condes* (2001) se destaca pela estrutura *diagrid* da fachada que parte de medidas de prevenção sísmica, mas que também resulta em uma composição formal lógica e harmônica. A estrutura de concreto aparente pigmentado se articula-se com a estrutura de aço, que hora é exposta e hora é revestida, como acontece nos pilares aço cobertos com concreto a partir do terceiro pavimento. Essa atitude coloca em diálogo decisões pragmáticas com necessidades plásticas, resultando numa leitura bastante clara do funcionamento estrutural do arranha céu (figs. 93 e 94).

Figuras 93 e 94 - Edifício *Municipalidad de Las Condes* (2001).



Fonte: o autor.

Dois anos depois Undurraga projeta em parceria com Alejandro Simonetti um edifício empresarial também localizado no bairro de Las Condes, onde instalou seu escritório que permanece ali até os dias atuais. Trata-se do Edifício empresarial *Simonetti* (2003), cujas principais fachadas filtram a luz natural para incidir na circulação interna. Para alcançar esse objetivo, duas folhas de vidro são fixadas em cada caixilho metálico e preenchidas com quartzo. Além de também ser um recurso de composição na marcação vertical das fachadas, ou seja, na percepção de fora para dentro, também atua como mediador das visadas de dentro para fora através das janelas translúcidas em menor quantidade que surgem aleatoriamente entre os painéis de quartzo. Diferentemente do *edifício Lowe Porta*, este edifício corporativo apresenta uma planta livre de paredes divisórias e uma circulação vertical centralizada. A ponte entre a calçada e a entrada cruza um jardim a céu aberto no primeiro nível semi enterrado do edifício, nível no qual Undurraga instalou seu escritório (figs. 95 a 98).

Figura 95 - Edifício empresarial Simonetti (2003).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Figuras 96 a 98 - Edifício empresarial Simonetti (2003).



Fonte: edição do autor a partir de undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Podemos fazer uma “ponte” entre as características deste prédio de escritórios com uma casa projetada no mesmo ano, porém fora de um contexto urbano como aquele de Santiago. A solução estrutural é um aspecto que se revela explicitamente na *Casa del Lago* (2003). Situada na região de *La Araucanía*, foi implantada numa encosta escarpada de um terreno totalmente imerso na mata nativa, às margens do *Lago Colico*. O acesso à casa de partido cúbico é fortemente marcado por uma ponte que leva a uma abertura num paredão rochoso, volume que encerra os serviços e a circulação vertical do programa. Há um contraste ao atravessar esse plano de textura bruta e com aberturas mínimas, pois o pavimento de chegada é um terraço vazado e totalmente aberto em direção ao lago, protegido apenas por leves guarda-corpos de aço e folhas de vidro. Essa estratégia de marcação da “fronteira” entre o mundo externo e o mundo interno do edifício também pode ser vista no edifício Simonetti.

Articuladas pela caixa vertical de pedra estão as áreas principais da residência, que podem ser acessadas a medida que se desce pela escada. A transparência dos planos de vidro usados do piso ao teto nas fachadas que miram o lago traz a mata circundante para “dentro” dos interiores. O aço é o material estrutural dominante nessa casa, e dialoga com os materiais naturais por contraponto: a “caixa de pedra” remete à tradições locais antigas no uso do material para a construção de abrigos, enquanto que a “caixa transparente”, constituída por vigas e por delgados pilares verticais e diagonais de aço, associados à amplos painéis de vidro, evidenciam a tecnologia contemporânea do projeto e permitem ambientes conectados em planta livre (figs. 99 a 102).

Figuras 99 a 102 - Casa do Lago (2003).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

O Edifício San Damian (2014) também apresenta algumas estratégias semelhantes exploradas na *Casa do Lago*. Trata-se de dois conjuntos residenciais inseridos em ampla área arborizada em Las Condes, Santiago. O programa faz uso de recursos já estudados nos projetos mais abastados, como o uso de pátios internos articulando amplos planos horizontais e verticais, que funcionam como caixas de vidros vazando os pavimentos (figs. 103 e 104).

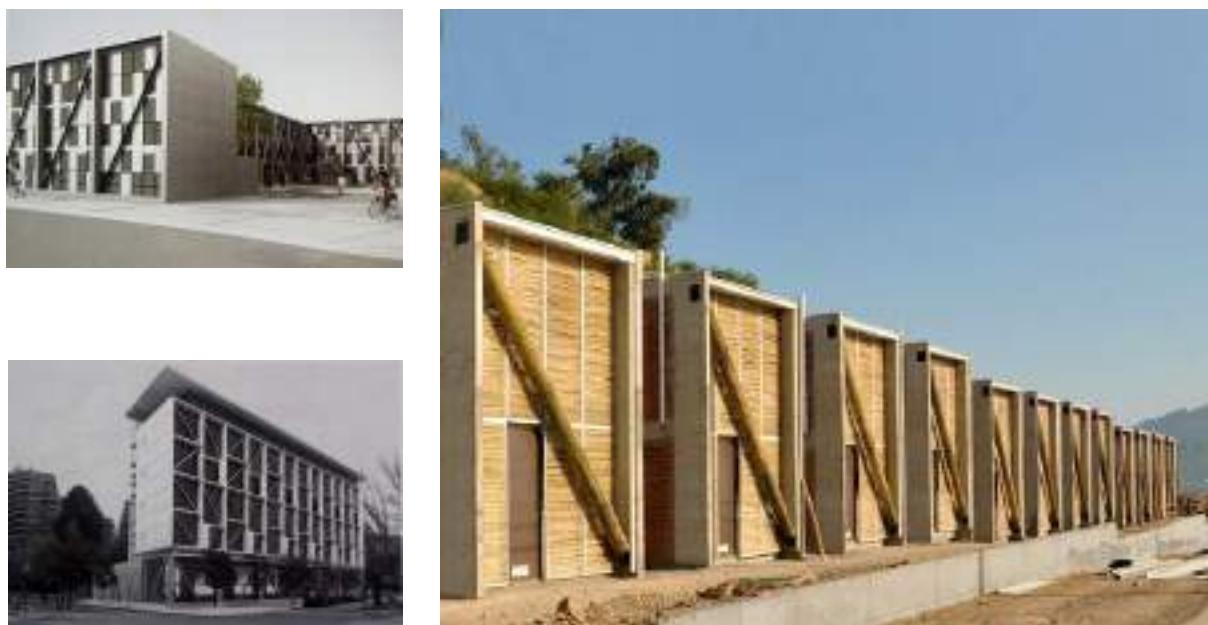
Figuras 103 e 104 - Edifício *San Damian* (2014).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Em alguns conjuntos habitacionais notamos a presença de um elemento estrutural cruzando a fachada, caso da *Habitação social Elemental* (2005), projeto iniciado em parceria com Alejandro Aravena; do *Residencial Nova Costanera* (2005-2006)¹³; e do *Habitacional Mapuche* (2011) (figs. 105 a 107). Este último é composto por 25 unidades residenciais para uma comunidade do povo Mapuche¹⁴, localizado em Huechuraba, região metropolitana de Santiago. São pontos fortes desse projeto a atenção dada à demandas muito específicas desse povo, como a abertura da porta de entrada para o sol nascente (leste), a soltura da unidade habitacional (como as originais *rukas*) e o diálogo entre tecnologias contemporâneas com materiais tradicionais, como as varas de *cañada de coligüe*, presentes na fachada do acesso como uma membrana que filtra a entrada da luz natural. Além dessas interpretações de importância antropológica, notamos neste e nos demais projetos citados acima, o uso expressivo de viga de seção circular na fachada principal, estabilizando as estruturas de concreto pelo seu travamento na direção diagonal.

Figuras 105 a 107 - Habitação Social Elemental (2005), Residencial Nova Costanera (2005-2006)
Habitacional Mapuche (2011).



Fonte: PA BIMONTHLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT, 2006. / archdaily. Créditos: Guy Wenborne.

¹³ A Habitação Social Elemental não será concluída.

¹⁴ “Mapuche significa em espanhol ‘homem da terra’. Eles originalmente habitavam o centro-sul do país onde, em uma relação harmônica com a natureza, desenvolveram fundamentalmente a agricultura. [...] Suas residências, *las rukas* foram, e em muitos casos ainda seguem sendo, espaços transitórios formados por estruturas leves de ramos e troncos. Estas casas, confundidas com a paisagem, se degradam com o tempo para retornar à terra acompanhando o tempo circular da natureza.” (ArchDaily Brasil, 2014). Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/01-165402/habitacoes-ruca-slash-undurraga-deves-arquitectos>> Acessado 26 Mar 2019.

Diferentemente dos últimos residenciais agrupados acima, a *Casa do Pátio* (2007) e as *Casas do Horizonte* (2009) representam duas maneiras mais distintas de abordar o espaço residencial na obra de UD (figs. 108 a 110). A primeira está localizada em Las Condes, Santiago e tem o pátio como elemento central na planta, organizando a distribuição das áreas de convivência em uma reinterpretação contemporânea de modelos antigos trazidos pelos espanhóis às Américas. O fechamento deste recinto é feito com planos de quartzo, criando uma atmosfera de semi-transparências e brilho sob o efeito da luz. A distribuição dos ambientes sociais é compartimentada e se assemelha à estratégia do *Lar das Crianças* (1999). A segunda residência constitui dois prédios no balneário de Zapallar, sendo edificações muito similares e que se complementam. Sobre cada casa, destacam-se duas vigas de concreto aparente com 48m de comprimento cada, evidenciando a horizontalidade do conjunto instalado no sítio. Nesse projeto, a estrutura foi concebida para que os espaços sociais fossem contínuos e com visada panorâmica para o oceano. Seus interiores tem piso e teto em concreto aparente, o que cria uma continuidade com os tons cinzas do terreno rochoso¹⁵.

Figuras 108 a 110 - *Casa do Pátio* (2007) e *Casas do Horizonte* (2009).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Cristobal Palma / edição do autor a partir de uol.com.br. Créditos: Leonardo Finotti / undurragadeves.cl. Créditos: Roland Halbe.

¹⁵ Estão atualmente em curso os seguintes projetos residenciais: Casa Ocho al Cubo, Casa Amancay e Palácio Zapata embora ainda não existam informações suficientes para apresentar os mesmos.

Em um contexto ímpar em relação a todos os casos que agrupamos entre edifícios residenciais e edifícios institucionais, está o *Ministério de Desenvolvimento Social* (2011), que é um edifício institucional de Santiago, situado ao lado da Igreja de Santa Ana. O gabarito do projeto toma partido no volume da igreja, não se estendendo muito além da altura do telhado desta. A implantação do novo edifício não interrompeu a visada livre para a torre sineira da igreja, um marco pré-existente da paisagem urbana que continua sendo visto com destaque a partir da Av. Norte-Sur. Além disso, elementos das fachadas neutralizam o volume sem sugerir que é uma extensão do templo (figs. 111 e 112).

Figuras 111 e 112 - Ministério de Desenvolvimento Social (2011): visão externa e corte.



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Felipe Díaz e Roland Halbe.

A obra de Undurraga apresenta em menor frequência casos de intervenção em edifícios pré-existentes. As intervenções na *Prefeitura Puente Alto* e no *Museu Arqueológico de Santiago*, ocorridas em 2004, são exemplos de reformas (figs. 113 a 116). No primeiro caso a nova área construída partiu da continuidade de linguagem do prédio anterior, construído na década de 1930, que teve sua estrutura preservada. Apesar das adições terem mantido as características morfológicas gerais do prédio antigo, houve clareza no uso de elementos contemporâneos, como esquadrias, escadas e grandes passagens para entrada de luz natural. Já o caso do Museu Arqueológico de Santiago trata-se de um programa de pequena escala com apenas duas salas e que expõe artefatos pré-colombianos. Neste caso, Undurraga utiliza um vocabulário presente em sua obra museológica, que é o da fachada contemporânea em diálogo com materiais e práticas artesanais da tradição chilena primitiva. O resultado deste gesto foi a aproximação dos artigos de nativos remotos do Chile próximos da luz e da sombra projetada pelo material aplicado na fachada, utilizado sob releitura de uma técnica construtiva comum para os povos primitivos rememorados por esse espaço.

Figuras 113 e 114 - Prefeitura Puente Alto (2004).



Fonte: PA BIMONTHLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT, 2006. Créditos: Guy Wenborne.

Figuras 115 e 116 - Museu Arqueológico de Santiago (2004).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Luis Poirot.

As restaurações patrimoniais encomendadas ao UD exibem uma boa dose de inventividade sem prejuízo ao caráter histórico pré-existente, como ocorreu na *Fundação Mustakis* (2015-2016) e no *Mercado Municipal de Temuco* 2017-2018). Na Fundação Mustakis (figs. 117 e 118) foi reabilitado um prédio da década de 1920 localizado no bairro de Recoleta que serviu para fabricar vidros e móveis no passado, mas que hoje serve como instituição de suporte criativo. Sobre as intervenções decididas no projeto, a equipe do escritório explica:

[...] a habilitação da antiga construção tornou necessário fornecer ao edifício um núcleo de serviços, que é construído em concreto e depois coberto com tijolos artesanais de características semelhantes às da estrutura anterior. dentro desta casa, as divisórias construídas em madeira cheias de blocos de argila cozida - de acordo com técnicas antigas de construção - são esvaziadas, deixando apenas a paliçada à vista. A esses esqueletos é adicionado um vidro para manter a independência acústica, sem perder a transparência e a integração desejada entre os espaços. Como elemento integrador entre o exterior e a casa antiga, é proposto um pavilhão de madeira e vidro, que também constitui uma área de estar informal. O pátio externo, no qual é construído um pequeno anfiteatro, articula os antigos armazéns, habilitados como oficinas. As operações de remodelação e restauração são mínimas, evitando - como estratégia de projeto - a justaposição e mantendo um certo caráter fabril dos edifícios. (UNDURRAGA DEVES, 2020, tradução minha)¹⁶.

Figuras 117 e 118 - Fundação Mustakis (2015-2016).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Roland Halbe e Roberto Sáez.

No caso de restauração mais recente, o do Mercado Municipal de Temuco, a intervenção no edifício neoclássico de 1930 foi uma urgência apó um incêndio ter causado muitos danos. As características de sua fachada foram respeitadas e recuperadas, enquanto que o miolo recebeu uma arrojada estrutura de madeira laminada colada que deixa claro o que é o prédio original e qual é a adição contemporânea que reabilitou o espaço público.

No exemplo do Mercado de Temuco (figs. 119 e 120) notamos que é muito relevante a interdependência entre as decisões de arquitetura e de urbanismo, quando o espaço produzido ou modificado é público e possui relações diretas com as ruas do entorno. Projetos urbanísticos aparecem como uma parte relevante da obra do UD. Tanto

¹⁶ Disponível em: <<https://undurragadeves.cl/fundacion-mustakis/?lg=>>> Acesso: 16 Mai. 2020.

no Chile quanto no exterior foram feitas propostas que levam em conta o contexto de inserção, as tecnologias à disposição e a época em que surgiram.

Figuras 119 e 120 - Mercado Municipal de Temuco (2017-2018).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Gregorio Vásquez.

A *Praça da Cidadania* (2004), é parte de uma intervenção urbana denominada “Bairro Cívico”, constituindo um eixo monumental no setor do Centro Histórico de Santiago (figs. 121 e 122). A *Praça da Constituição* (1980) foi a primeira remodelação do Bairro Cívico feito por Undurraga e Devés, seguida da Praça da Cidadania, que manteve a atitude de reforçar um eixo central definido pelas entradas do palácio, e que foi rebatido na planta da nova praça na forma de um passeio retilíneo. Desta vez, entretanto, Undurraga abriu mão de um detalhamento que remetesse ao estilo neoclássico do palácio e em vez disso, traçou diversos percursos que dinamizam o rigor simétrico dos canteiros.¹⁷

Figuras 121 e 122 - Plaza de la Ciudadanía e Plaza de la Constitución.



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Felipe Díaz.

Anos mais tarde outra proposta complementou os projetos do UD já implantados na remodelação do Bairro Cívico: o *Eixo Bulnes* (2012). Este projeto conquistou o

¹⁷ Apesar do plano prever a extensão da Praça da Cidadania sobre a Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, atualmente (ano de 2020) esta avenida ainda divide a nova praça em duas partes.

primeiro lugar de um concurso internacional para uma intervenção urbana em comemoração ao Bicentenário da criação da República do Chile. Para o júri, o projeto foi muito bem aceito porque a proposta manteve a unidade estabelecida desde as primeiras remodelações feitas pelo UD na área (PASTORELLI, 2012). A proposta previu a demolição de um monumento erguido pela ditadura e contou com a inserção de novos espaços paisagísticos para conectar as áreas de passeio em um grande eixo que será totalmente consolidado até 2040, quando a Avenida Libertador Bernardo O'Higgins for mergulhada, permitindo que o passeio fique elevado e livre de fragmentações, uma atitude de revisão do urbanismo modernista que alterou os planos originais da cidade (figs. 123 e 124).

Figuras 123 e 124 - Eixo Bulnes (2012).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Felipe Díaz.

Depois do Bairro Cívico em Santiago, o plano de arquitetura e urbanismo mais recente do UD dentro do Chile é o *Campus e Edifício Corporativo Arauco* (2018-2019), a ser construído na cidade de Concepción (figs. 125 a 127). O projeto se destaca pelo uso de tecnologias de construção em madeira em uma escala que colabora com a configuração urbana daquela cidade no sul do Chile, como explica a equipe de projeto:

O novo prédio de escritórios é o principal do complexo, tornando a fragmentação a estratégia necessária para estabelecer um diálogo equilibrado entre os volumes anteriores e os novos edifícios. No interior, o programa - organizado em torno de um pátio - é organizado livremente, evitando uma ordem hierárquica de espaço. Os novos volumes foram inteiramente compostos por um sistema de construção simples, racional e replicável, constituído por uma estrutura de vigas e pilares de madeira laminada, apoiadas por lajes de madeira do tipo *clt*. Além disso, quatro núcleos de concreto que concentram escadas e elevadores são propostos como elementos estruturais que resistem aos esforços horizontais de um terremoto, um sistema complementado por isoladores sísmicos sob cada coluna de madeira. O módulo, 6 x 6 x 3,60 metros, ecoa a malha que ordena e articula as diferentes frações do campus. Dentro da racionalidade da ordem proposta, a adição ou subtração das lajes de madeira

permitiu obter uma espacialidade complexa que confere riqueza e variedade ao interior do edifício. Como limite ao espaço público, é proposto um pavilhão para visitantes, gerando um interior necessário ao redor da praça. (Undurraga Deves Arquitectos, 2020. Tradução minha)¹⁸

Figuras 125 a 127 - Campus e Edifício Corporativo Arauco (2018-2019).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Gregorio Vásquez, Sebastian Mallea e Roberto Sáez.

O UD também trabalhou em propostas urbanísticas fora do Chile. O plano para a Nova Cidade Administrativa Multi-funcional na Coreia (2005) foi um projeto destaque num concurso internacional para uma cidade administrativa na Coreia do Sul, tendo sido o único projeto representando o Chile ao participar do concurso. O projeto foi feito em

¹⁸ Disponível em: <<https://undurragadeves.cl/edificio-corporativo-arauco/?lg=>> Acesso: 30 Mai. 2020.

parceria com Pablo Allard e alcançou a etapa finalista obtendo menção honrosa. Entre os últimos projetos urbanísticos fora do Chile publicados e já concluídos está o Bairro cívico Universidade de Los Andes - Bogotá, Colômbia (2016-2018) (figs. 128 e 129).

Figuras 128 e 129 - Bairro cívico Universidade de Los Andes (2016-2018).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Taller Pizarra, Gregorio Vásquez, Sebastian Mallea e Roberto Sáez.

Por fim, agrupamos na última categoria desta seção projetos de museus, galerias e pavilhões. Encomendas ou concursos relacionados a arte e cultura são temas bastante recorrentes ao longo da carreira do UD, mas especialmente nas duas últimas décadas (figs. 130 a 135). Destacam-se o *Centro Cultural La Moneda* (2004), o *Memorial Bernardo O'Higgins* (2005), a *Galeria de Belas Artes Carroza* (2005), o projeto para o concurso do *Museu Nacional da Estônia* (2005); o *Museu de Padre Hurtado* (2008), que fica no Santuário de Padre Hurtado; o *Centro Cultural Argentino* (2011-2014); o *Museu Violeta Parra* (2013-2014), o *Pavilhão do Chile* (2015) e o *Museu Humano*, que está sendo desenvolvido atualmente.

Figuras 130 a 135 - Museus.¹⁹



¹⁹ Fonte: edição do autor a partir de: undurragadeves.cl. Créditos (respectivamente): Galeria arroza: Roland Halbe / Museu Padre Hurtado: Sergio Pirrone / Museu Violeta Parra: Roland Halbe / Centro Cultural Argentino: Sebastian Mallea e Roberto Sáez / Museu Humano: Sebastian Mallea e Roberto Sáez.

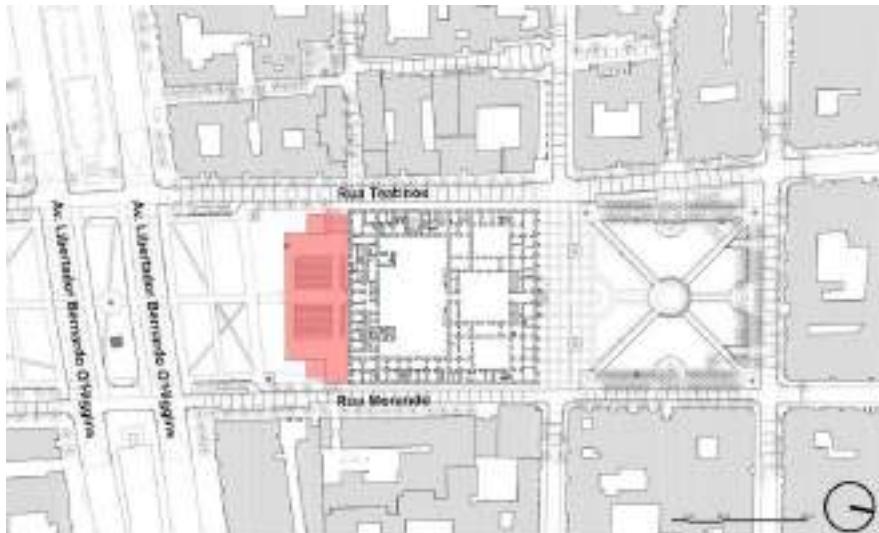
Dentre as numerosas obras de tema cultural, o *Centro Cultural La Moneda* (2004) guarda uma relação mais direta com a remodelação do Bairro Cívico que comentamos entre os projetos urbanísticos.

O projeto toma como partida a importância do *Palacio de La Moneda*, e como resposta a esse prédio sede do governo nacional, as intervenções de Undurraga para o setor não ultrapassam seu nível térreo. Entretanto, a decisão de desenvolver o centro cultural ao nível subterrâneo também levou em consideração o passeio público que foi definido previamente pelo urbanista Karl Brunner, responsável pelo plano urbanístico original de Santiago nos anos 1930.

Localizado em frente à porção sul do Palácio de mesmo nome, este centro cultural foi concebido como um espaço público que está interligado à *Plaza de la Ciudadanía*, também projetada por Undurraga (fig. 136). Considerando o caráter histórico e simbólico do prédio neoclássico pré-existente, a estratégia de projeto foi de mergulhar o centro cultural no subsolo, dando acesso ao mesmo por meio de rampas e escadarias conectadas às ruas próximas, como escreve Fernando Diez:

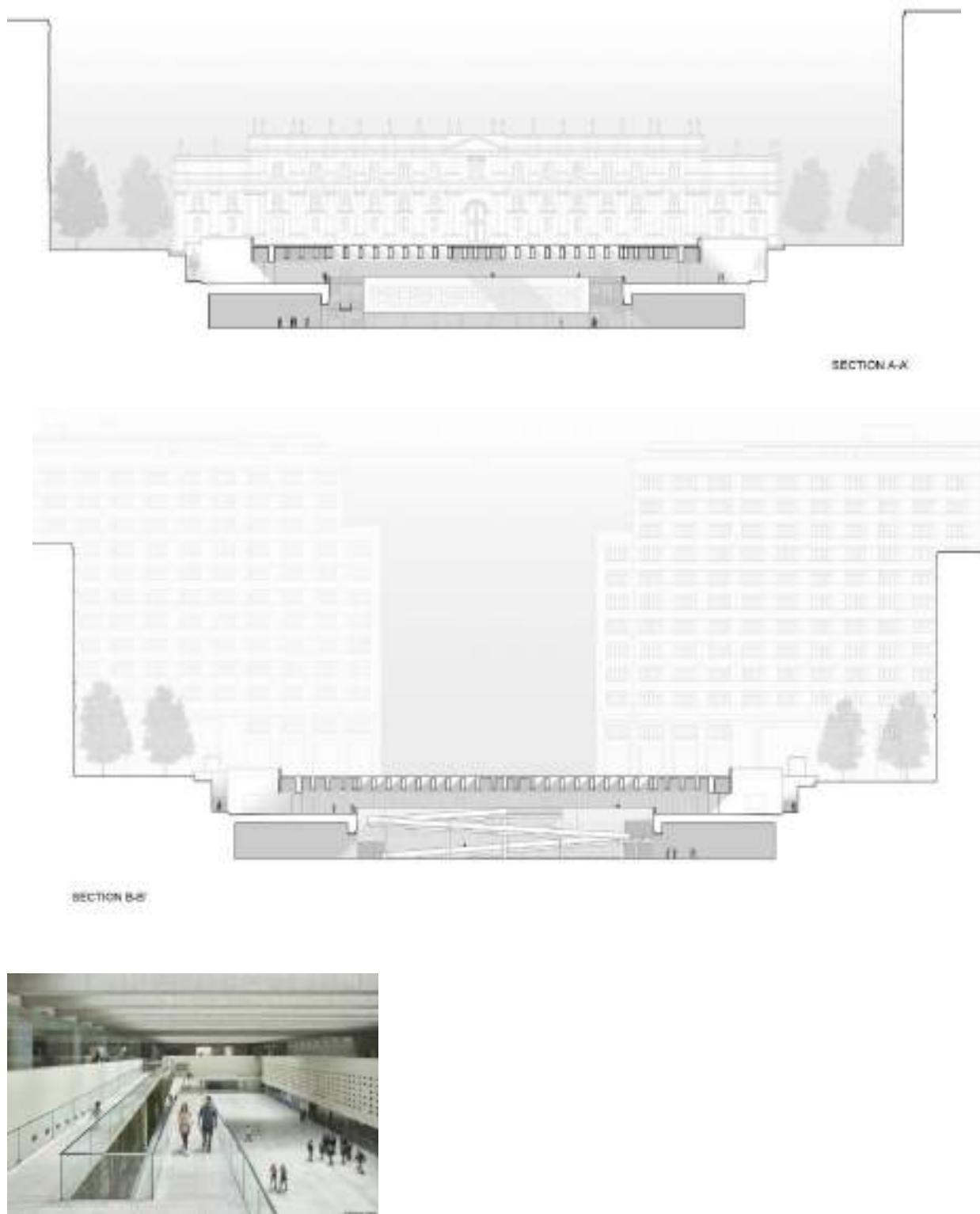
É um encargo público em um espaço público preexistente, e lugar de maior importância cívica e histórica para Santiago. Rodeado por edifícios governamentais, o projeto reconstrói ao nível do solo, antes em declive, consagrando a dignidade do Palácio. Sob o chão da praça, o edifício do Centro Cultural foi concebido como um espaço público aberto. **O edifício submerge** à praça apenas elevada, configurando-se em um único espaço público ativado pela possibilidade de se transitar. A **vegetação** e a **luz** natural que filtra através de placas de vidro dispostas no teto, conferem ao **lugar** uma **atmosfera** tal que dissocia-se completamente da **percepção** subterrâneo do espaço. (DIEZ in: VASCONCELLOS e BALEM, 2015, p. 46, grifos meus)

Figura 136 - Centro Cultural La Moneda (em vermelho).



Fonte: edição do autor a partir de undurragadeves.cl.

Figuras 137 a 139 - Cortes longitudinal e transversal, interior.



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Roland Halbe.

Este projeto reúne estratégias recorrentes da obra de Undurraga, como a utilização de recursos estruturais para captação de luz natural; a coexistência de percursos funcionais e contemplativos; e o uso de vegetação associado às rampas (figs. 137 a 139).

Ao longo das décadas de 2000 e 2010 Cristián Undurraga obteve premiações e reconhecimentos importantes:

Em 2004 ele foi reconhecido com o ‘Prêmio Internacional’ na Bienal Pan-Americana de Quito, Equador pelo seu trabalho *Casa Mirador*. No mesmo ano ele foi destacado pela *Fundación Futuro* pelos seus projetos *Plaza de la Constitución* e *Plaza de la Ciudadanía*, em cada lado do Palácio de La Moneda, no Centro Histórico de Santiago. Em 2005 ele foi premiado com a Medalha de Ouro na Bienal Internacional de Miami, EUA, pelo seu trabalho *Casa del Lago*. [...]. Seu trabalho foi publicado e exibido na América, Europa e Ásia. Em 2005 Cristián Undurraga foi apontado como presidente da *Bienal de Arquitetura do Chile 2006*. (PRO ARCHITECT, 2006, p. 212, tradução minha).

O Pavilhão do Chile Expo Milão 2015 recebeu em junho daquele ano a menção especial do Colégio de Arquitetos da Itália, e em outubro a medalha de prata como melhor representante da categoria “arquitetura e paisagem” da exposição (figs. 140 e 141). Em 2017 Undurraga ganha o concurso para a remodelação do Mercado Municipal de Temuco, no qual a madeira também foi usada como principal material estrutural. Em 2018 a qualidade tectônica do Pavilhão ainda rendeu três novos prêmios: o “Prêmio Corma Obra do Ano 2018” (semana da madeira); primeiro lugar com “Melhor Obra Araucanía” em categoria não residencial (pela reconstrução do pavilhão em Temuco, região de Araucanía, Chile); o prêmio alemão “Detail”, em reconhecimento à qualidade de sua estrutura. O ano de 2019 se inicia com a sexta premiação ao Pavilhão do Chile Expo Milão com o prêmio canadense “CWC (wood design and building award).

Figuras 140 e 141 - Pavilhão do Chile (2015)



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Roland Halbe.

Durante o ano de 2019, o Edifício Corporativo Arauco, -outro projeto com protagonismo do uso estrutural da madeira-, ganhou destaque na apresentação do “Timber Days”, em Oslo, Noruega, e também na “Semana de la madera”, no Chile. No final desse mesmo ano a foi anunciada a construção do Mercado Municipal de Temuco e em janeiro de 2020 Undurraga recebeu o encargo de desenvolver o projeto da Faculdade de Ciências Florestais e Recursos Naturais da Universidade Austral do Chile, em Valdívia.

Esses últimos prêmios, destaques e encargos demonstram uma vocação mais recente na obra de Undurraga em incorporar a tecnologia construtiva e sustentabilidade do uso da madeira aos gestos projetuais desenvolvidos ao longo de sua prática.

Esta parte buscou oferecer uma noção geral das estratégias arquitetônicas presentes na produção do Undurraga e Devés. Enquanto que as estratégias projetuais que eclodiram em sua obra nos anos 1990, -como uma clara noção de fechamento no limite privativo das obras e a resposta ao sítio refletida internamente na criação de percursos com variadas cotas e caráteres-, a partir dos anos 2000 é mais explícita uma exploração tectônica em favor de plantas mais livres e com visadas internas mais articuladas com a paisagem circundante. A partir dos anos 2010 a madeira destaca-se como protagonista, explorada em construções de médio à grande porte, como no Pavilhão do Chile na Expo Milão (2015). Em todas as fases a atenção ao problema sísmico do Chile resulta em soluções estruturais expressivas, tanto pelo uso do concreto quanto pelo uso da madeira.

Como vimos, a obra de Undurraga possui muitas facetas. Ao falar sobre uma “condição pública e senso de cultura na arquitetura” de Cristián Undurraga, Horacio Torrent (2006, p.14) toma como referência duas obras que foram já apresentadas para introduzir o trabalho do arquiteto: a *Plaza de la Constitución* e a *Casa del Cerro*. Entretanto, Torrent reforça que as características dessas duas obras-marcos **não resumem as abordagens** desenvolvidas ao longo da carreira de Undurraga, pois esta “tem muito mais facetas e numerosas leituras possíveis” (2006, p. 15, tradução minha).

Na parte seguinte teremos o suporte teórico e metodológico baseados em uma abordagem fenomenológica. Essa abordagem se faz ainda mais pertinente se levarmos em conta que Horacio Torrent (2000) comprehende que, das condições históricas que levaram a arquitetura chilena à maneira que a encontramos atualmente, uma delas seria uma concepção fenomenológica presente na produção contemporânea local.

4 FENOMENOLOGIA NA REFLEXÃO SOBRE ARQUITETURA

Para o entendimento de questões essenciais da experiência vivida na arquitetura construída, buscou-se apoio na fenomenologia, que detém um papel central nesta pesquisa, embora esta não tenha pretendido responder questões da fenomenologia enquanto corrente filosófica.

Nesta parte pretende-se revelar conceitos-chave compreendidos por críticos e arquitetos que refletiram sobre aspectos essenciais da arquitetura, ou que revelaram esses aspectos em suas obras construídas, particularmente as de caráter sagrado. A fenomenologia foi trazida aqui como uma abordagem para pensar a arquitetura, mas sobretudo, para sua interpretação através da experiência vivida em seu espaço e *lugar* originados. Dessa forma, essa revisão elucida mais adiante a aplicação de um método fenomenológico para interpretação de espaços de caráter sagrado de Cristián Undurraga.

4.1 UMA NOÇÃO DE FENÔMENO

No alvorecer do século XX, o alemão Edmund Husserl inaugurou a fenomenologia como uma corrente filosófica que tinha como questão central a interpretação dos fenômenos. Esse termo não era novo para a filosofia naquele momento, pois foi resgatado do pensamento clássico grego, tendo já sido usado com outros sentidos por Heinrich Lambert, Immanuel Kant e Friedrich Hegel (BELLO, 2006). O termo fenomenologia vem da junção dos termos gregos antigos *φαίνομενο* (*phainomenon*), referente a algo que surge ou que “aparece”, e *λόγος* (*logos*), que dentre amplas interpretações gregas, pode se referir à descrição da natureza de cada coisa (SOKOLOWSKI, 2004).

