



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA - FLORIANÓPOLIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

Guilherme Vettoretti Gomes

**Arquitetura sacra
na obra de Paolo Zermani**

Florianópolis
2023

Guilherme Vettoretti Gomes

**Arquitetura sacra
na obra de Paolo Zermani**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof^a Karine Daufenbach Dr.^a

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vettoretti Gomes, Guilherme
Arquitetura sacra na obra de Paolo Zermani / Guilherme
Vettoretti ; orientadora, Karine Daufenbach, 2023.
109 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Arquitetura Sacra. 3.
Arquitetura Italiana. 4. Paolo Zermani. 5. Paolo Zermani.
I. Daufenbach, Karine. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo. III. Título.

Guilherme Vettoretti Gomes

**Arquitetura sacra
na obra de Paolo Zermani**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Raphael Grazziano, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Rodrigo Almeida Bastos, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Karine Daufenbach, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Karine Daufenbach, Dr.^a
Orientadora

Florianópolis, 2023.

Este trabalho é dedicado à memória do meu amigo e primo Diego Vettoretti Necchi e para uma das pessoas mais especiais que já conheci meu tio Marcus Vettoretti, que partiram recentemente.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus agradecimentos, em primeiro lugar, à minha família, que sempre me apoiou em todas as minhas decisões. Especialmente à minha mãe, Nivia Fernandes Vettoretti, que é a pessoa mais forte que já conheci e que viu muitos de seus sonhos realizados através de mim. Também agradeço a minha insuportável irmã Giuliana Vettoretti Gomes.

A realização deste trabalho só foi possível graças à contribuição inestimável da minha amada esposa, Luisa Cristine Wink Vettoretti, que me ajudou incansavelmente, sem poupar esforços. Agradeço profundamente por todo o apoio.

Ao arquiteto e amigo Nelson Teixeira Netto, que sempre está disponível para debater arquitetura por longas horas, compartilhando ideias e buscando constantemente o melhor para a disciplina. Você é uma inspiração para mim.

Aos meus amigos e sócios, Rafael Braghini e Ezequiel Paludo que sempre estão prontos para pensar a arquitetura em todas as suas possibilidades.

Também gostaria de estender meus agradecimentos à minha orientadora, a professora Dra. Karine Daufenbach, pelo seu comprometimento e disposição constante em auxiliar na pesquisa, além de suas valiosas sugestões para a melhoria do texto.

À banca de qualificação, formada pelos professores Dr. Raphael Grazziano e Dr. Rodrigo Almeida Bastos, agradeço pelas contribuições essenciais. Sem as suas contribuições, este trabalho não teria alcançado o mesmo nível de qualidade.

Por fim, expresso minha gratidão à Universidade Federal de Santa Catarina.

Pater de cœlis Deus, miserere nobis
Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis

RESUMO

O arquiteto italiano Paolo Zermani (Medesano, 1958) é reconhecido por suas contribuições nos campos acadêmico e projetual. Com mais de 40 anos de experiência profissional, a obra do arquiteto é marcada pela vasta produção, em que se destacam as obras sacras, caracterizadas por uma linguagem própria, pela forte presença de um simbolismo religioso, pela conexão com a paisagem e a vontade de dialogar com a história da arquitetura, italiana, especialmente, como exemplificado na Chiesa di San Giovanni Apostolo (2007) e na Cappella nel Bosco (2012), obras analisadas nesta pesquisa. A combinação de elementos empregada por Zermani resulta em estruturas monumentais e sóbrias. Ao contextualizar a arquitetura italiana contemporânea e suas contribuições, torna-se possível compreender as aspirações institucionais e sociais da arquitetura sacra, bem como os temas e significados das obras selecionadas. Esta pesquisa explora as relações entre esses temas e os resultados formais das obras de Paolo Zermani, fazendo comparações com referências teóricas, contribuindo para a reflexão sobre valores na arquitetura sacra contemporânea.

Palavras-chave: Paolo Zermani. Arquitetura Italiana. Arquitetura Sacra. História da Arquitetura Sacra.

ABSTRACT

The Italian architect Paolo Zermani (Medesano, 1958) is recognized for his contributions in both the academic and design fields. With over 40 years of professional experience, the architect's work is characterized by a prolific output, with a particular emphasis on sacred works. His architecture is known for its distinctive language, a strong presence of religious symbolism, a connection to the landscape, and a desire to engage with the history of Italian architecture, particularly exemplified in the Chiesa di San Giovanni Apostolo (2007) and the Cappella nel Bosco (2012), both of which are analyzed in this research. Zermani's combination of elements results in monumental and austere structures. By contextualizing contemporary Italian architecture and its contributions, it becomes possible to understand the institutional and social aspirations of sacred architecture, as well as the themes and meanings of the selected works. This research explores the relationships between these themes and the formal outcomes of Paolo Zermani's works, drawing comparisons with theoretical references and contributing to the reflection on values in contemporary sacred architecture.

Key-works: Paolo Zermani. Italian Architecture. Sacred Architecture. History of Sacred Architecture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Paolo Zermani. Casa Zermani (1997), Varano dei Marchesi, Parma.	15
Figura 2 – Paolo Zermani. Ampliação e restauro do monastério de São Salvador, “Casa della Finestra” (2005), Florença, Toscana.	15
Figura 3 – Paolo Zermani. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma.	16
Figura 4 – Paolo Zermani. Tempio di Cremazione (2010), Parma. Foto do pátio posterior.	17
Figura 5 – Paolo Zermani. Museu de História e Civilidade (1999), Varano, Parma. .	19
Figura 6 – Paolo Zermani. Biblioteca Cesare Pavese (2002), Parma.	19
Figura 7 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Restauro Castello di Novara (2016), Novara, Piemonte.	20
Figura 8 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Reforma arquitetônica e litúrgica da Basilica di S. Andrea (2016), Mantova, Lombardia.	20
Figura 9 – Arquiteto Paolo Zermani.	21
Figura 10 – Revista A+U.	21
Figura 11 – Giovan Battista Aleotti e Enzo Bentivoglio. Teatro Farnese (1618), Parma, Emilia-Romagna. Perspectiva em corte do projeto.	25
Figura 12 – Giacomo Barozzi da Vignola. Palazzo Farnese (1618), Piacenza, Emilia-Romagna.	25
Figura 13 – Paolo Zermani. Teatrino di Varano (1983-1984), Varano, Parma, Emilia-Romagna.	26
Figura 14 – Paolo Zermani. Padiglione (Pavilhão) a Noceto (1998-1999), Noceto, Parma, Emilia-Romagna.	26
Figura 15 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Asilo nido (2008-2010), Medesano, Parma. Planta baixa.	27
Figura 16 – Paolo Zermani. <i>Tempio per la Cremazione</i> (2006-2009). Parma. Foto câmara de Luz que liga a sala da despedida com a sala de cremação.	29
Figura 17 – Paolo Zermani. <i>Tempio per la Cremazione</i> (2006-2009). Parma. Fundos do crematório.	29
Figura 18 – Paolo Zermani. Tempio di cremazione (2006 – 2009), Parma. Planta baixa térreo.	30

Figura 19 – Paolo Zermani. Tempio di cremazione (2006 – 2009), Parma. Foto do pátio frontal.	31
Figura 20 – Linha do tempo com conjunto de obras de Paolo Zermani.	33
Figura 21 – Giuseppe Terragni. Casa del Fascio (1936), Como.	40
Figura 22 – Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula e Mario Romano. Palácio da Civilidade Italiana (1940), Roma.	40
Figura 23 – Autores BBPR. Torre Velasca (1958), Milão.	42
Figura 24 – Aldo Rossi. Cemitério San Cataldo (1984), Módena.	43
Figura 25 – Giorgio Grassi. Park Colonnades Buildings (2000), Berlim.	43
Figura 26 – Aldo Rossi. Projeto monumento à resistência (1962), Cuneo.	44
Figura 27 – Aldo Rossi. Escola de educação elemental Fagnano Olona (1976), Varesi. Detalhe da janela.	44
Figura 28 – Aldo Rossi. O teatro do mundo (1979), Veneza.	45
Figura 29 – Vittorio Gregotti. Habitação na área da “ex Saffa” (1981), Veneza.	45
Figura 30 – Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Bottega d'Erasmus (2000), Turim.	47
Figura 31 – Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Bottega d'Erasmus (2000), Turim. Detalhe visto de baixo.	47
Figura 32 – Dom Hans Van Der Laan. Saint Benedict Abbey (1968), Maastricht, Países Baixos.	50
Figura 33 – Edwin Lutyens e Frederick Gibberd. Catedral Metropolitana de Liverpool (1962).	53
Figura 34 – Igreja de Wotruha, em Viena (1976), na Áustria.	53
Figura 35 – Nicola Mosso, Leonardo Mosso e Livio Norzi. Igreja de Jesus Redentor (1957), Turim.	54
Figura 36 – Arrigo Arrighetti. Igreja de São João Bono (1968), Milão.	54
Figura 37 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma.	61
Figura 38 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Planta de localização.	63
Figura 39 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Planta baixa.	64
Figura 40 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Elevações e cortes.	64

Figura 41 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Vista noroeste.	65
Figura 42 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Vista sudeste.	66
Figura 43 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Sol da manhã refletindo na parede de tijolos.	67
Figura 44 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Sol da tarde refletindo na parede de tijolos.	68
Figura 45 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Perspectiva isométrica.	69
Figura 46 – Paolo Zermani. Oratorio, Varano dei Marchesi.	71
Figura 47 – Ignazio Gardella. Capela em Varinella. Projetada em 1936 e construída em 2006.	71
Figura 48 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Cappella em um dia de inverno, com o caminho bem demarcado.	72
Figura 49 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Detalhe da aproximação dos dois elementos, banco e parede. ...	74
Figura 50 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Perspectiva vista de frente.	76
Figura 51 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Perspectiva vista lateral.	76
Figura 52 – Arco Etrusco de Perugia.	79
Figura 53 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista aérea.	81
Figura 54 – Paolo Zermani. Chiesa San Giovanni Apostolo. Plantas do projeto original.	82
Figura 55 - Paolo Zermani. Chiesa San Giovanni Apostolo. Plantas do projeto original. Atualizada segundo as medidas obtidas de levantamento aéreo.	83
Figura 56 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Fachada sul.	84
Figura 57 – Paolo Zermani. Cappella cimiteriale Paladini (2004), Noceto, Parma. ...	85
Figura 58 – Paolo Zermani. Cappella cimiteriale Paladini (2004), Noceto Parma. Vista interna.	85
Figura 59 - Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista da lateral oeste, com uma subtração para o sino.	87

Figura 60 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Perspectiva da fachada de acesso a igreja.	88
Figura 61 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Perspectiva intena em direção ao altar.	88
Figura 62 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista interna do altar.	89
Figura 63 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Foto interna, vista do altar.	90
Figura 64 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Corte transversal no modelo isométrico.	91
Figura 65 – Nave principal da Basílica de São Paulo Extramuros (Século IV), Roma.	92
Figura 66 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Chiesa di San Gaetano Catanoso (2008 – 2017), Gioia Tauro, Régio da Calábria.	93
Figura 67 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Chiesa di San Gaetano Catanoso (2008 – 2017), Gioia Tauro, Régio da Calábria. Vista interna.	93
Figura 68 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista da lateral oeste.	95
Figura 69 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Perspectiva isométrica do conjunto.	97

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O ARQUITETO.....	18
	2.1. OBRAS.....	25
3	CONTEXTO DA ARQUITETURA ITALIANA.....	38
	3.1. PÓS-GUERRA NA ITÁLIA	39
4	ARQUITETURA SACRA NO SÉCULO XX.....	48
	4.1. O SAGRADO	57
5	CAPPELLA NEL BOSCO	61
6	CHIESA DI SAN GIOVANNI APOSTOLO	78
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
	REFERÊNCIAS.....	103
	CRÉDITO DAS IMAGENS.....	106

1 INTRODUÇÃO

A produção arquitetônica do italiano Paolo Zermani está baseada em sua atividade enquanto arquiteto e também na vasta trajetória enquanto professor e acadêmico. Com ampla atuação nos campos acadêmico e projetual, o arquiteto se destaca por valiosas contribuições em todos eles. A carreira de Zermani contemplou a publicação de alguns livros, que abordam desde análises da obra de arquitetos italianos até detalhes das próprias obras. Compostos por estudos e reflexões, os livros traduzem parte dos conceitos adotados pelo autor, assim como a sua intenção como resultado formal, evidenciada por uma obra de caráter monumental, aliada à funcionalidade do programa e privilegiando o simbolismo nas obras sacras.

Além da dedicação como escritor e de anos de experiência acadêmica, Zermani possui também ampla atuação profissional, fato que o ajudou a definir os traços dominantes de sua característica projetual. Por mais de duas décadas (1984 a 2008), atuou de forma individual, período essencial para construção de uma maturidade profissional. Aqui, vale destacar obras como a Casa Zermani (1997), em Varano dei Marchesi, e a Casa della Finestra (2005), em Florença. Foi no escritório *Studio di Architettura Zermani Associati* – ativo desde 2008 – que Zermani, em conjunto com arquiteto Eugenio Tessonni, produziu projetos que contribuíram para ganhar notoriedade na crítica arquitetônica italiana.

No entanto, apesar do repertório vasto e composto por uma grande variedade de programas, a atuação de maior destaque de Zermani está nas obras sacras. Nelas, combinam-se notavelmente conceitos e elementos estruturadores da visão do arquiteto. O domínio desses conceitos aplicados à arquitetura sacra garante à obra de Zermani uma expressão singular, que é complementada por uma escolha uniforme de elementos construtivos, em especial o bloco de tijolo maciço aparente, característica do seu trabalho.

A obra de Zermani é caracterizada pela coesão e uniformidade dos elementos que compõem sua estrutura e sistema. A seleção cuidadosa dos materiais, juntamente com uma linguagem sólida e consistente, resulta em um padrão estético que permeia toda a sua produção artística. Dessa forma, Zermani cria obras com uma identidade distintiva, combinando harmoniosamente forma e funcionalidades. A homogeneidade estética tanto de elementos estruturadores como de materiais está presente em suas

criações, facilitando a compreensão e análise da estrutura, uma vez que os elementos estruturadores seguem padrões relativamente homogêneos.

Figura 1 – Paolo Zermani. Casa Zermani (1997), Varano dei Marchesi, Parma.



Fonte: Zermani Associati, sd.

Figura 2 – Paolo Zermani. Ampliação e restauro do monastério de São Salvador, “Casa della Finestra” (2005), Florença, Toscana.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

O arquiteto deixou sua marca em várias obras notáveis, cabendo destaque à Chiesa di San Giovanni Apostolo (2007), em Perugia, e à *Cappella nel Bosco* (2012), em Varano dei Marchesi, ambas na Itália. Essas obras exemplificam, de modo geral, a linguagem do arquiteto, caracterizada por uma clareza no uso das formas simbólicas e por formas simples, objetivas e consistentes. A *Cappella nel Bosco* (2012), particularmente, demonstra como o arquiteto conseguiu simplificar um programa simbólico complexo em uma obra visualmente coerente, realçando a tensão entre forma e material.