Esta primeira distinção etimológica, ao falar de “aparecer”, poderia nos levar a crer que, para perceber o surgimento das coisas, bastaria vê-las. Porém no método filosófico originalmente proposto por Husserl, a descrição da experiência só pode ser feita a partir do momento em que nossa consciência entra em contato direto com as *coisas mesmas*, o que requer um sentido mais profundo de percepção envolvendo corpo e mente. Dessa forma, se o “fenômeno” é tudo aquilo que se manifesta à nossa consciência, a fenomenologia é então um estudo das “manifestações”, ou do **aparecimento das coisas para nós**, a partir da experiência vivida no mundo.

Foi a partir da obra *Investigações lógicas* (1900-1901) escrita por Edmund Husserl, que a fenomenologia enquanto movimento pôde ser desenvolvida por grandes pensadores da história da filosofia moderna como Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, entre outros (SOKOLOWSKI, 2004). Quando da sua fundação, a fenomenologia confrontou outras correntes filosóficas estabelecidas, como o positivismo científico, que ansiava por explicações causais ou psicológicas sobre os fatos dados. Digamos que, se o arder da chama de uma vela fosse observado pessoalmente por um sujeito, uma possível abordagem positivista do fenômeno seria analisá-lo como uma mera aparência da reação química da combustão, revelada pela chama. Sua altura, luminescência e temperatura poderiam ser quantificadas como meio de melhor esclarecê-la.

Essa perspectiva cartesiana foi confrontada pela fenomenologia, que veria o mesmo arder da chama da vela como o encontro da consciência do sujeito com a *coisa mesma*. Primeiro poderia ser percebido que uma face da vela é vista, enquanto que a outra estaria oculta pelo ângulo tomado, numa relação da “parte com o todo”. Porém, a parte que está “presente” à visão faz perceber além do que pode ser visto pelo olho, pois os lados “ausentes” são intencionalmente assimilados ao que está dado. Além disso, aquele que experimentou poderia aproximar-se e sentir pelo tato a quentura da chama, e ainda cheirar a fumaça que emana da queima, tendo suas sensações provocadas em um nível multissensorial.

A experiência direta, tal como é vivida pelo sujeito, é o foco da fenomenologia, que “não se preocupa, pois, com algo desconhecido que se encontre atrás do fenômeno; só visa o dado, sem querer decidir se este dado é uma realidade ou uma aparência: haja o que houver, a coisa está aí.” (GIL, 2008, p.14).

4.2 CONCEITOS PARA UMA “FENOMENOLOGIA DA ARQUITETURA”

Considerando o escopo de nosso trabalho, foram selecionados alguns autores que podem nos ajudar na exploração de alguns temas na obra de Undurraga. Conceitos que foram sendo desenvolvidos na arquitetura ao longo de algumas décadas foram organizados em quatro eixos temáticos: **o lugar, a experiência multissensorial, a topografia e a dimensão sagrada**. Assim, iniciamos a seção com Christian Norberg-Schulz, pela questão do espaço existencial, do fenômeno do lugar, do caráter ou atmosfera, e do *genius loci*, conceitos que foram colocados pelo problema do “significado”, na busca de

um sentido mais profundo e existencial da arquitetura. Na sequência, o finlandês Juhani Pallasmaa e o suíço Peter Zumthor exibem semelhanças em seus discursos e obras construídas guardando relações mais próximas da obra de Merleau-Ponty. O norte-americano David Leatherbarrow colaborou com a seção abordando o conceito de *topografia* enquanto fenômeno indispensável à arquitetura. Por fim, o historiador e filósofo Mircea Eliade aponta elementos recorrentes para a dimensão sagrada da arquitetura a partir de ritos e lugares sagrados de populações arcaicas.

Para anotar a sensibilidade de Cristián Undurraga aos conceitos abordados por esses autores, foi selecionado um texto recente seu, que exibe pensamentos a favor de uma “plenitude sensorial”, uma “dimensão existencial da arquitetura”, além de tratar da experiência ordinária e a experiência da “transcendência” (UNDURRAGA, 2019).

4.2.1 Christian Norberg-Schulz e o suporte *heideggeriano* para uma significação humana da arquitetura

Nos inúmeros trabalhos que abordam a arquitetura por um viés fenomenológico, Christian Norberg-Schulz é frequentemente citado como aquele que primeiro introduziu conceitos filosóficos de Heidegger no debate teórico da disciplina ainda nos anos 1960. Pela relevância da obra heideggeriana para o seu campo de interesse, o autor imerge nas obras do filósofo, assimilando conceitos presentes em *O Ser e o Tempo* (1927), *A Origem da Obra de Arte* (1950), *A coisa* (1950), *Construir, habitar, pensar* (1951), e em *Arte e espaço* (1969).

O filósofo alemão inspirou sua crítica aos aspectos excessivamente formalistas e funcionalistas da arquitetura moderna do pós-guerra, e lhe ofereceu um suporte teórico a partir de conceitos como o *habitar*, o *ser-no-mundo*, a *terra* e o *céu*, entre outros, expressos no seu artigo *O pensamento de Heidegger sobre arquitetura* (1983). Na década anterior à publicação deste artigo, importantes interpretações diretamente relacionadas ao campo da arquitetura foram feitas pelo teórico em *Existence, space and architecture* (1971), em *Fenômeno do lugar* (1976), e em *Genius Loci: Towards a Phenomenology of architecture* (1979).

O aprimoramento dos conceitos filosóficos que Heidegger fez ao longo de sua obra, ofereceu a Norberg-Schulz um caminho seguro para uma compreensão mais genuína da disciplina arquitetônica: “seu pensamento sobre a arquitetura como uma

visualização da verdade restabelece a dimensão artística e, consequentemente, a **significação humana da disciplina**” (NORBERG-SCHULZ, 1983 in NESBITT, 2010 p. 472, grifos meus).

Para entendermos o problema do significado na arquitetura colocado pelo crítico, ficaria comprometido se não abordássemos antes sua leitura de dois conceitos fundamentais aplicados por Heidegger: o *habitar* e o *construir*.

O *habitar* e o *construir*

Em *Construir, Habitar, Pensar* (1951), Heidegger afirma que o sentido original do habitar é o modo do *ser* humano estar na *terra*. “Nós não habitamos porque construímos, mas nós construímos e temos construído porque habitamos, ou seja, porque nós somos habitantes” (HEIDEGGER, [1951] 1975, p. 148, tradução minha). Nesse sentido, para sermos humanos nós precisamos habitar no sentido de permanecer sobre essa terra, e permanecer é “demorar-se” num lugar, deixar-se ser e estar no lugar, -em paz-.

Sabemos que a construção enquanto edificação está associada desde tempos primitivos com o abrigo que o ser humano precisa para se proteger das condições climáticas e demais hostilidades do mundo, entretanto, o *habitar* atribuiu um sentido existencial ao espaço arquitetônico construído, pois implica algo além de “abrigar”, sentido que a palavra pode comumente transmitir na atualidade. De fato, o conceito de habitar desenvolvido por Heidegger nem mesmo pressupõe a presença da arquitetura e da construção para que ele (o habitar) ocorra. Ainda assim, a construção concreta reafirma o *habitar* -no verdadeiro sentido da palavra- quando faz surgir espaços onde a vida do ser humano ocorre.

Ao conectar a noção geral de habitar aos lugares concretos produzidos pela arquitetura, Norberg-Schulz (1979) enfatiza dois aspectos essenciais para o ser humano *habitar*, ou seja, ser e estar em paz na terra, que são a “orientação” e a “identificação” com o ambiente. Esses aspectos são funções psicológicas para o ser humano se localizar e reconhecer o caráter ambiental. Ambos os termos são referências da obra *A Imagem da Cidade* (1960) de Kevin Lynch, da qual Norberg-Schulz identifica o problema da primazia de estudos da “orientação” em detrimento da “identificação”:

Para ganhar um apoio existencial, o homem tem que ser capaz de se *orientar*; ele tem que saber *onde* ele está. Mas ele também tem que se *identificar* com o ambiente, isto é, ele tem que saber *como* ele está em um determinado lugar. Tem sido dada considerável atenção ao problema da orientação na literatura teórica

recente sobre planejamento e arquitetura. [...] Sem reduzir a importância da orientação, temos que enfatizar que **habitar, acima de tudo, pressupõe a identificação com o meio ambiente**. Embora orientação e identificação sejam aspectos de um relacionamento total, eles têm certa independência dentro da totalidade. É evidentemente possível orientar-se sem verdadeira identificação; passa-se bem sem se sentir "em casa". E é possível sentir-se em casa sem estar bem familiarizado com a estrutura espacial do lugar, isto é, o lugar é apenas vivenciado como um caráter geral gratificante. A verdadeira pertença pressupõe, no entanto, que ambas as funções psicológicas estejam plenamente desenvolvidas. (NORBERG-SCHULZ, 1979, pp. 19-20, tradução e grifos meus.)

Norberg-Schulz chama atenção para a necessidade da "identificação" como algo igualmente essencial para um profundo entendimento do *habitar* heideggeriano. É dito ainda que a identificação pressupõe o "sentir-se em casa", ou seja, estar em apaziguado com um lugar no sentido de pertencer-lhe. A liberdade pretendida pelo ser humano em seu constante esforço de conquista e expansão do mundo, na verdade pressupõe o pertencimento, "e que 'habitar' significa pertencer a um lugar concreto". (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 22, tradução minha). Quando o espaço da arquitetura permite o *habitar*, ele oferece um **significado** mais profundo para a experiência vivida pelo ser humano e funda um *lugar*.

Quando a construção reúne um mundo

Ao analisar a interpretação que Norberg-Schulz faz do conceito de habitar, é fundamental lembrar da "quadratura" heideggeriana. Em *A origem da Obra de Arte*, Heidegger (1950) apresenta pela primeira vez a noção dos quatro elementos ao eleger um templo grego como um marco simbólico da condição humana na *terra*. A *terra* é o provedor e o servente, onde as *coisas* surgem²⁰ e são acolhidas. O surgimento do templo como uma *coisa* torna notável as demais: o mar, as plantas e animais têm a oportunidade de aparecerem como são, e a *terra* é o que acolhe de volta tudo o que surge. O espaço invisível do ar surge porque a *terra* o denota como *céu*, que está relacionado com o fenômeno de aparição das claridades e escuridões, e com o mistério das divindades. Da mesma forma que ocorre com estas *coisas*, o deus ou *ser divino*, se faz presente no templo por meio da sua figura que está encerrada naquele edifício, e que por isso mesmo, qualifica-se como santuário. Dessa forma, apenas a condição de o templo estar erigido, denota as *coisas* pela sua interface com elas, reflete aos homens eles próprios (os *seres mortais*), e reúne um *mundo* ao qual a espacialidade faz parte:

²⁰ Segundo Norberg-Schulz (1983), esse fenômeno de aparição das coisas já era compreendido pelos gregos da antiguidade e denotado de *physikós*.

A análise do templo grego indica a natureza da espacialidade. Assim, a construção define o recinto ou um espaço no sentido mais estreito da palavra, ao mesmo tempo em que revela a natureza desse espaço que ali está. [...] **Os edifícios são coisas construídas que reúnem um mundo** e permitem habitar. (NORBERG-SCHULZ, 1983, in NESBITT, 2010 pp. 464-468, grifos meus)

O exemplo do templo grego é o de um edifício construído como obra de arte, pois como *construção* ele é mais do que uma mera proteção: simboliza a busca do ser humano pelo divino, e assim, transmite um significado existencial. Heidegger retoma a noção de quadratura buscando uma realidade total e concreta das coisas que reúnem os quatro elementos, *terra, céu, seres divinos e seres mortais*.

Habitar é sempre um estar com as coisas. Enquanto resguardo, o habitar preserva a quadratura naquilo junto a que os mortais se demoram: nas coisas. [...] Habitar resguarda a quadratura ao trazer a presença da quadratura para as coisas. [...] Habitar é construir desde que se preserve nas coisas a quadratura. (HEIDEGGER, [1951] 1975, p. 151, tradução minha).

Ao abordar o construir a partir da essência do habitar, a ponte também serviu de exemplo: “A ponte não une apenas as margens que já estão lá. As margens surgem como margens somente quando a ponte cruza a corrente.” (HEIDEGGER, [1951] 1975, p. 152, tradução minha). Nesse exemplo, Heidegger (1951) reforça que o ato de construir faz surgir na presença do ser humano mais do que uma mera localização. As margens, elementos naturais que delimitam uma parte do curso d’água, são agora sentidas para além do seu estado natural, pois anunciam o “aqui”, de onde posso estar ao pisar na ponte, e o “ali”, onde posso chegar ao cruzar a ponte e passar de uma margem do rio para a outra. A estrutura da ponte reafirma o solo no qual se apoia, e tudo que o solo sustenta ao seu redor. A luz que vem do céu, dimensão do divino, toca a ponte que está na terra, onde as pessoas são mortais, e a seu modo, a ponte reúne a quadratura como paisagem.

O surgimento dos significados reunidos em torno da ponte não se manifestava daquela forma antes da sua construção. Para Norberg-Schulz (1983), o exemplo do templo, da ponte, e todos os conceitos evocados por ambos, revelam que a construção torna possível a criação de um *lugar*. Ao denotar as coisas ao seu redor, a ponte como construção reúne a quadratura e faz surgir um *lugar* no mundo, e que evidencia o rastro da experiência humana na terra: “um ‘espaço vivido’ costuma ser chamado de *lugar*, e a arquitetura pode ser definida como a produção de *lugares*.” (NORBERG-SCHULZ, 1983 in NESBITT, 2010 p. 469). Essa noção prevê a condição da participação humana para que

o espaço possa ser lugar, pois “o lugar é a concreta **manifestação do habitar humano.**” (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 6, grifo meu).

O lugar é um fenômeno. Não pode ser reduzido a uma localização geográfica referenciada, pois é um fenômeno de natureza qualitativa e concreta que pode ser reforçado ou até mesmo criado. Surge da interferência no sítio e distancia-se da precisão matemática, apesar de ser usualmente relacionado a um sentido quantitativo e dimensional:

Um lugar é, portanto, um fenômeno qualitativo, total, que não podemos reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais [...] Sendo totalidades qualitativas de natureza complexa, os lugares não podem ser descritos por meio de conceitos analíticos, “científicos”. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 8, tradução minha)

O lugar está na essência da experiência vivida no mundo: “o lugar se apresenta como um dado, espontaneamente vivido como uma totalidade e, ao fim e ao cabo, ele surge como um mundo estruturado pela análise dos aspectos do espaço e do caráter” (NORBERG-SCHULZ in NESBITT, 2010, p. 454). Esse “caráter” é entendido como propriedade mais abrangente do lugar, e está ligado às *coisas* concretas, revelando-se pelo nosso encontro com as coisas dadas e observáveis. Nesse sentido, quando Norberg-Schulz afirma que o caráter indica a *atmosfera* de um lugar construído, está dizendo que sua atmosfera está sujeita à maneira como a arquitetura é concretizada. Os exemplos da passagem a seguir reúnem esses aspectos:

Os lugares onde crescemos são como “lares”; sabemos exatamente como é andar sobre uma determinada pavimentação, estar entre determinadas paredes, ou embaixo daquele determinado teto, nós conhecemos o recinto fresco da casa do Sul, o calor confortante da habitação Nórdica. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 50, tradução minha)

Norberg-Schulz distingue o conceito de lugar em duas categorias principais: “lugares naturais” e “lugares artificiais”²¹, sendo este último o interesse deste estudo.

Os lugares naturais contemplam coisas e fenômenos entre *terra* e *céu*, não pressupõe a intervenção humana e possuem extensões abrangentes e até abstratas para a percepção humana, como o horizonte enquanto infinitude. Os lugares artificiais podem ser de diferentes escalas, desde a casa e seus recintos domésticos até a cidade e seus

²¹ Traduzido do original “man-made”. O autor atribui este termo no sentido de serem lugares com intervenções do ser humano, e não necessariamente lugares compostos apenas por coisas artificiais.

recintos urbanos, incluindo os caminhos que interligam as coisas e que transformam a natureza em paisagem cultural, como uma ponte que cruza um rio em uma área rural. Os assentamentos, termo atribuído aos lugares artificiais, distinguem-se dos lugares e paisagens naturais:

Enquanto as paisagens se distinguem por uma extensão variada, mas basicamente contínua, os assentamentos são entidades fechadas. O assentamento e a paisagem, portanto, têm uma relação *figura-fundo*. Um assentamento perde sua identidade se esse relacionamento estiver corrompido, assim como a paisagem perde sua identidade como extensão abrangente. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 12, tradução minha)

A estrutura do lugar inventado

Se para Norberg-Schulz (1979) o lugar feito pelo ser humano deve favorecer uma significação humana, ou seja, permitir o *habitar*, logo ele não pode ser definido por meio de uma mera ferramenta funcional. Além disso, o lugar artificial -ou inventado-, reflete uma prévia interpretação humana do ambiente natural, ou seja, toma o ambiente natural como ponto de partida. Trata-se do processo humano de traduzir significados encontrados nos próprios lugares naturais, -como sua ordem, forma, luz e temporalidade- em formas produzidas pelo ser humano. A esse processo foram atribuídos três termos: *visualização*, *complementação* e *simbolização*.

Primeiramente o ser humano constrói o que visualizou a partir da natureza, por exemplo: “Onde a natureza sugere um espaço delimitado, ele [o ser humano] constrói um fechamento [...] onde a natureza indica uma direção, ele faz um caminho” (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 17, tradução minha), ou seja, visualiza-se e constrói-se um entendimento da natureza. Assim, a *visualização* é o ato de construir conduzido pelo que já estava dado pelo ambiente, ou seja, é uma maneira de tornar a estrutura natural do lugar mais precisa.

Tomemos como exemplo o projeto paisagístico *Paseo Punta Pite* (2005), projetado pela arquiteta paisagista Teresa Moller para um sítio entre Zapallar e Papudo, na costa norte chilena. Esta intervenção consiste na criação de caminhos feitos de blocos de granito cortados e ajustados aos rochedos como uma resposta à *visualização* da topografia

do sítio: onde a direção vertical se impõe, elevaram-se escadarias. Onde a direção horizontal predomina, criaram-se calçadas planas²² (figs. 142 a 144).

Figuras 142 e 143 - Caminho Punta Pite (2005).



Fonte: teresamoller.cl. Créditos: *Estudio del Paisaje Teresa Moller & Asociados*, Cristóbal Palma.

²² É uma estratégia similar a de Álvaro Siza nas *Piscinas das Marés*, em Leça da Palmeira, Portugal: criar com o mínimo um lugar humanizado.

Figura 144 - Caminho Punta Pite (2005).



Fonte: [friskfish.tumblr](http://friskfish.tumblr.com). Créditos: George Dunkley.

Segundo, há uma *complementação* do que é dado ao se adicionar ao lugar os assentamentos humanos que ainda faltam e que reúnem coisas ao seu redor. Isso ocorre, por exemplo, quando é construída uma capela num sítio *visualizado*, e portanto, preparado para ser complementado, como no caso da *Capela do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade de Las Condes*, em Santiago (figs. 145 e 146).

Figura 145 e 146 - Implantação da Capela do Monastério Beneditino. Visão do sítio.



Fonte: edição do autor a partir de Simone Neiva (a partir de google maps). / archdaily. Créditos: PUC Faba.

Por fim, a *simbolização* ocorre quando “um caráter natural é, por exemplo, traduzido em um prédio cujas propriedades de alguma forma fazem o caráter se manifestar” (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 17, tradução minha). Ou seja, se a capela construída do exemplo anterior apresentar em seu espaço uma nave com assentos, que se voltem para um local especial de adoração, com elementos que traduzam o “sagrado”, como uma certa incidência luminosa ou objetos como imagens santas ou a cruz, então aquele prédio quer manifestar um caráter especial (fig. 147). Em última instância, a simbolização cria um “objeto cultural” fazendo surgir um *microcosmos* que concretiza um mundo. Visualização, complementação e simbolização são aspectos do processo geral de assentamento; e habitar, no sentido existencial da palavra, depende dessas funções” (NORBERG-SCHULZ, 1979, pp. 17-18, tradução minha).

Figura 147 - Nave da Capela do Monastério Beneditino.



Fonte: o autor.

Todos os lugares segundo Norberg-Schulz (1979) tem um “caráter”, que é definido pela sua estrutura. Para se falar da estrutura do lugar também é necessário lembrar que o espaço é uma categoria fundamental. Espaço não é um termo novo, pois já vem sendo consideravelmente desenvolvido por diversas áreas do pensamento e pela teoria da arquitetura. Aqui nos limitaremos a reconhecer que o espaço a que nos referimos é o da arquitetura, sistematicamente distinto do espaço geográfico, e que contempla não apenas uma dimensão geométrica tridimensional, mas também é um campo perceptual e vivenciado pelo ser humano.

Em *Saber Ver Arquitetura* (1977), Bruno Zevi já falava do espaço da arquitetura como sua essência e como algo necessariamente interior: “O espaço interior, o espaço que, [...] não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma, que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico” (ZEV, [1977] 2009, p. 18). Falando-se de interior, necessariamente há o exterior, e isto pressupõe *limites*, pois no edifício, se o continente é o invólucro mural, o conteúdo é o espaço interior. (ZEV, [1977] 2009). Christian Norberg-Schulz (1979) também estabeleceu a ideia de *limites* para compreender a relação interior-exterior. Se o espaço também é uma geometria tridimensional, são os *limites* de um espaço construído que tornam a estrutura espacial visível.

No espaço arquitetônico construído, o *limite* não é necessariamente intransponível, como as paredes ou uma porta fechada, pois sendo uma marcação entre continente e conteúdo, o limite pode ser percebido mesmo que não haja uma barreira física ao movimento do corpo. Então um portal, um desnível de piso, ou até mesmo uma soleira podem ser elementos marcadores de limites entre o que está fora e o que está dentro, o que vem antes e o que vem depois numa sequência espacial. Elementos visualmente transponíveis também podem servir para definir limites perceptíveis em graus variados: um pavilhão, cujas paredes perimetrais sejam lâminas de vidro dimensionadas na altura de seu pé direito, e que proporcione ao sujeito um contato mais direto com a paisagem do entorno, poderá ter seus limites percebidos com menos precisão do que uma caixa de concreto com uma porta centralizada direto para uma calçada.

Isso ocorre porque os limites não implicam que nossa percepção nos faça sentir o espaço exatamente como foi pré-configurado na planta, podendo fazer os espaços parecerem mais abertos ou fechados, menores ou maiores. Dessa forma, *extensão* e

fechamento são aspectos derivantes dos limites. Tomemos como exemplo uma alameda do *Parque Forestal*, em Santiago (fig. 148). No centro da metrópole, uma alameda surge como a visão de um refúgio para um pedestre. Seus gramados e árvores reunidos em canteiros bem definidos criam uma atmosfera distinta das ruas que delimitam o parque. Aberturas em meio à vegetação reforçam o resguardo de se estar numa área verde em meio à cidade. Seu desenho favorece amplas visadas em perspectiva e fazem um ponto focal estar tão distante para a visão a ponto de só poder ser compreendido pelo corpo em movimento. A caminhada faz sentir a topografia plana que reforça uma clara direção longitudinal. Os postes alinhados ao eixo monumental foram dispostos num ritmo regular, e assim sendo, o último sinaliza um final de percurso. Todas essas características revelam as propriedades de *extensão* e *fechamento* de um lugar estabelecido pelo ser humano.

Em um contexto mais amplo, qualquer fechamento se torna um *centro*, que pode funcionar como um foco para o ambiente ao seu redor. A partir do centro, o espaço se estende com um grau variável de continuidade (ritmo) em diferentes direções. Evidentemente, as principais direções são horizontais e verticais, isto é, as direções da terra e do céu. *Centralização, direção e ritmo* são, portanto, outras propriedades importantes do espaço concreto. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 12, tradução minha)

Figura 148 - Parque Forestal.



Fonte: o autor.

Em geral, equivalem-se os limites de um espaço construído (piso, paredes, e teto) àqueles de uma paisagem natural (chão, horizonte e céu), de maneira que são estruturalmente similares. Com relação ao espaço construído pelo ser humano, são as aberturas que determinam as propriedades de fechamento definidas pelos limites, ou seja, paredes, pisos e tetos “tornam a estrutura espacial visível como extensão contínua ou descontínua, direção ou ritmo” (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 13, tradução minha).

A revisão sobre alguns aspectos espaciais foi necessária para falar da estrutura do lugar. Seja o lugar natural ou criado pelo ser humano, será composto por espaço e caráter, simbolicamente associados às categorias heideggerianas *terra* e *céu*. Ao compreender a estrutura do *lugar norberg-schulziano*, Reis-Alves resume:

Na análise do elemento espaço (terra), Norberg-Schulz o analisa através de suas características morfológicas, tais como: elementos constituintes (descrição e caracterização); relação interior x exterior (relação entre o lugar e o seu entorno); extensão (topografia); limites (fechamentos horizontais e os verticais, forma e volume do espaço); escala/proporção (macro, média, micro); direções (orientação solar, sentidos horizontal e vertical) e ritmo (tempo, caminhos, centro e domínio). O elemento caráter (céu) é analisado basicamente pelo autor por dois aspectos: (a) constituição qualitativa (qualidade da luz, da cor e classificação) e (b) constituição quantitativa (quantidade da luz). (REIS ALVES, 2007. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>> Acesso: Ago. 2019.)

Os conceitos de *habitar*, *construir* e de *lugar* foram abordados por Norberg-Schulz em *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979), e facilitaram a compreensão do “espírito do lugar”. Também chamado de “a essência do lugar”, o *genius* de um lugar denota o que ele é, ou a vocação que tem para ser. Para o autor a atitude básica da arquitetura é entender a vocação do lugar, o que coloca o *genius loci* como uma questão central da arquitetura na criação de assentamentos humanos.

Podemos entender que o suporte existentialista *heideggeriano* leva Norberg-Schulz a estabelecer o seu conceito de *lugar*, a medida que a estruturação deste permite um suporte existencial ao homem, conferindo-lhe a capacidade de *habitar*. Nesse entendimento, a arquitetura ganha significado como algo que pode ter seu papel na criação de um lugar ao compreender sua vocação (*genius loci*), e portanto, dar uma resposta específica ao território.

4.2.2 Juhani Pallasmaa e o suporte *merleau-pontiano* para uma significação sensorial da arquitetura

O teórico e arquiteto finlandês propõe uma revisão crítica da arquitetura, baseando-se principalmente em reflexões de Maurice Merleau-Ponty, pois ao tratar do mundo, do corpo e da consciência, Merleau-Ponty colaborou com o entendimento de questões essenciais para a arquitetura. Com esse embasamento, Juhani Pallasmaa defende que a arquitetura seja concebida com atenção aos sentidos do corpo, mas de uma maneira totalizante, para que alcance um significado mais profundo ao ser experienciada.

Corpo, mundo e consciência

Uma ideia chave em Merleau-Ponty é a de que um encontro primeiro com o mundo, sem nenhuma ideia pré-concebida, nos toca mais pela percepção que temos das coisas, ou seja, -a maneira como elas chegam até nós via nossa sensibilidade-, do que pelo pensamento puro, elaborado acerca das coisas (SILVA, 2017).

Para podermos viver uma experiência e interagir com o surgimento das coisas, precisamos de um *corpo*. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945), Merleau-Ponty defende que a experimentação do *mundo* é centrada no *corpo* e em seus sentidos que interagem de maneira total, ao mesmo tempo. Merleau-Ponty desenvolve uma fenomenologia interessada na essência das coisas, ou seja, na “facticidade”, tanto do mundo das coisas, como do ser humano. Assim, sugere que, se queremos um retorno ao nosso modo originário de existir, devemos retornar ao estágio pré-reflexivo, ou seja, o estágio da percepção. Nesse ponto o filósofo oferece uma definição fundamental, quando define a fenomenologia como: “a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, **sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica** e às explicações causais.” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 1, grifos meus).²³

Uma “atitude fenomenológica”, entretanto, deve afastar-se do contato primeiro com as coisas por meio da intelectualização, ou da explicação científica, pois que, a ciência determina ou explica o mundo percebido, enquanto que o método

²³ Essa passagem define mais adiante a essência de procedimentos que teóricos e arquitetos utilizaram para auxiliar reflexões críticas da disciplina, bem como para a criação de métodos de experimentação. O empenho de arquitetos que buscam um retorno à arquitetura como um mundo da experimentação, se fundamenta ainda mais quando o filósofo afirma: “A fenomenologia só é acessível à um método fenomenológico” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 2).

fenomenológico se trata da descrição da essência de nossa experiência corporal com o mundo, e não do mundo explicado e analisado (MERLEAU-PONTY, 1945).

A ideia de **corpo** é o objeto da primeira parte da *Fenomenologia da Percepção*. Ele rompe com a dicotomia posta pela visão cartesiana de “corpo objetivo e mente subjetiva”, que considera inadequada por tratar o corpo como um objeto mecânico e a mente reduzida à fatores psíquicos. Para Merleau-Ponty (1945), o corpo não é simplesmente objeto, nem é pura consciência, mas é um fenômeno do *ser-no-mundo*, ou seja, um veículo pelo qual se manifesta nossa condição de existir no mundo, de **habitá-lo**, e de percebê-lo. Para ele, o *corpo vivido*, é a condição primária para a existência de objetos, da espacialidade e de significados espaciais. É ele que, de fato, determina a essência dos objetos e não o espaço. Nos engajamos numa experiência vivida, e assim, surge o nosso esquema corporal.

Embora a filosofia de Merleau-Ponty deposite uma importância essencial no *corpo vivido*, para os arquitetos é necessário entendê-la, mas também retornar a atenção para o espaço. Para Pallasmaa (2011), a arquitetura se torna mais significativa quando conecta o ser humano ao **mundo** por meio de uma experiência multissensorial, diferente da arquitetura que enfatiza a percepção visual de conceitualizações ou de citações meramente intelectuais.

Mundo é portanto, uma noção importante atrelada a experiência vivida da arquitetura. A segunda parte de *Fenomenologia da Percepção* detém a noção de mundo. No entendimento do Merleau-Ponty, sem o mundo, não haveria corpo, pois é o mundo que nos convida a explorá-lo. Desse encontro é que surgem as experiências de cada sujeito através de sua capacidade de sentir o espaço e as coisas de forma própria: “portanto, não é preciso perguntar se nós percebemos verdadeiramente o mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos.” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, p. 13, grifo meu). Isto conduz a uma terceira noção central, que é a *consciência*, ou seja, aquilo que revela o corpo como sujeito no mundo, integrando os três conceitos:

O mundo é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas [...] a percepção do mundo ‘por Pedro’ não é um feito de Pedro, nem a percepção de mundo ‘por Paulo’ um feito de Paulo, mas em cada um deles um feito de consciências pré-sensoriais cuja comunicação não representa problema, sendo exigida pela própria definição da consciência, do sentido ou da verdade. (MERLEAU-PONTY, [1945] 2011, pp. 06-07)

A visão merleau-pontiana concebe o corpo e o mundo como existências interdependentes, não fazendo sentido imaginá-los separadamente. Assim, a **consciência** de ser-no-mundo é o que nos permite perceber o mundo verdadeiramente através do nosso corpo, e não por meio de uma ideia do que o mundo é. Essas ideias introduziram debates na arquitetura e serviram de inspiração para arquitetos entenderem a importância central que o corpo tem para o seu espaço.

O paradigma visual da arquitetura

A importância da experiência multissensorial na concepção do espaço da arquitetura foi discutida por Pallasmaa em *Os Olhos da Pele* (2011). Para o autor, há um problema da hegemonia da visão sobre os demais sentidos que se apresenta desde a antiguidade: “Desde os antigos gregos, os escritos da filosofia de todas as épocas têm metáforas oculares abundantes, a tal ponto que o conhecimento se tornou análogo à visão clara e a luz é considerada uma metáfora da verdade.” (PALLASMAA, 2011, p. 15).

Com o propósito de repensar esse paradigma fundamentalmente ocidental, Pallasmaa afirma que enfrentamos o problema da “falta de humanismo da arquitetura e das cidades contemporâneas” (2011, p. 17), que está prioritariamente relacionado à predileção da visão às custas da negligência dos demais sentidos do corpo. Segundo o autor, essa hegemonia visual impacta a maneira como a arquitetura é concebida, ensinada e criticada, o que faz com que prejudique sua significância e seja mercantilizada como imagem imponente, ou um mero produto visual:

Em vez de uma experiência plástica e espacial embasada na existência humana, a arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea; as edificações se tornaram produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade. (PALLASMAA, 2011, p. 29)

Pallasmaa se apoia em Merleau-Ponty para responder ao problema do paradigma ocular ao voltar sua atenção para a interação dos sentidos na percepção da arquitetura e nas intenções envolvidas na sua concepção. Como atestamos na citação que ele próprio faz do filósofo: “e [a] experiência dos sentidos é instável e alheia à percepção natural, a qual alcançamos com todo nosso corpo de uma só vez e nos propicia um mundo de sentidos inter-relacionados” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1992, p. 203 *apud* PALLASMAA, 2011, p. 38), e complementa dizendo que: “as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua,

esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo" (PALLASMAA, 2011, p. 39).

Pallasmaa defende uma arquitetura que vá além da visão cartesiana da realidade. A presença material do corpo no espaço é uma condição para um edifício ser experienciado, uma vez que não pode ser vivido pela contemplação de fotografias. A partir disso, define alguns temas gerais: iluminação, aberturas, sons, silêncio, aromas, tatividade, oralidade e movimento.

O uso da luz para criar a claridade num ambiente é a prática mais usual em uma abordagem estritamente funcional da arquitetura. Entretanto, sua atenuação, ou seja, o defasamento da luz direta no espaço, revela o escuro por meio das sombras, e isto é essencial para a redução do sentido preciso da visão. Uma vez que esse sentido é descentralizado, ganha mais força a visão periférica e acontece um acionamento da interação dos demais sentidos na percepção não imediata das profundidades e distâncias do espaço. Essa categoria é uma porta para o caráter da intimidade e do lúdico na interioridade da edificação (PALLASMAA, 2011).