No contexto do mundo ocidental, as obras sacras são elementos que fazem parte da estruturação das cidades. Esse tipo de obra, além de conectar espaços públicos a privados, costuma trazer uma grande riqueza de simbolismos que resultam em objetos de grande importância. No repertório de Zermani, as obras sacras deixam

claras as intenções projetuais propostas pelo arquiteto. Seus projetos de igrejas, capelas e crematórios remetem a uma monumentalidade e sobriedade. Sendo assim, ele cria uma arquitetura marcada pelo rigor formal dos elementos estruturadores da sua obra e faz contribuições relevantes para o cenário italiano da arquitetura sacra.

Figura 3 – Paolo Zermani. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

No entanto, para entender a participação das obras do arquiteto no contexto da arquitetura sacra italiana, é necessário analisá-las de forma a transpassar os limites do objeto construído, buscando entender o papel de cada uma delas no contexto e na paisagem em que estão inseridas. Tendo por objeto de estudo duas obras construídas entre os anos de 2007 e 2012, é possível explorar o contexto temporal que envolve cada obra, a relação individual e coletiva delas com a produção do arquiteto e a cena da arquitetura italiana e da arquitetura sacra, assim como a relevância dessas construções para a composição da arquitetura sacra atual.

Levando-se em conta alguns conceitos essenciais da obra de Zermani – temas recorrentes do seu repertório intelectual e projetual e que serão esclarecidos ao longo do estudo –, foram escolhidas para este trabalho duas obras com motivos sacros que simbolizam os principais elementos e demarcam ritos dentro da temática da arquitetura sacra. São elas a *Cappella nel Bosco* e a *Chiesa Di San Giovanni Apostolo*. Além de serem obras icônicas do repertório do arquiteto, cada uma representa uma etapa dos usos das edificações para os ritos religiosos: uma capela e uma igreja.

A partir da análise aprofundada de uma arquitetura de grande expressão simbólica, a *Cappella nel Bosco*, serão examinados os elementos que demonstram recorrência nas obras escolhidas e que representam o trabalho do arquiteto. A pesquisa propõe-se a revelar, através de análises projetuais, textuais e desenhos, a expressão simbólica e o intenso diálogo com a tradição da arquitetura italiana através das obras de Paolo Zermani. Para isso, serão utilizados como recursos a exposição de elementos da sua obra, a contextualização e inserção delas no cenário geográfico e histórico, os detalhes construtivos e formais, além da percepção simbólica sugerida pela obra. Também serão consideradas as intenções simbólicas expressas em textos e livros do arquiteto.

Figura 4 – Paolo Zermani. Tempio di Cremona (2010), Parma. Foto do pátio posterior.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

O embasamento teórico do trabalho, obtido a partir da análise dos projetos, das obras e dos escritos do profissional, será complementado pela interconexão de conceitos dos campos da teoria da arquitetura e da história da arquitetura sacra. Ainda, para melhor compreensão das obras analisadas, estas foram modeladas tridimensionalmente em meio digital, servindo de base para a análise das obras. A partir da modelagem, foi possível extrair percepções complementares e ocultas que agregam para o entendimento do objeto de estudo.

2 O ARQUITETO

A obra arquitetônica de Paolo Zermani é divulgada amplamente no meio da arquitetura italiana através de exposições, periódicos e contribuições no meio acadêmico, o que alça o nome do profissional como um dos mais relevantes na cena arquitetônica da atualidade.

Em seus mais de 40 anos de atuação, Zermani projetou e construiu um vasto conjunto de obras que se notabilizaram por certas características comuns. Zermani caracteriza-se como um dos “arquitetos mais intensos do cenário internacional (...) cuja obra é confrontada com a contemporaneidade sobrevivente, ao mesmo tempo em que encontra suas raízes na profundidade da história” (UCELLI, 2022).

O arquiteto nasceu em 1958 na cidade de Medesano, na região da Emília-Romana. Estudou na *Università degli Studi di Firenze* na região da Toscana, período no qual aproximou-se do arquiteto Aurelio Cortesi, aprendiz, por sua vez, de grandes nomes da cena italiana, como Ignazio Gardella e Ernesto Rogers (SILVA, 2021), influências que podem ser percebidas na obra acadêmica e construída de Zermani.

Com vasta experiência em diferentes ramos da arquitetura, a atuação profissional de Zermani iniciou-se em 1984, período em que solidificou sua linguagem e desenvolveu as formas estéticas que viriam a ser características do seu trabalho. Durante os anos de atuação profissional independente, assinou obras de grande importância na Itália, como o *Museo di Storia e Civiltà* (1999), em Varano, e a Biblioteca Cesare Pavese (1998 – 2002), em Parma. Nos anos de 1988 e 1989 foi selecionado para o Prêmio de Arquitetura Palladio e, em 2003, venceu o Prêmio

Giorgio Vasari pela Arquitetura. No ano de 2018, a Academia do Lincei¹ lhe concedeu o prêmio Feltrinelli pela Arquitetura.

Figura 5 – Paolo Zermani. Museu de História e Civilidade (1999), Varano, Parma.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Figura 6 – Paolo Zermani. Biblioteca Cesare Pavese (2002), Parma.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

A partir de 2008, como mencionado, Zermani firma parceria com o arquiteto Eugenio Tessonni no escritório *Studio di Architettura Zermani Associati*, e, desde então, passou a produzir projetos importantes que vieram a se destacar na Itália e na Europa. Projetos como a restauração do Castello di Novara (2016), em Novara, Reforma arquitetônica e litúrgica da *Basilica di S. Andrea* (2016), em Mantova, e a *Scuola Europea* (2017), em Parma.

Desde 1990, Zermani é também professor titular de composição arquitetônica na *Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze*. É também fundador e coordenador das conferências sobre a "Identidade da Arquitetura Italiana" e da Galeria da Arquitetura Italiana² na cidade de Florença. A conferência "Identidade da Arquitetura Italiana" tem como objetivo fomentar o estudo e a valorização da arquitetura italiana, explorando uma pretensa identidade. Arquitetos, acadêmicos e estudantes de todo o mundo se reúnem anualmente para discutir diversos temas relacionados à arquitetura

¹ No original em italiano: Accademia Nazionale dei Lincei. Com sede em Roma, a academia é uma das mais antigas da Itália, com fundação no ano de 1603, iniciativa de Federico Cesi.

² No original em italiano: "Galleria dell'Architettura italiana".

italiana, abrangendo desde a sua história até os desenvolvimentos contemporâneos e o seu significado cultural. Ao longo dos anos, a conferência atrai uma ampla variedade de participantes e se estabeleceu como uma plataforma para a troca de ideias e a exploração de novas abordagens para o estudo e a prática da arquitetura italiana.

Figura 7 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Restauro Castello di Novara (2016), Novara, Piemonte.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Figura 8 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Reforma arquitetônica e litúrgica da Basilica di S. Andrea (2016), Mantova, Lombardia.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Entre os anos de 1990 e 2000 foi o editor-chefe da revista de arquitetura “*Materia*”. Sua obra vem sendo exposta desde 1986 quando a revista *Ottagino* dedicou-lhe a capa de uma edição sobre a nova arquitetura italiana. Além da menção na revista japonesa *A+U Architecture and Urbanism*, Zermani também expôs na Bienal de Arquitetura de Veneza nos anos de 1991, 1992 e 1996, além da Trienal de Milão nos anos de 1993, 1995 e 2013.

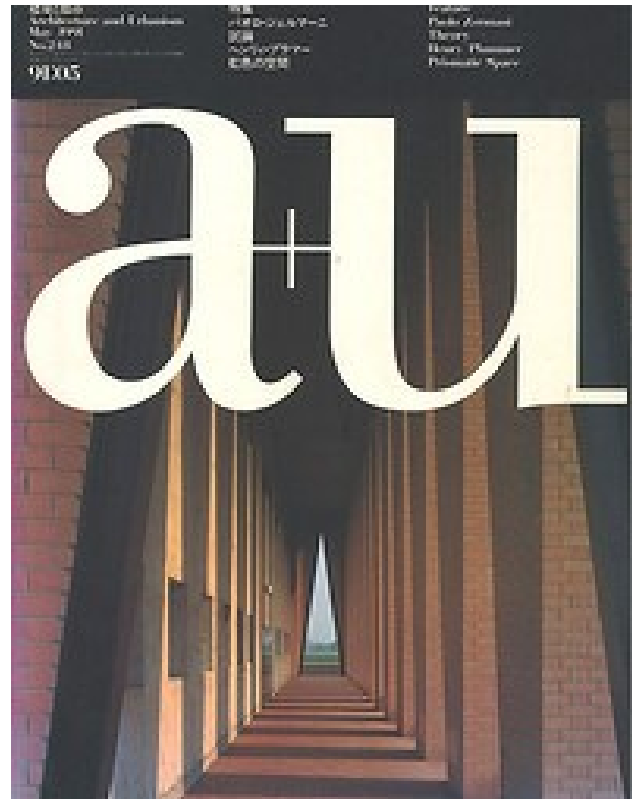
Hoje ele ocupa uma posição de destaque na cena da arquitetura italiana e tem sua obra catalogada no site da administração do patrimônio cultural³, na Direção Geral para Arte e Arquitetura Contemporânea⁴. Das 17 obras do arquiteto que são mencionadas nesta pesquisa, quatro são consideradas de excelência por critérios definidos pelo instituto⁵.

Figura 9 – Arquiteto Paolo Zermani.



Fonte: Mantovauno, 2022.

Figura 10 – Revista A+U.



Fonte: A+U, 1991.

³ Direzione Generale Creatività Contemporanea

⁴ No original em Italiano: Direzione generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanea (DARC).

⁵ Segundo o método do instituto, as obras são expostas a 7 critérios de seleção. 1 - A obra está publicada em pelo menos dois dos estudos ou repertórios sistemáticos que trataram da arquitetura na região ou na Itália; 2 - O trabalho está publicado em um dos estudos do critério 1 e em uma revista italiana ou estrangeira de importância internacional; 3 - O trabalho está publicado em pelo menos duas revistas italianas ou estrangeiras de importância internacional; 4 - A obra possui um papel original e significativo no panorama regional em relação aos desdobramentos tanto do debate quanto da pesquisa internacional; 5 - O edifício possui um papel significativo na evolução tipológica com interpretações construtivas progressivas ou experimentais; 6 - O edifício foi projetado por uma figura destaque no panorama da arquitetura regional, nacional ou internacional; 7 - O edifício destaca-se pelo seu particular valor qualitativo no contexto urbano em que se insere.

A partir do início do escritório Zermani Associati, em 2008, Zermani passou a se lançar com mais afinco aos trabalhos relacionados à arquitetura sacra, que são objeto de estudo deste trabalho. Seu interesse pelo tema sacro o levou a lecionar no curso de mestrado em teologia e arquiteturas de igrejas na *Facoltà Teologica dell'Italia Centrale*⁶ (Florença) e na Universidade de Syracuse (NY, EUA) e, notoriamente, também à construção de obras sacras diversas na Itália.

Zermani é autor de vários livros, dentre os quais ganharam notoriedade “*Gabetti e Isola*” (1989) e “*Oltre il muro di gomma*” (2010). Também vale destacar “*Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*”⁷ (2015), livro que sintetiza os elementos principais que se veem na obra construída do arquiteto. Nele, Zermani explica os elementos norteadores da sua produção arquitetônica. Segundo o arquiteto, para que uma obra pertença a algum “lugar” (*luogo*, em italiano), é necessário que o arquiteto entenda a paisagem na qual ela será construída. Assim, Zermani determina que o ambiente em que o objeto estará inserido seja o primeiro de cinco pontos que estruturam parte do seu pensamento sobre a própria obra. Logo em seguida aparece o “tempo”, que remete à noção de que a arquitetura se fragmenta e se transforma, mas não deixa de estar presente. Na sequência, expõe a noção de “terra”, que apresenta a ideia de concretude, de desníveis e planos que se comunicam e de relação entre obra e topografia. Já o elemento “luz” (*luce*), junto com a obra construída, ajuda a definir o espaço, cria o contraponto e trabalha o efeito das sombras. Por último, o “silêncio” (*silenzio*), não como oposição ao barulho, mas como elemento de desapego, uma suspensão da obra no meio inserido.

A experiência de Zermani reflete sua posição na interpretação sobre o passado e presente, uma relação com a história, o significado da arquitetura e como uma obra ganha sentido:

Na arquitetura, há um trecho de estrada que não pode ser evitado, entre o que existiu, o que existe e o que deve ser. Somente percorrendo essa distância toda vez o projeto encontra significado. Para mim, esta é a razão do desenho: nesse sentido não se trata do desenho de uma forma, mas primeiramente, de uma substância, que é transposta da materialidade para a consciência, para retornar purificada ao mundo visível.⁸ (ZERMANI, 2017, p. 7, Tradução nossa).

⁶ Faculdade de Teologia da Itália Central.

⁷ Arquitetura: Lugar, tempo, terra, luz, silêncio.

⁸ No original em Italiano: “C’è nell’architettura un tratto di strada, non eludibile, tra ciò che è esistito, ciò che esiste e ciò che deve essere. Solo percorrendo ogni volta questa distanza il progetto trova significato. È questa, per me, la ragione del disegno: in tal senso non si tratta del disegno di una forma

Mesmo atuando em grandes projetos, de variadas escalas, Zermani busca entender o real significado de materialização da intenção projetual através de ferramentas que resultam na obra concreta. O arquiteto dedica especial atenção à arquitetura sacra, buscando criar espaços sóbrios que, ao mesmo tempo, se integram harmoniosamente à paisagem, incorporando assim a paisagem como um elemento fundamental e inseparável da obra.

Vittorio Ucelli (2022), quando descreve a obra de Zermani, combina as palavras “sagrado” e “paisagem”, pois são características absolutamente essenciais que as obras de Zermani desenvolveram ao longo dos anos. As obras ressaltam, ainda, valores importantes para a arquitetura sacra, como a associação ao meio construído e a criação de ritos.

Na Itália, a tradição arquitetônica é marcada pela destacada contribuição teórica e prática de renomados profissionais, entre eles Giacomo Barozzi da Vignola (1507 – 1573) e Giovan Battista Aleotti (1546 – 1636), profissionais cujas contribuições são frequentemente ressaltadas também por Paolo Zermani. Ambos os arquitetos fizeram do contexto histórico elemento essencial para a concepção projetual e, em diversas ocasiões, por meio de palestras, entrevistas, aulas e escritos, Paolo Zermani evidencia a influência desses dois arquitetos em sua compreensão da arquitetura. Zermani destaca a habilidade de ambos em integrar elementos da paisagem e da natureza à arquitetura e também enfatiza a importância da organização das figuras clássicas e da "escala" da arquitetura para que o significado seja percebido com clareza, mesmo à distância.