A permissão da luz ao interior construído reforça as aberturas como elementos físicos e simbólicos da mediação entre a interioridade e a exterioridade. As suas proporções e enquadramentos podem tanto reforçar o senso de vida íntima e atmosferas místicas quanto pode arrazá-los. Sobre esse respeito, Pallasmaa (2011) cita um trecho de Luis Barragán:

Observe [...] o uso das enormes janelas com caixilhos fixos [...] elas privam nossas edificações da intimidade, do efeito da sombra e da atmosfera. Os arquitetos do mundo todo têm se enganado nas proporções que têm usado nas grandes janelas com caixilhos fixos ou nas aberturas externas [...] Perdemos nosso senso de vida íntima e nos tornamos forçados a vidas públicas, essencialmente afastados de nossas casas. (BARRAGÁN in DE ANDA ALANÍS, 1989, p. 242 *apud* PALLASMAA, 2011, p. 46)

As aberturas também favorecem o trânsito dos sons. O som é recebido pelo ouvido quando estamos no espaço construído de maneira mais periférica do que a visão, afetando a estrutura mental que criamos do espaço, e consequentemente, seu entendimento. Se o sentido da visão estiver suprimido, o som emanado pelo espaço é capaz de afetar a nossa imaginação, o que também é uma forma de percepção do mundo. Características do espaço são reforçadas pelo som que se desenvolve nele ou que é percebido a partir dele: a austeridade de uma basílica, ou a ordinária rotina do lar podem

ser anunciadas pelos sons que deles são característicos. A mensuração do espaço também é possível a nível mental a partir do som que ecoa nele, fazendo nítida a diferença entre uma grande laje de estacionamento suspenso e uma gruta quase fechada num jardim. Na escala urbana “o som dos sinos de uma igreja que ecoa pelas ruas de uma cidade nos faz sentir nossa urbanidade.” (PALLASMAA, 2011, p. 48), portanto o som no espaço não apenas se faz perceber, mas também nos leva a nos percebermos no mundo.

A importância do som para a nossa experiência vivida também equivale à sua ausência. A propósito, o silêncio pode não estar literalmente ocorrendo, mas nossa atenção pode estar tão absolvida por estímulos variados que vagamos num vazio sonoro. “Uma experiência poderosa de arquitetura silencia todo ruído externo; ela foca nossa direção e nossa própria existência, e, como se dá com qualquer forma de arte, nos torna cientes de nossa solidão original.” (PALLASMAA, 2011, p. 49). Num espaço construído, o silêncio é capaz de evidenciar a arquitetura e a nós mesmos (PALLASMAA, 2011).

Assim como os sons e o silêncio fazem parte da experiência vivida, o mesmo também é verdade para os cheiros. Certos ambientes possuem um cheiro característico em função da matéria que apresentam, ou das atividades às quais estão destinado, como o cheiro de uma casa de fazenda, da rua, ou da biblioteca. O estímulo acionado por um cheiro conhecido pode nos transportar em lembrança para uma experiência vivida. Pelas diversas associações emotivas que fazemos através dos aromas percebidos ao longo da vida, somos capazes de criar significados muito pessoais ao associá-los a uma edificação ou rua percorrida, e assim, o aroma contribui para a imagem que construímos do espaço através da experiência perceptiva do corpo (PALLASMAA, 2011).

Além de poder criar espaços aromáticos, a matéria também pode estimular o toque. A tatividade surge de uma interação de partes do corpo. Na experiência corpórea, a pele recebe os estímulos da matéria, seja sua temperatura, textura, sensação de prazer ou desprazer. A associação visual que fazemos com a experiência do tato nos faz perceber as coisas, de modo que a visão pode ser um alcance estendido das mãos, precipitando a sensação do que já foi sentido pela pele uma vez, ou prevendo uma sensação nova. A arquitetura precisa da matéria para existir no mundo vivido, e assim, sua materialidade evoca sensações através da interação dos sentidos. Os materiais comunicam estímulos, e quando estimulam o toque, de maneira apreciativa ou intimista, favorecem uma arquitetura haptica (PALLASMAA, 2013).

A materialidade pode estimular o paladar, ainda que de maneira subliminar:

Há uma transferência sutil entre as experiências do tato e do paladar. A visão também se transfere ao tato; certas cores e detalhes delicados evocam sensações orais. [...] Nossa experiência sensorial do mundo se origina na sensação interna da boca, e o mundo tende a retornar às suas origens orais. (PALLASMAA, 2011, p. 56)

O colorido de textura porosa, hora extravagante e hora delicado da arquitetura de Luis Barragán, em associação com outros sentidos, pode despertar uma sensação subliminar de oralidade no percurso do corredor amarelo limão da *Casa Gilardi*, por exemplo.

O convite multisensorial feito pela arquitetura imprime em nós uma sugestão de ação no espaço, condição inseparável da experiência arquitetônica, e que a distingue de outras artes. É através do movimento do corpo no espaço que se estabelece uma relação sensorial mais profunda com a arquitetura:

Uma edificação é encontrada; ela é abordada, confrontada, relacionada com o corpo de uma pessoa, explorada por movimentos corporais, utilizada como condição para outras coisas. A arquitetura inicia, direciona e organiza o comportamento e o movimento. (PALLASMAA, 2011, p. 60)

A partir da nossa memória corporal, carregamos geneticamente em nosso corpo a capacidade de ter sensações ancestrais da arquitetura.

Os materiais e as superfícies certamente tem uma linguagem própria. A pedra nos fala de suas distantes origens geológicas, sua durabilidade e permanência intrínseca. O tijolo nos faz pensar na terra e no fogo, na gravidade e nas tradições atemporais da construção. O bronze evoca o calor extremo de sua fabricação, os antiquíssimos processos de fundição e a passagem do tempo indicada por sua pátina. A madeira fala de suas duas existências e escalas temporais: sua primeira vida como uma árvore que crescia, e a segunda, como uma artefato humano esculpido pela mão afetuosa do carpinteiro ou marceneiro. (PALLASMAA, 2013, p. 48)

Estes temas discutidos por Pallasmaa atravessam as esferas sensoriais do corpo e vão até a importância da função existencial da arquitetura. Isso expõe sua compreensão metafísica do espaço arquitetônico, pois ao invés de reduzi-lo a uma coisa imaterial que surge com o auxílio dos planos materiais, considera também a experiência do corpo como premissa necessária de sua vivência. Assim sendo, o espaço arquitetônico é necessariamente vivido, indo além do seu esquema geométrico ou de sua noção imaterial pura.

Nessa trama do corpo, da dimensão material, da dimensão imaterial, e da experiência, há também uma ideia da projeção do corpo na arquitetura. O arquiteto pode mimetizar inconscientemente o seu esquema corporal no processo de projeto, que uma vez construído, comunica-se com o corpo do ser que o vivencia. Então é na experiência vivida que se dá o maior grau de identificação corporal, “quando o corpo descobre sua ressonância no espaço”. (PALLASMAA, 2011, p. 63)

4.2.3 Projetando atmosferas

É possível fazer um paralelo dos temas abordados por Pallasmaa com a obra do arquiteto Peter Zumthor. Apesar da atividade de projeto ser o foco da carreira de Zumthor, ele também expressa seus pensamentos sobre questões imateriais da arquitetura em seus escritos.

O arquiteto fala do que surge do encontro entre as pessoas e o espaço da arquitetura, daquilo que nos faz sentir tocados por uma obra, o que ele chama de *atmosfera*. Estes e outros temas derivam de seu questionamento central sobre o que são as qualidades essenciais da arquitetura. Em *Atmosferas* (2009), onde faz reflexões críticas sobre o assunto, Zumthor diz:

O título *Atmosferas* tem origem no seguinte: interesso-me desde há muito, como é natural, sobre: o que é no fundo a **qualidade arquitetônica**? [...] Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra [...] Uma denominação para isto é a atmosfera. (Peter Zumthor, 2009, p. 10, grifos meus).

A formação de Zumthor em meio a um cenário de revisão crítica do modernismo e crítica a paradigmas estabelecidos pelos pós-modernistas, indicam que sua arquitetura não está pautada por gestos formalistas ou estilísticos, mas volta-se para o problema das qualidades essenciais da arquitetura ao priorizar uma busca da linguagem própria da disciplina. Em *Thinking Architecture* (2006), o arquiteto defende o seguinte:

Acredito que a arquitetura hoje precisa refletir sobre as tarefas e possibilidades que são inherentemente próprias. A arquitetura não é um veículo ou um símbolo para coisas que não pertencem à sua essência. Em uma sociedade que celebra o não essencial, a arquitetura pode resistir, neutralizar o desperdício de formas e significados e falar sua própria linguagem. (Peter Zumthor, 2006, p. 27, tradução minha)

Nesse sentido, o manejo dos materiais é uma questão fundamental quando tratamos da arquitetura materializada no mundo. Zumthor diz que usa os materiais em seus prédios buscando revelar a essência destes para além de suas convenções culturalmente estabelecidas:

Acredito que eles [os materiais] possam assumir uma qualidade poética no contexto de um objeto arquitetônico, embora apenas se o arquiteto puder gerar uma situação significativa para eles, uma vez que os materiais em si não são poéticos. O sentido que tento incutir nos materiais está além de todas as regras de composição, e sua tangibilidade, cheiro, e qualidades acústicas são apenas elementos da linguagem que somos obrigados a usar. O sentido surge quando consigo trazer à tona o significado específico de certos materiais em meus prédios, significados que só podem ser percebidos dessa maneira neste prédio. (ZUMTHOR, 2006, p.10, tradução minha)

Assim como Pallasmaa, Zumthor fala de atmosferas por meio de temas que elege a partir de revisões críticas da arquitetura, especialmente da dita “pós-moderna”. Ele defende que a arquitetura pode ser pensada “corporalmente”, como um todo que reúne *coisas* num *mundo*, numa analogia à ideia do corpo humano. A experimentação dos materiais deve ser exercitada pelos arquitetos ao combinarem ou confrontarem as coisas entre si na criação de uma atmosfera. Os sons do espaço e a ausência de sons interagem com a temperatura dos edifícios enquanto atributo físico e psíquico, perceptível não apenas pelo tato, mas de maneira total e concreta diante de nós (ZUMTHOR, 2009).

Na concepção da arquitetura deve-se ter em mente que a condução dos movimento nem sempre deve surgir de uma orientação rígida, podendo surgir como uma resposta ao *lugar*. A condução pode começar do exterior da arquitetura, evidenciando seu fechamento e o surgimento do “dentro” pela clareza do “fora”. Pensar artisticamente essas duas dimensões convida à manipulação consciente da luz que incide sobre o exterior do edifício como massa sombreada, ou que interage com os materiais interiores, favorecendo degraus de intimidade. Dessa forma a arquitetura pode ser concebida como espaço envolvente buscando a harmonia entre lugar, utilização e forma. A forma não tem que ser a finalidade da arquitetura, todavia, a forma bela pode ser inspirada pelas artes literárias, musicais e plásticas. Pode ser uma premissa de que o vazio interior seja uma surpresa, diferente da forma externa, e que a escala do todo crie sensações de constrangimento ou liberdade (ZUMTHOR, 2009).

Ao se questionar sobre o que o impulsiona a projetar criando atmosferas, o arquiteto diz: “É evidente que as respostas são muito pessoais, mas não tenho outras. São muito sensíveis, individuais, provavelmente são mesmo **sensibilidades**, sensibilidades

pessoais que me levam a fazer as coisas dessa forma" (ZUMTHOR, 2009, p. 20, grifos meus).

O Banho Termal de Vals, projetado e construído entre 1990 e 1996, na Suíça, é uma das obras que reúne notavelmente as sensibilidades projetuais defendidas pelo arquiteto, pois trata-se de uma inserção arquitetônica em meio a paisagem de um vale montanhoso, que tomou partido de aspectos topográficos e corporais na sua configuração total. Esta obra também materializa as principais indicações feitas por Pallasmaa.

A região bucólica de Vals na Suíça, abriga um conjunto de casas com telhados acinzentados, concentradas sobre um vasto manto verde que delinea o relevo de colinas. Apesar da importância que o arquiteto dá a aspectos sensoriais aos interiores no seu processo de concepção, o primeiro contato com a arquitetura do edifício pode ser o do seu exterior, que exibe um material local evidente, -a pedra-, em comunicação com a paisagem da vila (figs 149 e 150).

Figura 149 e 150 - Vale de Vals e Banho Termal de Vals.



Fonte: arquimood.

O programa se insere no terreno, escavando-o para encaixar dois pavimentos. No superior estão os vários tipos de banhos que vão se justapondo entre piscinas, saunas e outras salas. No térreo há uma variedade de salas com finalidades terapêuticas e medicinais que compõem os demais serviços do complexo termal. A importância da harmonia entre o lugar e o caráter utilitário do projeto fica evidente na fala de Zumthor quando ele afirma o seguinte: "Acho que esta também é a tarefa mais nobre da arquitetura, o fato de ela ser uma arte para ser utilizada. Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma." (ZUMTHOR, 2009, pp. 68-69).

Na coletânea *Works-Buildings and-Projects 1979-1997* (1999), Zumthor afirma que:

O prédio toma a forma de um grande objeto de pedra coberto por grama, inserido dentro da montanha e encaixado em seu flanco. É um edifício solitário que resiste à integração formal com a estrutura existente a fim de evocar mais claramente - e alcançar mais plenamente - o que nos pareceu um papel mais importante: o estabelecimento de uma relação com a paisagem de montanha, o seu poder natural, substância geológica e topografia impressionante. [...] Na borda frontal do edifício há uma mudança de percepção. O mundo externo penetra através de grandes aberturas e mescla-se no sistema esculpido de cavernas. O edifício como um todo assemelha-se a uma grande pedra porosa. Nos pontos onde esta 'grande pedra' projeta-se para fora da encosta, a estrutura de caverna precisamente cortada se torna fachada (Peter Zumthor, 1999, p. 154, tradução e grifos meus)

Figuras 151 a 157- Plantas dos pavimentos inferior e superior, corte, espaços das termas, fachada.



Fonte: archdaily.

Como nos seus escritos, o edifício é uma síntese de suas sensibilidades projetuais. O partido de retângulo rochoso, subtraído de fragmentos, abre percursos molhados entre caminhos de pedras que vão variando de tamanho e sugerindo um percurso convidativo à contemplação. Sem ter seus movimentos rigidamente induzidos, o usuário torna-se um contemplador em meio às *coisas* reunidas pela arquitetura: as texturas, a água em contato com as pedra e com o corpo, os sons ou suas ausências, que ecoam sutilmente por entre os caminhos, a luz que penetra pelas brechas dos encontros dos volumes ou pelas claraboias temperadas por vidros coloridos, a temperatura morna da água em confronto com a “frieza” tátil e visual do material rochoso numa região montanhosa, as tensões definidas entre interior e exterior, que conduzem as pessoas numa metáfora de uma caverna dentro da montanha, que começa pelo acesso subterrâneo vindo do Hotel, e leva seus hóspedes à uma surpresa ao longo de sequências espaciais, definidas pela criação de um *lugar* (figs 151 a 157).

As Termas de Vals são um exemplo de como a apreensão do sítio em meio à sua paisagem revela que a geografia é uma disciplina de importância primária na concepção do projeto, e que a topografia não é apenas a modificação do terreno para viabilizar a construção, mas pode ser também sentida em seus espaços interiores, reforçando a materialidade, a espacialidade e a temporalidade do prédio e do sítio como coisas indissociáveis.

4.2.4 A topografia na concepção do projeto

Numa abordagem fenomenológica da arquitetura há uma atenção a como o edifício repousa sobre o solo, e como essa relação colabora com a criação de um *lugar*. Neste momento, uma noção de *topografia* será abordada como nosso terceiro eixo temático, e para que se tenha mais entendimento deste tema específico, é indispensável a visão contemporânea de David Leatherbarrow sobre relações topográficas do edifício e de sua implantação no sítio.

Em *Uncommon Ground* (2000), Leatherbarrow lança a hipótese de que na arquitetura moderna tardia há um conflito entre o lugar e a arquitetura enquanto produção tecnológica, pois quando os prédios passam a ser concebidos sem considerar seu território, há uma ruptura na coerência topográfica e cultural.²⁴ A medida em que a

²⁴ Para os termos coerência topográfica e cultural o autor atribui o termo “continuidade”.

industrialização oferece soluções para as demandas contemporâneas, também cria componentes técnicos padronizados, disponíveis em catálogos para serem especificados em diversos contextos distintos. Esses componentes são concebidos independente das questões culturais territoriais, mas prédios nunca estão independentes de suas circunstâncias contextuais (LEATHERBARROW, 2000). O autor não sugere que a tecnologia global seja evitada, mas que a ruptura cultural e topográfica (continuidade) seja reconsiderada.

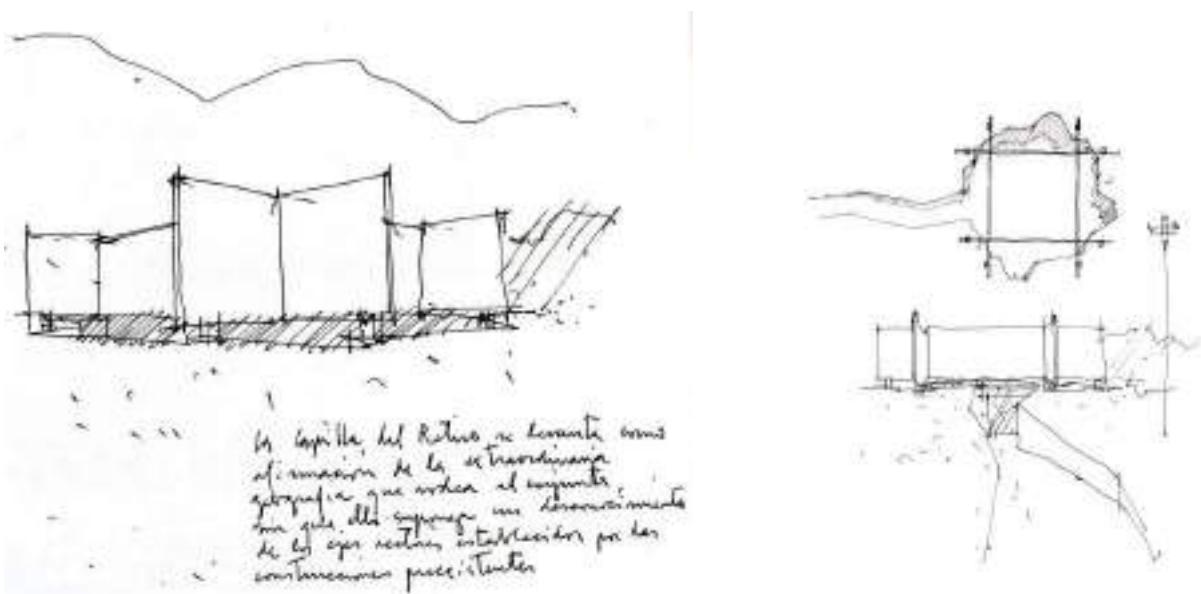
O problema levantado por Leatherbarrow e uma possível via de resposta a ele, pode ser visto na obra de Undurraga, que assume uma linguagem contemporânea assimilada de elementos da cultura local. Essa característica pode ser vista, por exemplo, no Museu Violeta Parra e Museu Arqueológico de Santiago, que incorporam às suas fachadas materiais artesanais, relacionados à tradição primitiva local, funcionando como parte do edifício por desempenharem a função de atenuar a entrada de luz²⁵.

O paradoxo da tecnologia global *versus* “continuidade” leva Leatherbarrow (2000) a observar fenômenos topográficos, pois eles podem ser um ponto de partida para pensar a construção e o assentamento dos prédios. A observação começa com a apreensão do sítio, que tem a ver com a percepção da essência dos lugares, de modo que informações essenciais sejam fornecidas para a tomada de decisões projetuais, ou apenas para a interpretação de um lugar. Para ilustrar essa ideia ele mostra como três arquitetos em épocas distintas interpretaram lugares: Leon Battista Alberti, que apreende a cidade de Roma do século XV por meio da perspectiva, ressaltando seus marcos, Le Corbusier, que apreendeu as cidades e paisagens pelo alto, por meio da visão de pássaro, possibilitada pelo avião, e o arquiteto norueguês Sverre Fehn, que debruçou-se sobre as Vilas Marroquinas e suas ligações com a paisagem, por meio do reconhecimento das tradições culturais, e consequentemente, das técnicas construtivas primitivas. (LEATHERBARROW, 2000).

Entre as distinções desses três modos de apreensão de lugares e seus sítios, nota-se que um recurso permeia todos eles: o desenho, seja de observação, intenção de projeto ou ambos. Neste sentido, a apreensão do sítio de que fala Leatherbarrow tem forte relação com o processo criativo de Cristián Undurraga, que faz uso de croquis e da palavra escrita para registrar suas observações e intenções em resposta ao lugar (figs. 158 e 159).

²⁵ Ver parte 3.

Figuras 158 e 159- Croquis de Cristián Undurraga.



Fonte: archdaily. Créditos: Cristián Undurraga.

Em *Topographical Stories* (2004), Leatherbarrow diz que a *topografia* é a premissa cultural que existe entre a arquitetura da paisagem e a arquitetura enquanto disciplinas semelhantes. Nesse entendimento, “semelhança” é um termo escolhido para representar uma terceira noção além daquelas já debatidas acerca da associação entre paisagismo e arquitetura: ou fala-se que são disciplinas distintas, ou aproximam-nas como disciplinas de igual origem. Mas o ponto de vista do autor se volta para a expressão do caráter topográfico, por meio do qual ambas as disciplinas se assemelham em seus papéis perante a cultura contemporânea.

Interessado em investigações de cunho filosófico, Leatherbarrow (2004) baseia-se nos escritos de Hannah Arendt, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, tendo os dois últimos uma contribuição direta para sua compreensão fenomenológica do espaço natural e construído. Com respaldo no pensamento existencialista moderno, o autor afirma que “o assunto da arquitetura não é a arquitetura em si, mas a existência humana em toda a sua amplitude e riqueza” (LEATHERBARROW, 2004, p. 16). Seu embasamento filosófico leva-o a refletir sobre questões da essência da arquitetura e a criticar a ênfase pictórica às superfícies -dada pelos arquitetos afinados com o “pós-modernismo”-, interessando-se mais por questões da significância da arquitetura na dimensão do lugar. A partir do *lugar*, o autor aprofunda o conceito de *topografia* pela atenção aos fenômenos da arquitetura como engajamento da construção com seus materiais e entornos espaciais, sejam construídos ou não. Esse sentido material e imaterial da *topografia* é colocado em

três aspectos do terreno: A **materialidade** do terreno para além do seu aspecto geométrico, abordando seus aspectos perceptíveis aos sentidos do corpo, como cor, temperatura, luminosidade, texturas; A **espacialidade** do terreno acima da aspecto físico: “A atenção aos aspectos espaciais de um lugar - seus cercamentos, continuidades e extensão - também pode levar a interpretações de seus potenciais de ocupação e uso” (LEATHERBARROW, 2004, p. 10, tradução minha); A **temporalidade**: O relevo, instância concreta do ambiente natural e construído, carrega vestígios imateriais, como indícios históricos, práticas humanas, e que podem ser afirmados pela arquitetura se houver uma relação mais significativa entre edifício e sítio. A ação do tempo nos materiais de uma dada paisagem bem como o tempo de percurso ou **movimento** do experienciador relaciona-se com a relevância de um sítio.

Assim, a *topografia* vai além da materialidade quando revela não só o que está ocorrendo e saltando aos olhos, mas também revela evidências do passado e o do que pode vir a se manifestar no futuro. O movimento do corpo por um caminho é representativo da tensão entre a espacialidade e a temporalidade: do aqui para o ali, do agora para o depois, o que torna a *topografia* relacional: “A arquitetura pode descobrir seu sentido topográfico se reconhecer aspectos essenciais dos fenômenos da paisagem: variação material, desdobramento temporal, potencial recessivo e uma capacidade incomparável de figuração inesperada”. (LEATHERBARROW, 2004, p. 13, tradução minha).

A obra do arquiteto Richard Neutra e o do paisagista Garrett Eckbo são apontadas por Leatherbarrow como exemplos sensíveis da produção moderna, e que levaram em conta o lugar, ao projetarem com soluções específicas para a topografia local. Apesar de desconstruir o mito de que durante o modernismo a arquitetura é insensível e resumida a um excessivo racionalismo, o autor aponta para um problema da arquitetura moderna: esta tem uma coleção significativa de exemplos em que os prédios não criam uma relação com seus lugares, parecendo terem sido colocados “sobre” o sítio como um objeto autônomo. Isso acontece sobretudo nos períodos pós-guerras, quando ideias radicais de racionalização vigoraram no debate internacional para responder à demandas emergenciais de reconstrução das cidades.

Esse problema da falta de relação com o lugar leva-o a questionar se o projeto e a construção de prédios podem ser entendidos como uma consequência natural da preparação do sítio. Para refletir nesta questão foram resgatadas três figuras de

representação, -o caminho de jardim, a casa com terraço, e a cabana primitiva- para “ilustrar a dependência do invólucro espacial com seu substrato subjacente” (LEATHERBARROW, 2004, p. 17, tradução minha). Esses exemplos foram usados para representar respectivamente as seguintes categorias de relação entre a preparação do terreno e a construção: a *elaboração*, a *inserção*, e a *colaboração*.

O “*Garden Path*” (caminho de jardim) está ligado ao movimento, e para acomodá-lo, acentua as linhas do terreno sobre o qual é marcado. Assim como o caminho, outras construções relacionadas ao jardim como ruínas, pergolados, templos podem ser concebidos como ornamentos da terra, mas no sentido de acentuarem características do terreno como “extensões, desenvolvimentos ou *elaborações* do terreno do jardim” (LEATHERBARROW, 2004, p. 18, tradução e grifo meus).

A “*Terraced House*” (casa com terraço) refere-se a uma tipologia de casas inglesas, geminadas, cuja parte vista no nível da rua pressupõe uma escavação no terreno para formar o porão em nível semi-enterrado. O nível da rua, formado pela amontoação do material escavado em frente às casas, configura o “terraço”. Leatherbarrow chamou esse gesto arquitetônico de *inserção* no terreno, já que a parte superior não está meramente sobre uma subestrutura, mas ligada a um “substrato” através da parte inferior encaixada no terreno.

A “*Primitive Hut*” é um conceito difundido por Gottfried Semper, retomado aqui não apenas como sistema construtivo, mas também como um meio de reunião social. A ideia de que a reunião social é o ponto de partida para idealizar a construção, subordina a preparação do terreno e a estrutura construída. Leatherbarrow chama de *colaboração* essa mutualidade entre o sítio e forma construída com o propósito de reunir uma função social.

Para Leatherbarrow (2004), esses exemplos representando categorias de relação entre o lugar, a preparação do terreno e a construção, colocam a arquitetura como um atributo topográfico, de maneira que o sítio também possa estruturar o projeto. A arquitetura contemporânea têm contribuído com muitos projetos representativos da interdependência entre sítio e construção, em oposição à atitude desta ser concebida como artefato autossuficiente. Nesse sentido, a topografia, como parte da paisagem, pode ser tão intrínseca à arquitetura que deixa de ser apenas um contexto do entorno, tornando alguns temas igualmente básicos nos discursos de ambas as disciplinas: a

escolha dos materiais, a iluminação e seus efeitos, as extensões espaciais e as atmosferas criadas nestes.

Ao conceber o projeto com ligação íntima ao sítio e à paisagem, o arquiteto afasta-se da visão de tábula rasa. Dessa forma, o autor defende que a arquitetura pode ser um *outgrowth* (um resultado consequente) do terreno, como uma “afloração”, a partir de sua apreensão e do seu manejo cuidadoso. Não se propõe, entretanto, que a arquitetura se “confunda” com a natureza, mas que se mantenha compreendida como uma criação humana -responsiva aos fenômenos topográficos- (LEATHERBARROW, 2000).

A atenção ao lugar, à experiência multissensorial do espaço arquitetônico e a elaboração topográfica foram temas percorridos até aqui. Eles têm uma relação com nosso quarto eixo temático, a dimensão sagrada. Tendo em mente que a arquitetura contemporânea tem produzido muitos espaços de caráter sagrado em diversos contextos do mundo, é importante verificar conceitos e exemplos construídos que sugerem a interrelação de aspectos materiais e imateriais a respeito do sítio, sua paisagem cultural dominante, e significados sensoriais traduzidos pela construção em seus interiores.

4.3 ARQUITETURA COMO SUPORTE À MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO

Apesar da arquitetura religiosa contemporânea ser uma prática com expressões próprias deste tempo histórico, sua essência floresce de questões essenciais buscadas desde tempos remotos: a criação do espaço como suporte existencial para a dimensão sagrada. Nos apoiamos no filósofo e historiador das religiões Mircea Eliade, que abordou o tema nas obras *Tratado de História das Religiões* (1949) e *O Sagrado e o Profano* (1957). Nos apoiamos em alguns de seus conceitos para refletir por que um templo, que é material, gera um suporte espacial e simbólico para a experiência religiosa, que é na sua essência, imaterial.

Segundo o filósofo, o homem das sociedades tradicionais, -ou o *homo religiosus*-, tende a sacralizar o “mundo”, pois “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo” (ELIADE, [1957] 1992, p. 17). Para eles o mundo sagrado é o mundo real, existente, enquanto que o mundo não sagrado é um espaço informe, ilusório. Se um fenômeno é tudo aquilo que se manifesta, ao fenômeno de manifestação do sagrado Eliade atribui o termo “hierofania”²⁶. Uma hierofania pode ser apenas um “sinal”, que é

²⁶ Do grego *hieros* (ἱερός) = sagrado e *faneia* (φαίνειν) = manifesto (ELIADE, [1949] 2008)

suficiente para indicar ao *homus religiosus* a sacralidade de um lugar. Por exemplo, se em um determinado local um sinal da natureza é religiosamente interpretado como indício de uma vontade do Deus, poderá ser feita ali uma morada, erigido um monumento, ou mesmo um templo. Portanto, os homens não escolhem o terreno sagrado, mas encontram-o com a ajuda de sinais misteriosos (ELIADE, 1992).

Uma vez encontrado o terreno sagrado, o *homus religiosus* precisa fundar um “centro”, um ponto fixo que equivale à criação de um “cosmos”. Fora do cosmos, que é sagrado, permeia o “caos”, que é profano. O espaço sagrado pode ser de vários tipos e escalas: uma cidade, um templo, uma montanha, ou um mundo, e é por meio do ritual que há uma consagração de um espaço, como quando os portugueses cravaram uma cruz nas terras descobertas, ou como num ritual védico indiano se utiliza o fogo em um altar construído para *Agni*. Esses elementos, assim como os pilares sagrados reproduzidos em outras culturas, representam um *Axis mundi*, ou seja, um eixo que adquire valor de ligação entre a dimensão da *terra*, onde habitam os seres mortais, e a dimensão do *céu*, onde habitam os seres divinos. Dessa forma, a cidade santa, a montanha sagrada, o templo sagrado são *axis mundi* por ligarem a *terra* e o *céu* (ELIADE, 1992).

O templo, objeto de nosso interesse, é uma estrutura criada para dar forma e normas para um lugar, e distinguir o caos do cosmos, pois funda um *mundo*. A ereção do templo funda um *mundo*, e é um gesto de repetição do ato divino de criação, ao qual Eliade atribui o termo *cosmogonia*: a transformação do caos em cosmos, da desordem em estrutura. Ao fixar os seus limites, o templo define uma **fronteira** metafísica, e através da porta distinguem-se dois modos de *ser no mundo*²⁷, o sagrado e o profano. A **fronteira** é portanto, um limite imaterial do espaço sagrado, e pela concreticidade da porta, define-se um veículo de passagem simbólica, uma transição do exterior para o interior. Essa transição conduz a uma transcendência pelo encontro com um *imago mundi*, ou seja, com o interior do *mundo* habitado. Além da porta, a ponte é citada como uma estrutura de passagem e de simbolização da transição entre uma existência e uma nova existência, entre um *mundo* e um paraíso, ou seja, os elementos físicos podem ser valorados religiosamente em um sentido metafísico (ELIADE, 1992).

Assim, uma igreja representa uma porta para os céus, um elemento de comunicação com o alto:

²⁷ Noção sistematizada por Martin Heidegger em *Sein und Zeit* ([1927] 2015), *Ser e Tempo* no português.

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma **abertura**: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; consequentemente, deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu. Assim acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma “abertura” para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses. (ELIADE, [1957] 1992, p. 19, grifo meu)

Uma **abertura** superior pode aparecer nos templos como representação simbólica do desejo de ascensão ao céu, ou canal de transcendência, pois o teto encontra-se no “ângulo sagrado”. Nesse sentido, a cúpula e também as roturas do teto simbolizam o desejo de passagem para o alto (ELIADE, 1992).

Certamente a arquitetura religiosa contemporânea revisa os modos de expressar o caráter sagrado por meio do espaço arquitetônico. Mas que recursos de projeto podem mediar tradição e invenção no estabelecimento das fronteiras? De que maneiras as aberturas têm surgido em templos recentes? Possuem a mesma carga simbólica das aberturas superiores de grandes templos antigos? Essas questões podem orientar o nosso olhar sobre exemplares abordados a seguir.

4.3.1 Exemplares contemporâneos de espaços sagrados

Como vimos, o templo é para o homem religioso a reprodução terrestre de um modelo transcendente, mas para ser construído na terra é precedido pelo projeto arquitetônico. Embora a arquitetura desempenhe papel importante na consolidação de um lugar sagrado, a *hierofanía* não pressupõe a arquitetura para acontecer, pois o caráter sagrado de um espaço construído é, em última instância, atribuído pelo **ritual de consagração**. O templo é então, um dos elementos na fundação de um mundo oposto ao profano, e sendo assim, a arquitetura dedicada à esse propósito precisa assumir características que reforcem, ainda que simbolicamente, a criação de um mundo sagrado.

Afinal, que estratégias de projeto podem fazer valores essenciais da religiosidade arcaica perpetuar sob releituras da arquitetura contemporânea? Veremos adiante alguns exemplos de capelas em diferentes nacionalidades para facilitar a compreensão de como a dimensão sagrada tem sido traduzida na arquitetura, e como esses exemplares revelam modos de fazer contemporâneos estabelecidos sobre valores atemporais.

A sessão é iniciada por quatro capelas contemporâneas brasileiras. Foram mostradas a Capela GN, do escritório MPGAA; a Capela de Nova Serrana, do escritório

Kruchin Arquitetura; a Capela Joá, do Bernardes arquitetura; e a Capela Ingá-Mirim, do Messina Rivas arquitetos. Paralelamente, alguns exemplos modernistas foram citados para fomentar nossa análise. Na sequência, foram comentados mais quatro exemplares de outras partes do mundo: a Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor; a Capela do Espírito Santo, de Cazú Zegers; a Capela de Santo Ovídio, de Álvaro Siza e a Capela de St. Ignatius, de Steven Holl.

Durante e após a apresentação dos projetos nos deteremos aos conceitos de *fronteira* e de *abertura*, embasados em Mircea Eliade, que categorizaram a reflexão acerca dos espaços sagrados produzido por essas obras.

Capela GN

Projetada pelo escritório carioca Miguel Pinto Guimarães (MPGAA), a Capela GN (2016) foi construída na região de Itaipava (RJ). Implantada sobre um lago artificial, a estrutura é composta por uma caixa de madeira e vidro em cima de uma passarela sobre a água e envolvida por 25 pórticos de aço corten. A estrutura que suporta a passarela é composta por 7 pilares que ficam parcialmente submersos no lago, reforçando uma impressão de leveza da solução estrutural (figs. 160 e 161).

A disposição dos pórticos retangulares permite a incidência da luz natural filtrada no interior da caixa que abriga o programa litúrgico. Atrás do altar existe uma lâmina de vidro livre de pórticos em sua direção, o que permite uma visada desimpedida para a paisagem da fazenda, e para a cruz que foi cravada no leito do lago. A escala do espaço é intimista, pois foi pensado para uso particular da família, comportando 20 pessoas em 32m².

Neste exemplar podemos perceber elementos que reforçam a experiência da dimensão sagrada. A passarela é o elemento físico que serve de fronteira entre dois modos de *ser-no-mundo*. Com 4 metros de largura, a estrutura de passagem toca o solo e marca um percurso rumo ao recinto interior da capela, que paira isolada sobre a água, elemento fortemente simbólico na história das religiões cristãs. A medida que esse recurso dissolve a sensação de limite físico, amplia a sensação de *fronteira* metafísica ao tensionar o exterior “homogêneo” e o interior, o “centro”. Perante a obra, o sujeito pode perceber que depois da ponte, e além da porta, entrará numa dimensão separada do “mundo”, comunicante com o divino.

Figuras 160 e 161 - Capela GN (2016).



Fonte: edição do autor a partir de Archdaily. Créditos: Leonardo Finotti.

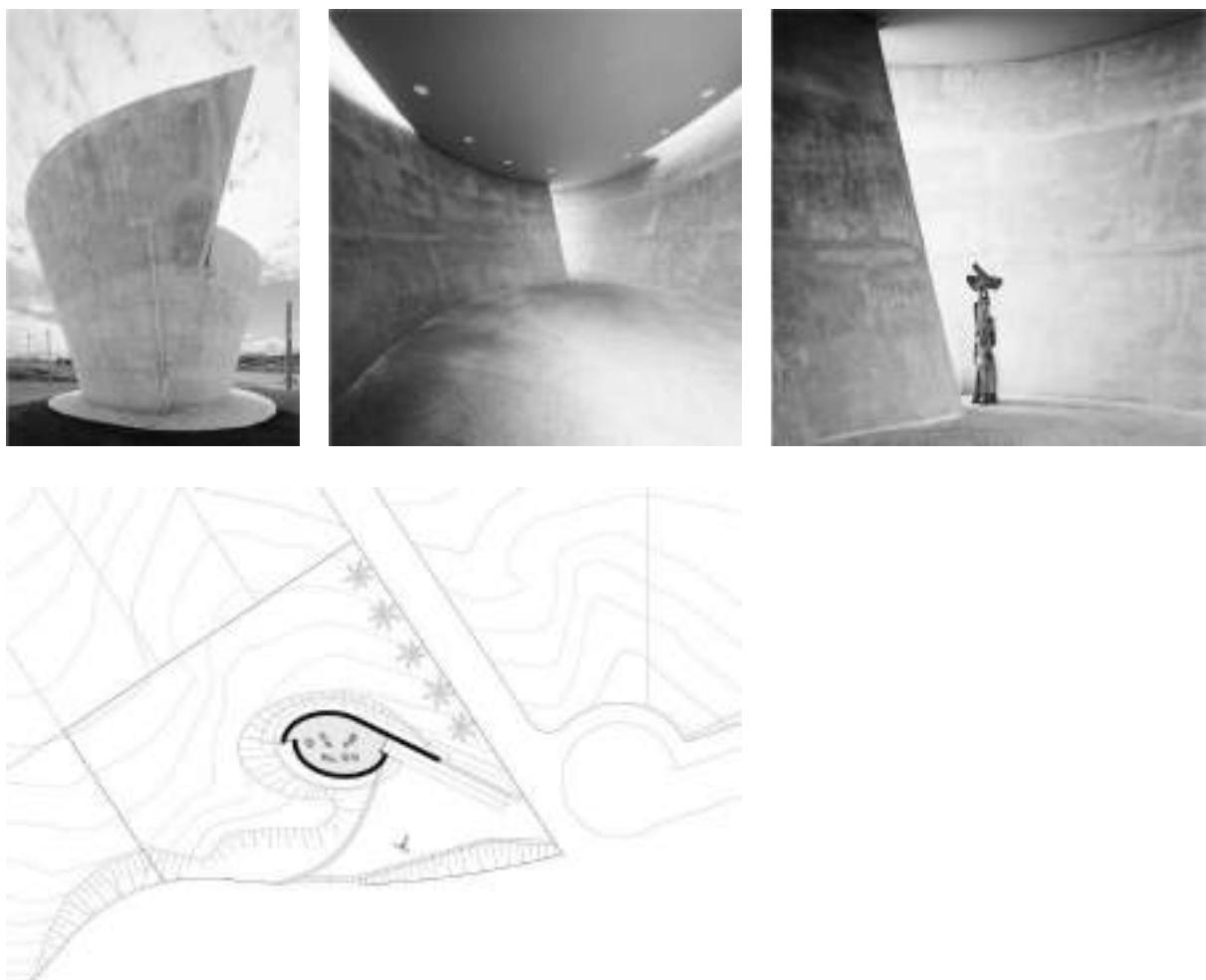
No interior, a representação da “abertura” não está no teto, mas nas laterais e atrás do altar, local por onde a luz passa reforçando a imagem da cruz., podendo ser lida como a “porta” de comunicação entre o humano e os fenômenos do céu.

Capela de Nova Serrana

A capela ecumênica foi projetada em 2016 por Samuel Kruchin (Kruchin Arquitetura) de São Paulo, e construída em Nova Serrana (MG) dentro de um condomínio residencial. As possibilidades plásticas do concreto armado são utilizadas para criar paredes curvas e inclinadas, envolvendo uma base elíptica e formando um espaço interior onde o material aparente reforça a percepção da luz. O teto é sustentado por vigas invertidas, que permitiram rasgos cobertos por esquadrias de vidro para a passagem de luz natural, criando um efeito luminoso realçado pela refração colorida que incide no chão do espaço. O forro instalado sob a laje é convexo, o que reforça a caráter plástico da composição.

Analizando a planta baixa, nota-se que a rampa de acesso e uma das duas paredes se estendem para além da porta de entrada. Esse recurso dissolve a marcação de limites físicos e consequentemente, amplia a noção de *fronteira*: a transição já poderá ser sentida na área da rampa, amparada pela mesma parede que se estende ao interior. Além das *aberturas* no teto, as duas paredes do templo se aproximam sem se tocar, permitindo uma entrada de luz oposta à porta de entrada, um simbolismo universal de comunicação com o céu, e que reforça o caráter sagrado do espaço ecumônico (figs. 162 a 165).

Figuras 162 a 165 - Capela de Nova Serrana: exterior, interior e planta.



Fonte: edição do autor a partir de Archdaily. Créditos: Daniel Ducci.

Capela Joá

A Capela Joá (2014) foi idealizada pelo arquiteto Thiago Bernardes para ter um sistema estrutural de montagem simples. Se inserindo num terreno de morro, em meio à uma área verde do Rio de Janeiro, a Capela foi resolvida estruturalmente em um deque triangular elevado. O sítio escarpado estimula o partido do projeto, que também responde à paisagem circundante, composta por matas e uma vista alta para o oceano. A base triangular de vigas metálicas se apoia apenas na cota de acesso e num pilar cravado numa cota mais baixa, recebendo acima um invólucro que define o espaço interno da capela, conforme explicam os arquitetos do escritório:

Sobre essa estrutura apoiam-se pórticos de madeira laminada que crescem em altura na medida em que a planta triangular avança. Do interior da Capela, é possível perceber a floresta nos intervalos da sequência ritmada de pórticos. Panos de vidro revestem a estrutura de madeira protegendo-a dos efeitos climáticos ao mesmo tempo em que refletem as árvores. O pilar metálico que sustenta um dos vértices da plataforma transforma-se na cruz que surge emoldurada junto à paisagem. O processo sistematizado de montagem das peças

estruturais possibilitou o cumprimento do curto prazo estipulado pelo cliente. (BERNARDES ARQUITETURA, 2014)²⁸

Figuras 166 a 168 - Capela Joá: perspectiva explodida, exterior e interior.



Fonte: edição do autor a partir de Bernardes Arquitetura. Créditos: Tuca Reinés.

A cruz que surge como prolongamento do pilar atribui um caráter simbólico à estrutura, e ganha destaque pelo efeito de perspectiva intensificado pela forma em funil da planta. A *fronteira* para esse espaço poderá ser percebida no momento de quebra direcional do caminho da floresta. O limite físico entre esse caminho e a capela marca a distinção abrupta dos materiais: entre o concreto do passeio exterior e o piso de madeira existe uma fenda que funciona como uma soleira. Só após essa transição é que folhas de vidro dão acesso à área de acolhimento.

Assim como na Capela GN, a representação da *abertura* não está no teto, mas nas laterais e atrás do altar, que também reforça a imagem da cruz cravada no exterior, e que tem como plano de fundo o oceano (figs. 166 a 168).

Capela Ingá-Mirim

Este projeto de 2017 construído no ano seguinte, resulta de um pedido de reforma para uma colônia em uma fazenda de Itupeva (SP). Os arquitetos do escritório *Messina I Rivas* partiram do reuso de materiais das construções em desuso, pedras da estrada de acesso, e inclusão de mão de obra dos caseiros do local (figs. 169 a 171).

²⁸ Disponível em: < <http://www.bernardesarq.com.br/projeto/joa/> > Acesso em: 25 Dez. 2019

Figuras 169 a 171 - Construções prévias, mão de obra e Capela Ingá-Mirim.



Fonte: Messina l Rivas e Archdaily. Créditos: Federico Cairoli.

Três muros vazados fixam os limites do espaço religioso em meio à paisagem da fazenda. O espaço geral é fluido, uma vez que o muro mais comprido se articula perpendicularmente aos demais sem se tocarem, gerando um espaço religioso aberto, sem um teto “fechando” a composição: apenas uma armadura metálica cobre a área de acolhimento. Os materiais que compõe o piso e os muros continuam por toda a composição. Corredores de circulação emolduram visadas integrando os espaços com a paisagem (figs. 172 e 173).

Figura 172 - Capela Ingá-Mirim: interior.

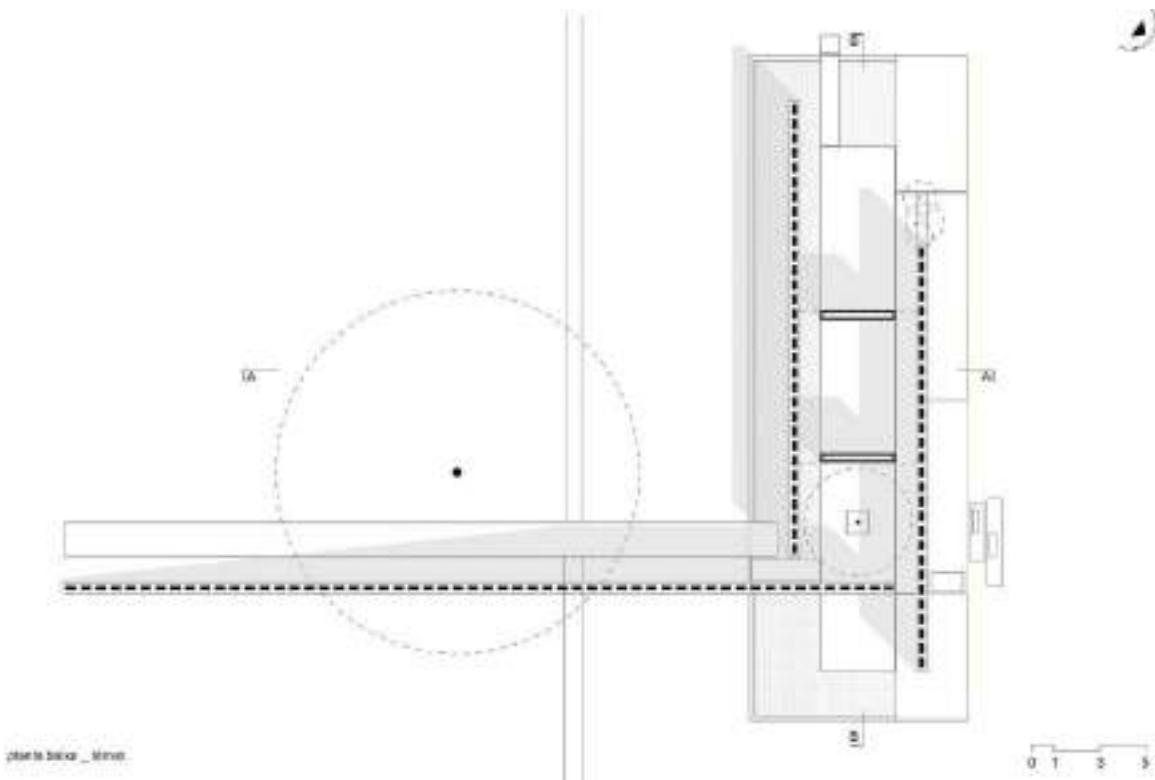


Fonte: Messina l Rivas. Créditos: Federico Cairoli.

O gesto de desarmar construções em desuso para reaproveitar seus materiais construtivos foi uma operação sensível ao contexto histórico do lugar, uma vez que o novo projeto não “erradica” as construções antigas, mas ressignifica sua materialidade e memória com um novo propósito arquitetônico-cultural. Os limites que estruturam o espaço são fluidos, explorando bastante a capacidade de tornar a *fronteira* gradualmente percebida e indissolúvel à topografia.

Apesar dos muros de tijolos reutilizados serem vazados, é no plano do “teto” que se revela uma abertura simbólica com o *céu*, pois a trama metálica define um limite geométrico no espaço e ao mesmo tempo permite a projeção das sombras em contraste com a luz abundante do dia.

Figura 173 - Capela Ingá-Mirim: planta baixa.



Fonte: Archdaily.

Em suma, podemos ressaltar que as quatro capelas brasileiras revelam possibilidades diversificadas de *aberturas*: a) as aberturas podem ter relação direta com a paisagem, de maneira parcial ou total (paredes e tetos de vidro, ausência de paredes e tetos); b) as aberturas podem ocorrer em variadas direções no mesmo espaço: fundo²⁹ / laterais e fundo / teto / fundo, laterais e teto; c) as configurações de aberturas são mais

²⁹ A palavra “fundo” foi atribuída para o plano vertical posterior ao altar.

amplas em relação à tipologias da arquitetura religiosa antiga do Brasil, e até mesmo em relação à arquitetura religiosa modernista brasileira.

A exploração das *fronteiras* se revelou a estratégia mais forte na interpretação brasileira recente da dimensão sagrada em capelas: enquanto as igrejas barrocas definiram limites bem marcado pela “frontalidade” e por paredes e portas robustas e visualmente intransponíveis, os exemplos contemporâneos demonstraram maior fragmentação da frontalidade. Essa fragmentação pode ser notada em plantas/seções como uma resposta ao sítio e ao horizonte da paisagem circundante. O uso dos materiais no contexto recente também reforça esse caráter à exemplo do uso do vidro e de invólucros que não fecham totalmente o espaço geométrico. Dentre as capelas abordadas neste primeiro grupo, a Ingá-Mirim é a que mais tensiona as *fronteiras* e as *aberturas*, rompendo com referências de raízes barrocas.

Desde o auge da arquitetura religiosa moderna brasileira, entre as décadas de 1950 e de 1970, pode-se dizer que nunca se explorou tanto “sensibilidades projetuais” na dimensão sagrada da arquitetura quanto na última década. Se por um lado a arquitetura religiosa moderna brasileira explorou a inovação técnica e morfológica, e a releitura de heranças barrocas, a arquitetura religiosa contemporânea está mais interessada na leitura topográfica, na experiência de sensações, e na integração com a paisagem, temas colocados aqui como sensibilidades projetuais na dimensão sagrada da arquitetura.

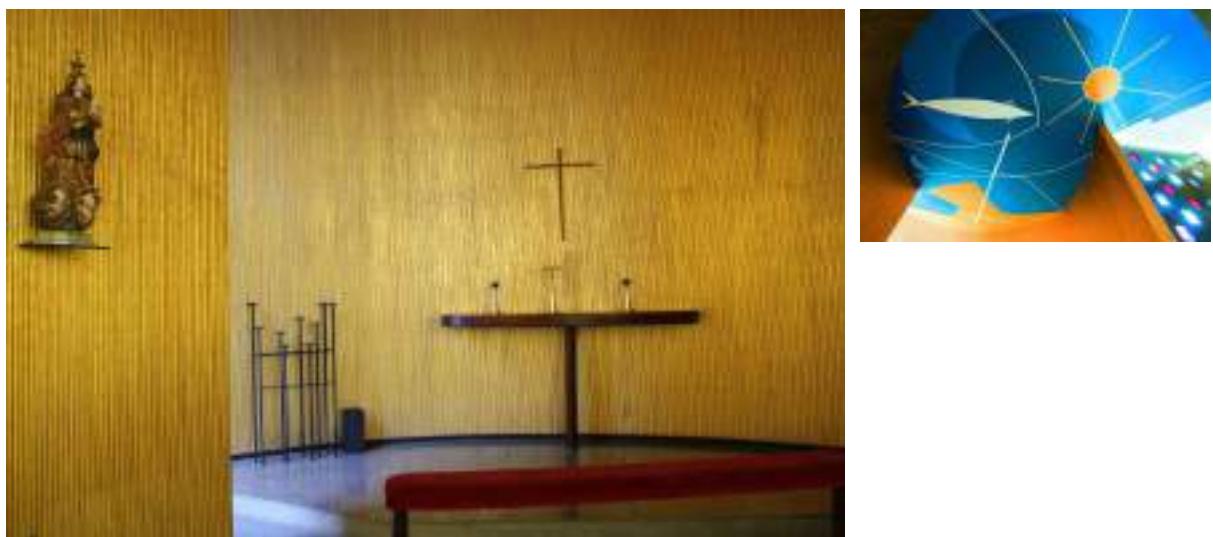
Tomando como exemplos os clássicos modernos da Igreja de São Francisco de Assis (1943), e da Capela Presidencial (1957), ambas projetos de Oscar Niemeyer, é possível perceber uma mudança de abordagem em relação ao cenário recente (figs. 174 a 177).

Figuras 174 e 175 - Igreja de São Francisco de Assis (1943).



Fonte: flickr.com. Créditos: Lucas Jordano.

Figuras 176 e 177 - Capela Presidencial (1957).



Fonte: flickr.com. Créditos: Lucas Jordano.

Na primeira igreja, mais conhecida como Capela da Pampulha, o espaço interior reflete sua forma externa de abóbadas arqueadas. Entretanto, no interior há uma releitura da herança religiosa barroca na aparência dos elementos litúrgicos e em murais pintados por Portinari: o de azulejos, na parte externa, e um mural interno pintado pelo artista na parede do altar. As inovações presentes na releitura fizeram com que as autoridades eclesiásticas resistissem a consagra-la por 14 anos.

A segunda capela, mais conhecida como Capela do Palácio da Alvorada, explora os recursos plásticos do concreto, dando importância à percepção externa do objeto arquitetônico e seu caráter escultórico. Internamente, foi revestida com filetes em tom de ouro e possui um teto mural pintado com símbolos cristãos, o que pode ser lido como uma releitura moderna de tradições luso-brasileiras antigas no uso desses recursos decorativos no teto.

Essa mudança de abordagem percebida em relação ao cenário recente não tem a intenção de reduzir as obras citadas -e muito menos a produção modernista como um todo- aos pontos destacados, mas sim de evidenciar que a arquitetura contemporânea religiosa, embora dê seguimento às experiências modernas, -têm dado menor ênfase à exploração “máxima” dos recursos tecnológicos construtivos ou à releituras históricas. A propósito, se pudéssemos apontar um exemplar do auge da arquitetura religiosa moderna brasileira que reunisse tanto a elaboração técnica e formal, quanto às sensibilidades projetuais das quais falamos, essa obra certamente poderia ser a *Igreja do Centro Administrativo da Bahia* (1975), de João Filgueiras Lima (Lelé).

Figura 178 - Igreja do Centro Administrativo da Bahia (1975). Fonte: flickr.com. Créditos: Lucas Jordano.



Nesta obra (fig. 178), Filgueiras Lima transcende o ideal moderno da “forma segue a função”. O projeto é definido pela disposição espiral de estruturas que atuam como laje, viga e pilar, e sem fazer referências excessivas ao historicismo barroco, traduz uma dimensão sagrada pela linguagem própria da arquitetura. No teto, a sobreposição da estrutura permite a irradiação da luz e cria um eixo centralizador para o templo, revelando um ponto de orientação para o “alto” ou um *axis mundi*. A *Igreja do Centro Administrativo da Bahia* antecipou intenções exercitadas na arquitetura de espaços sagrados brasileiros mais recentes. Mas as capelas contemporâneas brasileiras também refletem gestos vistos em produções recentes de outras partes do mundo.

Capela Bruder-Klaus

Projetada por Peter Zumthor e construída em 2007, é um exemplar raro do quanto a essência dos materiais pode ser explorada para além das necessidades funcionais e construtivas. As paredes foram construídas em camadas de concreto branco, pigmentado com um tom terroso que se funde à cor e textura do solo. Depositadas uma a uma, as camadas resultam em um volume monolítico, abstrato, situado em meio à paisagem bucólica de Mechernich, na Alemanha (figs. 179 a 181).

Figuras 179 a 181 - Capela Bruder-Klaus (2007).



Fonte: openhousebcn.

O processo de montagem foi pensado para criar a materialidade do interior do monumento: uma armação de troncos de madeira definiu o volume do espaço interno ao passo que serviu para moldar o concreto. Quando o processo foi concluído, os troncos foram queimados, deixando um vestígio orgânico na textura carbonizada das paredes. O chumbo foi derretido e derramado sobre o chão do interior do monumento, complementando a textura rugosa das paredes e possibilitando um efeito reflexivo próprio do metal. Uma *abertura* no ponto mais alto da capela cria uma conexão com o céu, permitindo a entrada de luz e água da chuva, como numa gruta. Simbolicamente, o templo era em várias religiões antigas uma porta de comunicação com o divino, e neste caso, a rotura no teto reforça esse eixo vertical pelo acesso da luz no ambiente escuro e pequeno desta capela. O caráter tectônico primitivo desta obra assume qualidades atemporais na dimensão sagrada da arquitetura (figs. 182 e 183).

A construção foi pensada para promover uma *atmosfera* mística, introspectiva e silenciosa. A rusticidade dos materiais, as formas criadas, a luz e a eventual água que se deposita são parte da linguagem própria da criação de lugares sagrados com o suporte da arquitetura.

Figuras 182 e 183 - Capela Bruder-Klaus (2007): detalhes de luz.



Fontes: mediamic.net / archdaily. Créditos: Aldo Amoretti.

O contraste da claridade do volume prismático em meio a um campo plano e o seu interior amorfó, enegrecido pela carbonização, cria uma transição abrupta. A *fronteira* vai muito além da largura da porta, pois o predomínio da escuridão penetrada apenas por poucos feixes de luzes constitui a diferenciação de um modo de ser para o outro, com o auxílio do objeto arquitetônico.

Na Capela Bruder-Klaus o caráter solitário no encontro com o divino foi reforçado pela escala de utilização quase individual, pois não se trata de um espaço para celebrar missas. Nesse sentido, a utilidade não perdeu sua importância, mas foi ajustada aos aspectos materiais e imateriais necessários para criar uma *atmosfera* específica.

Capela do Espírito Santo

Esta obra projetada por Cazú Zegers e construída em 2006, está localizada em Puente Alto, região metropolitana de Santiago, no Chile. Suas paredes curvas de concreto aparente se ajustam para delimitar um espaço religioso, cuja frontalidade é dissolvida no meio de um terreno de inclinação suave, auxiliada por rampas muradas. As rampas direcionam o percurso aos acessos principais e criam uma continuidade das áreas externas para o interior do templo, que mantém o mesmo concreto aparente em seu interior. O retângulo formado pelas seis folhas de portas em madeira na entrada principal criam um intervalo nítido no percurso e adquirem um importante destaque, pois apesar da presença de cercas no perímetro do terreno, são as portas que verdadeiramente se impõem entre a rua, as rampas, e o *mundo* não revelado do interior do templo (figs. 184 e 185).

Figuras 184 e 185 - Capela do Espírito Santo (2006).



Fontes: o autor /plataformaarquitectura.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Materialidade e forma favorecem uma atmosfera de silêncio neste espaço. O “silêncio” nesta arquitetura não se refere apenas à ausência de som propriamente dita,

mas à atmosfera total reforçada pelo escuro penetrado por feixes de luz difusa, possíveis graças às fendas que surgiram do ato de “envelopar” o recinto interno com paredes que eventualmente se tocam -ou apenas se aproximam-. No teto há o destaque de vigas em madeira laminada que permitem uma curva ascendente em direção ao ponto mais alto do templo, deixando uma rasgo central alinhado com o altar (fig. 186 e 187).

Figuras 186 e 187 - Capela do Espírito Santo (2006): interior e maquete.



Fontes: plataformaarquitectura.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Através de estratégias projetuais, o arquiteto foi capaz de interpretar significados da dimensão sagrada na arquitetura, desde o momento do desenho, a maneira como a construção se implanta no sítio, até a consideração simbólica da entrada da luz que denotam a *abertura* para o alto:

A montagem, interior vazio onde acontece o rito da massa, é um espaço sereno, silencioso e centrado. Ambas as espacialidades fluem então em uma "força centrífuga" do caminho, cuja tensão muda o comprimento do perímetro, dando origem a uma espessura que reúne os diferentes aspectos do rito católico. Este trabalho desenvolvido a partir de um gesto único que sobe e desfolha para acomodar as partes do programa, é o mesmo investigado anos atrás na casa de Cala, com outra escala de projeto, o gesto desta vez vai do chão para o céu para conectar-se com o divino E ao contrário da casa, o gesto ascendente ao mesmo tempo é envolvido em si mesmo para se abrir para a luz, com o poço lucarna central que chamamos de luz de Cristo. Da mesma forma, as paredes estão se dilatando através de um buraco de luz, comparável ao gesto das mãos de Deus, o Pai, que acolhe sua comunidade. (PLATAFORMA ARQUITECTURA, 2016, tradução minha)³⁰

³⁰ "Capela do Espírito Santo / Cazú Zegers" 21 de março de 2016. Plataforma de Arquitetura . Acessado em 24 de agosto de 2019 . <<https://www.platicosarquitectura.cl/cl/786126/capilla-del-espíritu-santo-cazu-zegers>> ISSN 0719-8914

Capela de Santo Ovídio

Construída para usufruto particular, a pequena Capela projetada por Álvaro Siza teve sua execução concluída em 2001, e localiza-se em Lousada, Portugal. A implantação do projeto num sítio de encosta requer que uma pessoa se movimente ao redor de três fachadas do edifício antes de adentrá-lo. Com o auxílio de uma rampa e de uma escada de pedras é possível chegar até a plataforma que funciona como um adro, marcando a entrada da capela (figs. 188 a 190).

Figuras 188 a 190 - Capela de Santo Ovídio (2001).



Fonte: [www.archdaily](http://www.archdaily.com). Créditos: Fernando Guerra.

Na fachada de entrada, a compreensão do volume branco puro muda significativamente diante da parede de pedras, composta por blocos maciços de aproximadamente 40cm de largura. Acima e abaixo do vão da porta os blocos utilizados são diferentes dos demais e funcionam respectivamente como verga e soleira, e ainda formam uma pequena abertura logo acima da porta. Centralizado, o limite da passagem para o interior do templo sofre mais uma variação material importante: o concreto utilizado na maior parte do edifício fica aparente em seu interior, servindo como fundo neutro para o mobiliário de madeira, imagens e demais objetos da liturgia católica. Duas janelas permitem a passagem da luz natural e uma delas tem a forma de uma cruz. A iluminação natural é complementada por lâmpadas de luz âmbar ou azul (fig. 191).

Figura 191 - Capela de Santo Ovídio (2001: interior..



Fonte: [www.archdaily](http://www.archdaily.com). Créditos: Fernando Guerra.

Capela de St. Ignatius

A capela de ordem jesuítica foi projetada por Steven Holl e construída em 1997 a pedido da Universidade de Seattle, nos EUA. Os croquis iniciais surgiram como “sete garrafas de luzes em uma caixa de pedra”, onde cada garrafa corresponde a um receptáculo no teto que transfere luz para as principais áreas do conjunto: o narthex, o corredor processional, a nave principal, o coro, as duas capelas secundárias, e a torre sineira.

Na direção sul está a entrada do templo, precedida por um caminho pavimentado que conduz até a porta de madeira. Nessa direção do terreno também estão a torre sineira e um espelho d’água, que amplifica a construção ao refleti-la, enfatizando a elaboração geométrica do volume solto em um campo plano e demarca uma passagem entre o caráter profano do *campus* e o templo religioso. No crepúsculo, o volume fechado reforça seu contraste com o sítio como uma caixa com lanternas em seu topo, mas que somente após ser adentrada pode revelar a intenção das formas vistas externamente (figs. 192 e 193).

Figuras 192 a 194 - Capela de St. Ignatius (1997).



Fonte: moderni.co. / codybrownphotography. Créditos: Cody Brown / ajcunet.edu. Créditos: Seattle University.

Uma vez dentro dos limites do espaço, percebem-se diferentes pontos de luzes coloridas incidindo nas principais áreas da capela (fig. 194), e dessa forma, todo seu espaço apresenta roturas superiores cujas aberturas não são reveladas explicitamente, com exceção das aberturas do narthex e do corredor processional. Nas demais áreas as luzes aparecem em meio à fendas, que disfarçam a fonte luminosa. O efeito se dá pela cor da lente e pela reflexão em um anteparo pintado com a cor complementar: amarelo e azul na

nave, laranja e roxo nas capelas do abençoado sacramento e da reconciliação, verde e vermelho no coro. A exceção é a torre do sino, que recebe luz direta artificial ou natural.

O corpo do prédio é estruturalmente e visualmente bem definido, pois as paredes formam uma “caixa” e os “receptáculos de luz” compõem o telhado. Vinte e uma placas de concreto foram pré-moldadas no local para serem içadas e instaladas, formando a caixa, cujos pontos de suspensão durante o procedimento permanecem visíveis externamente como saliências na superfície lisa do concreto.³¹ A estrutura da coberta e dos forros -percebidos internamente como curvas- são metálicas, e internamente recebem acabamento com a mesma massa texturizada das paredes. O chão é de concreto preto polido, o que dá um efeito aquoso quando a luz reflete em suas irregularidades.

Embora externamente os materiais e processos construtivos do invólucro sejam evidentes, narrando a concepção tectônica e detalhes mesmo depois de prontos, a questão central deste projeto está em torno das *atmosferas* enquanto fenômenos da arquitetura. A fronteira entre o exterior e o interior não se dá apenas pelas barreiras físicas, mas sobretudo na transição da “homogeneidade” do terreno ao redor para a mescla de luzes, cores, texturas, formas e escalas dos recintos internos.

Tanto nos exemplares brasileiros, quanto nos exemplares de outros contextos, a essência das aberturas permanecem com o mesmo intuito desenvolvido pelas culturas arcaicas: o de revelar um caminho de luz e de comunicação simbólica com o divino. Em alguns casos a relação interior-exterior ganhou destaque pelo volume construído precedido de pontes ou mesmo de pavimentações que indicam um “caminho” direto ao encontro com a dimensão sagrada da arquitetura. Notou-se que, em alguma medida, a *hierofania* foi favorecida em todos os exemplos ao distinguirem dois *mundos*, o não sagrado, e o sagrado, ontologicamente fundado e estruturado pela arquitetura. Nessas capelas a arquitetura faz da construção um *centro*: os templos são *axis mundi* que possibilitam a reunião de coisas e pessoas que se ligam ao *céu*, condição essencial para a atribuição do caráter sagrado ao espaço interno criado ou *imago mundi*.

³¹ Detalhes de bronze foram utilizados como capas para proteger os orifícios que resultaram do içamento das peças.

4.4 A RELAÇÃO DOS TEMAS ABORDADOS COM O PENSAMENTO DE CRISTIÁN UNDURRAGA

No referencial teórico desta parte apareceram conceitos em quatro eixos temáticos do debate da arquitetura: o lugar, a experiência multissensorial, a topografia e a dimensão sagrada da arquitetura. Esses eixos foram definidos por colaborarem entre si para uma possível leitura da arquitetura contemporânea religiosa de Cristián Undurraga. Alguns temas abordados pelos arquitetos e demais autores puderam ser associados a escritos de Cristián Undurraga. Embora a questão fenomenológica seja reconhecida como um traço da arquitetura moderna chilena, -Undurraga não faz uma menção específica à fenomenologia em sua obra-. Assim, as associações que faremos adiante, a partir de um texto do arquiteto³², não pressupõem que Undurraga faça citações indiretas desses autores, mas sim, que existe uma afinidade temática entre eles.

No texto *El Arte de Construir la Hospitalidad* (2019), Undurraga se inspira no prédio original da Faculdade de Arquitetura e Belas Artes da Universidade Católica do Chile, *la Casa de Lo Contador*, para refletir sobre valores permanentes -ou essenciais- da arquitetura. Este edifício do século XIX apareceu numa pintura de Alberto Valenzuela Llanos, a *Hora Solemne* (1908), durante uma exposição que o arquiteto visitou, estimulando sua memória afetiva com o lugar que marcou profundamente sua vivência ao longo da formação acadêmica (fig. 195).

Figura 195 - Pintura “Hora Solemne” (1908).



³² O texto foi fornecido em primeira mão ao pesquisador durante entrevista individual com o arquiteto.