Em nível individual, Vignola ficou conhecido por suas contribuições para a arquitetura clássica, especialmente seu tratado "*Regola delli cinque ordini d'architettura*"⁹, publicado em 1562, que se tornou um influente manual na arquitetura no ocidente. Ganhou destaque por sua capacidade de integrar a paisagem à arquitetura em obras como o Teatro Farnese, em Piacenza, onde projetou um teatro clássico escavado na parte interna do edifício. Aleotti, por sua vez, trabalhou para famílias nobres como os Farnese e os Bentivoglio, é reconhecido por sua habilidade em integrar a água dos canais e rio do Pó ao Teatro Farnese, em Parma, criando um

ma, prima, di una sostanza, che si traspone dalla materialità alla coscienza, per tornare depurata al mondo visibile.”

⁹ Em português: Regra das Cinco Ordens da Arquitetura.

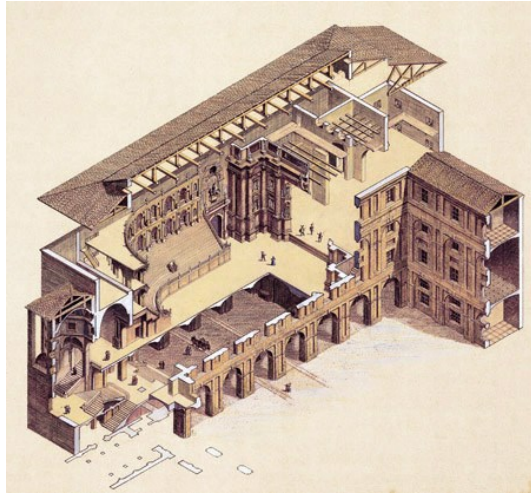
efeito dramático. Também ganhou renome por sua erudição e por ter um perfil derivado que se espelhava nos modelos clássicos, arquiteturas construídas de acordo com o que eles consideravam ser os princípios arquitetônicos daquele período histórico (CARLSON, 1993).

Zermani destaca a importância da escala e do seu significado na obra de Aleotti e Vignola, ainda que demonstre um interesse particular pela história de Vignola, em especial por sua capacidade de combinar arquitetura e estrutura paisagística em diversas obras. Um exemplo é o projeto para o Teatro Farnese em Piacenza, onde a estrutura recuperada do território agrícola é um elemento central para conceber o caráter do edifício. Através do teatro escavado no palácio, a arquitetura e a estrutura substancial da paisagem coincidem. Para Zermani, a organização das figuras clássicas, como o semicírculo do teatro, o quadrado da planta do palácio e o retângulo das galerias, serve para representar a relação fundamental entre a arquitetura e a paisagem, permitindo que ela se desdobre. Vignola, focado no semicírculo, escolheu esse formato por Piacenza ter abrigado o maior dos teatros romanos do norte da Itália. Mesmo hoje, à distância, é possível perceber a importância da "escala" da arquitetura e adaptá-la às condições e distâncias do sujeito para que o significado seja percebido com clareza.

Paolo Zermani retoma o pensamento de Vignola e Alotti e incorpora em sua arquitetura o conceito de contexto histórico como elemento essencial do projeto. Assim como seus predecessores, ele se baseia na tipologia para criar suas obras, concebendo edifícios que são capazes de se adaptar às necessidades dos locais e se amparando na linguagem concebida historicamente para criar espaços que são capazes de transmitir significado. A atenção cuidadosa ao contexto histórico e à funcionalidade resulta em obras que combinam estética, uso e, frequentemente, simbolismo.

Assim, Zermani deixa clara a influência desses dois nomes na sua forma de entender a arquitetura, adotando em suas obras os conceitos dos dois mestres e sempre respeitando imensamente o contexto e a função na conceitualização projetual. Deles, Zermani herda o compromisso com o contexto histórico e busca transmiti-lo em suas criações.

Figura 11 – Giovan Battista Aleotti e Enzo Bentivoglio. Teatro Farnese (1618), Parma, Emilia-Romagna. Perspectiva em corte do projeto.



Fonte: Complessopilotta, s/d.

Figura 12 – Giacomo Barozzi da Vignola. Palazzo Farnese (1618), Piacenza, Emilia-Romagna.



Fonte: Censimento architetture contemporanee, 2023.

2.1. OBRAS

A habilidade de Paolo Zermani em trabalhar com materiais brutos e sua abordagem simples e elegante são elementos marcantes em suas principais obras. O arquiteto é reconhecido pelo uso consciente de materiais como madeira, pedra, tijolo, aço e concreto. Zermani tem em seu currículo uma ampla variedade de projetos que contemplam diferentes programas e funções, como edifícios residenciais, públicos, sacros e museus. Seus projetos não se limitam a um único estilo de construção, mas exploram diferentes possibilidades e desafios em cada projeto.

Paolo Zermani assina a primeira obra bem ao norte da Itália na região da Lombardia, com *O Teatrino di Varano*¹⁰ (1984) na comuna de Varano Borghi. Trata-se de uma edificação de planta hexagonal com paredes que se abrem como cortinas entre doze pilares, um piso e teto em concreto armado que formam a estrutura. O teatro é feito em tijolos sentados regulares e alguns detalhes no coroamento feitos também com os mesmos blocos; o único elemento que se diferencia é a laje em concreto armado que marca o limite entre o pé direito e o coroamento. Essa obra é marcada pelo uso dos materiais naturais e de detalhamentos e acabamentos. Seu invólucro simples e bruto é quebrado pelas aberturas que remetem à ideia de cortinas

¹⁰ No original em Italiano: Il Teatrino di Varano (1984).

teatrais que se abrem para o usuário. O teatro funde-se com a vida, revelando ora o vazio do cenário, ora a presença das memórias locais.

Figura 13 – Paolo Zermani. Teatrino di Varano (1983-1984), Varano, Parma, Emilia-Romagna.



Fonte: Ghirri, s/d.

Figura 14 – Paolo Zermani. Padiglione (Pavilhão) a Noceto (1998-1999), Noceto, Parma, Emilia-Romagna.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

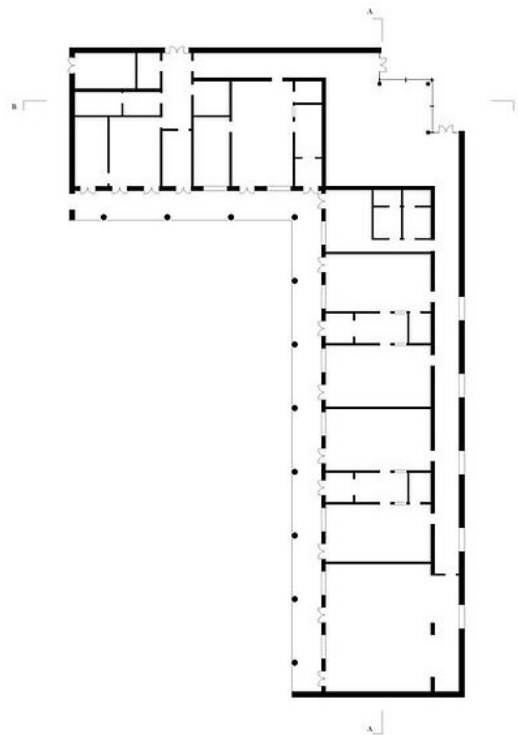
Tanto o *Teatrino* como muitas outras de suas obras vão carregar a materialidade como característica determinante e, ao mesmo tempo, a ideia de sobriedade. Essas características aparecem não somente através dos tijolos sentados, mas também no uso de luz natural para realçar a arquitetura, fazendo com que suas obras formem uma unidade. Outra característica, demonstrada pelo Pavilhão em Noceto (Parma), uma estrutura multifuncional que serve como espaço de exposições para eventos culturais e apresentações artísticas, é a simplicidade e elegância das formas geométricas simples e proporções equilibradas. A obra formada por quatro lados, porém, é aberta, exibindo também descontinuidade. A intenção de Zermani é integrar a obra harmoniosamente com a paisagem natural, permitindo que a edificação não dispute espaço com o meio. Enquanto o Teatro de Varano possui aberturas que criam um ritmo, a edificação no *Padiglione a Noceto* as aberturas dividem com a parede o protagonismo formal e rígido do quadrado, integrando-se à paisagem natural ao seu redor.

Já na região de Medesano, encontra-se outra obra igualmente importante, a nova creche, conhecida localmente como “Asilo Nido”, sendo um complemento temporário às edificações escolares existentes, a escola média e a academia. Com

seu formato em "L" e um pátio aberto de frente para a Via De Gasperi, a creche se integra ao fragmento verde de plantas nativas que formam o jardim da nova creche. Um espaço de varanda acompanha toda a extensão do prédio e envolve as plantas, criando uma área reservada e protegida. Esse arranjo de semi-claustro proporciona a privacidade necessária para as atividades da creche.

No ponto de encontro dos dois segmentos da planta, o edifício atinge sua maior altura, junto à via Salvetat, lembrando uma torre de planta quadrada e servindo como ponto central de entrada e distribuição. A abordagem arquitetônica adotada visa criar elementos familiares às crianças, professores e pais que frequentam a creche. O objetivo é ver essas figuras arquitetônicas através dos olhos das crianças, com sua perspectiva singular do mundo. Dentro da creche, o ambiente é planejado para lembrar uma casa ampla e acolhedora, como aquelas desenhadas pelas próprias crianças. Os materiais e cores utilizados, como o tijolo rosa, são inspirados na paisagem rural presente na região de Medesano.

Figura 15 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Asilo nido (2008-2010), Medesano, Parma. Planta baixa.



Fonte: Zermani associati, s/d.

Outra edificação, o *Tempio per la Creazione* (Parma), apresenta uma fachada principal marcante que é composta por geometrias simples formadas por uma

sequência de cubos. Essa fachada de acesso a edificação é formada por um pé direito duplo na região central e seis pilares frontais, que se repetem na fachada dos fundos. Para equilibrar a composição na fachada há dois apoios nas laterais com um pé direito mais baixo, dando unidade à volumetria. A escolha de Zermani foi incorporar a horizontalidade à volumetria dos alpendres, estabelecendo um ponto de fuga que se harmoniza com os muros externos; no centro da edificação, o prédio eleva-se, contribuindo para o crescimento e a integração da estrutura com o restante da implantação.

A planta baixa do prédio é constituída por dois grandes quadrados de iguais dimensões, conectados por um terceiro quadrado de menor tamanho. O primeiro quadrado abriga a Sala de Despedida, uma área ampla iluminada por uma fonte central de luz. O quadrado central, menor, é formado por uma sala vazia com uma entrada de luz zenital, criando assim uma câmara de luz. Esse ambiente é uma pausa para o último espaço quadrado onde fica a sala de cremação; ao se conectar com as duas salas principais, torna-se um elemento de transformação, por onde o corpo passará até completar o rito da cremação.

A implantação é disposta de forma com que a frente do crematório receba os raios de luz do nascer do sol; para o professor, arquiteto e artista Cláudio Pastro (2010, p. 49) o sol é a imagem simbólica da ressurreição, pois renasce a cada dia. Além disso, ao iluminar todas as coisas, ele é símbolo também da justiça, iluminando tudo igualmente. Ainda segundo o autor, em muitas culturas, o sol é considerado a personificação da inteligência suprema e do princípio vital, devido ao calor que emana. A entrada dos raios solares pela edificação durante a manhã e seu pôr do sol atrás das câmaras mortuárias criam a imagem do ciclo terrestre de nascimento e morte. No entanto, a presença do sol nos lembra da vida eterna, onde o sol sempre irá nascer novamente.

Uma porta alta na parede de fundo serve como a transição da urna para o segundo quadrado, uma câmara menor iluminada zenitalmente e completamente vazia. A urna então desaparece na luz. O terceiro quadrado é a própria câmara de cremação, onde o corpo é queimado. Todos os ambientes de serviço estão localizados nas laterais.

Figura 16 – Paolo Zermani. *Tempio per la Cremazione* (2006-2009). Parma. Foto câmara de Luz que liga a sala da despedida com a sala de cremação.

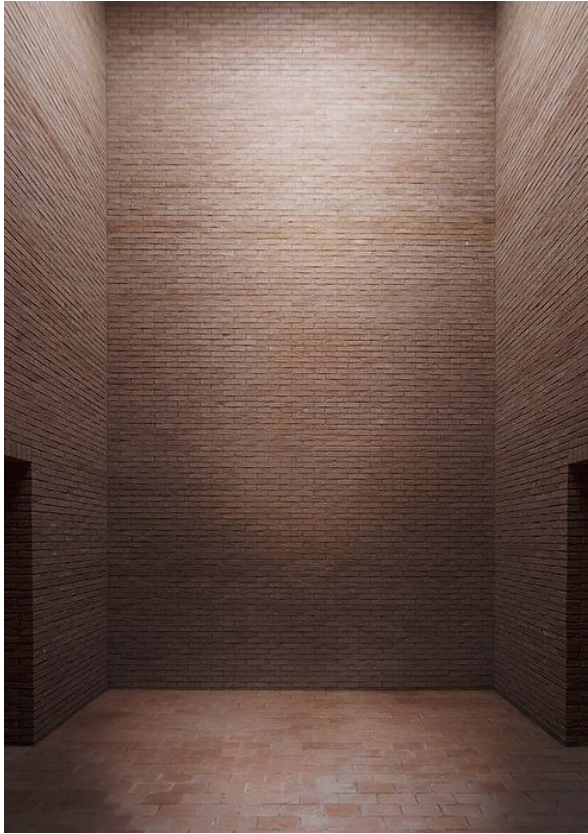


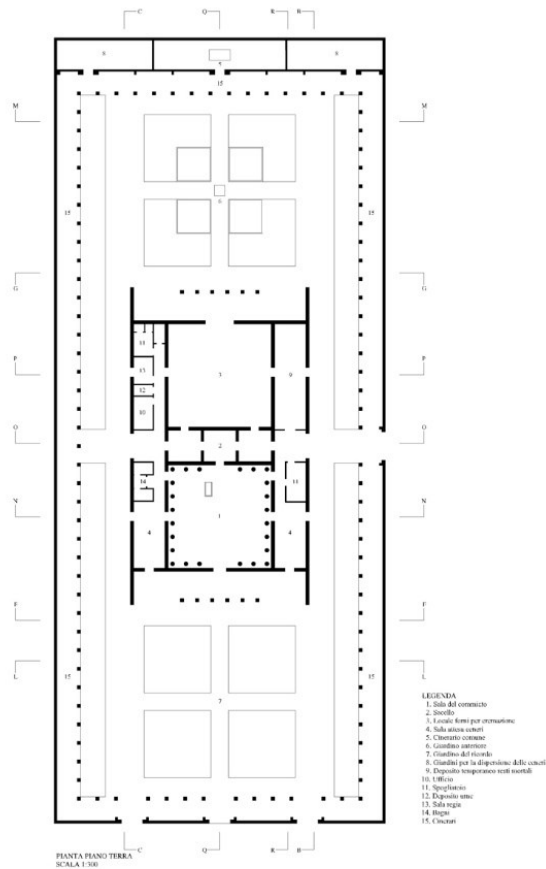
Figura 17 – Paolo Zermani. *Tempio per la Cremazione* (2006-2009). Parma. Fundos do crematório.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

O espaço de velórios é concebido em um poliedro, todo em tijolo maciço contendo doze colunas de cada lado (vinte e quatro colunas no total), que acompanham as paredes e um púlpito para oração. A sala possui um piso também em tijolos e apenas no teto o material muda. Ali, o arquiteto usa uma estrutura metálica formado por uma grelha de vários quadrados; ao centro, seis desses quadrados são substituídos por vidro, fazendo com que a iluminação natural penetre no centro da sala. Atrás do altar há uma passagem estreita e alta, sem porta e sem adornos. Essa passagem, com sua ritualidade interna, estabelece a hierarquia espacial dos diferentes momentos, que é continuamente redefinida pelo pórtico do recinto. O pórtico será expandido ao longo dos anos com o crescimento do cemitério e formará um caminho perene em torno do prédio.