Fonte: culturallascondes.cl

Lembro-me do espanto que significou para mim na primeira vez em que atravessei o limiar da casa e descobri o espaço interior escondido atrás da enigmática parede branca imortalizada pelo pintor. Atrás da escuridão do corredor, um pátio luminoso apareceu. [...] Aquele pátio, que no começo era um refúgio para quebrar a inquietação e atenuar a vastidão, foi oferecido a nós, naquele primeiro dia em Lo Contador, como doação, abrigo para as nossas esperanças, lugar alheio a todo propósito que não era conceder descanso e bem-estar. *Lo Contador* nos fez **hóspedes**. Cercado por um corredor generoso e acolhedor, o pátio protegia o silêncio. Este pátio, uma manifestação palpável de integridade, revelou-se todos os dias como um espaço calmo e emocionante, aberto à admiração, onde a hospitalidade foi imposta como um atributo que nos convidava ao abandono, para nos permitirmos ficar... Ao fazer-nos hóspedes, o claustro afirmou o caráter antropológico da arquitetura. (UNDURRAGA, 2019, p. 107, tradução e grifos meus)

Essa passagem revela no recordado do arquiteto um modo de perceber o mundo sensível a conceitos de nosso interesse. Primeiro Undurraga fala de como a estrutura do *lugar* criado com a arquitetura construída pode intensificar as experiências vividas, quando expressa sua memória dos limites espaciais ao transitar do exterior para o interior do edifício. O “enigma da parede branca” pode ser lido como algum grau de abstração do volume arquitetônico percebido em seu exterior, mas que por contrastes, dá sequência a um corredor escuro para em seguida inundar de luz o claustro que acolhe. Isto se refere aos *limites*, *fechamentos* e *extensões* dos quais falou Norberg-Schulz (1983). Contidos pelos *limites* o conteúdo surgiu como um *centro* em contraste com a “vastidão” do meio externo. Como vimos anteriormente, um fechamento bem definido pela arquitetura se torna um *centro*, um foco de referência para o alheio ao redor (NORBERG-SCHULZ, 1983).

Ao iniciar o texto falando da *hospitalidade* o arquiteto expressa em suas palavras, um sentido de *habitar* à experiência vivida naquele lugar, associado ainda a elementos intangíveis como o silêncio, a proteção, a calma e o consequente “permitir ficar”. Já vimos anteriormente que para Heidegger (1975) o habitar acontece quando nos demoramos num *lugar*, no sentido de poder *ser* e *estar* em paz nele. Dessa forma, a *hospitalidade* ou o *habitar* aparecem no pensamento de Undurraga como questão essencial para a significação da arquitetura.

Após introduzir pensamentos pela memória da *Casa de Lo Contador*, Undurraga (2019) mescla convicções em três seções: a arte, o construir e a hospitalidade. Ao tratar da arquitetura como arte, seu ponto central está na colaboração entre dois aspectos essenciais -a sensibilidade e a razão- para se chegar a um fim harmonioso na arquitetura, de maneira que a primeira esteja subordinada a segunda. Enquanto que os artistas podem

enxergar a arte como um fim em si mesmo e desde si mesmo, os arquitetos devem trabalhar com várias circunstâncias, podendo a arte ser uma consequência alcançada. Um dos aspectos que chama a atenção do arquiteto é a luz como fenômeno para a arquitetura, e a distinção da disciplina de outras artes pelo seu potencial multissensorial:

Entendo a arte como aquela **manifestação sensível** em que a luz da alvorada ilumina o amanhecer e evoca a escuridão. Desvendar como essa luz ilumina as Belas Artes e a Arquitetura tem sido, para mim, um desafio constante. [...] A arquitetura, como uma experiência complexa e abrangente, exige do homem **todos os seus sentidos**, e nela se distingue das outras artes em geral. Embora certos eventos artísticos possam produzir uma emoção aparentemente totalizante, essa emoção compromete apenas o subjetivo de nós. A experiência arquitetônica é **objetiva e, embora não exclua a dimensão emocional**, é condicionada por uma existência real e concreta verificada no espaço fora de nós. Vivemos na arquitetura e, como um designio inevitável, nela ocorre nossa existência. (UNDURRAGA, 2019, p. 108, tradução e grifos meus)

Quando Undurraga fala de dimensão emocional, aponta a subjetividade na experiência arquitetônica -ao mesmo tempo que reconhece sua objetividade-. Essa convicção de Undurraga está em acordo com o que Merleau-Ponty (1945) pensou sobre a consciência que podemos ter da experiência vivida, por meio de nosso *corpo*. Como vimos anteriormente, o filósofo rompeu com a segregação cartesiana de corpo objetivo e mente subjetiva. O *corpo* vive a experiência de maneira totalizante. Com atenção ao aspecto multissensorial que pode ser desenvolvido pela arquitetura, Pallasmaa (2011) também reforçou a importância dos arquitetos repensarem questões essenciais da disciplina, como uma busca pelo seus significados mais profundos baseados na nossa existência no mundo por meio do corpo e a interação dos seus sentidos de maneira totalizante.

Ao tratar da dimensão construtiva da arquitetura, ou seja, do *tektôn*³³, Undurraga enaltece o aspecto construtivo da *Casa de Lo Contador* por meio de um determinado *saber fazer*:

Nela, a forma é a resposta direta que emana de um certo saber fazer. Nesse caso, é um conhecimento originário, não retórico, de ordem prática. Conhecimento físico e concreto que envolve a sedimentação de uma jornada histórica experimental que incorpora contribuições sucessivas e onde a invenção está subordinada à evolução desse conhecimento primário. A radicalidade formal e a síntese geométrica que caracterizam o edifício foram resolvidas com sólidas paredes de barro, tetos de madeira e telhado cerâmico, uma tradição que -atenta

³³ “*Tektôn* [...] indica, em grego, o construtor, o “mestre carpinteiro”, aquele que, no exercício do seu ofício, compõe e, como consequência dessa ação compositiva, ergue a edificação, donde se tem, em português, a palavra tectônica, a arte de construir edifícios, como ensina o Houaiss.” (LEITÃO, 2016, v. 18, p. 810)

às devastações telúricas que ocasionalmente assolam esta terra, e das precariedades tecnológicas da época- não permitiria outras formas além daquelas **elementais** que davam garantia de resistência sísmica: **a forma arquitetônica e o sistema construtivo dependiam um do outro.** (UNDURRAGA, 2019, p. 108, tradução e grifos meus)

Undurraga compreendeu que a *Casa de Lo Contador* devia sua elementaridade principalmente à questões circunstanciais importantes, e não à uma demanda puramente visual. Isso está de acordo com uma crítica de Pallasmaa (1986), sobre o “jogo de formas” na arquitetura como uma livre expressão artística fundamentada apenas em conceitos. Diferente do elementarismo banalizado pelo jogo de formas, o resultado elemental alcançado en *Lo Contador* também serviu para Undurraga como uma lição própria do *tektôn*, pois o caráter tectônico da obra surge como um fenômeno da arquitetura, expresso pelo processo manual explícito (UNDURRAGA, 2019).

No terceiro e último eixo do texto é retomada a noção de *hospitalidade*. Do ponto de vista antropológico e cosmológico, este é o aspecto mais abrangente de que Undurraga trata ao refletir sobre um significado mais profundo da arquitetura. Enquanto que a construção se refere à dimensão material da arquitetura, a hospitalidade é para ele aquilo que atribui uma “dimensão existencial da arquitetura” (UNDURRAGA, 2019, p. 109, tradução minha). Para agregar um sentido existencial à nossa experiência cotidiana, a arquitetura precisa colaborar com nossa recepção sensorial de modo que possamos querer *estar*.

Como hóspedes, nos colocamos no espaço hospitaleiro ao mesmo tempo em que esse espaço está localizado em nossa **consciência**, alterando, em um evento benéfico, nossa experiência existencial. Nesse resultado, a hospitalidade constitui um refúgio emocional, alheio a todas as tribulações e cuja ressonância gera uma **plenitude sensorial** no receptor. (UNDURRAGA, 2019, p. 109, tradução e grifos meus)

A experiência a qual o arquiteto se refere carrega implícita a necessidade do *corpo merleau-pontiano* -cuja consciência está atrelada-, para que possamos nos perceber como *ser-no-mundo*. A arquitetura que favorece a experiência do corpo a encontrar uma plenitude totalizante de seus sentidos, também favorece o nosso habitar, ou nossa capacidade de nos sentirmos *hóspedes*.

Ao falar mais especificamente dos *limites* do edificado, podemos trazer sobre o pensamento de Undurraga mais uma abordagem fenomenológica implícita, a da dimensão sagrada do espaço construído:

Diante do imperativo de afastar o perigo e estabelecer limites à **incerteza da vastidão**, o homem disputou o terreno em estado selvagem e nesse ato forjou um domínio capaz de acalmá-lo. Medida e domínio emergem, então, como o princípio da hospitalidade. Essa é precisamente a idéia por trás do muro branco no **centro** do "Atardecer en *Lo Contador*"³⁴, de Valenzuela Llanos: um domínio capaz de conjurar com seus limites o indomável território imensurável, sugerindo, por trás do muro, um interior calmo, onde o receptivo e o protegido são características essenciais. (UNDURRAGA, 2019, p. 109, tradução e grifos meus)

Como vimos anteriormente, para Mircea Eliade (1992) o espaço sagrado pode ser de vários tipos, como a cidade, o templo, ou a casa, desde que represente uma *cosmogonia*, diferenciando o mundo do homem do caos homogêneo. Além disso, a estrutura cosmológica já presente nas habitações primitivas é a mesma que foi retomada pela arquitetura sacra, e isso quer dizer que, em última instância, ambas derivam da experiência primária de espaço arquitetônico sagrado.

A *Casa de Lo Contador* dá forma e norma para uma paisagem antes “selvagem”, ou seja, transforma a desordem em estrutura, o hostil no seguro. Dessa forma, funda um *centro* na “vastidão”. Através dos *limites* surge também a fronteira metafísica, aquela que separa dois modos de *ser-no-mundo*. Dentro do cosmos criado pela *Casa de Lo Contador*, o claustro representa para Undurraga “o interior do interior” ou um *Imago mundi*. No claustro, a abertura do pátio para o céu comunica o espaço com o alto ou com o divinamente natural. Assim, pelas suas definições físicas e metafísicas, e pelo habitar possível em seu interior, este espaço se fez sagrado, não num sentido religioso, mas sagrado ou ordenado como oposição ao profano ou caótico.

Diante da afinidade de conceitos fenomenológicos tanto com obras construídas como com o pensamento de Undurraga sobre arquitetura, revisamos a seguir pontos essenciais para uma interpretação fenomenológica da arquitetura e sintetizamos os parâmetros que orientaram a abordagem de vivência direta de obras sacras do arquiteto.

³⁴ Título da pintura citado por Cristián Undurraga, mas que consta no catálogo do pintor como “Hora Solemne”.

4.5 O MÉTODO FENOMENOLÓGICO NA PERCEPÇÃO DE ESPAÇOS ARQUITETÔNICOS

O método fenomenológico não é dedutivo ou indutivo, mas é essencialmente contemplativo, a medida que se propõe a lidar com o aparecimento das coisas diante da nossa experiência real e concreta no mundo. Durante a experiência corpórea percebe-se o que é dado por um “ato de consciência direcionado de algum modo a um objeto de algum tipo” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 18), entretanto, é preciso frisar que a percepção dos objetos arquitetônicos de que falaremos é diferente de outras variantes perceptivas, como a recordação e a projeção no futuro (memória e imaginação) desses mesmos objetos, por exemplo.

Enquanto que na percepção de um objeto concreto o mesmo é apresentado diretamente para nós, “aqui e agora”, na recordação as manifestações ocorrem “lá e naquele tempo”. Ainda que a recordação manifeste o mesmo objeto, este faz parte do passado, pois a recordação é o reviver de uma percepção. Além disso, “com frequência projetamos na recordação coisas que queríamos ver ou coisas que pensamos que deveríamos ter visto. Oscilamos entre a memória e a imaginação.” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 78). Dessa forma, o recordado e o antecipado pela imaginação de algo não vivenciado são muito elusivos e limitados -se quisermos transmitir fielmente nossa experiência dos fenômenos.

Nossa interpretação fenomenológica foi expressa a partir da experiência real com os lugares, e não a partir da memória ou imaginação pura dos mesmos. Segundo Robert Sokolowski (2004), existe uma *atitude fenomenológica* oposta a uma *atitude natural*. Enquanto que a atitude natural pode ser resumida como nosso posicionamento padrão diante do mundo, sem categorizá-lo, na atitude fenomenológica nós refletimos e descrevemos as coisas dadas a partir de um posicionamento contemplativo, pois já não somos meros observadores, mas espectadores participantes do mundo e de suas manifestações. Nesse sentido, é necessário suspender ou “por entre colchetes” o mundo e todas as suas coisas percebidas, atitude nomeada por Husserl de *redução fenomenológica*. Ao falar dessas premissas em termos de pesquisa, Carlos Gil aponta a natureza das técnicas utilizadas sob o enfoque fenomenológico, mas também aponta fragilidades na abordagem husserliana:

Em virtude da inexistência de planejamento rígido e da não-utilização de técnicas estruturadas para coleta de dados, que caracterizam as pesquisas fenomenológicas, não há como deixar de admitir o peso da subjetividade na

interpretação dos dados. Mas para Husserl, o abandono de pressupostos e julgamentos é condição fundamental para se fazer Fenomenologia. Por essa razão propôs a adoção da redução fenomenológica, que requer a suspensão das atitudes, crenças e teorias - a colocação "entre parênteses" do conhecimento das coisas do mundo exterior - a fim de concentrar-se exclusivamente na experiência em foco, no que essa realidade significa para a pessoa. Isto não significa que essas coisas deixam de existir, mas são desconsideradas temporariamente. Quando, pois, o pesquisador está consciente de seus preconceitos, ele minimiza as possibilidades de deformação da realidade que se dispõe a pesquisar. A pesquisa fenomenológica parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos, como ocorre nas pesquisas desenvolvidas segundo a abordagem positivista. Assim, a pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado. As técnicas de pesquisa mais utilizadas são, portanto, de natureza qualitativa e não estruturada. (GIL, 2008, p. 34)

Ciente do paradigma deixado por Husserl em relação à redução fenomenológica, Mohammad Reza Shirazi, em sua obra *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture*³⁵ (2014), empreende uma revisão crítica acerca do problema ao avaliar sistematicamente as bases do método fenomenológico em Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Para Shirazi (2014), Maurice Merleau-Ponty desenvolveu a fenomenologia pós-husseriana e criticou o problema da consciência pura, presente na redução fenomenológica à maneira de Husserl. A abordagem do filósofo francês com foco na experiência humana corporificada colocou claramente o positivismo científico em oposição ao empirismo do *ser-no-mundo*, porém rejeitou um retorno idealístico à subjetividade, no qual deveríamos ser capazes de nos distinguir do *mundo* a ponto de ter um retorno ideal às *coisas mesmas*. Merleau-Ponty deu um sentido existencial às bases husserianas à medida que considerou a concretude da experiência do *corpo vivido* em detrimento da primazia da consciência, e isso implica a mudança de uma questão central da fenomenologia, pois dessa forma, o subjetivismo puro dá lugar à combinação deste com o objetivismo.

Além de resolver questões metodológicas da fenomenologia na filosofia, Merleau-Ponty também lançou fundamentos que serviram de apoio para o trabalho de arquitetos ao enfatizar os seguintes tópicos: I) É essencial que aconteça o **movimento do corpo** em torno dos objetos na percepção do mundo. A partir do movimento do corpo, compensamos as presenças e ausências reveladas pelo objeto de modo que nós o construímos em nossa perspectiva em posições sucessivas, em um dado momento histórico e sob circunstâncias específicas; II) Através do nosso corpo somos o próprio

³⁵ Tradução do título para o português: "Por uma Interpretação Fenomenológica Articulada da Arquitetura". (tradução minha).

espaço vivido, e dessa experiência faz parte a orientação, que revela direções e denota um espaço existencial; III) A nossa percepção no mundo não pode ocorrer em um meio totalmente homogêneo, indistinto, por isso os materiais e suas características auxiliam a percepção de alguma coisa em algum contexto social, corporal e cognitivo, com o auxílio de um plano de fundo concreto (SHIRAZI, 2014).

Um conceito observado por Shirazi e que será útil durante a experiência vivida é o de **zonas fenomênicas**. O autor observa que a noção de zonas fenomênicas aparece no pensamento de Steven Holl e no de Tadao Ando. Ao entender como Ando explora as zonas para favorecer os fenômenos da arquitetura, o autor diz que: “As zonas fenomênicas se referem a **domínios** ou lugares onde *a coisa* se manifesta como uma *coisa*, ou materiais pelos quais um fenômeno chega a sua manifestação e revela sua essência.” (SHIRAZI, 2014, p. 176, tradução e grifos meus). Nesse sentido, uma zona fenomênica pode ser percebida como um conjunto de manifestações que caracterizam um elemento, como uma parede, ou um lugar experimentado, como um pátio de uma casa que apresenta um caráter próprio, ainda que manifeste o *genius loci* da casa como um todo.

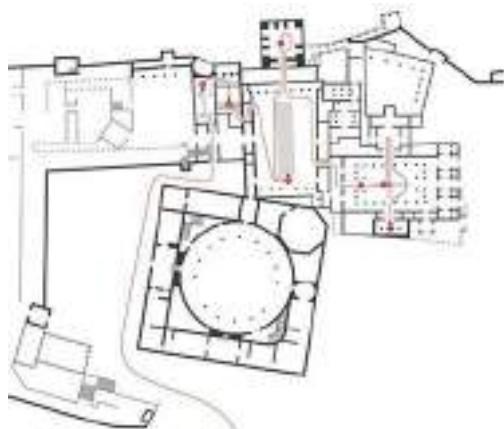
Estes e outros fundamentos foram justapostos aos trabalhos dos arquitetos Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Kenneth Frampton, Steven Holl e Tadao Ando para uma abordagem interpretativa da arquitetura. Shirazi (2014) oferece um ponto de vista crítico acerca de um estado geral da fenomenologia arquitetônica enquanto discurso em andamento, status precisamente distinto do da fenomenologia no campo da filosofia, que é um movimento consolidado. Ao estudar a obra desses autores/arquitetos, Shirazi foi capaz de cruzar os temas aparentes em escritos de cada autor para chegar a constatar que há uma desarticulação na interpretação de como a fenomenologia é tratada na teoria da arquitetura. Dessa constatação é que surge a questão central abordada em seu livro, que é em direção à uma articulação fenomenológica interpretativa para a arquitetura através do que chama de *Phenomenal phenomenology*. Essa metodologia é fruto da observação para um problema de individualidade entre os fenomenologistas e uma consequente busca por uma resposta acerca de uma “base comum segura na fenomenologia” (SHIRAZI, 2014, p. 06), na qual é necessário evitar quatro fragilidades principais: I) A interpretação fragmentada do edifício em partes selecionadas ao invés de uma percepção contínua e presencial do todo; II) A interpretação com ênfase no exterior do edifício ao invés de uma análise do exterior com evolução sequencial para seus interiores; III) A estaticidade do

corpo perante o edifício ao invés da experiência movimentada e guiada pelos estímulos; IV) A interpretação com ênfase na visão em detrimento dos demais sentidos.

É nesse sentido que Shirazi (2014) propõe uma interpretação fenomenológica que evita as fragilidades citadas, colocando o intérprete como um viajante que começa sua experiência não pelo acesso ao prédio, mas pela sua periferia, seguindo um percurso até o acesso e tendo já ativos em mente os conceitos da fenomenologia. Nessa abordagem é necessário que o intérprete varie suas posições e pontos de vistas através do movimento corporal ao invés de se colocar estático na anotação das sensações. Essa abordagem difere de tantas outras principalmente pela sua escala gradual de percepção da arquitetura, variando da macro para a micro, uma vez que começa primeiro com o ambiente no qual a edificação está implantada para depois adentrar nos interiores. Devem ser evitadas, por exemplo, as descrições que negligenciam percursos inteiros para destacar apenas espaços principais de uma obra. Da mesma forma, nesse tipo de interpretação deve ser evitada a observação temática da obra de um arquiteto, por exemplo: o uso da água como única característica destacada em determinadas obras e a manipulação da luz como única característica destacada em algumas outras, o que iria contra os fundamentos que vimos.

Robert McCarter e Juhani Pallasmaa também colaboraram com questões metodológicas a partir dos assuntos que tratamos previamente. Em *Understanding Architecture* (2012) os autores lançam mão de uma aplicação prática que tem como premissa que -a arquitetura só pode ser vivenciada por meio da experiência corporal-. São utilizadas plantas para registrar o percurso, além de fotografias para que o leitor tenha uma noção das posições adotadas no espaço durante a experiência (fig. 196). Os autores criam narrativas das experiências descrevendo sensações associadas ao espaço vivido.

Figura 196 - Alhambra (Granada - Espanha, 1238-1391). Exemplo de procedimento metodológico.



Fonte: Architectural-review. Créditos: McCarter e Pallasmaa.

Procedimentos Metodológicos

A abordagem adotada desviou do ideal fenomenológico de suspender todas as pressuposições durante a experiência vivida, ou “por o mundo entre colchetes”. Como vimos, este paradigma teórico foi questionado por Merleau-Ponty, quando estabeleceu que em nossas interpretações corporalmente vividas, o objetivismo e o subjetivismo coexistem. Somado a isto, em nosso caso seria incoerente defender que a experiência vivida ocorreu num “estado puro de consciência”, livre de todo e qualquer conhecimento prévio, como desejou Husserl -pois a natureza deste trabalho acadêmico demanda pressupostos, investigações e justificações-. Por isso, fez-se criteriosamente um uso de pressuposições. Dessa forma, a pesquisa foi pautada por procedimentos metodológicos anteriores às experiências fenomenológicas e por procedimentos posteriores às mesmas (esquema 1):

Esquema 1 - Procedimentos metodológicos.



Fonte: o autor.

A) Primeiro foi feito um **levantamento e fichamento de fontes bibliográficas primárias e secundárias** incluindo um panorama histórico no qual surgiu a obra de Undurraga, bem como uma revisão geral dos projetos que foram ou estão sendo desenvolvidos pelo arquiteto até os dias atuais. Esta fase mostrou que a abordagem fenomenológica era possível, tanto pela historiografia quanto pela obra revisada;

B) Após conhecer as principais características da obra do arquiteto, foi feita uma **revisão de literatura** a partir de alguns eixos temáticos que colaboraram entre si para uma abordagem fenomenológica da arquitetura e de lugares sagrados;

C) Os procedimentos e técnicas utilizadas nas **visitas** ou **experiências fenomenológicas** se basearam nas indicações práticas de McCarter, Pallasmaa, e na revisão crítica de Shirazi, mas também agregaram conceitos dos autores já apresentados para satisfazer a especificidade do enfoque desta pesquisa. Durante as experiências foram produzidas fotografias relacionadas à sequências espaciais marcadas numericamente em plantas de cada obra em questão. As fotografias foram exibidas coloridas ou em escala de cinza, a depender da ênfase que se quis dar a aspectos volumétricos e luminosos, por exemplo. Essas informações foram registradas de maneira contínua, ou seja, sem intervalos no processo descritivo. Somaram-se à esses procedimentos o uso da audiografia, possibilitando registrar verbalmente -as percepções do pesquisador no lugar em tempo real-, e consequentemente, favorecendo a fidelidade aos eventos vividos no momento posterior de descrevê-los por escrito.³⁶ No momento da experiência manteve-se em mente conceitos fenomenológicos que foram apresentados adiante como “categorias de análise para as descrições”;

D) Posteriormente às visitas deu-se início à produção dos **textos de descrição fenomenológica** e foi realizada a **entrevista** com Cristián Undurraga.

Os textos descritivos são narrativas vividas pelo pesquisador a partir do movimento do corpo no espaço, que buscaram manter uma atenção plena à todas as manifestações que saltaram à leitura no momento presente da experiência. Na parte seguinte, antes das descrições foram exibidas análises preliminares das obras selecionadas focando nas relações entre os edifícios e o lugar em que foram implantados. Embora apareçam na pesquisa análises preliminares às descrições, foi necessário ter o cuidado de aprofundá-las somente após as visitas. Dessa forma, dentro dos limites que a natureza dessa pesquisa impõe, foi evitado o excesso de pressuposições, garantindo mais segura nas interpretações fenomenológicas.

A entrevista foi o último procedimento realizado durante a estadia no Chile. O encontro com Cristián Undurraga foi previamente marcado e ocorreu numa sala de reunião do escritório Undurraga Devés, localizado no *Edifício Simonetti*, em Las Condes, região metropolitana de Santiago. Iniciou-se por volta das 9:30h da manhã (horário local

³⁶ As audiografias **não se destinaram** à transcrições exatas das falas produzidas pelo pesquisador durante seus movimentos.

do Chile) e teve duração de aproximadamente 45 minutos. A entrevista semiestruturada foi auxiliada por uma pauta de perguntas pré-elaboradas:

A entrevista por pautas apresenta certo grau de estruturação, já que se guia por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso. As pautas devem ser ordenadas e guardar certa relação entre si. O entrevistador faz poucas perguntas diretas e deixa o entrevistado falar livremente à medida que refere às pautas assinaladas. (GIL, 2008, p. 112)

Após a transcrição da entrevista foi possível fazer um entrelaçamento das experiências narradas com o posicionamento do arquiteto avaliado em entrevista.

Categorias de Análise para as Descrições

Diante do referencial teórico e metodológico, assim como diante das características mais notadas durante as visitas às obras de Undurraga, os seguintes conceitos foram eleitos como categorias de análise das experiências: o *lugar*, conceito mais trabalhado por Christian Norberg-Schulz, foi explorado nas seguintes categorias: *assentamentos; limites, extensão e fechamentos / visualização, complementação e simbolização / genius loci*.

A *topografia* foi trabalhada por David Leatherbarrow com enfoque no sítio e na sua interação com a arquitetura a partir da noção de *lugar*. Para esse autor, a arquitetura pode ser uma *elaboração*, uma *colaboração* e uma *inserção* na topografia. Para Juhani Pallasmaa e Peter Zumthor, a partir do movimento do corpo vivido assimila-se a materialidade dos limites físicos e questões metafísicas da arquitetura. Os autores mencionam a importância dos *aspectos multissensoriais da arquitetura* na criação de *atmosferas*.

zonas fenomênicas foram explicadas por Mohammad Reza Shirazi como domínios ou transições percebidas durante a experiência. Por fim, a *dimensão sagrada* foi trabalhada por Mircea Eliade em oposição ao que é profano, sendo estes dois modos de *ser-no-mundo* antagônicos (tabela 1).

Tabela 1 - Categorias de análise associadas a autores do referencial teórico desta pesquisa.

	Norberg-Schulz	Juhani Pallasmaa	Peter Zumthor	David Leatherbarrow	Mireea Eliade	Reza Shirazi
LUGAR: assentamentos / limites, extensão e fechamentos / visualização, complementação e simbolização / <i>genius loci</i> .	●					
TOPOGRAFIA: elaboração, colaboração, inserção.			●			
ATMOSFERAS: aspectos multissensoriais da arquitetura.	●	●				
ZONAS FENOMÉNICAS: domínios, transições;						●
DIMENSÃO SAGRADA: limite, fronteira, abertura, cosmogonia, hierofanía				●		

Fonte: o autor.

5 EXPERIÊNCIAS CORPÓREAS NA ARQUITETURA RELIGIOSA DE CRISTIÁN UNDURRAGA

Nesta parte as descrições das experiências diretas com as obras foram precedidas por informações introdutórias às mesmas, intituladas como análises preliminares. Foi necessário fornecer informações sobre o contexto da obra visitada para que o leitor tenha uma ideia da sua função, da implantação, seu tamanho e seu programa com o auxílio de informações, dados históricos e imagens de satélite. Embora as análises preliminares estejam posicionadas antes das análises descritivas -por uma questão de organização do texto-, o leitor pode achar mais confortável ir direto às descritivas, e só depois retornar as informações preliminares. Esta seria a atitude mais coerente do ponto de vista da teoria fenomenológica, que privilegia os contatos mais diretos, sem deferências à explicações preliminares. Nas análises preliminares prevalece o uso de vistas aéreas e desenhos de projeto, enquanto que nas descrições das experiências prevalecem imagens feitas pelo autor durante os percursos.

O primeiro motivo para a seleção ter sido de obras públicas culturais é o da acessibilidade às mesmas, diferente das modalidades residenciais e corporativas, que na maioria de casos são residências unifamiliares e edifícios empresariais privativos. As praças cívicas não revelaram características relevantes no âmbito teórico desta pesquisa porque são espaços a céu aberto submetidos principalmente ao palácio do governo nacional, e que por isso, apresentam um caráter hierárquico e controlado, típico de lugares cívicos com ocupação militar. Além disso, as praças que complementam o *Palácio de La Moneda* se desenvolvem mais no nível do piso, excluindo a diversidade de outros fechamentos (tetos, paredes em alturas variadas, janelas, etc) necessários para a manipulação de atmosferas em espaços internos.

De maneira geral, são as obras públicas culturais que estão mais alinhadas com o que o próprio arquiteto divulga ser o interesse central de sua carreira, desde o início até o momento atual:

Desde a universidade nós apresentamos o **tema social, cultural e urbano**. Eles foram os três eixos da nossa carreira e conseguimos fazê-lo até hoje. É uma opção que não é fácil, digamos que não tem um vento a favor. Requer apreciação **pelo silêncio, pela transcendência**. Todos os projetos urbanos, que também possuem componentes culturais, demoram muito tempo. A arquitetura que praticamos é uma arquitetura para corredores de longa distância, não para velocistas. É uma arquitetura silenciosa que não está na mídia. São tópicos muito

sérios para banalizar. (Cristián Undurraga, Revista Casas, 2016, tradução e grifos meus)³⁷

Dentre as obras públicas culturais de Undurraga foi escolhido o programa religioso porque esta modalidade expressa -de maneira mais significativa- as sensibilidades projetuais que buscamos. O caráter sagrado na arquitetura requer atenção à aspectos elementares na concepção do projeto, como a materialidade construtiva, mas também requer a interpretação de questões simbólicas e imateriais com igual importância. Além disto, críticos da história da arquitetura chilena consideraram que em obras como o Santuário de Padre Hurtado, Undurraga investiu em sensibilidades topográficas e criou passeios que privilegiam a experiência corporal com o espaço ao longo da *promenade arquitetônica* (OYARZUN, 2006; TORRENT, 2006).

5.1 ANÁLISE PRELIMINAR DO SANTUÁRIO PADRE HURTADO

O projeto desenvolvido em 1994 e construído no ano seguinte foi encomendado pela *Fundación de Beneficencia Padre Hurtado*, instituição de ordem jesuítica que possui instalações religiosas em todo o Chile. A obra em questão está localizada em Santiago, na *comuna de Estación Central*³⁸, com conexões entre a Av. Padre Alberto Hurtado (a oeste), rua Hogar de Cristo (ao norte) e rua Germán Yungue (ao sul). Trata-se de uma intervenção estabelecida em um miolo de quadra, criando novos edifícios e um espaço público entre os edifícios pré-existentes (figs. 197 e 198). O conjunto pré-existente à nova área inaugurada em 1995 é composto principalmente por três setores religiosos e de assistência social que começaram a ser construídos nos meados dos anos 1940: a *Parroquia Jesús Obrero*; a *Capilla de Las Bienaventuranzas*, que abrigou a primeira sepultura do padre Hurtado; e o *Hogar de Cristo*, que abriga a maior parte dos serviços sociais como abrigo para pessoas sem teto e enfermos, dentre outros serviços. Esses equipamentos estão situados nas bordas da quadra ocupada com alguns acessos alternativos diretamente conectados com as ruas do perímetro, enquanto o miolo da quadra destinou-se às novas intervenções, a cargo do Undurraga & Déves. Ao todo, o terreno da quadra tem 8.000 m² e a nova área construída tem 1.500 m² (figs. 199 a 201).

³⁷ Disponível em: <<http://casas.cosas.com/84748-2/>> Acesso em: 20 Fev. 2019.

³⁸ Estación Central é uma das 32 *comunas* que compõem a cidade de Santiago, capital do Chile. As *comunas* têm uma escala urbana equivalente ao que chamamos de bairro.

Figuras 197 e 198 - *Estación Central* e o complexo de Padre Hurtado (entre as ruas nomeadas).



Fonte: edição do autor a partir de <<https://www.google.com.br/maps>>.

Figuras 199 a 201 - Visão geral do Santuário de Padre Hurtado. Acessos pelas ruas Hogar de Cristo e Germán Yungue.



Fonte: disenoarquitectura.cl / [google.com.br/maps](https://www.google.com.br/maps).

O aspecto geral de *Estación Central*, área urbana na zona oeste de Santiago, é claramente distinta de zonas onde concentram-se os bairros com as melhores condições urbanísticas da cidade. Além da presença dos nativos, abriga também uma população nitidamente imigrante, composta principalmente por haitianos que ocupam um setor de topografia plana, predominantemente ocupado por casas térreas, geminadas e dispostas

em quadras retangulares. Nessa área há carência de espaços públicos e indícios visíveis de marginalização, tanto pelo aspecto físico do bairro, como também pelos assentamentos temporários de moradores de rua. O entorno imediato do Santuário Padre Hurtado é cortado por vias de mesmo nome, pela Av. Gral. Velásquez, e por uma pista central no nível subterrâneo. Justapostas, essas vias adquirem uma robustez hostil à escala do pedestre. No nível de superfície estão as quadras fechadas por casas, galpões, e uma considerável concentração de pátios rodoviários para ônibus. Para o residente pedestre, não há articulação com espaços públicos suficientes, visto que em um raio de 1km partindo do santuário existe apenas um, o Parque Bernardo Leighton. A Fundação de Beneficência de Padre Hurtado não instalou uma unidade nessa área por acaso, pois esta reflete as preocupações em vida do Padre canonizado, cujas ações sociais eram voltadas para as populações mais carentes (figs. 202 a 205).

Figuras 202 a 205 - Entorno do Santuário de Padre Hurtado.