Figura 18 – Paolo Zermani. Tempio di cremazione (2006 – 2009), Parma. Planta baixa térreo.



Fonte: Zermani associati, s/d.

Na parte posterior da edificação, conectada ao cinerário, há um espaço com características de um altar, onde as cinzas são depositadas, e que é cercado por um jardim composto por caminhos que separam quatro pequenos lagos. Segundo Pastro (2010, p. 51), a água pode simbolizar uma força regeneradora, assim como a purificação física, psicológica e espiritual. No contexto do catolicismo, a água ocupa um espaço importante em muitos ritos, como no batismo, na ablução e o banho. Ademais, a água é associada à fertilidade, contrapondo-se à aridez do deserto, e tanto rios quanto o mar são frequentemente representados como a água da vida na Bíblia. No entanto, a água também pode ser vista como algo temido, como no caso do dilúvio (PASTRO, 2010, p. 51).

No Tempio per la Cremazione, a presença da água evoca a ideia de que esse elemento desempenha um papel tranquilizador, contribuindo para a purificação não apenas física, mas também espiritual do local. Os pequenos lagos presentes no espaço reforçam o simbolismo da água, atuando como uma força regeneradora no

ambiente. Além disso a água é vista como um elemento de transição, de um estado para outro que se seguirá, através da vida eterna.

Na parte externa, há pilares que percorrem toda a área ao redor do edifício, criando um ritmo harmonioso com os pilares da fachada. No entanto, durante a execução da obra, os pilares não foram construídos, deixando apenas uma parede lisa e sem adornos, o que aumentou a sensação de silêncio nos jardins.

Figura 19 – Paolo Zermani. Tempio di cremazione (2006 – 2009), Parma. Foto do pátio frontal.



Fonte: Zermani associati, s/d.

O *Tempio per la Cremazione* possui uma forma que se repete, tanto quando vista do horizonte quanto a partir da frente. Sua hierarquia se mostra como um conjunto de prismas justapostos, um mais baixo e mais alongado, que serve de embasamento, e outro que o sobrepõe com uma proporção semelhante, um pouco menos alongado. Essa repetição na ideia do objeto forma sempre uma ideia de escada que se prolonga na profundidade e não na altura. Uma escada terrena que dialoga com esse embasamento que simbolicamente liga o terreno com o celestial.

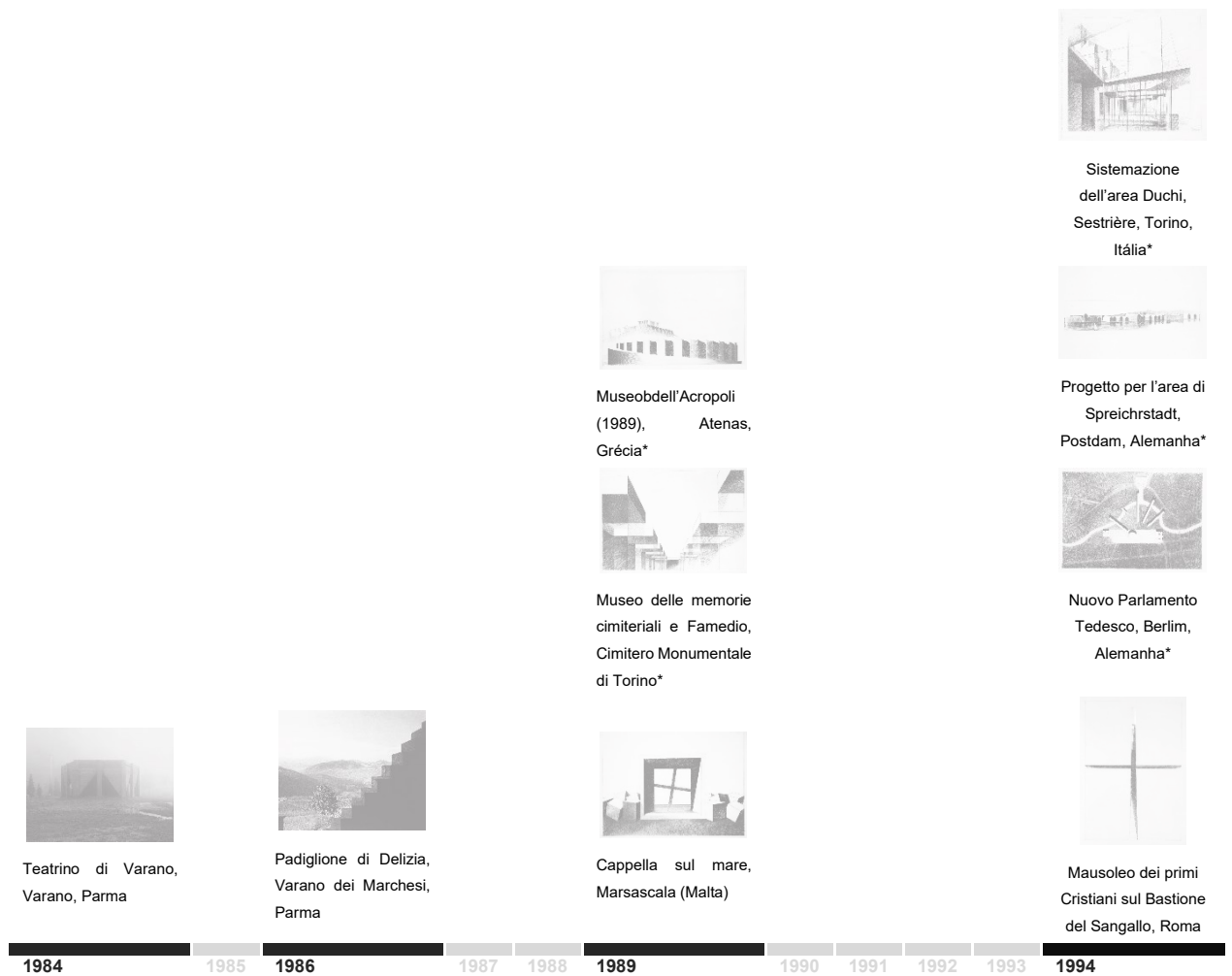
Além disso, o projeto apresenta caminhos demarcados de forma objetiva, com uma geometria simples e simétrica. Na frente o arquiteto optou por fazer um jardim simplificado. Usa as mesmas formas da parte de trás, mas ao invés de quatro lagos, ele usa quatro áreas gramadas. Para Pasto (2010, p. 44) o número quatro representa os quatro lados do limite humano, ou mesmo um número que se fecha em si, representando a Terra.

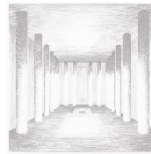
Por fim, com o objetivo de dar uma dimensão mais ampla da obra de Paolo Zermani, apresentamos a seguir, na forma de uma linha do tempo, o notável conjunto de 51 obras registradas no período de 1984 a 2018. As obras são registradas de acordo com o ano de conclusão.

Um traço notável de seu trabalho é a concentração geográfica, com grande parte de suas obras localizadas na região de Parma, Itália, abrangendo locais como Varano, Noceto e áreas circunvizinhas. Essa afinidade com sua região natal pode ser interpretada como um testemunho de seu compromisso com a comunidade e a história local. Além da preferência ou coincidência regional, Zermani demonstra uma inclinação por projetos de cunho sacro, com diversas capelas e igrejas em seu currículo. Das 51 obras, 17 delas são de caráter sacro. Isso evidencia uma conexão profunda com a espiritualidade e a arquitetura religiosa.

No entanto, sua versatilidade se destaca claramente na sua participação em uma ampla gama de projetos, que vão desde teatros até escolas, castelos, museus e na restauração de edifícios de valor históricos. Essa ampla variedade reflete sua habilidade em enfrentar desafios arquitetônicos de várias naturezas. Adicionalmente, entre as 51 obras examinadas neste estudo, 23 delas surgiram a partir de competições, em países como Alemanha, Grécia, Egito e Itália. Outro aspecto notável de sua carreira é o envolvimento com projetos relacionados à preservação do patrimônio cultural ou com instituições culturais, exemplificado nos projetos de restauração e de museus.

Figura 20 – Linha do tempo com conjunto de obras de Paolo Zermani.





Chiesa di S. Sisto,
Perugia, Italia*



Restauro della Rocca
di Noceto e suo parco,
Noceto, Parma



Museo di Storia e
Civiltà, Varano,
Parma



Padiglione a Noceto,
Noceto, Parma



Uffici a Metanopoli S.
Donato Milanese,
Milano, Italia*



Municipio di Noceto,
Noceto, Parma



Sistemazione di
Piazza Cittadella,
Verona, Italia*



Museo di S. Corona,
Vicenza, Italia*



Museo-galleria per la
Triennale, Corsico,
Milano, Italia*



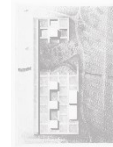
Casa Zermani, Varano
dei Marchesi, Parma



Presbitero del Duomo,
Pisa, Italia*



Cappella della
Madonna, Noceto,
Parma



Progetto per "La città
della Scuola", Sarno,
Salerno, Italia*



Museo di Arte
Moderna, Bolzano,
Italia*



Progetto per il Grande Museo Egizio, Giza, Egitto*



Municipio di Figline Valdarno, Figline Valdarno, Firenze, Italia*



Palazzo della Cassa di Risparmio, Firenze, Italia*



Biblioteca di Umanistica in Piazza Brunelleschi (2007), Firenze, Italia*



Biblioteca Cesare Pavese, Parma



Cappella Cimiteriale Paladini, Noceto, Parma



Complemento e restauro del Monastero di San Salvatore, Firenze



Cittadella delle Religioni, Bari, Italia*



Chiesa di San Giovanni, Ponte D'Oddi, Perugia

2002

2003

2004

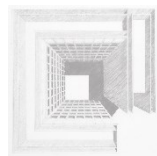
2005

2006

2007



Scuola Vignola, Vignola, Firenze, Italia*



Biblioteca Universitaria, Sesto Fiorentino, Firenze



Cappella-Museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca, Monterchi



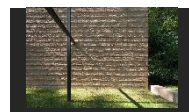
Scuola di Noceto, Noceto, Parma



Tempio di cremazione, Parma



Asilo nido a Madesano, Parma



Cappella nel bosco, Varano dei Marchesi, Parma



Pagiglione Italia Expo (2013), Milano, Italia*

2008












2009

2010

2011

2012

2013

	 <p>Memoriale Shoah, Bologna, Italia*</p>	 <p>Museo archeologico sul Bastione Saint- Antoine, Ginevra, Italia*</p>		
 <p>Helsinki Museum (2014), Helsinki, Finlandia*</p>	 <p>Cappella di preghiera nella antica Polveriera (2015), Fortezza da Basso, Firenze</p>	 <p>Castello di Novara (2016), Novara</p>	 <p>Chiesa di Gioia Tauro (2008-2017) Gioia Tauro, Reggio Calabria</p>	
 <p>Cimitero di Sansepolcro, Arezzo</p>	 <p>Croce per un giorno, Fortezza da Basso, Firenze</p>	 <p>Riforma architettonica e liturgica della Basilica di S. Andrea, Mantova</p>	 <p>Scuola Europea, Parma</p>	 <p>Casa sulla Via francigena, Parma</p>
2014	2015	2016	2017	2018

3 CONTEXTO DA ARQUITETURA ITALIANA

Ao lidar com uma paisagem tão significativa e impregnada de história como o cenário italiano, Zermani mobiliza em sua obra o resgate histórico de características arquitetônicas locais, das noções de construção, forma e tectônica, e das influências que conduziram, ao longo do tempo, ao resultado de suas produções. Existe um diálogo entre a história e a paisagem, que se mostra através da maneira como a arquitetura é absorvida pelo contexto. Para Zermani, é indissociável a relação entre arquitetura moderna e contexto histórico e, em se tratando de arquitetura sacra, a vasta tradição do país é considerada na obra do arquiteto, que busca equilibrar modernidade e tradição histórica nos elementos adotados.

A arquitetura italiana é caracterizada como o berço de muitos dos movimentos que contribuíram para a crítica da arquitetura moderna, modificando a interpretação do meio físico (COLQUHOUN, 2004). Entre os italianos, é notável o trabalho de alguns arquitetos que figuraram em posições de destaque no século XX, como Giuseppe Terragni, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Ludovico Quaroni, Roberto Gabetti, Carlo Aymonino, Aimaro Oreglia d'Isola, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e muitos outros.

Para o historiador e crítico italiano Bruno Zevi (1978), a arquitetura moderna não deveria abandonar completamente as tradições históricas, mas sim reinterpretá-las e incorporá-las de forma criativa. Ele enfatizou a importância de uma abordagem contextual e a continuidade com o legado arquitetônico. A partir de suas ideias, entende-se que na Itália, há a vontade de entender a arquitetura como uma relação entre modernidade e tradição, fato que, por vezes, torna a disciplina alheia aos movimentos internacionais e provoca debates que retomam o cunho histórico local. Entende-se que, para os movimentos italianos, prevalece a noção de Rogers:

Nenhuma obra é verdadeiramente moderna que não esteja genuinamente enraizada na tradição, enquanto nenhuma obra antiga tem significado hoje, a menos que possa ressoar por nossa voz. (ROGERS, 1954, p. 2, tradução nossa)

No modernismo, há uma tendência de unificar as ideias progressistas com a tradição (COLQUHOUN, 2004, p. 88). Na Itália da década de 1920, o modernismo foi marcado por uma devoção que fomentou o diálogo entre o simbolismo e a funcionalidade. Já nos anos 1930, deu-se início a um processo de liberalização que,

mais tarde, culminaria no surgimento de novas linguagens e na adoção de elementos diversos, especialmente na década de 1950. Porém, apesar de os arquitetos da época terem conquistado novas liberdades, as premissas do modernismo racionalista ainda se mantinham inquestionadas.