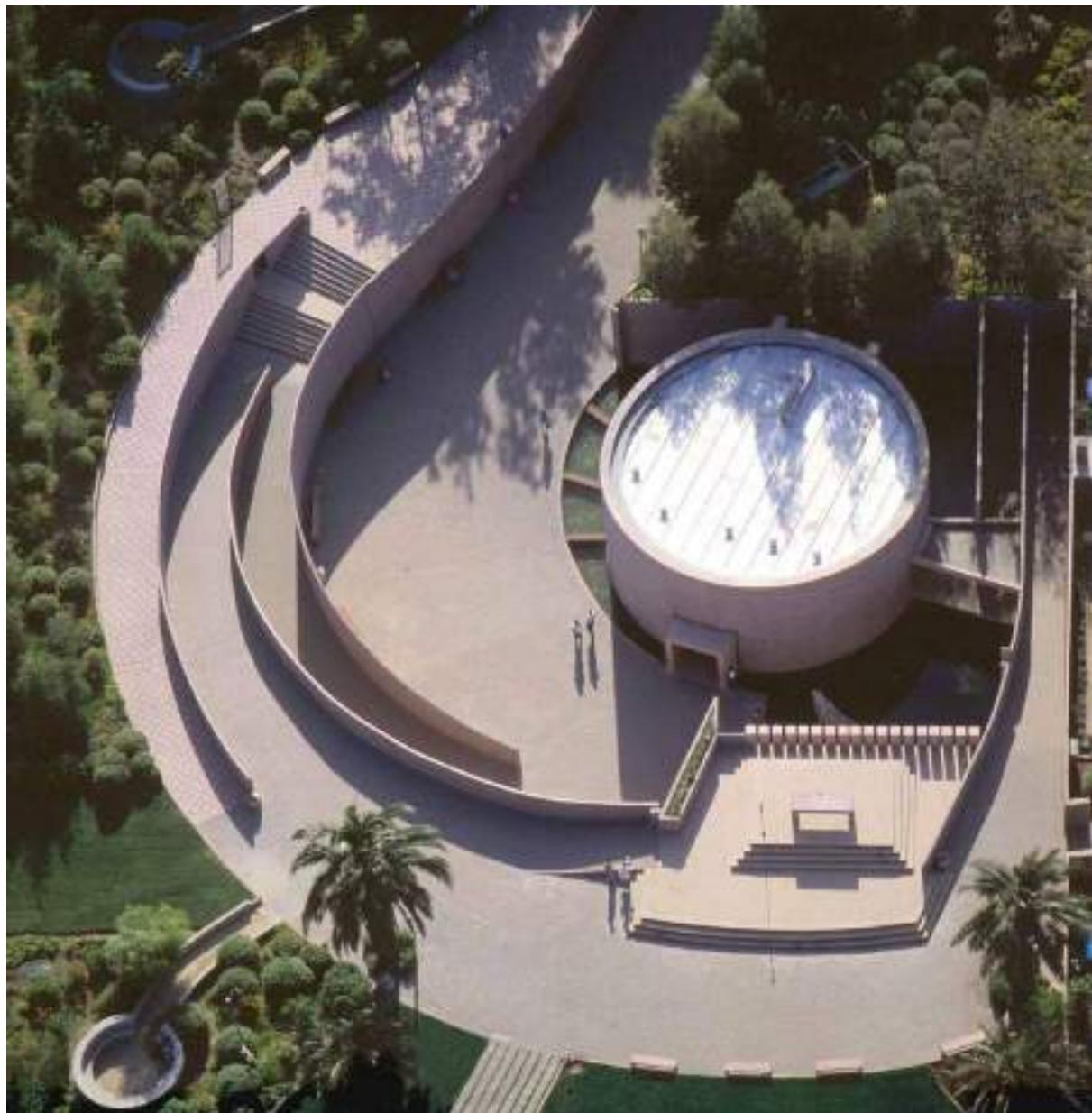


Fonte: google.com.br/maps

O projeto para o Santuário levou em conta esse contexto social local e criou não apenas os equipamentos religiosos requisitados, mas também uma oportunidade de reunião, contemplação, e acolhimento para a população local, imigrantes e peregrinos. No miolo de quadra haviam árvores das quais tomou-se partido para reforçar um caráter de

parque, ainda que de pequena escala. Foram propostas ainda outras árvores no projeto para que o contexto externo fosse filtrado em direção ao interior da quadra em meio a uma cortina de vegetação (fig. 206). Os passeios articulam áreas em dois níveis principais: a grosso modo, um é o nível da rua e outro é um nível mais baixo.

Figura 206 - Santuário de Padre Hurtado (1995).



Fonte: undurragadeves.cl. Créditos: Guy Wenborne.

Figura 207 - Implantação do conjunto do Santuário Padre Hurtado.



Fonte: edição do autor a partir de Diseño Arquitectura e google.com.br/maps.

Legenda: 1. Paróquia Jesus Obreiro; 2. Capela das Bem aventuranças; 3. Hogar de Cristo; 4. Rampas/passeios; 5. Sepulcro; 6. Capela San Ignacio; 7. Altar externo (“Altar Mayor”); 8. Esplanada; 9. Museu; 10. Oratórios; 11. Teatro do Padre Hurtado; 12. Anfiteatro / Salas / Administração. *(os itens de 4 à 10 correspondem às intervenções de Undurraga nesta quadra).

Os passeios se desenvolvem ao longo de uma área verde criando uma conexão alternativa para pedestres entre as ruas que delimitam a quadra. Após alguns metros depois de entrar pelo acesso principal o transeunte tem duas escolhas de caminhos. A principal conduz a um nível mais baixo onde estão o Sepulcro (fig. 207, item 5), local que abriga a tumba do Padre Hurtado³⁹, e a Capela *San Ignacio* (fig. 207, item 6). Uma outra opção de percurso, aproximadamente no nível da rua, conduz aos demais itens: o *Altar Mayor* (fig. 207, item 7) que está estrategicamente articulado a um gramado também chamado de esplanada (fig. 207, item 8), servindo como área de congregação voltada ao altar. Nesta área eventualmente ocorrem cerimônias, mas o uso pela população é livre: “Este é o lugar mais extenso no Santuário do Padre Hurtado. São 5 mil metros quadrados cercados de vegetação [...] Na esplanada há o *Altar Mayor* que é usado para conduzir cerimônias litúrgicas e eventos culturais.” (Fundación Padre Hurtado, tradução minha). Quinze anos depois foi adicionado ao sítio um museu conhecido como *Memorial de la Solidaridad* ou *Museo del Padre hurtado* (fig. 207, item 9). Dois espaços mais reservados em meio às árvores funcionam como oratórios (fig. 207, item 10) e foram dispostos ao longo do percurso no nível da rua.

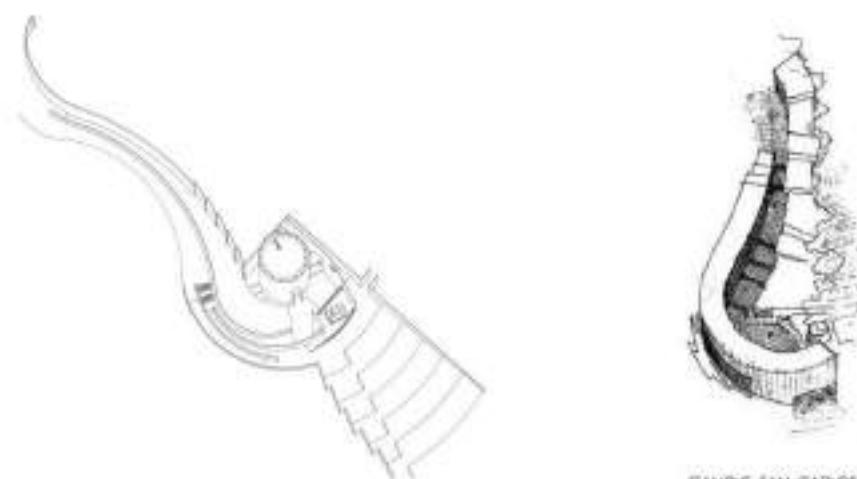
³⁹ O edifício é o local de maior importância do santuário para os religiosos, pois abriga a tumba mortuária do Padre Hurtado, considerada uma relíquia. O padre Alberto Hurtado é uma figura pública importante para o Chile, pois foi beatificado pelo Papa João Paulo II em 1994 e canonizado em 2005 pelo Papa Bento XVI, passando a ser um santo da igreja católica.

O principal material construtivo é o concreto armado, pigmentado, aparente, e com agregado saliente nas superfícies de todas as paredes principais da intervenção. A partir das qualidades arquitetônicas e paisagísticas da intervenção, criou-se um novo espaço público para a comunidade local, uma vez que o santuário apresenta características de parque.

A área de abrangência da narrativa a seguir ocorreu a partir da chegada pela Av. Padre Hurtado, entrando pelo acesso principal em direção aos espaços projetados por Undurraga e finalizando também pelo acesso principal. Não fizeram parte da experiência descriptiva os itens 6 (Capela San Ignacio) e 9 (Museu) (fig. 207). No momento que o Santuário foi visitado, a Capela San Ignacio abrigava um evento especial que impossibilitou acesso e registros adequados de seu interior (figs. 210 e 211), que demandaria observações e permanências suficientes às audiogravações, registros fotográficos, anotações, etc. O Museu não foi incluído por ser um programa anexado posteriormente, não religioso e com características pertencentes a uma outra fase de produção do escritório. Os demais equipamentos pré-existentes no local também não fizeram parte desta experiência, pois não foram projetados por Undurraga & Devés. Dessa forma, foi possível delimitar com precisão **apenas a intervenção 1995**, excetuando intencionalmente o *Memorial de la Solidaridad* (Museu).

Nota-se uma semelhança entre a área de abrangência da narrativa e a Fundação DUOC. U.C, cujo átrio curvo também abriga uma capela em formato circular⁴⁰ (figs. 208 e 209).

Figuras 208 e 209 - Área de abrangência da narrativa. Fundação DUO U.C.

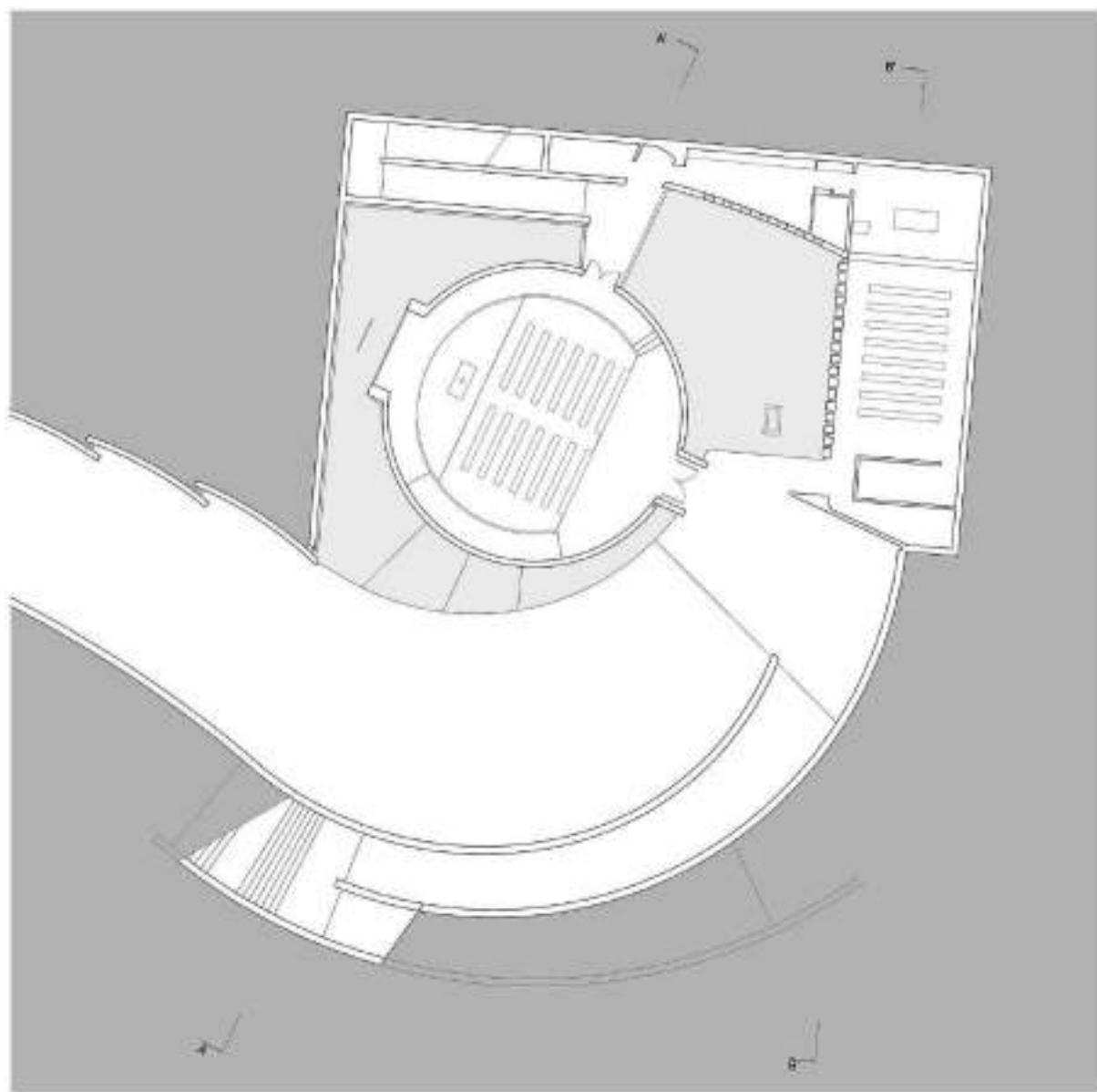


CAMPUS SAN CARLOS DE APOLINARDO, FUNDACIÓN DUOC U.C.

Fonte: undurragadeves.cl

⁴⁰ Ver parte 3, páginas 50 e 51.

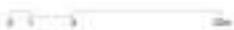
Figuras 210 e 211 - Tumba de Padre Hurtado e Capela de San Ignacio: planta e corte.



ANEXO PLAN - TUMBA



ANEXO SECCION - TUMBA



Fonte: undurragadeves.cl.

A descrição feita a seguir é fruto da visita feita em 18 de Agosto de 2019, final do inverno chileno. A chegada ao local foi em torno das 15:00h, quando a temperatura era em média de 12 °C e o céu estava parcialmente nublado.

5.2 SANTUÁRIO PADRE HURTADO - DESCRIÇÕES FENOMENOLÓGICAS

Figura 212 - Percurso de entrada e saída do santuário.



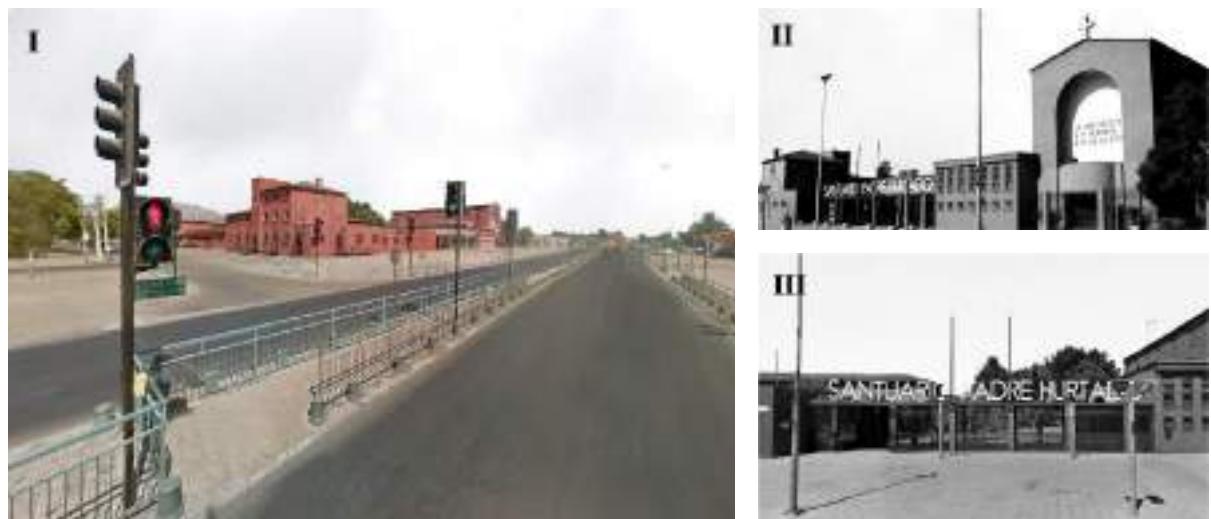
Fonte: edição do autor a partir de google.com.br/maps.

Até a descida no ponto de ônibus P169 (fig. 212), os aspectos gerais percebidos na escala da Av. Padre Alberto Hurtado, é de hostilidade ao passeio do pedestre. A escassez de arborização nas calçadas, o túnel de concreto da pista central e as chapas de aço pichadas, usadas como cercas nos assentamentos domésticos da área, colaboram para uma sensação inóspita, embora muitos dos imóveis locais sejam residenciais. A monotonia sentida nesta avenida até a descida no ponto de ônibus faz chamar atenção para o exterior do Santuário, que surge como um bloco homogêneo de edifícios de cor terracota, e cujo aspecto geral de coesão ressalta o conjunto religioso em relação ao entorno imediato (Fig. 213: "I"). O que se vê antes de atravessar a avenida são as principais edificações pré-existentes do Santuário: o *Hogar de Cristo* e a *Parroquia Jesús Obrero*. Diferentemente do entorno, que transmite uma sensação de carência e fragmentação em sua urbanidade, o conjunto religioso anuncia a criação de um novo *lugar* em meio àquela área. O revestimento das edificações vistas de fora é um reboco com acabamento em pintura, reforçando a sensação de conjunto pela sua cor uniforme. A quadra ocupada pelo santuário surge então como um *centro* diante daquele contexto urbano, pois se distingue claramente das construções características do seu entorno. A percepção desse centro é

reforçada pela sua *extensão* que começa a ser percebida desde a Av. Padre Hurtado, prolongando-se ao fundo para além do alcance nítido da visão. A *extensão* do conjunto na direção oeste (ruas Hogar de Cristo e German Yungue) evidencia uma topografia plana em geral, limitada pela cordilheira ao fundo, percebida como uma penumbra distante (Fig. 213: "I").

O *lugar* construído revela-se também pela presença de aberturas, que pressupõem os interiores. As janelas e demais aberturas vistas de fora possuem alinhamentos e intervalos com *ritmo* regular. Ao atravessar as pistas os telhados também aparecem por terem suas águas expostas e inclinadas. Pela presença de um templo católico e da cruz cristã logo na entrada, o *assentamento* comunica seu caráter religioso (Fig. 213: "II"). Apesar de um aspecto geral regular e simétrico nas fachadas das construções construções, estas não se confundem com edificações de antiguidade clássica, pois apresentam superfícies lisas (livres de ornamentos) transmitindo uma origem relativamente recente. Aproximando-se da entrada principal o letreiro anuncia em tamanho generoso o santuário, bem como as grades junto à calçada ficam abertas e convidam ao acesso. Nesse momento os *limites* percebidos definem claramente uma primeira fronteira entre o espaço público da rua e o espaço público temático do santuário (Fig. 213: "III").

Figura 213 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

O primeiro recinto após a fronteira com a rua é um pátio para recepção dos visitantes, delimitado pelos edifícios que já existiam. Esse espaço permite acesso à prédios vistos de fora do complexo e instalações de apoio. Nesse recinto o caráter percebido no

exterior do assentamento não varia (Fig. 214: “IV”). Seguindo em frente pelo eixo da entrada, cerca de 30 metros adiante, começa-se a perceber uma clara transição no percurso quando fica evidente o muro que guia um passeio, ao passo que as superfícies das edificações pré-existentes são atenuadas. As árvores que ladeiam o início do passeio começam a ser notadas como uma sobreposição ao fechamento do muro, e fazem sentir uma *zona fenomênica* de transição exterior-interior: é o início da intervenção de Undurraga (Fig. 214: “V”).

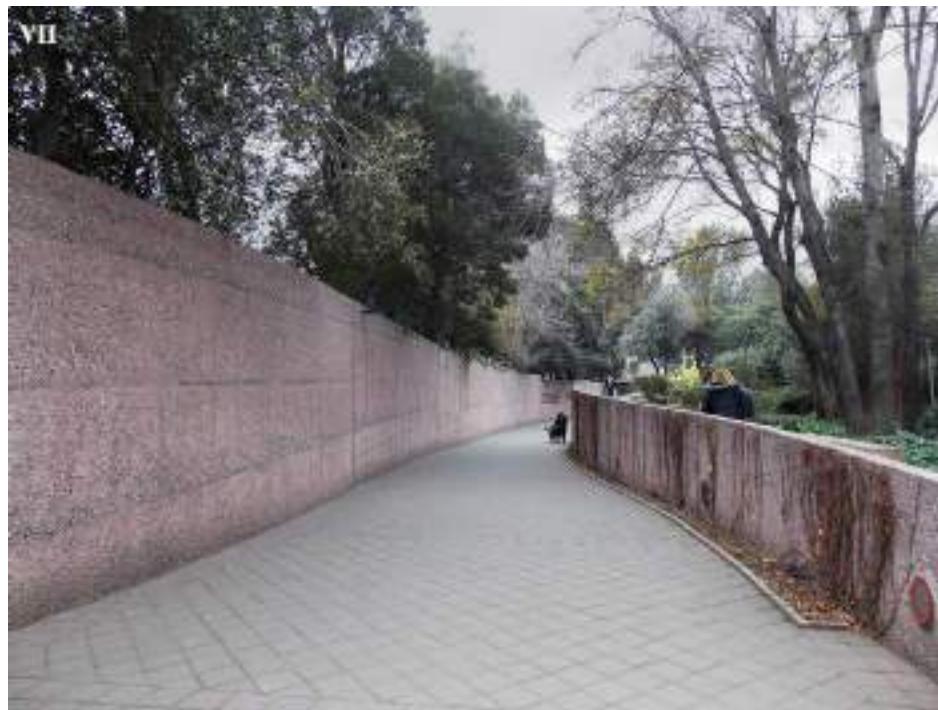
Um novo *lugar* surge dentro daquele primeiro que adentramos a partir da rua. A luminosidade percebida desde a rua é gradativa e parcialmente atenuada pela cortina de árvores que, junto aos muros, delimitam dois percursos longitudinais no terreno. Um desvio na direção da caminhada revela que o percurso mais estreito segue paralelamente ao percurso principal (Fig. 214: “VI”). A atitude natural foi a de permanecer no passeio principal, que é o mais largo e alinhado com o pátio que o precede na entrada do santuário. Este caminho é uma rampa, pois começa a variar sua cota a partir de uma “soleira” percebida pela variação no assentamento dos ladrilhos do piso, que gradativamente descende em curvas (Fig. 214: “VI”). Os sons externos são atenuados a medida que avançamos pela rampa principal, cuja diminuição de altura do solo faz as árvores atrás do muro parecerem mais altas no meio do percurso (Fig. 215: “VII”). As visadas se desdobram à medida que a curva delimitada pelo muro de aproximadamente três metros e meio de altura é percorrida, culminando num pátio curvo que funciona como um ponto nodal para o Santuário (Fig. 217: “VIII”, “XIX”, “X”).

Figura 214 - Registros da experiência.



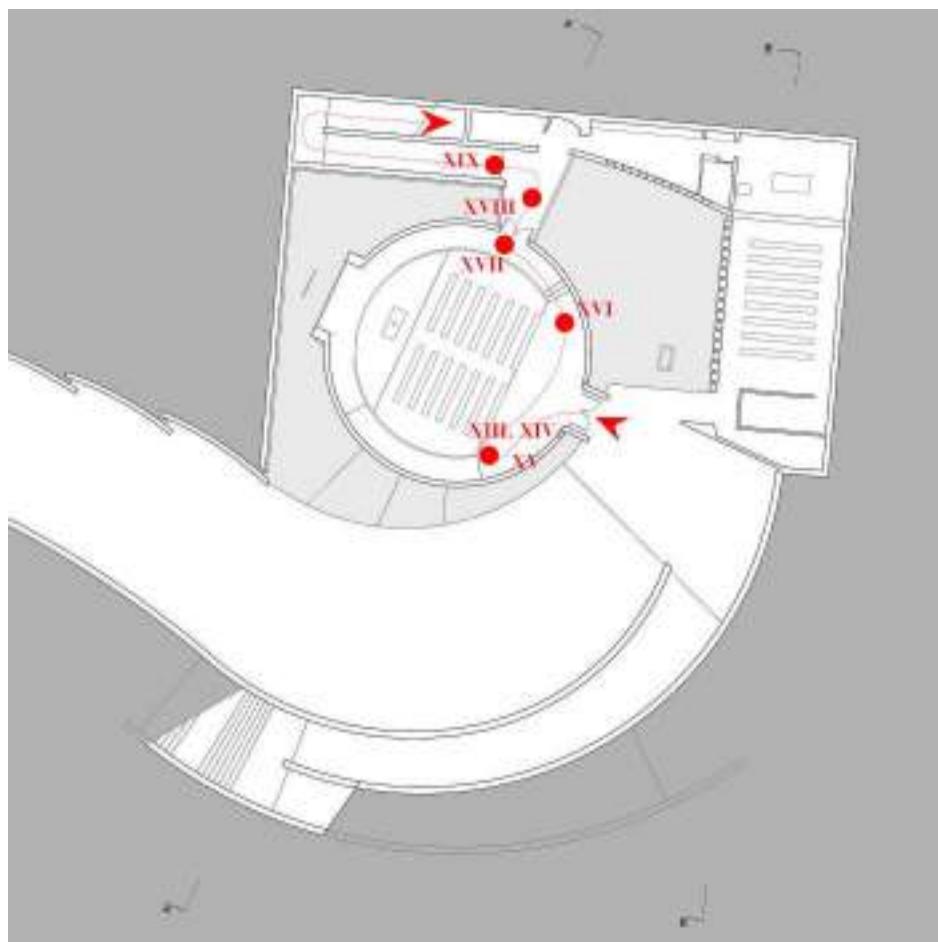
Fonte: o autor.

Figura 215 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Figura 216 - Percurso de pela Tumba de Padre Hurtado.



Fonte: edição do autor a partir de undurragadeves.cl.

Figura 217 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Novamente a variação na paginação do piso cria uma soleira na transição entre rampa e pátio. A configuração desse espaço e o som de água em movimento na cascata ao redor do prédio circular anuncia à chegada a uma nova *zona fenomênica*, pois agora o caminho perde seu caráter de procissão ao culminar num *centro* do santuário, de onde é possível escolher ir à tumba, a um candelabro de parede ou à Capela San Ignacio (Fig. 217). O lugar de maior importância simbólica para o santuário é o prédio circular que abriga a tumba do Padre Hurtado. Este prédio fica isolado do piso do pátio pela água que cai e se reserva ao seu redor (Fig. 218: “XI”), sendo acessado por um pórtico com uma porta de madeira na sua extremidade externa e uma porta de vidro em sua extremidade interna. Antes mesmo de entrar, o escuro interior destaca ao fundo um quadro iluminado com uma cruz alinhada ao eixo de entrada (Fig. 218: “XII”).

Figura 218 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Figura 219 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Internamente, no fundo oposto à porta de entrada principal, um quadro de luz surge de uma abertura com um cruz instalada do lado de fora em meio ao espelho d'água que envolve o prédio (Fig. 219: “XIII”). Duas rampas simétricas acendem junto à parede em direção ao fundo criando um passeio circular e contínuo (Fig. 219: “XIV”, “XVI”), enquanto a área de contemplação fica numa rampa que descende em direção à tumba de pedra. Nesse sentido, o edifício é uma *inserção* no terreno pois o sua implantação está intimamente associada à uma movimentação do solo e a um posterior encaixe do objeto arquitetônico em seu leito, de modo que esse gesto pode ser percebido no espaço vivido. O edifício é também fruto de uma *colaboração* com o sítio a medida que sua forma geométrica favorece a reunião social das pessoas junto à pedra que guarda o santo sepultado. Este recipiente se encontra na cota mais baixa de todo o santuário, considerando desde a entrada principal até o espaço interno do edifício, gesto que também pode ser interpretado por um viés simbólico da “descida do corpo abaixo da terra”.

Eventualmente o reflexo da luz na água pode ser percebido na parede e no teto junto à abertura de fundo. Acima da tumba, existe a única abertura não periférica do teto. Todo o limite circular da parede é acompanhado por roturas no teto que permitem a passagem de uma luz difusa que parece ser derramada como uma fina camada de água pelas brechas. A incidência da luz no concreto ressalta sua tatinilidade na textura das pedras agregadas da composição, e assim a *atmosfera* geral do recinto é de uma cripta silenciosa, escura, “esculpida” numa rocha cercada por água e por árvores. O caráter sagrado deste espaço é sentido principalmente na economia sensorial em seu interior, associada à luz controlada na presença do escuro que predomina no recinto (Fig. 220).

Figura 220 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Uma porta no interior do recinto conduz um caminho para a esplanada (Fig. 219: “XV”). A passagem inicia por uma ponte sobre o espelho d’água que já podia ser vista antes de entrar no prédio (Fig 218: “XI”). A ponte conduz a uma rampa estreita de dois lances com muros altos que desafia nosso senso de localização, pois até alcançar o segundo lance somos comprimidos pela sua forma e pelo céu filtrado pela copa das árvores ao fundo. Cria-se então uma *zona* de transição até esplanada, que por contraste, vai surgindo como um campo aberto com palmeiras e uma cruz como marco na paisagem (Fig. 221: “XXI. a”).

Figura 221 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

A atenção detida pelo marco da cruz, ainda enquadrada pelas rampas estreitas, é furtada por uma abertura isolada com vista para o pátio em frente ao prédio circular. Este recurso permite uma contemplação rápida do conjunto por um ângulo mais elevado, fazendo notar como o prédio da tumba está cercado pela água, pela escultura de Alberto Hurtado e pelos muros filtrados pela vegetação (Fig. 222: “XXI. b, “XXI. c”). Mas logo nossa atenção volta à esplanada que apresenta mais duas cruzes decoradas, simbolizando a sacralidade cristã do lugar para além dos interiores das capelas (Fig. 222: “XXII”). A medida que percorremos o caminho paralelo à esplanada, o museu dedicado ao Padre Hurtado surge após o jardim lateral como uma peça integrada, porém distinta do conjunto, pois sua, cor, textura e forma comunicam um projeto feito a parte da concepção do santuário (Fig. 222: “XXIII. a”).

Figura 222 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Do meio do gramado o Altar Maior ganha destaque pela perspectiva ampla e se mescla aos dos edifícios e passeios do santuário como uma massa de concreto pigmentado distribuída ordenadamente no parque (Fig. 223: “XXIII.b”). Em meio às árvores e já próximo do limite entre a quadra e a rua estão os oratórios, surgem recintos de meditação em menor escala sinalizados por uma cruz e cujo elemento central é a água reservada (Fig. 223: “XXV”, “XXVI”).

Figura 223 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

A rota mais intuitiva para a saída é o passeio da cota mais alta (Fig. 224: “XXVII”). Ao seguir por esse passeio vemos o percorrido inicial por outro ângulo. Enquanto que no primeiro momento a cota do terreno descendia e o muro alto guardava completamente as visadas mais distantes, no retorno a visão é parcialmente desimpedida para o pátio de acesso. Há uma sensação de que os passeios são tão importantes quanto os locais de reuniões interiores, e que são também uma resposta à da direção longitudinal do terreno, ou seja, um gesto de *visualização* e *elaboração* do sítio a partir de sua modificação com elementos arquitetônicos. Dessa forma, os passeios que dão início à procissão em direção aos lugares sagrados do santuário são percebidos como *complementações* aos edifícios implantados, ao altar externo e aos oratórios reservados pelo jardim.

Figura 224 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Finalizando o percurso da volta, nota-se que o Santuário de Padre Hurtado é sobre a criação de uma transição gradual em direção ao sagrado: o espaço profano ou o caos do *mundo* é sentido fora dos limites do *lugar* religioso, mas sob a proteção das edificações perimetrais uma centralidade sagrada está ancorada nos elementos construídos em interação com elementos naturais, ambos carregados de significados. Na volta cria-se uma reinserção suave na cidade, pois assim como no caminho da chegada, o caminho agora escolhido também proporciona contemplação e revelação do espaço à medida que avançamos na caminhada (Fig. 224: “XXVIII”, “XXIX”, “XXX”). A distância, vemos a concentração das pessoas e começamos a ouvir novamente a mistura de seus sons com os de veículos da rua. A iluminação mais aberta do pátio de entrada e o barulho retornam aos poucos, anunciando a passagem entre as *zonas* definidas no estabelecimento do *lugar* -em vários níveis de experiência contemplativa-. Dessa forma, as *fronteiras* do sagrado no Santuário de Padre Hurtado foram sentidas como uma gradação do caráter de

recolhimento à medida que nos movimentamos longitudinalmente em direção ao centro da quadra. As fronteiras dessa obra não estão apenas no confinamento proporcionado pelos elementos construídos, mas foram sentidas principalmente pela interação destes com a atenuação dos sons, com a variação da iluminação, e com a diminuição da altura do solo. O sagrado nessa obra não está expresso na projeção de elementos arquitetônicos em direção ao céu e nem na claridade, mas sim na descida para um recolhimento silencioso em níveis variados de atmosfera intimista.

5.3 ANÁLISE PRELIMINAR DA CAPELA DO RETIRO

A Capela do Retiro foi projetada e construída em 2009 e situa-se em Auco, localidade do Vale Central chileno na região de Valparaíso, cerca de 70 km a norte de Santiago. Partindo da capital a chegada é pela autoestrada 57 (*Autopista Los Libertadores*), que atravessa com o auxílio de túneis uma depressão fértil em meio a colinas. A capela fica junto ao Monastério Carmelita de Auco, que também abriga uma hospedagem para acomodar grupos de fiéis peregrinos em busca de retiro religioso. O monastério e a Capela do Retiro, apesar de mais isolados, fazem parte do *Santuário de Santa Teresa de Los Andes*.

Tomando a direção esquerda desde o acesso principal do Santuário, percorre-se um caminho até o Monastério de Auco e a Capela do Retiro, que ficam a cerca de 1 quilômetro do templo da Virgem de Carmen, onde se concentra a principal atração do *Santuário de Santa Teresa de Los Andes* para a maioria dos peregrinos. O Santuário teve sua construção iniciada pelo prédio do monastério em 1987, que abrigava as relíquias de Santa Teresa. Em 1988 sob a urgência de abrigar as relíquias da primeira santa chilena em um local apropriado para a visitação em massa de fiéis, foi construído o templo dedicado à Virgem de Carmen. O Santuário pertence à ordem dos Carmelitas Descalços e reflete a simplicidade praticada por este grupo no aspecto geral das construções, livres de ornamentação opulenta (figs. 225 a 227).

Figuras 225 a 227 - Santuário de Santa Teresa de Los Andes.