Nesse contexto, o modernismo era visto como capaz de “gradualmente reformar a si mesmo a partir do seu próprio interior, de modo a absorver tendências ‘humanistas’ e pragmáticas” (COLQUHOUN, 2004, p. 92). Essa visão vai além das categorias da arquitetura racional, que se fundamentam na tecnologia, e se concentra nas mudanças sociais. Dessa forma, entende-se que as transformações tecnológicas e sociais exercem influência sobre a maneira como a arquitetura representa a realidade humana. Na Itália, Aldo Rossi e Giorgio Grassi, segundo Colquhoun (2004), veem a arquitetura como a soma de todas as épocas, trazendo para dentro da realidade italiana essa compreensão do assunto a partir de uma visão internacional.

3.1. PÓS-GUERRA NA ITÁLIA

Tendo o modernismo racional italiano do século XX uma relação tão próxima com o contexto histórico e social e levando em conta sua propensão de absorver tendências, faz-se necessário levar em conta os impactos dos grandes acontecimentos históricos ao analisar as mudanças frequentes da arquitetura durante o período. Assim, analisar a arquitetura italiana do século XX, momento em que grande parte do trabalho de Paolo Zermani está inserido e pelo qual é fortemente influenciado, requer olhar para os impactos das grandes guerras no cenário geral da arquitetura do país.

Após a Primeira Guerra Mundial, o Gruppo 7, liderado por Giuseppe Terragni, movido pelo desejo de criar uma identidade arquitetônica que mostrasse modernidade e tradição ao mundo por meio da visão fascista, fortaleceu um dos movimentos que mais influenciou o país: o racionalismo. Segundo Josep Maria Montaner (2001, p. 72), o racionalismo, em suas várias vertentes, preconiza que o verdadeiro resultado da arquitetura reside nas regras estabelecidas pela razão, constituindo assim uma força impulsionadora de renovação e progresso ao longo dos séculos. Os racionalistas italianos dos anos 1930 exemplificam bem esse grupo, com uma visão da introdução da tecnologia e da cidade para carros. Seus arquitetos buscavam criar uma nova forma de arquitetura que refletisse os valores do novo estado fascista italiano.

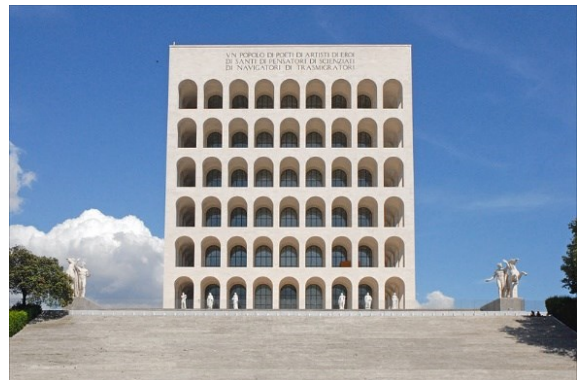
A arquitetura racionalista enfatizava a funcionalidade, a simplicidade e a utilização de materiais modernos, como concreto armado e vidro. Em contraponto aos adornos ornamentais associados ao classicismo e neoclassicismo, o movimento adotou a escala, estrutura e simetria da arquitetura romana antiga. Os arquitetos racionalistas adotam a ideia de que a arquitetura é uma ciência que pode ser compreendida racionalmente e, portanto, adotavam formas geométricas mais simplificadas, além do uso de materiais modernos e a rejeição da ornamentação. A arquitetura racionalista também se associou ao Estilo Internacional, um movimento mais amplo na arquitetura que surgiu na metade do século XX e foi caracterizado por sua ênfase na funcionalidade, simplicidade e no uso de materiais modernos (MONTANER, 2001).

Figura 21 – Giuseppe Terragni. Casa del Fascio (1936), Como.



Fonte: Pagnotta, 2013.

Figura 22 – Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula e Mario Romano. Palácio da Civilidade Italiana (1940), Roma.



Fonte: Covre, s/d.

No entanto, é depois da Segunda Guerra Mundial e do período em que o fascismo, junto com a arquitetura racionalista, ditou o ritmo do modernismo na Itália e em demais países da Europa, que houve por parte dos críticos a expectativa de que, com a grande quantidade de produção intelectual viria também um grande volume de novas obras, o que acabou não acontecendo na escala esperada (PORTOGHESI, 2002).

Além disso, o trauma que o movimento fascista criou no meio disciplinar, somado à normalização da complexidade do historicismo no pensar a arquitetura até os dias atuais, são heranças que ainda permeiam o meio da arquitetura local. Desse modo, a complexidade do cenário da arquitetura italiana e a aquiescência do meio em relação à conjuntura histórica trouxeram um novo impasse para os arquitetos:

O fato de todos os modernistas italianos do pré-guerra terem trabalhado para o regime fascista e produzido algum trabalho notável no processo - colocou os arquitetos italianos do pós-guerra em um dilema, pois embora rejeitassem o fascismo, eles não queriam negar a qualidade do trabalho dos modernistas. (FORTY, 2004, p. 199, tradução nossa)

Assim, por conta da influência dos fatos históricos, é possível observar, no período subsequente às guerras, uma tendência das escolas de arquitetura italianas de se aproximarem de uma visão social. Mesmo os arquitetos considerados conservadores, aos olhos da maioria, possuem um forte viés social. Por conta desse viés, muitos passaram a focar mais na ideia e no manifesto de suas obras do que na produção real da arquitetura no espaço físico (MONEO, 2008).

A partir da influência do contexto histórico e do descolamento entre história da arquitetura e história da arte durante o século XX, surgiram na Itália outros tipos de arquitetura e nomenclaturas (PORTOGHESI, 2002) que tentaram enquadrar as diferentes intenções arquitetônicas em movimentos.

Adrian Forty cita a importância da visão crítica da arquitetura italiana sob a ótica do historiador Nikolaus Pevsner, que reforça a relevância da arquitetura italiana nos estudos que remetem à influência dos fatos passados no entendimento atual e contínuo da arquitetura. Pevsner utilizou muitos exemplos italianos para ilustrar o conceito de "historicismo", e é na Itália do pós-guerra que encontramos pistas para compreender o retorno da "história" à arquitetura (FORTY, 2004, p. 199). Ernesto Rogers, editor da revista *Casabella Continuità*, enfatizou em 1955 que a preocupação com a continuidade histórica era algo relativamente novo no pensamento arquitetônico (ROGERS, 1955, p. 202).

Nesse contexto diverso, a visão historicista da crítica arquitetônica italiana fez com que muitos grupos tentassem propor uma nova visão interna para o rumo da arquitetura moderna no país. Assim, surgiram grupos, como os *Novecento*, o *Gruppo 7* (do início do século XX), e os já mencionados racionalistas (vertente mais próxima do modernismo internacional e mais influenciada por Le Corbusier), os neorrealistas (de Ridolfi e Aymonino), os defensores da Arquitetura Orgânica (de Bruno Zevi, Ludovico Quaroni e o grupo dos *Neoliberty*), entre outros.

Segundo Colquhoun (2004), era necessário eliminar qualquer tipo de influência externa ou negar conceitos de outros campos, mas também entender a disciplina por completo para alcançar resultados satisfatórios na arquitetura. Contudo,

a disposição para compreender o contexto urbano e os princípios que devem orientar a interpretação arquitetônica, refletindo a cidade em suas construções, parece ter ultrapassado o entendimento dos grupos mencionados anteriormente.

Já em relação ao período do pós-guerra, foram dois os movimentos que predominaram nos debates arquitetônicos: o neorrealismo e o neorracionalismo, com interpretações diversas em alguns pontos (BOAVENTURA, 2019). Apesar de se contraporem, os grupos tinham em comum excessivas críticas ao funcionalismo do movimento moderno, tentando reivindicar o futuro do entendimento da arquitetura mundial com a elaboração de novos princípios. Eles compartilhavam a interpretação do significado e da dimensão simbólica da edificação, com o intuito de tentar reconstruir uma possível nova base teórica arquitetônica.

Ambos os movimentos defendem a autonomia disciplinar como um caminho para definir princípios arquitetônicos que podem ir além da história e da cultura. Naquele momento, parecia urgente o estabelecimento de princípios para o campo da arquitetura e de uma linguagem que esclarecesse “...sobre si mesma e que não comunicasse ideias além de suas próprias”, conforme pontua Gandelsonas (1976, p. 1).

Figura 23 – Autores BBPR.¹¹ Torre Velasca (1958), Milão.



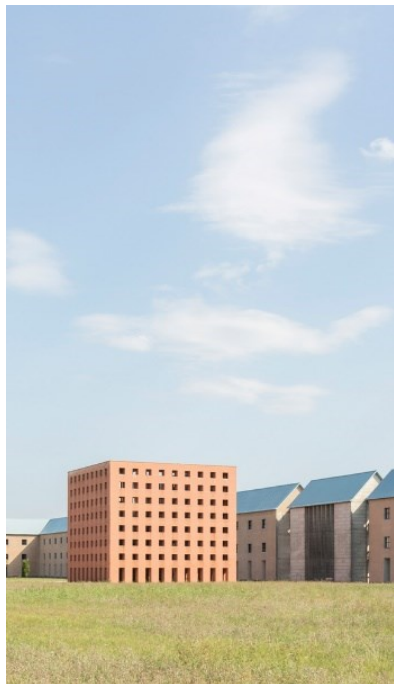
Fonte: Archdaily, s/d.

¹¹ Foi um escritório milanês formado por Gianluigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Rogers.

Aldo Rossi e Giorgio Grassi são considerados importantes figuras do movimento neorracionalista italiano, que surgiu no período pós-guerra marcado pela Guerra Fria. O contexto histórico tenso ajudou no desenvolvimento desses arquitetos e contribuiu para sua notoriedade dentro do movimento. Enquanto o primeiro foca nos aspectos ontológicos e tectônicos mais importantes da tradição racionalista, o segundo destaca as imagens subjetivas e poéticas que podem surgir a partir dessa abordagem (COLQUHOUN, 2004, p. 93).

Os movimentos arquitetônicos do século XX, incluindo o neorracionalismo de Rossi e Grassi, forneceram as bases teóricas e conceituais que ajudaram a dar sentido e substância à arquitetura de Zermani. Pode-se perceber que Rossi e Grassi exerceram grande influência nas gerações posteriores às suas, inclusive em Paolo Zermani, que deles pega emprestado elementos que predominam em sua obra, como a certa economia de elementos e a austeridade.

Figura 24 – Aldo Rossi. Cemitério San Cataldo (1984), Módena.



Fonte: Archdaily, s/d.

Figura 25 – Giorgio Grassi. Park Colonnades Buildings (2000), Berlim.



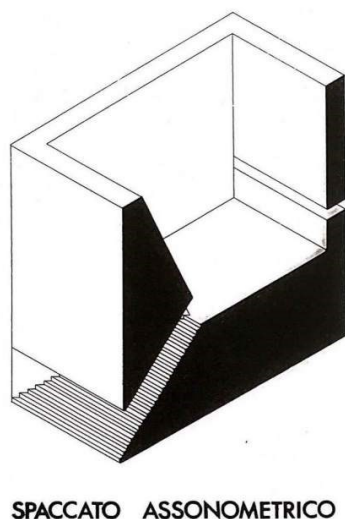
Fonte: Architectuul, 2022.

Nesse contexto, destaca-se que Rossi, através de publicações como *L'architettura della città* (1966) e *Autobiografia scientifica* (1981), deixou também um legado teórico. Considerado um dos trabalhos mais influentes na teoria arquitetônica da segunda metade do século XX, *L'architettura della città* é uma análise rigorosa da

cidade como um sistema complexo de relações entre edifícios, ruas e espaços públicos. Rossi defende que a cidade é uma memória coletiva que reflete a história e cultura de um lugar, e que a arquitetura deve ser projetada para responder a essa memória coletiva. O livro é tanto uma declaração poética da visão de Rossi quanto uma obra rigorosa de teoria arquitetônica. Essas contribuições criaram um secto de seguidores no país, quase dominando o discurso acadêmico e os meios de crítica projetual.

Rossi trabalha muito embasado na arquitetura italiana dos anos 1950 e nas ideias de Ernesto Rogers, como o enredo (elemento com maior permanência e conseqüentemente o que tem maior força na estrutura da cidade), o tecido (a consolidação das tipologias residências que definem áreas caracterizadas de acordo com os tipos predominantes em cada uma delas) e os monumentos (edifícios que, por sua singularidade, tornam-se suportes da memória coletiva, pois sintetizam a memória coletiva da época na cidade) (ROSSI, 1966).

Figura 26 – Aldo Rossi. Projeto monumento à resistência (1962), Cuneo.



Fonte: Yale, s/d.

Figura 27 – Aldo Rossi. Escola de educação elemental Fagnano Olona (1976), Varesi. Detalhe da janela.



Fonte: Torra, 2014.

Rafael Moneo (2008) observa que Rossi veio a ser o mentor de todos os milaneses que haviam terminado seus estudos na década de 1960. Segundo ele, Rossi retorna transformado dos Estados Unidos, com a meta de materializar sentimentos e propondo outra realidade para a arquitetura italiana. Além disso, Rossi traz muito forte a ideia arquetípica da história. Para ele, os elementos da arquitetura

precisam ser trabalhados de forma a facilitar o reconhecimento inconsciente de cada forma, de maneira quase platônica (MONEO, 2008). Assim, perde-se o idealismo e fica a iconografia, transformando o desenho. Uma obra que ilustra claramente essa perspectiva do arquiteto é "O teatro do mundo" (1979), localizada em Veneza. Tratou-se de uma construção temporária que foi desmontada dois anos após ter sido erguida especificamente para a Bienal à qual serviu. Essas e outras obras de fato se refletem com intensidade no fim da carreira de Rossi, momento em que ele passa a se apoiar mais na ideia de uma arquitetura imaginária e menos na rigidez intelectual que o formou, o que lhe rendeu trabalhos mais interessantes no final de sua carreira.

Enquanto os neorracionalistas valorizavam a simplicidade e a objetividade, os neorrealistas, em geral, celebravam a complexidade e a subjetividade na arquitetura.

Figura 28 – Aldo Rossi. O teatro do mundo (1979), Veneza.



Fonte: Greatbuildings, 2013

Figura 29 – Vittorio Gregotti. Habitação na área da "ex Saffa" (1981), Veneza.



Fonte: Domusweb, s/d.

A corrente tem como um dos principais personagens o arquiteto estadunidense Robert Venturi, que foi estudar na Itália, a utiliza como parte de sua teoria, e fez muitos seguidores no país. Além disso lança seu livro "Complexidade e Contradição na Arquitetura" (1966), que se tornou um marco da teoria arquitetônica em questão. Venturi "reivindicou a interdisciplinaridade no campo arquitetural para afirmar a importância dos símbolos urbanos e edificatórios como mecanismos de comunicação" (BOAVENTURA, 2019, p. 26).

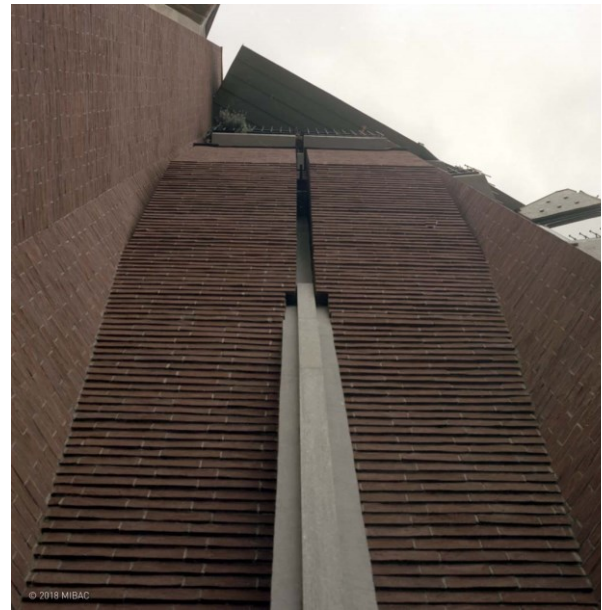
Para Venturi, os elementos compositivos adotados pelo barroco foram reinterpretados, como também a obtenção do valor simbólico das edificações. Assim, de uma forma atualizada, elementos como adornos passaram a fazer parte do movimento neorracionalista da arquitetura (BOAVENTURA, 2019, p. 26). Venturi argumentou que o estilo Barroco, com sua ênfase na ornamentação e na complexidade, era uma importante fonte de inspiração para a arquitetura contemporânea. Ele acreditava que o Barroco oferecia uma maneira de conciliar a tensão entre a necessidade de ordem e o desejo de complexidade no projeto arquitetônico. As ideias de Venturi foram influentes no desenvolvimento da chamada arquitetura pós-moderna, que rejeitou a ênfase modernista na simplicidade e no funcionalismo e adotou uma abordagem mais eclética e lúdica para o projeto. Venturi também rejeitava a rigidez e uniformidade do modernismo e defendia uma arquitetura mais expressiva e eclética (VENTURI, 1966).

Outro movimento que teve grandes aspirações foi o chamado Neoliberty. Primeiramente duramente criticado por Reyner Banham no artigo “*The Italian retreat from modern Architecture*” (1959) os arquitetos Gabetti e Isola de Turim prefiguraram o isolamento ao invés do combate. Eles tentaram, de certa forma, reviver uma atitude ligada à concepção historicista da arquitetura através de apropriação de elementos. Os arquitetos desenvolveram um conceito arquitetônico que se inspira em temas relacionados à uma “suspensão poética” e à perturbação de eventos ou elementos do passado. Isso significa que o projeto arquitetônico em questão incorpora elementos poéticos e desafia convenções ou tradições do passado. Essa abordagem abre caminho para novas possibilidades na arquitetura moderna. Segundo Zermani (1989), os arquitetos não se consideram envolvidos nos itinerários do dogmatismo e nas questões de continuidade. Eles estavam em busca de uma sensação de fluidez na forma de seu projeto arquitetônico, mas essa fluidez deveria ser percebida de acordo com a ordem em que as partes do edifício eram lidas ou experimentadas. O intuito era fazer com que a forma da estrutura transmitisse a ideia de uma narrativa ou progressão visual, onde cada parte do edifício era lida em uma ordem específica, criando uma síntese de experiência ao longo do tempo. Isso poderia ser alcançado, por exemplo, pela disposição cuidadosa de espaços interiores ou elementos arquitetônicos que guiam o observador através de uma sequência de vistas ou experiências, criando uma sensação de continuidade e significado.

Com traços de coexistência entre a ordem racional e sua transgressão pela continuidade material o *Neoliberty* possui características do racionalismo e da arquitetura orgânica, mesmo que estas fossem repudiadas claramente pelo organicista Bruno Zevi (PORTOGHESI, 2002).

Figura 30 – Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Bottega d'Erasmus (2000), Turim.

Figura 31 – Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Bottega d'Erasmus (2000), Turim. Detalhe visto de baixo.



Fonte: Atlante Architetture, 2021.

A esse contexto, adiciona-se o acesso massificado à informação, que trouxe para a academia informações de origens geográficas variadas, tornando a assimilação de tantas ideias mais complexa. Isso fez com que, principalmente no século XX, houvesse muitas tentativas de dar uma nova identidade ou procurar uma verdade única para a disciplina da arquitetura e, por consequência, para suas vertentes mais específicas.

Desse modo, seja de maneira prática ou teórica, a formação e a produção de Zermani parece ter sido influenciada por vários movimentos e correntes arquitetônicas do século XX, para além da tradição, contribuindo para dar sentido à sua obra. Considerada o berço de muitos desses movimentos, a arquitetura italiana em particular, teve uma influência significativa em seus trabalhos, com impacto em maior escala. Através da assimilação dessas influências e do equilíbrio entre modernidade e tradição, Zermani desenvolve uma arquitetura que reflete a história, a paisagem e

os princípios essenciais da disciplina arquitetônica, resultando em obras de grande significado e sensibilidade contextual.

Dessa forma, o arquiteto evidencia a necessidade de considerar a relação entre arquitetura moderna, contexto histórico, através de uma perspectiva que lhe é própria, para criar uma abordagem que envolva a recuperação de elementos arquitetônicos locais, e influências que moldaram a arquitetura italiana ao longo dos anos. Esse processo estabelece um vínculo entre o passado e a paisagem em suas criações.

4 ARQUITETURA SACRA NO SÉCULO XX

A arquitetura sacra do século XX foi profundamente influenciada por uma série de eventos históricos, notadamente as duas Guerras Mundiais. Durante esse período, a Europa e outras partes do mundo experimentaram transformações significativas na prática religiosa e na concepção arquitetônica das estruturas religiosas. O impacto da Primeira Guerra Mundial trouxe uma sensação de desilusão e perda, levando a uma tendência arquitetônica que refletia uma busca por simplicidade e introspecção espiritual.

Já no período de pós-Segunda Guerra, a reconstrução das cidades e a busca por respostas para a reconciliação e a cura espiritual desencadearam um desejo renovado de compreender e aprofundar os aspectos sacros. Com essa retomada, surgiram algumas incertezas em relação à direção a seguir. A igreja se viu diante de desafios contemporâneos e de um complexo cenário de pós-guerra, o que ressaltou a necessidade de estabelecer uma uniformidade no uso dos diversos elementos que compõem a arquitetura sacra. Assim, o tema tornou-se uma questão fundamental para garantir a autenticidade e a integridade dos ritos e símbolos sagrados. Para solucionar esse problema, o Concílio Vaticano II (1962 a 1965) estabeleceu normas para a reestruturação litúrgica dos presbitérios, que foram um importante auxílio para a concepção de novas igrejas. O objetivo era enfatizar a simplicidade, funcionalidade e a participação ativa dos fiéis nos projetos arquitetônicos (PASTRO, 2010).

No Concílio Vaticano II, a Igreja apresenta sua posição em relação à arte sacra e sua evolução ao longo dos séculos. No Concílio, estabelece-se que a Igreja não considera um estilo artístico como sendo exclusivamente seu, mas aceita os estilos de todas as épocas, respeitando a índole e as condições dos povos, bem como

as exigências dos diversos ritos. O Concílio reforça a importância de se preservar o tesouro artístico acumulado ao longo dos séculos e incentiva a livre expressão da arte contemporânea e de todas as regiões e povos, desde que esta seja executada com devida reverência e honra às necessidades dos edifícios e ritos sagrados. Também destaca que a arte, quando executada de maneira adequada, pode contribuir para o cântico de glória em prol da fé católica que foi carregada ao longo dos séculos (PASTRO, 2010).

Outra contribuição do Concílio Vaticano II foi permitir a construção de igrejas que fossem pautadas pela busca por uma simplicidade, com recomendações para que fossem planejadas de forma a evitar o excesso de decoração e luxo, privilegiando uma estética mais humilde e solene. A funcionalidade também foi um ponto importante, visando criar espaços que facilitassem a participação dos fiéis nas liturgias e na vida em comunidade, com uma disposição clara e acessível.

Outra questão relevante foi a participação ativa dos fiéis, com o Concílio sugerindo que as igrejas fossem planejadas de forma a permitir que os devotos se sentissem integrados ao ambiente e às celebrações. A partir de então, pôde-se perceber mudanças significativas, como a adoção de bancos mais confortáveis para permitir uma postura mais relaxada, a opção por uma iluminação adequada e um espaço acusticamente projetado para melhorar a qualidade da música e da voz. Em resumo, o Concílio Vaticano II determinou que as igrejas fossem projetadas com um desenho simples, funcional e acolhedor para facilitar a participação ativa dos fiéis nas liturgias e aproximar a igreja da vida em comunidade.

Para entender a abordagem do Concílio Vaticano II em relação à arquitetura de igrejas, é importante analisar alguns dos documentos mais relevantes produzidos pelo Concílio. Entre eles, destaca-se a Constituição *Sacrosanctum Concilium* (VATICANO, 1963), que discute a importância da participação ativa dos fiéis na liturgia e sugere que os espaços litúrgicos sejam projetados para permitir uma participação plena e consciente. Outro documento importante é a Declaração *Inter Mirifica* (VATICANO, 1966), que aborda o uso dos meios de comunicação social na Igreja Católica, incluindo o uso de arquitetura e arte sacra como meios de comunicação visual e espiritual. Esses documentos apresentam orientações fundamentais para a concepção de espaços sagrados que reflitam os valores e a espiritualidade da Igreja Católica. Além dos documentos oficiais, outras fontes de informação sobre a arquitetura de igrejas no contexto do Concílio Vaticano II incluem uma variedade

imensa de produções literárias e acadêmicas, bem como arquivos e itens de museus de arte sacra. Essas fontes ajudam a entender como as ideias e as orientações do Concílio foram aplicadas na prática, contribuindo para a evolução da arquitetura sacra na Igreja Católica, além de contribuir para o entendimento de como os ritos e as obras sacras presentes no espaço sagrado se conectam com a ideia de transcendência do mundo profano, estabelecendo uma conexão com o divino.

Segundo o Papa João Paulo II, a arte é uma forma de se abrir para o profundo, ao outro e ao inexprimível da existência, proporcionando ao homem uma liberdade diante do mistério e permitindo que ele expresse sua ansiedade, que não pode ser expressa por outras palavras (JOÃO PAULO II, 1999). Assim, o pontífice, uma das figuras religiosas mais influentes do século XX, resume o entendimento de que, ainda que preze pela valorização da arte e da beleza, a igreja passa a explicitamente adotar uma postura de adaptação ao contexto, encontrando um equilíbrio ao aceitar novos formatos e ao manter a valorização da arte e da beleza, tanto na arquitetura como nos ornamentos artísticos sacros.

Figura 32 – Dom Hans Van Der Laan. Saint Benedict Abbey (1968), Maastricht, Países Baixos.



Este entendimento fez-se útil em um momento de reconstrução de estruturas no pós-guerra, de surgimento de novas formas de pensar e de ascensão do modernismo, quando manifestou-se também a necessidade de rever os pontos norteadores da arquitetura sacra europeia. Até então, falar de arquitetura sacra – especialmente a de origem católica – envolvia o favorecimento de estilos predominantes em séculos passados, como o Barroco, o Rococó e o Gótico. Porém, em um contexto em que a Igreja teve que lidar com novos desafios, tais como a necessidade de alcançar a homogeneidade no uso dos elementos que formam esse tema e a dificuldade de aplicar critérios às diferentes expressões criativas do mundo contemporâneo, tornou-se necessário estabelecer novos parâmetros para a arquitetura sacra, que permitissem a livre expressão da arte de novos tempos, contanto que fosse utilizada com o adequado respeito às necessidades dos edifícios e rituais sagrados. Nesse contexto, é fundamental ressaltar a influência do Concílio Vaticano II na definição de diretrizes para a reformulação de novos espaços sagrados, tão importantes em um momento de instabilidade e busca por uma direção.

Segundo Robert Proctor (2014), a destruição de parte das estruturas da Igreja Católica no período pós-guerra desencadeou a necessidade de renovação não somente dos espaços físicos, mas também da relação entre a Igreja e seus seguidores. A escassez de materiais, a pressa pela reconstrução e a influência do modernismo propiciaram a aceitação de novas abordagens para a construção de igrejas católicas em toda a Europa, desde que mantidos os elementos que indicassem o caráter sagrado do local.

Juntamente com a necessidade de reconstrução, especula-se que, como fator oculto para adesão do modernismo por parte da Igreja Católica, houve o entendimento da necessidade de mostrar progresso, novidade e atualidade – características essenciais em um momento de questionamentos e reconstrução de estruturas físicas, morais e sociais. Sendo assim, o movimento de adoção de uma arquitetura com base moderna foi apoiado pelo clero, e até mesmo arquitetos não-católicos passaram a assinar obras da instituição (PROCTOR, 2014).

Desde o século XII, não era mais necessário que os artistas fizessem parte dos Sagrados Ministérios ou que professassem a fé para produzir obras sacras (PASTRO, 2010, p. 118). Essa mudança histórica permitiu a ampliação do campo de atuação dos artistas, possibilitando que diferentes linguagens e estilos fossem incorporados à produção sacra. Dessa forma, a partir desse momento, o critério para

a escolha dos artistas para a criação de obras sacras passou a ser, predominantemente, a qualidade técnica e estética das obras produzidas. A partir dessa perspectiva, a arte sacra se tornou um campo de expressão artística aberto à experimentação e à inovação, permitindo a incorporação de novos elementos e tendências, como o modernismo, que revolucionou a forma de representação do sagrado no século XX.

Em Êxodo 35:31-34, há um trecho que discorre sobre a escolha de Bezalel e Aoliabe para liderar a construção do Tabernáculo, uma estrutura sagrada para os hebreus descrita na Bíblia. Bezalel é descrito como um habilidoso artesão, com conhecimento em trabalhar com ouro, prata, bronze, pedras preciosas, madeira e tecidos. Aoliabe também é descrito como um artesão talentoso, capaz de trabalhar com madeira e outros materiais. O trecho afirma que Deus concedeu habilidade a eles e os capacitou para liderar outros artistas na construção do Tabernáculo. A passagem também ressalta a importância do trabalho artístico na adoração a Deus, afirmando que o Espírito Santo inspirou Bezalel e Aoliabe com sabedoria e habilidade para criar obras de arte que seriam usadas no serviço religioso (PASTRO, 2010, p. 118).

Essa visão de habilidade artística voltada ao sagrado foi vista como um dom divino que é concedido pelo próprio Espírito Santo, destacando, assim, a relevância da vocação artística na concepção do sagrado. Com a mudança de preceitos ao longo dos anos, os objetos passariam a ser meramente religiosos e não mais sacros, uma vez que o artista não mais precisaria ter vínculo com os Sagrados Ministérios para produzir obras para a igreja.