Fonte: edição do autor a partir de [google.com.br/maps/](https://www.google.com.br/maps/) / edição do autor a partir de página do santuário no facebook.⁴¹

A lógica que presidiu a implantação dos prédios do santuário durante a década de 1980 foi a de criar dois lugares principais, mas independentes em seus propósitos: enquanto o monastério é um local de permanência ou de retiro, o templo da virgem que abriga a cripta de Santa Teresa de Los Andes é um local de missas abertas, visitação de devotos em dias regulares ou de celebração em grandes eventos festivos, quando centenas se reúnem no pátio que fica em frente. A delimitação do pátio ocorre por vegetação e por instalações de apoio, livrarias e cafés. Podemos notar pela disposição das palmeiras no pátio externo e no bosque ao lado que a implantação das árvores é fruto de trabalho humano. As áreas verdes que cercam o templo e as áreas de livre lazer totalizam aproximadamente 60.000 metros quadrados, e ficam ao dispor dos peregrinos que,

⁴¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/santuarioteresadelosandes/photos/?ref=page_internal>
Acesso em: 24 Mai. 2020.

principalmente nos fins de semana, fazem da ampla área do santuário um local de encontro.

A utilização da vegetação como recurso de construção da paisagem auxiliou na distinção de dois setores do santuário, pois cria uma “cortina verde” entre ambos, de modo que, se não possuírem referências da existência do monastério, dificilmente os visitantes se dirigem até seu local, permanecendo concentrados em torno das relíquias de Santa Teresa guardadas no templo da Virgem de Carmen. O monastério também é conhecido pelo nome de Casa de Espiritualidade Santa Teresa de Los Andes e o Templo da Virgem de Carmen também é conhecido como Templo de Santa Teresa de Los Andes:

A Casa de Espiritualidade Santa Teresa de Los Andes está localizada a 1 km ao sul do Templo e da Cripta de Santa Teresa de Los Andes, no mesmo santuário. A Casa da Espiritualidade é regularmente desconhecida pelos peregrinos e fiéis. **Somente aqueles que se aventuram pelo santuário caminhando por uma esplanada deserta** em uma direção paralela à estrada que liga o Santuário a Santiago, podem vê-la [a Casa de Espiritualidade] coroada pelas colinas de Cordón de Chacabuco. (Casa Retiro Auco, 2020, grifos meus)⁴².

Avaliando a fotografias aéreas (Figs 228 e 229) após esta fala sobre a implantação dos prédios do santuário, fica evidente que a modificação da paisagem do lugar carregou intenções inspiradas em conceitos da religiosidade cristã, como a ideia de percorrer um “sacrifício” para se obter uma “graça”. Isto também pode ser notado pelo comentário sobre a *Via Crucis*, cuja jornada inicia aos pés do Monte Carmelo.

O esforço da ascensão, contemplando o mistério do Filho de Deus que assume a morte na cruz para a salvação do mundo, encoraja você a segui-lo com generosidade, avançando no caminho íngreme do dever. Existem quinze estações que nos levam passo a passo até o Calvário. E depois de contemplar Cristo crucificado, uma imagem de sua ressurreição nos lembra que dor e morte não são o fim, mas **o caminho para a glorificação**. (Santuário Teresa de Los Andes, 2020, tradução e grifos meus)⁴³.

No setor Sul do Santuário o Monastério conta com áreas de estar, dormitórios, refeitório, auditório, oratório, pátios, jardim e bosque plantado ao redor do conjunto. O acesso a essas instalações, diferente do setor norte, se dá perante reservas antecipadas. É diante do contexto pré-existente apresentado que a Capela do Retiro surgiu em 2009, ocupando uma área total de 620m².

⁴² Disponível em: <<http://casaretiroauco.cl/index.php/como-llegar/>> Acesso em 15 Jun. 2020.

⁴³ Disponível em: <<http://www.santuarioteresadelosandes.cl/new/index.php/es/lugares-de-interes/via-crucis>> Acesso em 15 Jun. 2020.

Figuras 228 e 229 - Monastério Carmelita de Auco e Capela do Retiro.

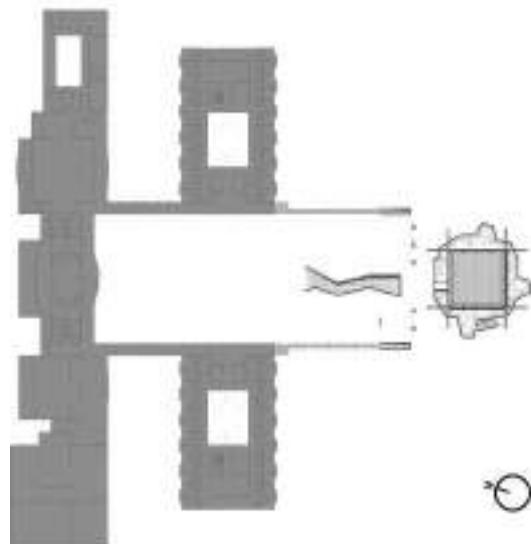


Fontes: edição do autor a partir de pinterest.cl / edição do autor a partir de youtube.com. Créditos: Roberto Saez.

No projeto da Capela do Retiro a concepção estrutural colabora com a criação de um espaço de acolhimento semi-enterrado protegido por uma caixa de concreto. De acordo com as palavras do arquiteto, o solo foi modificado intencionalmente para criar a nave da capela abaixo da superfície exterior:

A primeira operação consiste em perfurar o solo, criando uma cavidade cuja geometria aleatória foi confinada por um muro de pedra rústico. Posteriormente, quatro vigas de concreto armado se cruzam para moldar o cubo que contém o vazio interior. Essas vigas se estendem - além da caixa - até encontrar apoio em oito pequenos cubos de concreto localizados nas margens externas do espaço escavado. Um aceno ao mundo primitivo, artesanal e tectônico inspira aquele interior sombrio onde é proposto um cubo de madeira de carvalho reciclado -dos antigos trilhos da ferrovia- que, pendurado nas vigas de concreto, revela a caixa sem peso que esconde a racionalidade de seus suportes. [...] Por outro lado, propõe-se uma distância estrategicamente controlada entre a caixa de madeira e o piso, de modo a permitir que a capela seja iluminada a partir de seu estrato inferior [...] A dualidade metafísica racional exterior / interior, tão presente na história da arquitetura religiosa, assume aqui uma expressão contemporânea. (undurragadeves arquitectos, 2019, tradução minha.)⁴⁴

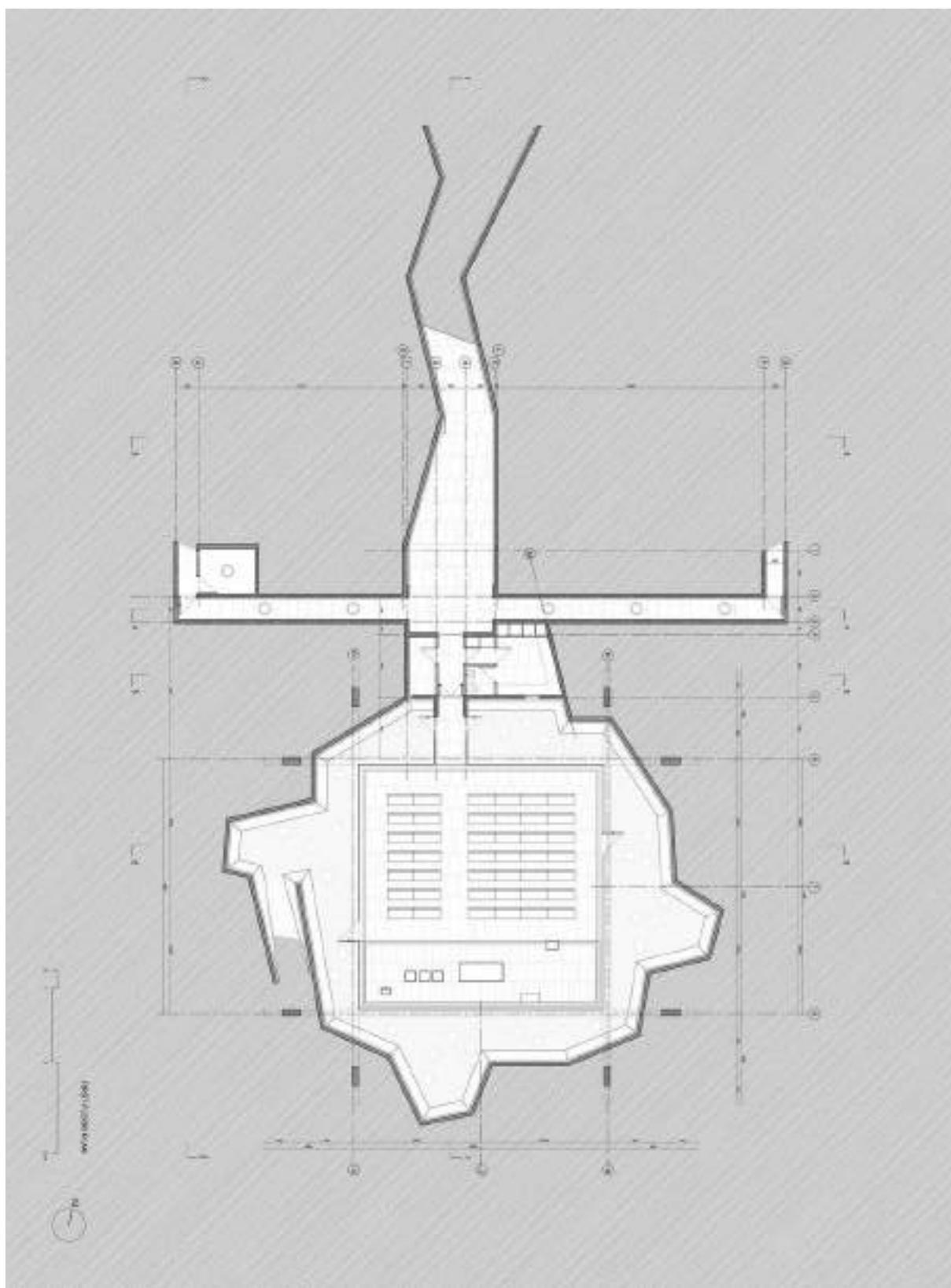
Figuras 230 e 231 - Implantação e Corte perspectivado.



Fonte: undurragadeves.cl

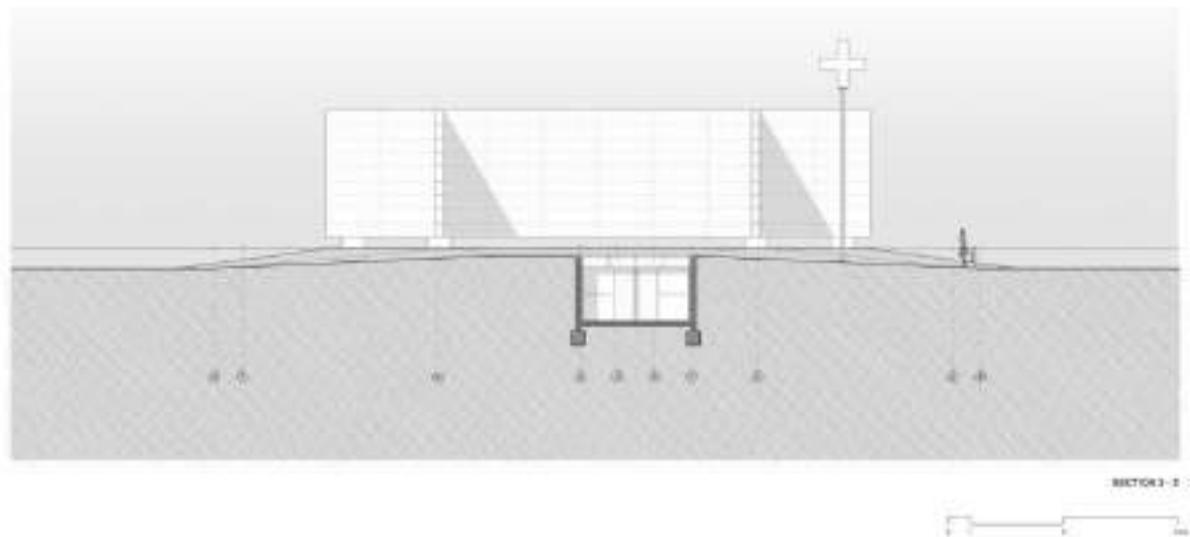
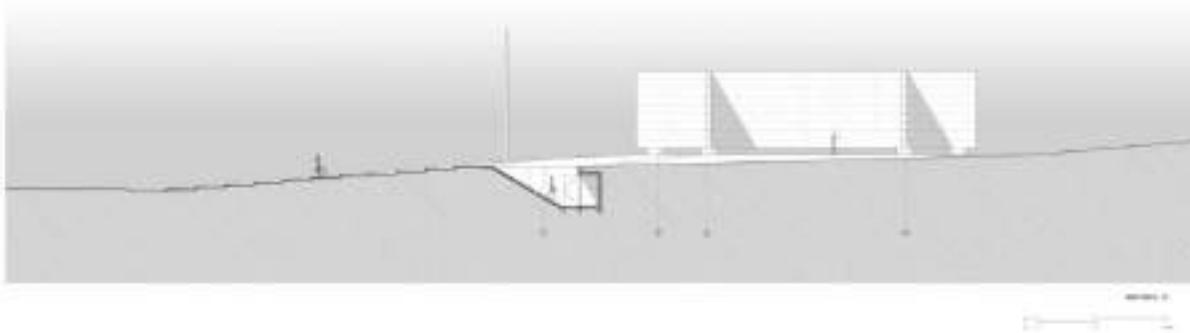
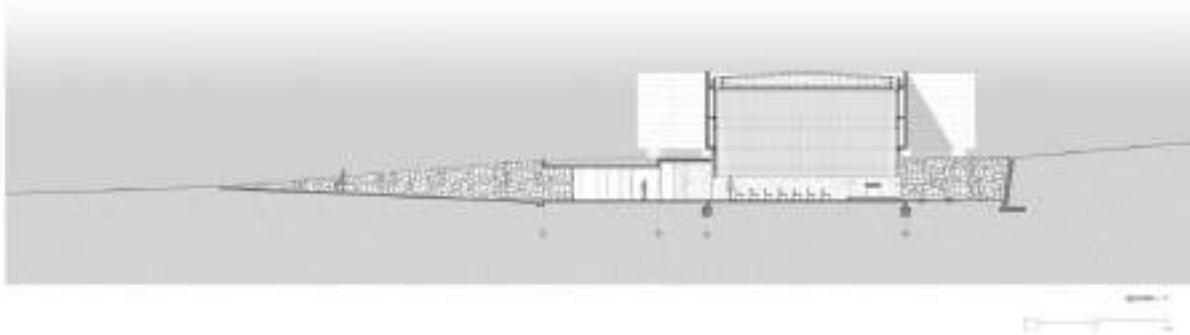
⁴⁴ Disponível em: <<https://undurragadeves.cl/capilla-del-retiro/?lg=>> Acesso: 17 Nov. 2019.

Figura 232 - Planta baixa.



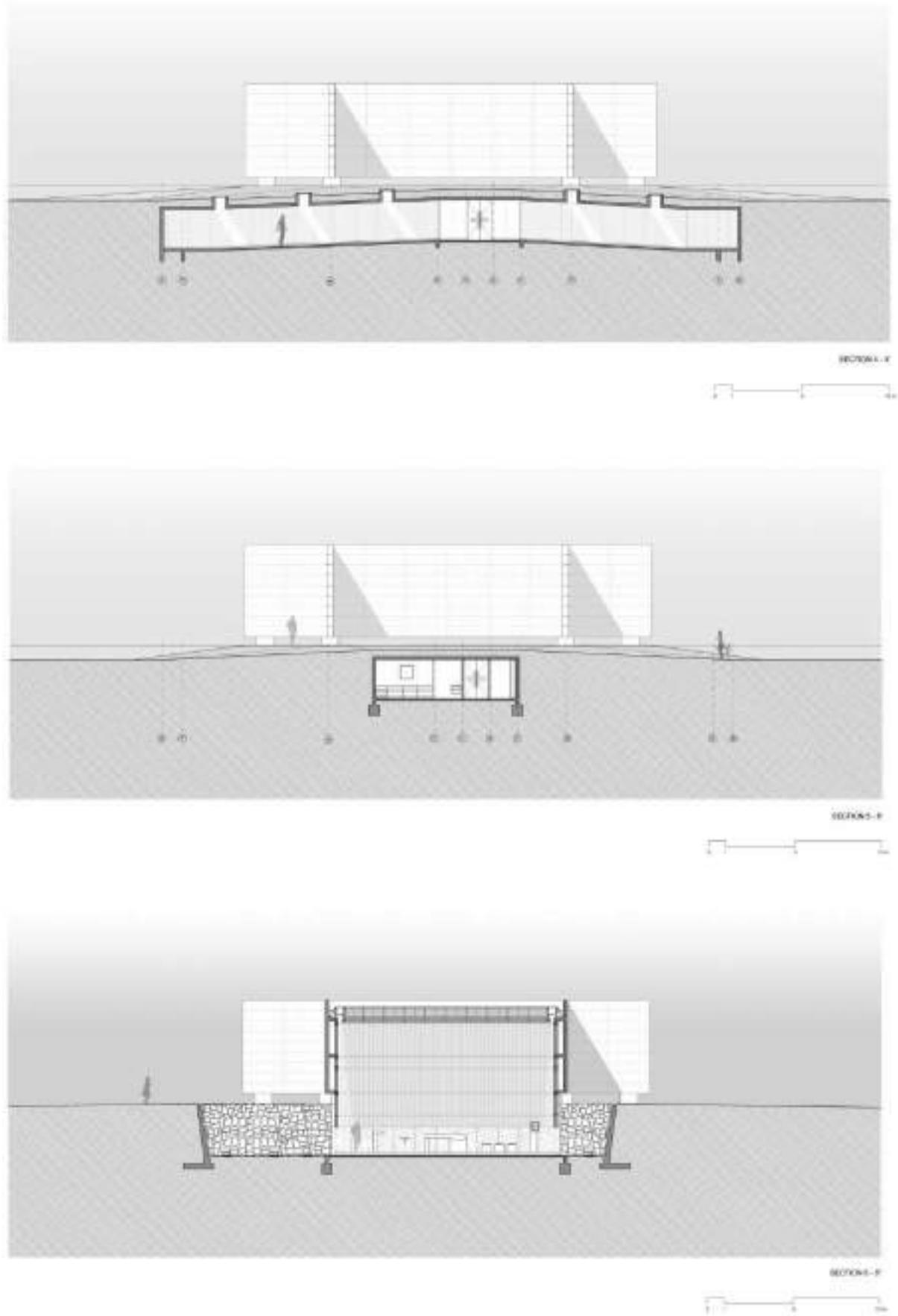
Fonte: undurragadeves.cl.

Figuras 233 a 235 - Cortes 1-1', 2-2' e 3-3'.



Fonte: undurragadeves.cl.

Figuras 236 a 238 - Cortes 4-4', 5-5' e 6-6'.



Os reconhecimentos à qualidade desta obra renderam a Cristián Undurraga o *International Prize for Sacred Architecture* (2012), prêmio conquistado apenas pelos arquitetos Tadao Ando em 1996, Álvaro Siza em 2000, Richard Meier em 2004 e John Pawson em 2008. Durante a seleção desta premiação a Capela do Retiro se destacou entre 116 projetos concorrentes dos 5 continentes. A mesma obra ainda colocou Undurraga entre os finalistas para o prêmio que reconhece as mais notáveis obras arquitetônicas construídas nos continentes norte e sul-americano, o *Mies Crown Hall Americas Prize* (MCHAP). A Capela do Retiro foi selecionada para estar dentre os 7 finalistas, escolhidos por um júri do qual fez parte Kenneth Frampton, que ainda incluiu o também destacado chileno Similjan Radic, Álvaro Siza, Herzog & de Meuron, OMA, Steven Holl e Rafael Iglesia.

A seguir é feita a descrição, fruto da visita feita em 26 de Agosto de 2019. A chegada ao local foi em torno das 16h, quando a temperatura era em média de 18 °C e o céu estava limpo. A área de abrangência da experiência descritiva não inclui um passeio pelo monastério, limitando-se à chegada pelo campo externo em frente ao conjunto (fig. 239, item 1), ao pátio e jardim em torno da capela, e ao interior da capela (fig. 240, itens 2 e 3).

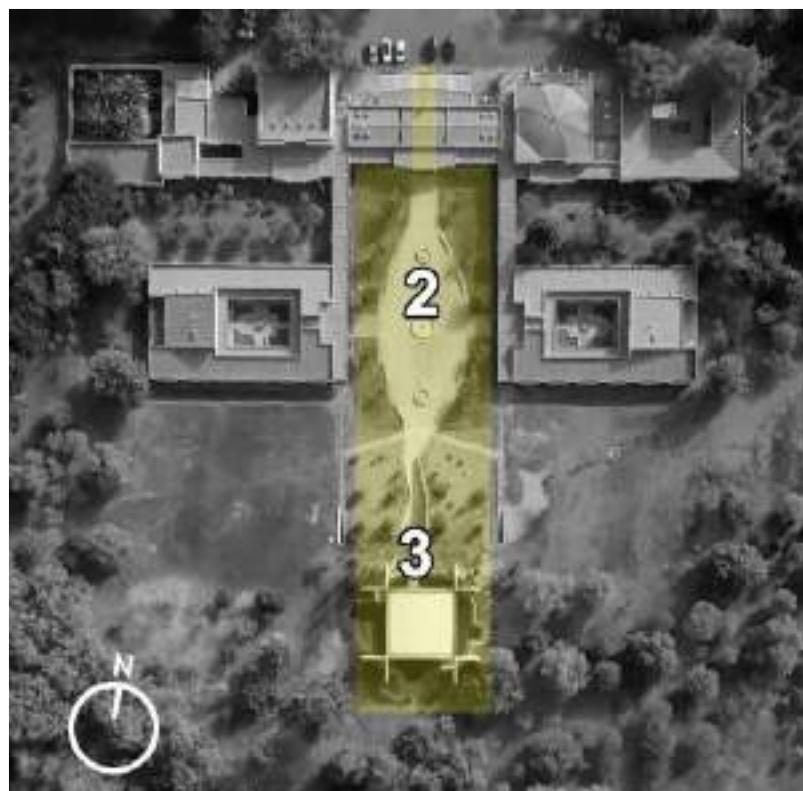
Figura 239 - Área de abrangência da experiência descritiva.



Legenda: 1: campo externo); 2: pátio / jardim; 3: Capela do Retiro.

Fonte: edição do autor a partir de google.com.br/maps.

Figura 240 - Área de abrangência da experiência descritiva.

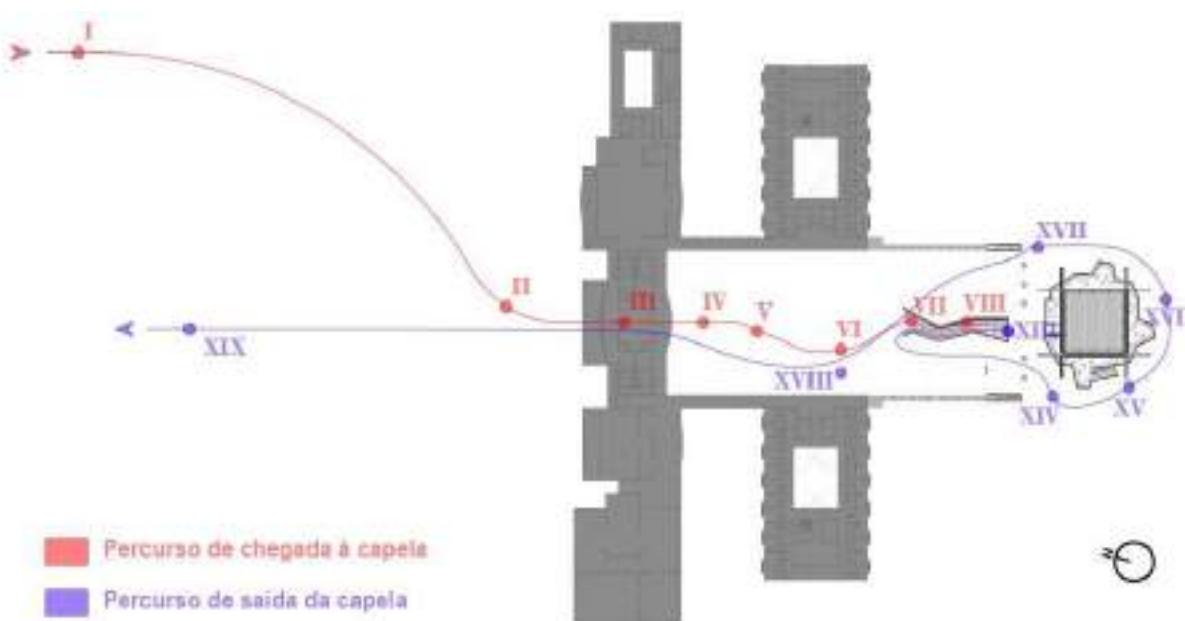


Legenda: 1: campo externo); 2: pátio / jardim; 3: Capela do Retiro.

Fonte: edição do autor a partir de google.com.br/maps.

5.4 CAPELA DO RETIRO: DESCRIÇÕES FENOMENOLÓGICAS

Figura 241 - Percurso de chegada e saída da Capela do Retiro.



Fonte: edição do autor a partir de undurragadeves.cl.

Após se afastar do setor norte, onde existem prédios envolvidos por um bosque, iniciamos uma “procissão” em meio a um campo desértico para encontrar o lugar de retiro. A chegada ao monastério é precedida pela aridez do campo aberto, que cria uma clara sensação de desamparo -apesar da beleza do lugar- devido a exposição com que nos encontramos quando estamos sozinhos e cercados pela vasta homogeneidade, mas ainda sem saber claramente como chegar ao destino desejado. Da linha de chão, não se vê claramente o assentamento que buscamos, e por vezes a trilha marcada na terra parece conduzir a nenhum assentamento humano, tendo em vista que as colinas intocadas são as únicas proeminências relevantes até o momento.

Figura 242 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

O domínio aqui ainda é geográfico. Ao caminhar pela área periférica do Monastério, a geografia dominante faz o território do santuário parecer um fundo plano em relação à grande altitude de suas bordas montanhosas (Fig. 242: “I”). Apenas o som vago dos carros é carregado pelo vento, e nada mais se ouve. Neste momento do ano prevalece a monotonia das cores marrons no solo, nas rochas, e nos caules da vegetação caducifólia, enquanto que o verde intenso fica limitado aos bosques, que ocupam uma extensão limitada do território. Gradativamente o solo se eleva radialmente de uma área plana e ampla para um cerco de montes rochosos que parecem intocados, enquanto que o campo por onde se chega até o complexo para retiro começa a revelar intervenções

humanas pela presença de trilhas e algumas árvores plantadas, ajudando a balizar um percurso (Fig. 243: “I.a”, “I.b”). Não fosse por essas intervenções, a orientação ficaria gravemente prejudicada devido ao caráter homogêneo na cota plana do sítio.

Figura 243 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Tendo passado pelo desamparo de transitar no solo desértico com relativa sensação de estar perdido, ressurge a oportunidade de proteção na edificação adiante. O monastério surge como um *assentamento* claramente humano. Uma vez próximo de sua entrada percebe-se um *limite* para a homogeneidade da paisagem, pois o prédio marca uma transição abrupta do campo árido para seu domínio (Fig. 244: “II”). Isto marca o final da primeira *zona fenomênica* mais geral do *lugar*, já que este deixou de ser predominantemente natural ao indicar a presença de atividades humanas em curso dentro daquela edificação. A fachada da entrada do monastério possui uma cruz delgada centralizada na platibanda, é predominantemente horizontal, branca, com frontalidade bem marcada por um alpendre com colunas em ritmo regular e porta de entrada em posição simétrica.

Internamente, já na recepção, avista-se um pátio, ou, uma segunda área externa na qual está a Capela. O escuro da recepção percebido entre o campo externo e o pátio adiante é sentido como uma *zona de transição* (Fig. 244: “III”), pois ao pisar no solo natural do pátio abre-se uma nova *zona fenomênica*, limitada lateralmente por palmeiras plantadas em ritmo regular, pelas alas de circulação da hospedagem, pela Capela do Retiro adiante e pelo bosque e montanhas ao fundo. O caminho que conduz até a capela sofre um acento suave sentido sutilmente ao caminhar, porém isso fica mais visível pelo

escalonamento das alas laterais e pelas fontes com calha cascata no centro do pátio (Fig. 244: “IV.a”, “b”).

Figura 244 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Adiante, em um eixo alinhado com a porta de entrada do conjunto, vê-se o volume de concreto aparente e cinza, “puro”, antecedido por uma cruz amarela instalada no solo e erguida um pouco acima da construção -que não carrega nenhum símbolo religioso diretamente em sua fachada-. A capela se distingue em relação à construção pré-existente, primeiramente pela sua materialidade e depois pela sua implantação isolada no terreno como “figura contra o fundo”, ou seja, ela surge como um contraponto ao seu entorno mais imediato, sem a intenção de “desaparecer” na paisagem. A esta distância o volume ainda é abstrato, pois se vê apenas uma grande parede de concreto perpendicular a duas outras menores que não revelam explicitamente onde se apoiam. Esta fachada está visualmente separada do chão por um friso de vidro, que estabelece uma dualidade entre o solo natural e estrutura de concreto, tal qual a soleira duma porta nos comunica a interrupção entre dois ambientes ou o intervalo entre dois materiais. Nota-se apenas uma abertura quase centralizada, pequena, escura e próxima do chão, como um ralo de águas pluviais (Fig. 245: “IV. c”). A caixa parece ser leve e pesada ao mesmo tempo, chama a atenção pela sua “lisura” e abstração diante da natureza.

Figura 245 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Contrastes nas texturas dos materiais do pátio com a fachada da capela reforçam a importância da linha de chão para este lugar criado, pois a rugosidade das pedras das muretas, aliada a sua cor, ancoram o terreno como o principal elemento para definição do partido da Capela. A medida que caminhamos no solo natural e arenoso, uma leve ascensão na topografia é sentida em direção ao volume de concreto e a abertura junto ao solo começa a chamar a atenção, pois seu tamanho vai se desdobrando gradualmente até ficar visível a porta de acesso, a qual se chega por uma rampa que corta a terra descendendo em meio aos pinheiros plantados. (Fig. 246: "V", "VI"). Subida e descida são, portanto, contrastes impressos pela topografia como forma de *elaboração* do terreno.

Figura 246 - Registros da experiência.

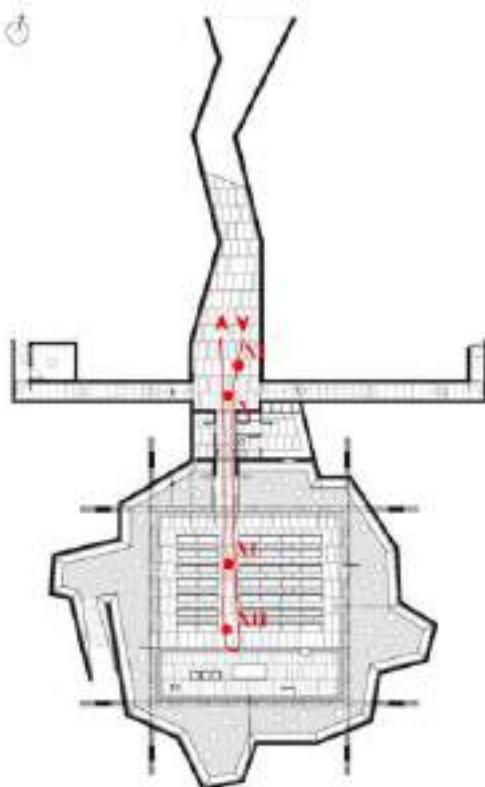


Fonte: o autor.

Estando na rampa, a proximidade com os elementos construtivos faz os materiais saltarem ainda mais à percepção: as pedras do muros da rampa são um tipo comum na paisagem natural do lugar e remetem às colinas da região, suas cores e textura. O piso de placas cimentícias da rampa é áspero e tem uma paginação direcional alinhada com o mergulho no sítio, enquanto que o concreto visto de perto foi moldado de maneira que os sulcos deixados pelas formas prevalecem no sentido horizontal, ou seja, obedecendo o caráter da implantação como um todo (Fig. 246: “VII”, “VIII. a”, “b”, “c”). Assim, o caráter sensorial tátil se sobrepõe ao apelo visual no exterior dessa obra: aquilo que estava no chão agora está ao nosso lado, ao toque da mão, e lembra-nos das origens desta paisagem.

Este percurso lentamente nos desconecta da paisagem, mas ao mesmo tempo nos conecta com seus elementos essenciais reorganizados pela arquitetura.

Figura 247 - Percurso pelo interior da Capela do Retiro.



Fonte: edição do autor a partir de undurragadeves.cl.

A rampa é uma importante *zona fenomênica* da experiência, pois constitui um caminho processional ou uma “ponte” até o limite físico de passagem entre o exterior e o interior guardado pela construção. A passagem pela porta ao final da rampa dá acesso a um túnel curto de concreto que sustenta solo natural no nível térreo acima. Este túnel curto funciona como um nártex anterior a um corredor único, e ainda recebe outros dois túneis iluminados por claraboias (Fig. 248: “IX”), percursos alternativos mais diretos para quem vem das alas da hospedaria. Finalmente chegamos ao corredor que conecta diretamente à nave da capela. Seus fechamentos laterais são de vidros translúcidos e isso atrai nosso olhar direto para o muro de pedras ao fundo, e também cria uma sensação de descompressão logo após passar pelo nártex de concreto. O contraste entre o “peso” dos túneis e a claridade do corredor, funciona como uma soleira, embora não seja um

elemento físico instalado no piso, mas sim um intervalo sentido na escala, na iluminação e nos materiais desses dois estágios do espaço construído (Fig. 248: “X”). As folhas de vidro do corredor continuam por todo o perímetro da nave, entre o piso e a estrutura de concreto do nível térreo.

Figura 248 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

A entrada na nave revela uma inversão abrupta dos aspectos percebidos no exterior da construção: uma caixa de madeira escura e explodida, cujas paredes não tocam o chão nem o teto, e parecem flutuar pela ausência visual de qualquer apoio. A rotura entre o teto e as paredes deixa passar delicadamente a luz natural, que incide no revestimento de madeira, acentuando sutilmente sua textura desgastada e a direção vertical das placas. As paredes de madeira são bastante separadas do piso, o que dá ao espaço uma sensação de leveza acentuada pela luz natural difusa que chega principalmente por baixo e reflete no piso de concreto, efeito que se opõe ao “peso” e estabilidade de uma estrutura maciça de concreto. O modo como a luz entra e vai iluminando esta caixa por cima e por baixo é fascinante. As pedras do muro que delimitam a cratera na qual foi inserida a capela ficam iluminadas e -por contraste- reforçam a geometria cúbica do invólucro. Claro e escuro assumem contrastes marcantes

nesse espaço religioso contemporâneo que convida ao recolhimento e ao silêncio (Fig. 249).