No contexto Europeu, cabe destaque à construção da Catedral Metropolitana de Liverpool, na Inglaterra, que foi assinada pelo arquiteto Sir Frederick Gibberd – um arquiteto não católico e que exemplifica a tentativa de modernizar as estruturas físicas do catolicismo. Nesse sentido, também temos no Brasil a igreja assinada pelo arquiteto Oscar Niemeyer – publicamente ateu –, a catedral da Nossa Senhora Aparecida (também conhecida como Catedral de Brasília), no Distrito Federal.

Outro fator relevante para a adoção de elementos do modernismo por parte da Igreja Católica diz respeito a questões morais, sociais e até mesmo financeiras prevaletentes na época. Igrejas modernistas representam simplicidade, humildade e sobriedade que conversam com o momento de parcimônia que caracterizou grande parte dos países – e fiéis – da época. As extravagâncias das igrejas construídas antes

do século XX deram espaço para materiais mais simples, novas tecnologias construtivas e a limitações de ornamentos.

Os arquitetos de então encararam o desafio de repensar a forma de representação do sagrado em meio às transformações sociais, políticas e culturais do pós-guerra. Nesse contexto, criaram novas estruturas sacras com linguagem contemporânea, sem abandonar elementos tradicionais que identificam a igreja como espaço sagrado. Dessa maneira, as obras conservaram aspectos fundamentais, como a planta em cruz e a monumentalidade, além dos conceitos estabelecidos nos concílios. No entanto, foram reinterpretados sob uma nova perspectiva, que valorizava a inovação e a renovação, mas também a identidade e a continuidade.

(...) nós herdamos que devemos entender que é justamente do caráter provisório que se manifesta a obra do grande construtor. O trabalho do arquiteto é, entretanto, extraordinário de poder intervir neste caminho gerido pelo tempo, ainda que apenas provisoriamente, na consciência de que não pode determinar um ponto de chegada definitivo. (ZERMANI, 2015, p. 33, Tradução nossa)

Outro exemplo de obra sacra que traduz o empenho dos arquitetos modernos em aliar modernismo e catolicismo é a Igreja de Wotrubas, em Viena, na Áustria. A igreja é uma tentativa de criar expressividade com elementos disponíveis como os blocos de concreto que a compõem.

Figura 33 – Edwin Lutyens e Frederick Gibberd. Catedral Metropolitana de Liverpool (1962).



Fonte: Metropolitan Cathedral, 2022.

Figura 34 – Igreja de Wotrubas, em Viena (1976), na Áustria.



Fonte: Kuzmany, 2012.

As obras em questão compartilham o objetivo de preencher um vazio arquitetônico, surgido durante um período de reconstrução urbana ou na estruturação de novas cidades. No entanto, nem sempre essas obras buscam estabelecer um

diálogo com a tradição histórica da tipologia específica. Em vez disso, elas muitas vezes se concentram em destacar apenas um elemento do programa sacro, como a monumentalidade, e utilizam esse elemento para compensar todas as outras diferenças. Essas arquiteturas parecem mais voltadas para a expressão dos arquitetos envolvidos do que para a preservação de uma tradição sacra autêntica.

Na Itália, além de Zermani, outros arquitetos adotaram a tendência da época na construção de espaços sagrados. Apesar de nem sempre serem bem aceitas no país, que carrega mais rigor quanto aos formatos aceitos para construção de igrejas por ser o berço do catolicismo e referência internacional quando se trata de assuntos da Igreja Católica, alguns nomes conseguiram se destacar e produzir obras relevantes no país, conquistaram espaço e abriram caminhos para que mais arquitetos pudessem fazer uso de linguagens diferentes em obras sacras.

Figura 35 – Nicola Mosso, Leonardo Mosso e Livio Norzi. Igreja de Jesus Redentor (1957), Turim.



Figura 36 – Arrigo Arrighetti. Igreja de São João Bono (1968), Milão.



Fonte: Maiztegui, 2020.

A exemplo, temos a igreja *Santa Maria delle Grazie*, na comuna de Conegliano, província de Veneto, assinada pelo arquiteto Nerino Meneghella em

1971. Além dele, outros nomes da arquitetura assinaram obras sacras modernistas no século XX, como Giovanni Michelucci (1891-1990), Nicola Mosso (1899-1986), Arrigo Arrighetti (1922-1989), que ajudaram a abrir os caminhos para esse tipo de arquitetura e para uma nova geração de arquitetos no país.

A arquitetura sacra é a relação entre a arte e a religião, especialmente no contexto do cristianismo. Diversos teóricos ao longo da história contribuíram para um vasto conhecimento técnico e teórico, que mistura diferentes visões e ensinamentos para fundamentar essa abordagem do objeto. O tema sacro é complexo e envolve diversas questões, desde a simbologia até a função dos elementos arquitetônicos na construção de uma experiência espiritual.

No Brasil, o professor e premiado artista plástico Cláudio Pastro contribuiu muito significativamente para o entendimento teórico da relação entre arte e a religião, especialmente no contexto do cristianismo. Em seu livro intitulado *A arte no cristianismo* (2010) ele explora a manifestação do sagrado por meio da matéria. Segundo Pastro, o objeto sacro, seja na pintura, na escultura ou na própria arquitetura, é uma manifestação do divino, e não a diferença entre um objeto físico profano ou sagrado. A distinção se dá pela capacidade do objeto em guiar o homem em direção ao seu próprio centro (2010, p. 21).

A dignidade do ato de uma peregrinação, seja ajoelhando no piso de uma igreja, seja caminhando a um lugar santo, deve-se ao fato de simbolizar a verdadeira peregrinação, a verdadeira “viagem ao centro”, que é uma viagem interior, em busca do EU e do SER. (PASTRO, 2010, p. 21)

Pastro (2010) concebe a arte em duas esferas distintas: arte sacra e arte religiosa. Em sua visão, a arte sacra é a verdadeira arte, de natureza ontológica e cosmológica, ultrapassando o plano sentimental ou psicológico. Para ele, a arte sacra representa a imagem do culto, sendo uma tradução da realidade que transcende os limites individuais humanos. Dessa forma, a arte sacra é caracterizada por uma dimensão supra-humana. Por outro lado, a arte religiosa, ou imagem de devoção, é entendida como uma expressão da subjetividade regional e de época, sendo parte integrante da comunidade crente, dos movimentos e correntes da época, da experiência do homem que vive e crê. Embora possa ser utilizada na decoração de ambientes como salas, quartos e capelas, a arte religiosa é concebida como uma expressão subjetiva, limitada a um contexto regional e histórico.

A iconografia sacra é repleta de simbolismos e significados ocultos que enriquecem o olhar e instigam a mente a buscar mais entendimento. Cláudio Pastro (2010) ressalta como a apropriação cultural dos símbolos e monumentos religiosos pelos povos faz com que a imagem sacra ganhe ainda mais significado e se torne um patrimônio cultural para as comunidades. Essa apropriação cria significado sobre o construído, justificando a criação de monumentos ou marcos que são espalhados nas praças, jardins ou outros espaços urbanos. Pastro aponta, ainda, que essa imagem indica a cultura ou mesmo a história de um povo (2010, p. 26).

A sacralidade da matéria é explorada em profundidade na arquitetura, onde podemos encontrar o que Pastro (2010, p. 33) denomina de "microcosmo", representado pela igreja, que simboliza a transcendência.

A igreja é mais do que uma casa de reunião de fiéis, é um ambiente que permite à graça se manifestar em todo o seu esplendor. É o símbolo que fala. (PASTRO, 2010, p. 120)

Portanto, as camadas que o sacro carrega diferenciam os objetos de outros quaisquer. A presença de elementos transcendentais nos objetos cria um efeito singular nos observadores, despertando emoções e sentimentos que não seriam experimentados diante de obras comuns. Para Pastro (2010, p. 33), uma pessoa que fica diante de uma catedral não terá os mesmos sentimentos que terá diante de um ginásio ou de outra obra. A proporcionalidade ou mesmo a monumentalidade do objeto em si pode alterar essa percepção, porém, sempre que o objeto é carregando de elementos transcendentais, ele cria um efeito diferente no observador.

Essa busca por simbolismo, hierarquia e monumentalidade não é exclusiva da arte católica. Pode-se encontrar elementos semelhantes em quase todas religiões, como em monumentos egípcios e templos. No decorrer dos últimos séculos, o cristianismo assumiu um papel de destaque na produção de obras arquitetônicas que buscavam atender aos anseios dos fiéis. Essas obras eram marcadas por uma grande monumentalidade que, por muito tempo, esteve associada ao desenvolvimento tecnológico da época. Como resultado, surgiram construções que desafiaram os limites do conhecimento da época. Inúmeros teóricos cristãos foram responsáveis por fomentar esse movimento arquitetônico que buscou expressar a grandiosidade e a importância da fé cristã através da construção de edifícios imponentes e majestosos.

De acordo com Pastro (2010, p. 12), a arte sacra transcende as fronteiras de todas as religiões, expressando uma visão que ultrapassa o tempo e o espaço. Essa reflexão se traduz em uma linguagem artística que se baseia na forma e no simbolismo, não como algo sacro em si, mas como uma representação do sagrado. Assim, o signo se manifesta através do objeto ou da matéria, revelando um sentido ontológico mais profundo.

A imagem é considerada o elemento universal da arte sacra. Ao contrário da linguagem, que pode ser interpretada de diferentes maneiras, a imagem é capaz de unificar a ideia e o pensamento de forma universal (2010, p. 13). Ela é utilizada tanto nos cultos religiosos como para ilustrar ideias para os leigos, pois transcende a barreira da linguagem e pode ser compreendida por todos, independentemente de idioma, origem ou cultura. Dessa forma, a imagem se torna um meio de comunicação que pertence a todos os povos e que pode ser apreciado por todos, pois ela é capaz de expressar o sentido mais profundo do sagrado.

A base da arte sacra reside na forma e no simbolismo, os quais são utilizados para representar o sagrado, revelando significados profundos. A arte sacra se torna um meio de comunicação universal, acessível a todas as culturas, transmitindo o sentido mais profundo do sagrado. Assim, desempenha um papel fundamental na expressão da fé e na comunicação do sagrado, conectando as pessoas por meio de uma linguagem visual que ultrapassa as barreiras da linguagem verbal e das diferenças culturais.

4.1. O SAGRADO

O conceito do "centro do mundo", tal como elaborado por Eliade, é uma ideia simbólica que denota um local de profundo significado em contextos religiosos e míticos. Ele representa um ponto crucial e muitas vezes considerado o epicentro ou a origem primordial do cosmos, onde a divindade ou o sagrado se manifestam na realidade. O centro do mundo é um lugar que transcende as fronteiras convencionais de tempo e espaço, estabelecendo uma ligação fundamental entre o mundo secular, que não é considerado sagrado, e o domínio do sagrado. De acordo com Mircea Eliade (1992, p. 55), ambientes sagrados são fundamentais porque representam o "centro do mundo", o que facilita a compreensão do comportamento religioso em relação ao espaço em que se vive.

O autor, que é um dos mais respeitados historiadores das religiões, além de filósofo e escritor, é conhecido por suas obras que abordam a religião, o mito e a cultura, incluindo "O Sagrado e o Profano" e "História das Crenças e das Ideias Religiosas". Eliade também foi professor em várias universidades ao redor do mundo e recebeu diversos prêmios e honrarias por sua contribuição à área da religião. Mircea Eliade também contribuiu para o entendimento da arquitetura sacra através de suas diversas obras. Em seu livro "O Sagrado e o Profano", discute como dentro da arquitetura é possível utilizar o simbolismo para revelar o sagrado, o que facilita a compreensão do comportamento religioso em relação ao espaço em que se vive. Eliade notou que, na arquitetura religiosa, é comum encontrar elementos simbólicos que têm o propósito de enfatizar a importância do centro do mundo. Como exemplo, há o fato de que, em muitas igrejas cristãs, a presença de uma cúpula central ou em mesquitas, a existência de um minarete, são elementos arquitetônicos que servem como símbolos visuais poderosos. Eles desempenham o papel de representar a ligação espiritual entre o mundo terreno e o divino.

Eliade também analisa como as obras sacras, observadas a partir do interior do espaço sagrado, permitem transcender o mundo profano e estabelecer uma conexão com o divino. Suas ideias ajudam a aprofundar o entendimento da relação entre religião, espaço e arquitetura. Para o autor, o objeto construído funciona como uma porta para a comunicação com o mundo sagrado (1992, p. 29). Os lugares definidos como sagrados são fundamentais, já que simbolizam essa sacralidade do objeto, facilitando a compreensão do comportamento religioso em relação ao “espaço em que se vive”.

Parece-nos que se impõe uma conclusão: o homem religioso desejava viver o mais perto possível do centro do mundo. Sabia que seu país se encontrava efetivamente no meio da terra; sabia também que sua cidade constituía o umbigo do universo e, sobretudo, que o Templo ou o Palácio eram verdadeiros Centros do Mundo; mas queria também que sua própria casa se situasse no Centro e que ela fosse uma *imago mundi*¹². E como vamos ver, acreditava-se que as habitações se situavam de fato no Centro do Mundo e reproduziam, em escala microcósmica, o Universo. Em outras palavras, o homem das sociedades tradicionais só podia viver num espaço “aberto” para o alto, onde a rotura de nível estava simbolicamente assegurada e a comunicação com o outro mundo, o mundo transcendental, era ritualmente possível. (ELIADE, 1992, p. 43)

¹² Em tradução livre: Descrição do mundo.

A busca por criar a centralidade através do divino, quase como um umbigo (centralidade) que nutre através da fé e da espiritualidade, é exemplificada através dessa montanha divina (edificação), construída com o que há de mais tecnológico e belo no mundo. Também é isso que motivou muitos arquitetos de obras sacras a revelarem por meio da própria obra a conexão com o divino.

Depois de tudo o que acabamos de dizer, é fácil compreender por que a igreja participa de um espaço totalmente diferente daquele das aglomerações humanas que a rodeiam. 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; conseqüentemente, 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, 1992, p. 29-30)

Compreende-se, portanto que o homem religioso busca experimentar um mundo total e organizado. Assim, a hierofania – a manifestação reveladora do sagrado – ocorre quando colocamos intenções ou representações simbólicas no meio físico (ELIADE, 1992, p. 29).

Se para alguns arquitetos a função da arquitetura apenas se limita a ser habitação, para outros, há o entendimento de que a casa ideal deve ser um espaço onde ocorra a hierofania e, “inúmeras vezes, nem sequer há necessidade de uma teofania ou de uma hierofania propriamente ditas: um sinal qualquer basta para indicar a sacralidade do lugar” (ELIADE, 1992, p. 30). Nesse contexto, cada canto do espaço construído deve ser montado estrategicamente pelos residentes, que se identificam com o espaço e dão sentido a ele com o passar do tempo, passando a quase “venerá-lo” e permitindo que a edificação transcenda o construído.

A partir dessa visão sobre o construído, é interessante observar que as obras sacras possuem um caráter transcendental, desde as mais antigas até as mais modernas, mesmo que as mais recentes tenham perdido a profundidade e a intensidade que uma edificação sacra costumava possuir.