Figura 249 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.



A poucos centímetros acima do piso da nave há um outro piso onde ficam os elementos do rito litúrgico, feitos em pedra esculpida. Duas imagens sagradas são exibidas: a do cristo, pregado diretamente na parede suspensa de madeira, e a de Santa Teresa, sobre um bloco de pedra no piso. Diante do efeito de leveza e flutuação na atmosfera interior da nave, notar a imagem do cristo de perto, preso diretamente numa das faces da caixa de madeira, remete a ideia de que, após a descida a um “sepulcro no chão”, simbolizando a morte do corpo, todo o espaço fala sobre uma ascensão para a vida espiritual junto com o cristo, que preso às paredes, está a subir carregando o templo. Considerando a historiografia cristã, esta percepção pode ser lida como uma metáfora espiritual e religiosa simbolicamente expressa na arquitetura (Fig. 249: “XI.a”).

Figura 250 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Esse espaço nos toca pelas sensibilidades expressas na organização de seus elementos construtivos, pois favorece a manifestação dos fenômenos que chegam à nossa percepção durante a experiência vivida. Seu caráter sagrado está totalmente alinhado ao *genius loci* do santuário como um todo, pois desde a caminhada pelos campos e bosques há uma *atmosfera* divina expressa na natureza intocada e na natureza ordenada. Aqui, no domínio da arquitetura, elementos da natureza também foram trazidos como veículos de comunicação com o divino: a madeira das superfícies laterais e de topo e o muro de pedras que reveste as paredes da cratera recebem a luz que vem do céu, inundando o espaço de baixo para cima, ancorando duas dimensões da quadratura heideggeriana, a *terra* e o *céu* com os *seres mortais*, em busca de *seres divinos*. Embora representado por

imagens físicas, o divino é sentido com nosso corpo participante da totalidade do lugar sagrado.

Este templo permite a *hierofania* a medida que funda ontologicamente um mundo orientado para o encontro com o sagrado. Há um silenciamento controlado dos estímulos sensoriais que favorece a manifestação da realidade superior para o ser humano por algum elemento do mundo posto em evidência. Se na natureza selvagem o sagrado pode ser experimentado no alto de uma grande montanha, aqui a transcendentalidade do espaço ordenado visa a *cosmogonia*, experimentada pelo amparo de uma cavidade forjada no rebaixo do solo.

A saída normal acontece pelo mesmo local de entrada, apesar de haverem folhas de vidro com função de porta no perímetro da nave (Fig. 249: “XII”). O foco que a rampa deu à transição para o interior do templo agora é revertido em um retorno gradual dos elementos da paisagem (Fig. 251: XIII. “a”, “b”). A caminhada periférica pelo nível térreo em torno da obra deixa claro como a caixa de concreto pousa em seus apoios, e que sua principal função é proteger e suspender a caixa de madeira. Após ter tido a experiência completa da capela, comprehende-se que este projeto é sobre uma *inserção* da construção no terreno, pois o gesto primordial é a movimentação de terra e a parte superior está interligada ao solo modificado através do volume intermediário inserido no sítio escavado (Fig. 251: “XIV”, “XV”, “XVI”). Nas extremidades da fachada de entrada da capela existem dois acessos no chão que conduzem ao nível subterrâneo por escadas. Estas passagens são bem mais estreitas e discretas que a rampa principal, estão alinhadas com as alas laterais da hospedagem e dão acesso aos túneis que terminam no nártex. Atualmente o jardim mascara esses acessos para a pessoa que chega até a capela pelo pátio, e por isso uma das passagens ficou evidente apenas ao final da caminhada periférica pelo nível térreo em torno da obra (Fig. 251: “XVII”).

Figura 251 - Registros da experiência.





Fonte: o autor.

O percurso de saída do monastério também aconteceu pelo acesso principal. A passagem pelo pátio no caminho da volta torna seu cercamento muito mais evidente do que na chegada, uma vez que as alas laterais mantém a continuidade da fachada com a ala central. De dentro do conjunto, o mesmo pátio a céu aberto que é um exterior em relação à capela, é também um interior em relação à paisagem dominante, que contrasta pelo encontro dos altos cumes de pedra com o topo da edificação (Fig. 252: XVIII. "a", "b"). Lateralmente o relevo montanhoso parece avançar sobre o conjunto construído, que distingue em seu domínio o que é feito pelo homem da paisagem natural: no vale repousa um centro fundado pelas construções, que privilegiam o contato com a terra e consequentemente se estabelecem horizontalmente. Nas bordas do vale ergue-se o relevo (Fig. 253: "XIX"), elemento da paisagem que predomina sobre o novo *lugar* fundado pelo assentamento religioso.

Figura 252 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

Figura 253 - Registros da experiência.



Fonte: o autor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do contexto de surgimento do Undurraga Devés nas últimas décadas do século XX, tema da parte 2, notamos que Cristián Undurraga refletiu positivamente aquele *espírito de tempo* local em consonância com temas universais da arquitetura. Durante os anos 1990, ao incorporar sensibilidades mais abstratas e perceptuais a novas demandas construtivas, Undurraga alinhou aspectos funcionais a um senso de “hospitalidade”.

Na visão geral da obra do Undurraga Devés, feita na parte 3, notou-se que seus pontos mais fortes partem de gestos racionais e pragmáticos -amadurecidos ao longo de décadas de produção-. Um dos pragmatismos trabalhados paralelamente à aspectos formais e compositivos, parte da consciência do arquiteto ao problema sísmico do Chile. Vemos em seus projetos, desde edifícios baixos até edifícios em altura, um uso expressivo do concreto e uma preocupação com a estabilidade estrutural, da qual também podemos supor tendências “brutalistas”. Na última década, o uso de tecnologias construtivas da madeira vem agregando novas qualidades tectônicas e espaciais à obra de Undurraga. Isso, somado à questões mundiais de sustentabilidade, pode estimular em sua obra uma maior ocorrência de projetos com essa característica nos anos por vir. A racionalidade investida em sua produção não implica em prejuízo à forma e a significados essenciais da arquitetura, o que converteria “a relação entre usuário e arquitetura em uma mera prestação de serviços, desprovida de elementos sensíveis” (UNDURRAGA, 2019, p. 110, tradução minha). Assim, os principais traços observados no grupamento feito naquela parte foram: I) a conciliação entre modernidade, invenção e tradição; II) o uso de tecnologias construtivas com abordagem sensível a temas culturais; III) a leitura do contexto urbano e da paisagem cultural circundante; IV) a leitura geográfica e resposta ao sítio; V) compromisso com projetos de encargos públicos desde a formação acadêmica até os dias atuais.

Na parte 4 a fenomenologia foi abordada como principal aporte teórico desta pesquisa. A partir deste estudo, fundamentamos procedimentos metodológicos que orientaram as visitas programadas que ocorreram no Chile. Notou-se que a abordagem fenomenológica da arquitetura exige empenho no sentido de compreender as bases filosóficas do assunto, mas mantendo a atenção maior às manifestações concretas da experiência direta com os lugares e com a arquitetura. Apesar da suposta “desarticulação

entre os fenomenologias da arquitetura” (SHIRAZI, 2014), esta abordagem se mostrou proveitosa -devido à revisão feita para articular conceitos- e favorecer que a experiência ocorresse desde sua escala mais “macro” até os domínios interiores e detalhes experimentados-, tendo em mente a importância do encontro corporal com a manifestação das coisas em nosso mundo.

Diante das descrições fenomenológicas presentes na parte 5, confirmou-se que a obra de tema sagrado de Undurraga apresenta sensibilidades projetuais relacionadas aos conceitos vistos no referencial teórico. Contudo, ainda não havia uma abordagem fenomenológica de sua obra, que já era conhecida pela “resposta a temas geográficos”, pela “inserção sensível ao contexto urbano” e por um “senso de cultura em obras públicas” (OYARZUN; TORRENT, 2006).

Dessa forma, por meio das visitas verificou-se que a idéia de *lugar* enquanto fenômeno qualitativo (NORBERG-SCHULZ, 1983) foi essencial para compreender como o arquiteto chileno considera aspectos materiais e imateriais da *topografia* e da paisagem na concepção da arquitetura (LEATHERBARROW, 2009). A metodologia perceptiva do corpo no espaço criado (SHIRAZI, 2014), buscou sobretudo revelar alguns valores intangíveis de sua arquitetura de tema sagrado, percebidos pela experiência direta dos aspectos multissensoriais e das *atmosferas* criadas com o auxílio da arquitetura (PALLASMAA, 2011; ZUMTHOR, 2009). A abordagem histórica de elementos e fenômenos recorrentes na *dimensão sagrada* do espaço construído foi fundamental para entendê-lo em uma perspectiva simbólica, além de sua condição geométrica e material (ELIADE, 1992).

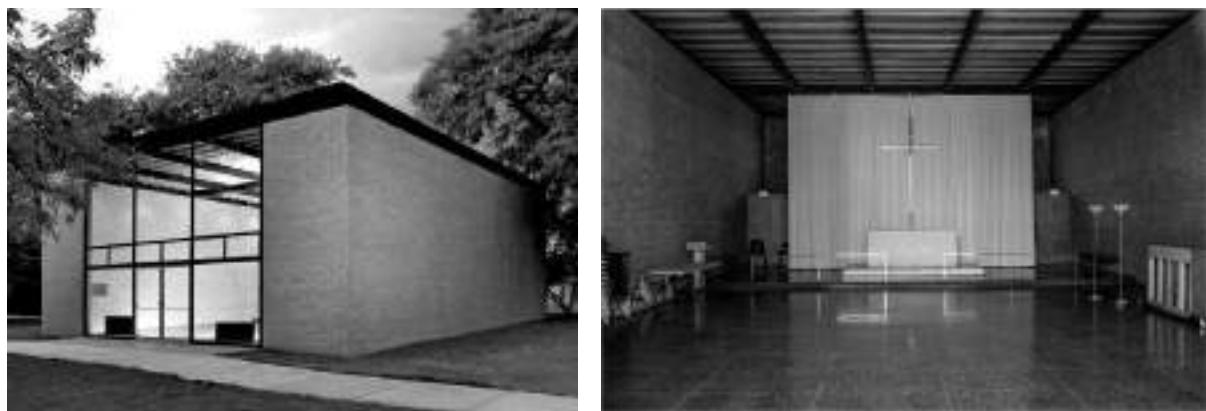
Na contramão de um fazer arquitetônico marcado pelo foco imagético, Undurraga nos oferece economia formal nos partidos de suas obras -e que também apresenta qualidades próprias da abordagem fenomenológica da arquitetura: no Santuário de Padre Hurtado, além da bem estudada implantação do projeto no meio urbano, existe a preocupação com a “*promenade architecturale*” ao revelar percursos ricos em variações de cotas, direções, ampliações e estreitamentos de visadas como estratégias de *temporalidade* na arquitetura. Além dessas questões espaciais, há também uma preocupação com o estímulo aos sentidos por meio do uso dos materiais, como quando o arquiteto fala sobre a atenuação do som associada à transição conduzida pela rampa, agregando ainda a queda d’água, ouvida a medida que nos afastamos da Av. Padre Hurtado e chegamos até o

recinto do túmulo. Na entrevista individual o arquiteto diz o seguinte sobre o tema do sagrado:

Não é um tema frente ao qual nós [do Undurraga Devés], como arquitetos, nos posicionamos de uma maneira diferente do que sempre fazemos em nossos projetos. Sempre encaramos os projetos 'da mesma maneira', sejam projetos sociais, projetos urbanos ou projetos sagrados. (UNDURRAGA, 2019)

Apesar dessa declaração, no Santuário de Padre Hurtado e na Capela do Retiro, técnicas construtivas revelam modos de fazer arquitetônico objetivos e pragmáticos, mas que se voltam para questões mais sutis em suas *zonas fenomênicas*, -especialmente em seus interiores-, como a interpretação do "silêncio existencial" na dimensão sagrada da arquitetura. A partir da maneira como Undurraga frequentemente se refere a sua própria obra, poderíamos assumir que ele parte de um "pragmatismo puro", no entanto, durante e após a conclusão desta pesquisa, ficou claro que questões perceptivas e sensoriais, -especialmente nos seus espaços relacionados à espiritualidade- também conduzem o projeto. Para ilustrar essa reflexão, tomemos como exemplo o único projeto religioso de Ludwig Mies van der Rohe, a *Robert F Carr Memorial Chapel of St. Savior* (1949-1952), em Chicago - EUA.

Figuras 254 e 255 - Robert F Carr Memorial Chapel of St. Savior (1952)



Fonte: facebook.com / edição do autor a partir de openhousechicago.org. Créditos: Eric Allix Rogers.

Nesta obra religiosa, que tem um partido semelhante a um pequeno galpão industrial, Mies van der Rohe também empreendeu estratégias repetidas indistintamente em projetos variados (figs. 254 e 255). Todavia, diante dos eixos temáticos que vimos nesta pesquisa, este exemplar é carente em sensibilidades que revelem preocupações mais sutis sobre atmosferas sagradas específicas, em detrimento da indistinção de "formas para abrigar funções".

Na Capela do Retiro, Cristián Undurraga concebeu um espaço com clareza e lógica estrutural, mas que traduz também sensibilidades projetuais por meio de alguns recursos sensoriais concretos e simbólicos, expressos desde a atitude de modificação do sítio até a manipulação das estruturas para interagir com efeitos de luz e penumbra. Em palavras do próprio arquiteto, o efeito desejado para a Capela expõe suas intenções: "um corpo sem peso que esconde a racionalidade de seus apoios"⁴⁵. A racionalidade é um meio, mas não um fim, sendo este o efeito que favorece a manifestação dos fenômenos topográficos, espaciais e sagrados em suas obras. Notou-se que a **fronteira do sagrado** na obra de Undurraga se estabelece em dois aspectos principais: I) na **elaboração** e na **inserção** topográfica com o auxílio das rampas em direção descendente ao espaço de espiritualidade, criando uma transição entre o exterior "raso e desprotegido" para interior "profundo e sacralizado", transição sentida pelo movimento do corpo no espaço; II) no **silêncio** como aspecto metafísico em consonância com uma economia sensorial no uso dos materiais, especialmente nos templos, e com a significação do espaço pelo manejo da **luz atenuada**.

Essas qualidades na obra do arquiteto chileno puderam ser vistas diretamente nos objetos como também em seus pensamentos difundidos em conversas e em escritos. A entrevista individual realizada ao final da estadia no Chile foi um momento muito proveitoso, tanto pela receptividade e delicadeza de Undurraga em colaborar com esta pesquisa, como pelas confirmações de pressupostos e outros assuntos que surgiram na conversa. O procedimento da entrevista confirmou que "razão e sensibilidades" podem colaborar entre si para agregar um potencial multissensorial à arquitetura contemporânea, e dotá-la de significados existenciais profundos.

Com este estudo buscamos relacionar conceitos em direção a uma maior sensibilidade ao *lugar* e ao *corpo vivido* desde o momento de concepção da arquitetura. Questões objetivas -do ato propositivo ou *arkhê*, e do *tektôn* ou ato de compor para construir- (LEITÃO, 2016), podem agregar sensibilidades projetuais e colaborar com um impacto mais significativo em nossa experiência vivida dos espaços originados pela arquitetura. Diante da problemática da banalização visual, que vem permeando a produção de espaços no mundo contemporâneo, almejamos sensibilizar também outros arquitetos sobre o compromisso que nossa disciplina pode ter com nossa condição existencial, em suas manifestações cotidianas ou mesmo transcendentais.

⁴⁵ Trecho de texto postado por Cristián Undurraga (tradução minha). Disponível em: <<https://www.archilovers.com/projects/68227/capilla-del-retiro.html#info>> Acesso em: 13 Jan. 2019.

REFERÊNCIAS

ADRIÀ, M.; ALLARD, P.; TORRENT, H. **Blanca Montaña: arquitectura reciente en Chile.** Santiago: Puro Chile, 2010.

ALVARADO, Rodrigo. **Construindo a abstração: Campus Peñalolen de José Cruz Ovalle.** Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/164>> Acesso: 9 Jan. 2019.

ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura (1991). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura.** pp. 498-500; 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ARAVENA, Alejandro. **Reseña de Libros Ediciones ARQ: Material de arquitectura.** In: Revista ARQ 55: Juego. Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, nº.55, p. 76, diciembre, 2003.

ARCE, R. P; OYARZUN, F. P; TORRENT, H. **Chilean Modern Architecture since 1950.** EUA: Texas A&M University Press, 1. ed., 2010.

BELLO, Ângela Ales. **Introdução à fenomenologia.** Bauru, SP: Edusc, 2006.

CAIRES, Carla de Barros. **Arquitetura Contemporânea e a Requalificação do Sítio Consolidado: O conjunto Edificado do Campus da Universidade Diego Portales.** Santiago do Chile. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

CORBUSIER, Le. **Por uma Arquitetura.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Tratado de História das Religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FELIÚ, Eugenio Garcés. **Cinco oficinas de arquitectura en la década de los noventa:** Araya Elton y Asociados Arquitectos, Cortes y Onfray Arquitectos y Asociados, Izquierdo Lehmann Arquitectos, Mardones Arquitectos y Asociados, Undurraga Devés Arquitectos. Santiago: Ediciones ARQ, 1995.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo (1984). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995).** São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 538-555.

GOBIERNO DE CHILE. **Expo Milán 2015 - Memoria del Pabellón de Chile.** Chile: 2016.

GREGOTTI, Vittorio. O exercício do detalhe (1983). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995).** São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 535-537.

_____. **Território da Arquitetura** (1966). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Building Dwelling Thinking** (1951). In: _____. **Poetry, Language, Thought**. New York: Harper & Row, 1975.

_____. **The Origin of the Work of Art** (1950). In: _____. **Poetry, Language, Thought**. New York: Harper & Row, 1975.

HOLL, Steven. Prefácio, (1995). In: PALLASMAA, J. **Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. **The Chapel of St. Ignatius**. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

HORTA, Maurício. **Entre a Razão e o Espírito**. Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/199/artigo187536-1.aspx>>, Acesso: 10 Dez. 2018.

LACERDA, N.; LEITÃO, L. O espaço na geografia e o espaço da arquitetura: reflexões epistemológicas. **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 18, n. 37, pp. 803-822, set/dez 2016.

LEATHERBARROW, David. **Topographical Stories: studies in landscape and architecture**. Pennsylvania: Penn Press, 2004.

_____. **Uncommon Ground: architecture, Technology and topography**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

McCARTER, R.; PALLASMAA, J. **Understanding Architecture**. London: Phaidon, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MIHALACHE, Andreea. Huellas de Ciudad Abierta. In: **Revista ARQ 64: Chile dentro y fuera**. Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, nº64, pp. 24-27, diciembre, 2006.

MONDRAGÓN, Hugo. Chile en el debate sobre la forma de la Arquitectura Moderna. In: **Revista ARQ 64: Chile dentro y fuera**. Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, nº64, pp. 17-19, diciembre, 2006.

MONTES, F; ZURITA. R. **Undurraga & Devés, obra y proyecto 1990-2000**. 1. ed. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

MOURA, Ingrid Feitosa de. **A luz sobre as formas: corpo e experiência na arquitetura de Steven Holl**. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano) - Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2012.

RODRÍGUEZ, Rubén Muñoz. La teoría de la obra: José Cruz Ovalle en las oficinas de Paneles Arauco. Pensamiento, obra y omisión. In: **Arquiteturarevista**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, v.3, n.1, pp. 42-56 enero-junio, 2007.

NESBITT, Kate. Parte II: O que é pós-modernismo? In: _____. **Uma nova agenda para arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NÓBREGA, Lívia Morais. **Sensibilidades topográficas em Álvaro Siza**. 203 p. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano) - Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2012.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1979.

_____. O fenômeno do lugar, (1976) In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. O pensamento de Heidegger sobre arquitetura, (1983) In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

OYARZUN, Fernando Pérez. Between Context and Materiality. In: PA BIMONTHLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT. **Undurraga Deves**. Seoul: Archiworld Co., Ltd., v. 38, 2006.

PA BIMONTHLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT. **Undurraga Deves**. Seoul: Archiworld Co., Ltd., v. 38, 2006.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura, (1986). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **A imagem Corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PALMA, Cristobal. Chile: Truly, Madly, Deeply. In: **Revista ARQ 64: Chile dentro y fuera**. Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, nº64, pp. 32-35, diciembre, 2006.

REIS-ALVES, L. A. dos. **O Conceito de Lugar** (2007). Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>> Acesso: 05 Jun. 2018.

SHIRAZI, Mohammad Reza. **Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture**: Phenomenal Phenomenology. London: Routledge, 2014.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

TORRENT, Horacio. **Arquitectura reciente en Chile**: Las lógicas del proyecto (Serie Difusión arquitectura), Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

_____. Public Condition and Sense of Culture in Architecture. *In: PA BIMONTLY JOURNAL OF PRO ARCHITECT. Undurraga Deves*. Seoul: Archiworld Co., Ltd., v. 38, 2006.

UNDURRAGA, Cristián. **Entrevista concedida a Rafael Brandão Melo**. Santiago, 29 de Agosto de 2019. [a entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação]

_____. El arte de construir la hospitalidad. *In: AV Monografías. Undurraga Devés*. Madrid: Arquitectura Viva, n. 217, 2019.

VASCONCELLOS, J. C.; BALEM, T. *et al.* (Orgs.). **Bloco (11): a arquitetura da américa latina em reflexão**. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2015.

WEBB, Bruce. The New Architecture of Chile: Bandaging the Wounded Site. (Prefácio) *In: ARCE, R. P; OYARZUN, F. P; TORRENT, H. Chilean Modern Architecture since 1950*. EUA: Texas A&M University Press, 1. ed., 2010.

ZANINOVIC, M. L. Se acabó la espera: así será el Museo Violeta Parra. **El Mercurio**, Santiago, 27 set. 2015. Caderno Patrimonio, p. 2.

ZEIN, Ruth Verde. **Há que se ir às coisas**: revendo as obras. Rio de Janeiro: Coleção PROARQ, Riobooks, 2011.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**. Gustavo Gili, 2009.

_____. **Peter Zumthor works: Buildings and Projects, 1979-1997**, Birkhauser, 1999.

_____. **Thinking Architecture**, 2nd. ed. Birkhauser, 2006.

PÁGINAS ELETRÔNICAS:

ADRIÀ, Miquel. **Blanca Montaña. Arquitectura Reciente en Chile**, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/centex/docs/blanca_montana_issue> Acesso: 11 Jan. 2019.

SOUZA, E. **Capela de Santo Ovídio, de Álvaro Siza, pelas lentes de Fernando Guerra**. 10 Abr 2018. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/892285/capela-de-santo-ovidio-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra>> ISSN 0719-8906. Acesso: 28 Abr. 2020.

CHILE CONTEMPORÂNEO. Disponível em: <<https://chilecontemporaneo.wordpress.com/>> Acesso: 5 Out. 2018.

CLARCK, M. **International Prize for Sacred Architecture 2012**. Disponível em: <<https://www.archilovers.com/stories/1654/the-international-prize-for-sacred-architecture-2012-the-winner-is-cristian-undurraga.html>> Acesso: 10 Jan. 2019.

CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA. **Página institucional**. Disponível em: <http://amereida.cl/Godofredo_Iommi> Acesso: 13 Fev. 2019.

FUNDACIÓN PADRE HURTADO. **Página institucional**. Disponível em: <<https://www.padrealbertohurtado.cl/santuario-y-museo/>> Acesso: 8 Jan. 2019

LEWIS, Miles. **The Pritzker architecture Prize**: Disponível em: <<https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor>> Acesso em: 25 Jul. 2018.

PASTORELLI, Giuliano. **Resultados del Concurso Internacional de ideas para el Plan Maestro Eje Bulnes**. 05 dez 2012. Plataforma Arquitectura. Disponível em: <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-214145/resultados-del-concurso-internacional-de-ideas-para-el-plan-maestro-eje-bulnes>>. Acesso em: 27 Mar. 2019.

PLATAFORMA ARQUITECTURA. **Capilla del Espíritu Santo / Cazú Zegers**. 21 mar 2016. Disponível em: <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/786126/capilla-del-espiritu-santo-cazu-zegers>> ISSN 0719-8914. Acesso em: 17 Ago. 2019.

SANTUÁRIO SANTA TERESA DE LOS ANDES. **Página institucional**. Disponível em: <<http://www.santuarioreresaadelosandes.cl/>> Acesso em: 15 Jun. 2020

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Merleau-Ponty: filosofia e percepção**. Youtube, Casa do Saber, 14 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eZs-4fLUJ9c>> Acesso em: 7 Out. 2018.

UNDURRAGA DEVES ARQUITECTOS. **Página Institucional**. Disponível em: <<https://undurragadeves.cl>> Acesso em: 25 Jun. 2020.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM CRISTIÁN UNDURRAGA

A entrevista foi individual e realizada no dia 29 de Agosto de 2019 no escritório do arquiteto, localizado no Edifício Simonetti, em Las Condes, região metropolitana de Santiago - Chile.

1- De maneira geral, seu trabalho chegou até mim como uma atitude sensível, atenta à vocação do lugar e à cultura local. No entanto, gostaria de saber mais sobre sua arquitetura de temas sagrados. A sua primeira igreja foi a *Igreja de Puente Alto*? Como as estratégias de projeto deste tema evoluíram de 1990 a 2009 (ano do projeto da *Capela do Retiro*)?

Undurraga: O tema da arquitetura sagrada é para mim um tema da arquitetura como os outros. Não é um tema frente ao qual nós [do Undurraga Devés], como arquitetos, nos posicionamos de uma maneira diferente do que sempre fazemos em nossos projetos. Sempre encaramos os projetos “da mesma maneira”, sejam projetos sociais, projetos urbanos ou projetos sagrados. A *Capela de Puente Alto*, que não visito desde então, era uma obra que respondia à necessidade de uma comunidade muito pobre, consequentemente, mais do que o interesse no sagrado, naquele projeto havia um interesse em resolver problemas sociais. Para as pessoas que não têm privilégios e que vivem em uma situação difícil, a igreja geralmente é um refúgio onde resolvem seus problemas sociais, pessoais etc. Por isso, era importante naquela capela o espaço urbano ou o espaço antes da capela, onde há um pátio. Esse pátio é comunitário, digamos, e a idéia geral dessa capela era que fosse um pouco como a “igreja de idade média”, um espaço urbano capaz de acolher pessoas e de ser um refúgio onde elas se encontrem e também resolvam problemas, e a igreja é um lugar onde elas acreditam que podem fazê-lo.

2- Sobre o projeto do *Santuário de Padre Hurtado*: nesta época, sua esposa (Ana Luisa Devés) estava trabalhando aqui? Ela Participou do projeto?

Undurraga: Sim, levemente.

3- No Santuário de Padre Hurtado os caminhos sinuosos em diferentes alturas parecem ser tão importantes quanto seu destino final, a tumba. Você considera o movimento do corpo no espaço como uma estratégia de projeto?

Undurraga: Sim, neste projeto, mais uma vez, a questão era social. Uma comunidade de trabalhadores em cujo ambiente praticamente não há espaços urbanos de qualidade. Então, a primeira coisa a fazer era um espaço urbano aberto à comunidade, e dentro desse espaço, o túmulo é de fato o local principal, mas para mim o principal era criar esse espaço urbano onde há um pequeno parque para onde as pessoas poderiam ir. Hoje em dia, por exemplo, existe uma comunidade haitiana muito forte, e aquele é um centro da comunidade haitiana. Lá, no domingo, eles fazem suas danças, se reúnem e, consequentemente, [o lugar] cumpriu seu trabalho, sua missão, de uma maneira muito clara. E o espaço da tumba não teria outra vocação além de acolhê-la e de ser um espaço -silencioso-, de muita paz. Não havia um objetivo especial, digamos.

4- Quando estive na tumba, percebi as diferenças de cotas dos pisos: subidas nas laterais, e em direção à tumba, uma descida, como se fosse uma transcrição do que vi no exterior, agora no interior, muito bem integrado. Quando projetas, tens consciência disto ou é algo inconsciente?

Undurraga: [risos] Nossa arquitetura é muito racional. É muito sensível, mas acima de tudo muito racional. Nós estabelecemos um roteiro, como se fosse um roteiro de filme em que certas coisas têm que acontecer, e tem que proporcionar certas experiências. Por exemplo, o primeiro caminho sinuoso é compactado, depois se expande. São estratégias que sempre exploramos e que têm a ver com a maneira como estou expandindo o ritmo, com a maneira como a jornada sinuosa é mais enigmática, mais lenta, e isso é um pouco do que queríamos.

5- Antes de sair do prédio da tumba, percebi uma porta lateralmente que chamou minha atenção e me conduziu ao jardim. Vi várias pessoas se encontrando e usando o espaço. E o museu [de Padre Hurtado] estava “escondido”. Ele não se destacava, surgiu em minha vista como que por surpresa. Isso foi intencional, para deixá-lo menos evidente?

Undurraga: Exatamente! Olha, quando fomos ao local pela primeira vez, era um local muito complexo, porque haviam todos os outros edifícios pré-existentes, a Igreja, etc. Então, o que queríamos era -estabelecer um “silêncio”-, algo muito leve e, por outro lado, algo urbano, então o pátio surgiu como uma opção, e que os edifícios que construímos não gerassesem mais barulho, se não o contrário: promovesse o silêncio e a quietude. Sobre o museu visto após sair do espaço do túmulo, a idéia era que não fosse protagonista no conjunto, digamos.

6- Percebi que o som da água foi marcante em minha experiência porque não ouvia ruídos da rua, carros...

Undurraga: [interrupção da pergunta] Sim, muito importante! Bem, isso é uma estratégia. Quando fiz o projeto havia uma rodovia muito grande na superfície (a rodovia agora está subterrânea). Portanto, ao descer pela rampa criada, a música, a própria descida e as árvores, o canto dos pássaros, te subtraem completamente do cotidiano, certo? Então isso fazia parte do “todo”, digamos, para que alguém possa encontrar-se consigo mesmo. “Não é um santuário católico”. É um santuário católico, mas, para mim -é um santuário universal-, um lugar de paz e encontro emocional.

7- Me parece haver uma relação morfológica entre a *Casa de Los Álamos* e o *Santuário de Padre Hurtado*, inclusive também com o *Museu Violeta Parra*: as curvas percebidas em planta, os passeios delimitados por paredes altas, os corredores ladeados por muros altos, as rampas e as escadas que respondem à topografia, as cores neutralizantes dos materiais. Considera esta casa um laboratório de soluções de projeto para obras públicas?

Undurraga: Sim, as casas sempre foram um laboratório que permita, em escala doméstica, expor problemas ou questões mais sérias que não são mais domésticas. Mas, -sempre foi para nós o uso da rampa- em algumas casas que permitiram alçar questões de maneira mais radical em outro projeto público. O que você sugere é uma relação que também é natural, porque se pensa em certas questões em um determinado momento e essas questões são refletidas em seu trabalho geral, digamos. Portanto, é natural durante um certo período que as obras tenham certas ressonâncias entre elas, não? Que dialoguem entre elas... Agora, o caso de Violeta Parra é de um projeto mais tardio... Dentro de suas

próprias experiências, é normal que alguém retome questões que já foram exploradas em outros projetos e que vêm ao caso em um novo projeto. Não é um gesto de auto referência, muito longe disso. No caso de Violeta Parra a proposta também é uma proposta urbana. Em geral, todos os nossos projetos, mesmo quando sua origem é privada, têm uma resposta pública, portanto, pareceu-me interessante dilatar a extensão do passeio [entre ruas].

8- Que outras casas, além da *Casa del Cerro*, você considera um laboratório de estratégia espacial para obras maiores?

Undurraga: A *Casa Mirador*, que possui “as rampas”, ou mesmo as *Casas del Horizonte*, que também exploram questões estruturais contemporâneas à *Capilla de Auco*⁴⁶, por exemplo. Nessas também se explorou uma estrutura que a pendurava. São obras simultâneas, quando fizemos a capela esteve muito presente esta casa, as vigas suspensas, a caixa de madeira...

9- A *Capela do Retiro* foi meu primeiro contato com o seu trabalho. Mesmo ainda por meio de fotografias, fiquei impressionado com sua simplicidade e, ao mesmo tempo, com a poderosa exaltação de um espaço de “silêncio”. Como você considera o sagrado ao projetar? O que é sagrado na arquitetura?

Undurraga: [pausa para reflexão] No final das contas, são obras... [pausa para reflexão] Digamos que elas tenham -um componente espiritual muito forte que visa constituir um espaço de silêncio-, um espaço onde as pessoas possam encontrar a si mesmas. Eu acho que a definição do “sagrado” é individual. Não é coletiva. Hoje eu não sou católico, em consequência, tenho muito claro -o significado existencial que a vida deve ter, ou seja, a vida não pode ser banal-. Tem que ser profunda, e nesse sentido também é necessário -construir *lugares* onde esta experiência existencial esteja presente-. Quando Santo Agostinho é perguntado sobre o que é o tempo, ele diz: “Eu não sei. Eu sei o que é o tempo, mas quando me pedem que o explique, já não sei”. É um pouco igual, certo? Sei como deve ser um espaço espiritual, a ponto de todos esses projetos, principalmente a *Capilla de Auco* e o *Santuário do Padre Hurtado* serem muito visitados por pessoas que

⁴⁶ Um dos nomes conhecidos da *Capela do Retiro* ou *Capela de Santa Teresa de Ávila*.

não são católicas, não obstante [esses lugares] respondem aos santos católicos muito importantes para o Chile, mas são visitados por pessoas que não são católicas e que têm uma experiência espiritual. As religiões se tornaram hegemônicas em termos de controle da espiritualidade, e esse não é o caso. Assim, parece-me que esses espaços que têm uma abordagem espiritual ou existencial da vida são espaços universais onde as pessoas buscam a paz, o silêncio, procuram “se encontrar”. Tenho tido uma experiência impressionante de ver agnósticos caírem de joelhos e porem-se a orar dentro da capela. Dito isto, “estou seguro que Deus não existe, mas está na capela”.

Undurraga: Um assunto que para mim é muito relevante e que não comento é o da “hospitalidade como o primeiro projeto de arquitetura”. Vou te mostrar um texto que será publicado na próxima semana, pela *Arquitectura Viva*. Há um texto de Rafael Moneo e um texto de Fernando Perez muito bonito, que podem ajudá-lo...