A arquitetura sacra não faz mais, portanto, do que retomar e desenvolver o simbolismo cosmológico já presente na estrutura das habitações primitivas. A habitação humana, por sua vez, fora concedida cronologicamente pelo “lugar santo” provisório, pelo espaço provisoriamente consagrado e cosmizado. Isso é o mesmo que dizer que todos os símbolos e rituais

concernentes aos templos, às cidades e às casas derivam, em última instância, da experiência primária do espaço sagrado. (ELIADE, 1992, p. 55)

A obra sacra é rica em simbolismos por tratar do metafísico, assunto a que a humanidade sempre recorre ao longo da história. Sua função simbólica primordial é a de ser a casa do arquétipo divino, um templo de conexão entre o terreno e o celestial. Eliade mostra que a herança de concepção paleoriental do templo vem desde o judaísmo¹³ como uma tentativa de cópia de um arquétipo celeste. É como se o homem acendesse à visão de um modelo transcendental e se esforçasse para reproduzi-lo como modelos práticos.

A basílica cristã, e mais tarde, a catedral, retoma e prolonga todos esses simbolismos. Por um lado, a igreja é concebida como imitação da Jerusalém celeste, e isto desde a antiguidade cristã; por outro lado, reproduz igualmente o Paraíso ou o mundo celeste. Mas a estrutura cosmológica do edifício sagrado persiste ainda na consciência da cristandade: é evidente, por exemplo, na igreja bizantina. As quatro partes do interior da igreja simbolizam as quatro direções do mundo. O interior da igreja é o Universo. O altar é o paraíso, que foi transferido para o oriente. A porta imperial do altar denomina-se também porta do paraíso. (ELIADE, 1992, p. 57)

Através das ideias de Mircea Eliade, entende-se que as obras sagradas são consideradas verdadeiras manifestações do sagrado, permitindo aos indivíduos transcender o mundo profano e estabelecer uma conexão com o divino. A arquitetura sacra, seja antiga, seja moderna, possui a função de representar o "centro do mundo" e proporcionar a hierofania, a revelação do sagrado no meio físico.

Assim, uma análise mais aprofundada desses conceitos pode ser realizada ao aplicá-los em outra obra arquitetônica, buscando explorar os aspectos simbólicos e transcendentais presentes nessa manifestação específica, como pode-se ver a seguir.

¹³ Mircea Eliade – “Para o povo de Israel, os modelos do tabernáculo, de todos os utensílios sagrados e do Templo foram criados por Jeová desde a eternidade, e foi Jeová que os revelou aos seus eleitos, para que fossem reproduzidos sobre a terra. Dirige-se a Moisés nestes termos:” Concluireis o tabernáculo com todos os utensílios, exatamente segundo o modelo que te vou mostrar” (Êxodo, 25:8-9)

5 CAPPELLA NEL BOSCO

Varano dei Marchesi, Parma, Itália. 2012.

Conheci a arquitetura de Paolo Zermani através de uma matéria de um periódico italiano que mencionava a obra da *Cappella nel Bosco* (2012), localizada em *Varano dei Marchesi*. Por um período, vivi em *Castell'Arquato*, uma cidade medieval a 40 minutos de carro do local da capela. Essa região, na Emília Romana, é composta por pequenas cidades de grande intensidade histórica, de castelos medievais em meio a vales que se comunicam por antigas estradas.

A *Cappella nel Bosco* chamou a atenção por sua simplicidade formal, seu caráter sólido e homogêneo e por se localizar em um local tão singular. Repleta de simbolismo, ainda que seja compacta, a capela apresenta elementos que são característicos das obras de Zermani.

Figura 37 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

O caráter singular da capela está nos seus poucos elementos. Com o intuito de integrar a edificação à natureza, a pequena capela é projetada por Zermani com o mínimo de componentes necessários para manter suas características estruturais de objeto construído. Ao mesmo tempo, os elementos essenciais formadores de uma capela são preservados, proporcionando, através da cruz como elemento simbólico e do banco para que fiel tenha uma experiência espiritual. A capela é cuidadosamente posicionada em meio à natureza, propiciando um ambiente sereno e contemplativo

para quem a visita. A ideia de conceber um espaço que não depende de paredes ou estruturas fechadas para definir sua atmosfera ou função cria um enfoque em elementos como luz, sombra, paisagem circundante e a interação com o ambiente natural, criando assim uma sensação de um espaço interior, mesmo quando não há uma construção física que o delimite. Esse “interior” é construído com atenção meticulosa à luz e à sombra, criando uma atmosfera que muda com a passagem do tempo e das estações além de uma conexão direta com a natureza ao redor. Todos esses elementos trabalham juntos para criar uma experiência que transcende a simples funcionalidade arquitetônica.

Localizada muito perto da residência do próprio arquiteto, a obra resume seu pensamento não apenas no que diz respeito ao que acredita ser uma arquitetura ideal, mas também à sua crença no divino (SILVA, 2021). A capela possui características que ecoam nas produções de Zermani, mostrando a intenção do arquiteto em manter uma unidade entre as suas obras e uma homogeneidade de seu pensamento. A obra pode revelar um conjunto de aspectos consistentes na totalidade das obras do autor.

A capela está localizada no percurso milenar na Via Francigena¹⁴ numa das vias que conduzem ao Vale do Pó¹⁵ em direção aos Apeninos¹⁶, um local que possui uma conexão direta com o passado da Itália. A Via Francigena é a antiga *Strada Romea*, uma rota que remonta à Idade Média e que conecta Roma a Canterbury, na Inglaterra, o que faz dela local que liga o passado da Itália com a atualidade (UGGERI, 2005). Foi uma das principais rotas de peregrinação da Europa, percorrida por milhares de pessoas ao longo dos séculos e, para muitos, é um símbolo da conexão entre o passado e o presente, uma ligação entre as culturas e os povos que se desenvolveram ao longo de sua extensão.

Para Zermani, a conexão do local com a Via Francigena é fundamental para o projeto da capela, refletindo na sua arquitetura. A estrutura da paisagem, com seus caminhos sinuosos e colinas verdejantes, penetra o tempo e a história, criando uma atmosfera que é ao mesmo tempo antiga e contemporânea. Assim como os já

¹⁴ A Via Francigena é uma antiga estrada e rota de peregrinação religiosa, ligando a Catedral de Canterbury, na Inglaterra, a Roma. É conhecida na Itália como a Via Francigena ou Via Romea, sendo uma importante estrada desde na época medieval.

¹⁵ Também conhecido como Planície Padana ou Vale Padana, a região contempla um território limitado entre os Alpes ao norte e os Apeninos ao sul.

¹⁶ Também conhecido como Cordilheira dos Apeninos, é uma formação rochosa que vai do Sul da Itália até quase o Norte.

mencionados Rossi e Grassi (Colquhoun, 2004), Zermani explora a perspectiva de que a arquitetura é marcada por sua história e indissociável dela. Como os dois arquitetos, Zermani entende que a arquitetura deve honrar a memória coletiva de um local e, simultaneamente, projetar-se no presente. Em ambos os casos, a arquitetura é percebida como uma forma de expressão enraizada em contextos culturais e históricos. Ela não se limita a ser uma simples estrutura funcional, mas assume o papel de uma narradora de histórias e uma transmissora de valores, e a *Cappella nel Bosco* materializa estes conceitos. Zermani recorre de forma mais literal aos elementos da paisagem circundante, e busca estabelecer uma conexão profunda com o passado específico da região.

Figura 38 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Planta de localização.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

Assim, ao integrar o contexto histórico e geográfico em sua obra, Zermani cria uma experiência arquitetônica que transcende a mera funcionalidade física. A capela é um lugar de contemplação, um espaço onde as pessoas podem se conectar com a natureza e a história. O tempo é uma presença tangível na capela, e a conexão com a Via Francigena é uma lembrança constante de que a arquitetura é muito mais do que um objeto físico isolado – ela é um elemento da cultura e da história que a cercam.

A obra é aberta, dialogando diretamente com o meio natural onde se insere, estendendo o espaço público para o que seria seu ambiente interno, em uma fusão. A inexistência de portas evidencia o fato de que, na *Cappella del Bosco*, não é necessário pedir permissão para entrar. Ela acolhe qualquer um que se aproxime.

Figura 39 – Paolo Zermani e Eugenio Tessoni. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Planta baixa.

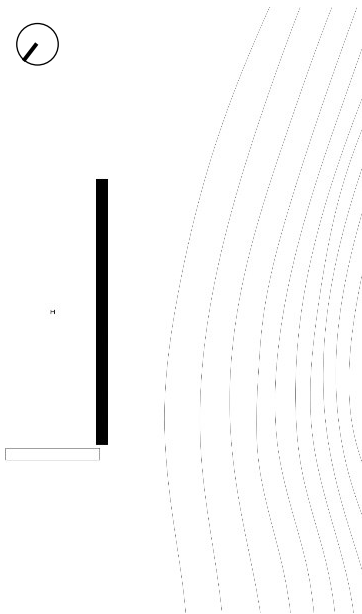
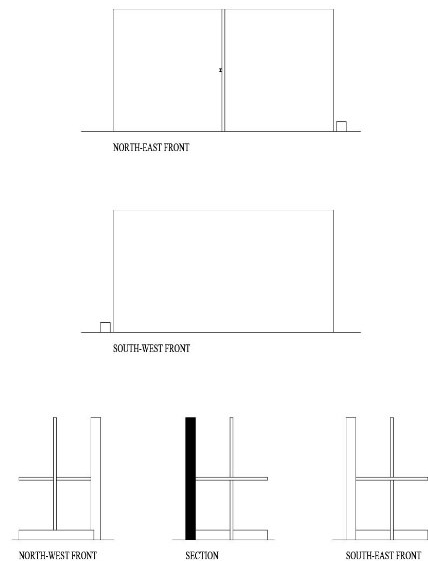


Figura 40 – Paolo Zermani e Eugenio Tessoni. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Elevações e cortes.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

O arquiteto demonstra uma habilidade em utilizar poucos elementos para criar uma arquitetura impactante. A arquitetura é estruturada em sua totalidade a partir de três elementos: uma parede de 9m x 6m que marca o elemento de verticalidade e representa o espaço do invólucro tradicional da arquitetura; um banco que serve de embasamento, e uma cruz, elemento que une os demais e define o tema do conjunto, caracterizando-o como uma obra sacra.

A capela está disposta em paralelo à estrada, no sentido norte-sul. A parede tem uma das faces voltadas para leste, em direção ao nascer do sol, com o banco ao norte e a cruz ao centro. Com isso, a cruz está sempre sombreando o banco, às vezes, marcando o observador, noutras, apenas apontando a sua sombra. Uma marcação leve e frágil, uma pequena lembrança momentânea. Ela funciona como um relógio que permite contar o tempo que passa, conforme vai transpassando a sombra na materialidade, tijolo a tijolo.

Esses elementos se desenvolvem conforme a percepção do observador vai ganhando terreno em direção à capela. Em alguns momentos, um elemento some ou é minimizado, salientando outro, mudando o protagonismo de cada item. A percepção de quem a vê é a de um quadro em meio à natureza, em forma de janela e, à medida que nos aproximamos, a parede toma o protagonismo, e assim a arquitetura vai criando muitas percepções em um curto espaço de tempo. Em outros, eles se mostram da forma mais completa, ocupando o máximo de espaço e preenchendo a visão de quem observa. Mesmo na escassez de elementos, a capela faz com que, por breves momentos, ela pareça mais aconchegante e completa do que até mesmo a maior das igrejas.

Figura 41 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Vista noroeste.



São em alguns detalhes que a pequena capela em meio à floresta mostra suas intenções. O banco e a parede são feitos com o mesmo material, tijolos maciços, porém no banco os tijolos foram organizados de uma forma mais precisa e retilínea, dando uma ênfase formal do objeto, baseada em sua geometria simples. Entretanto, na parede, pode-se observar uma pequena imprecisão no alinhamento do material. Essa imperfeição na superfície de um objeto pode criar uma interessante interação entre luz e sombra quando exposto à luz solar. Esse conjunto de imperfeições cria uma dança entre luz e sombra enquanto o sol a aquece. O resultado é uma certa rugosidade na parede, que dá uma escala menor ao objeto que possui maior dimensão, diminuindo a sua presença e tamanho em relação aos demais objetos.

Figura 42 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Vista sudeste.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

A utilização da rugosidade como elemento arquitetônico permite enfatizar a materialidade e a imanência do objeto, além de destacar sua dimensão tectônica. Em contraste com superfícies lisas, onde a luz incide e expande o objeto, a rugosidade confere uma escala menor, evitando que o olhar se perca na parede. Essa abordagem direciona o olho para o objeto principal, como a cruz, prolongando sua presença e importância no espaço.

Figura 43 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Sol da manhã refletindo na parede de tijolos.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

A sutileza presente na combinação dos elementos que compõem essa obra evoca a reflexão proposta por Gatti (2002, p. 16), a qual afirma que a arte pode transmitir uma realidade invisível por meio do uso sublime dos signos, revelando valores e significados que muitas vezes não são perceptíveis à primeira vista. Gatti afirma ainda que essa dimensão artística é fundamental para a liturgia, pois ela é um elemento formador que revela a verdade litúrgica de maneira esplendorosa. Para o autor, essa arte não é apenas um enfeite ou um adorno para as celebrações religiosas, mas sim uma forma de expressar a essência da liturgia e transmitir a mensagem sagrada. Desse modo, a arte sacra é vista como uma forma de enriquecer e fortalecer

a experiência religiosa, contribuindo para uma conexão mais profunda entre o indivíduo e o sagrado.

Figura 44 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Sol da tarde refletindo na parede de tijolos.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

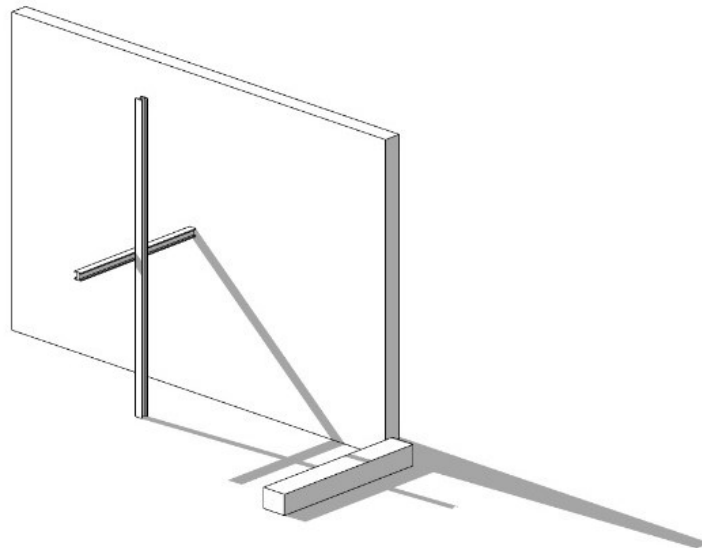
Assim como grandes obras se adaptam ao passar dos anos, a *Cappella nel Bosco* também está em uma contínua transformação pela natureza ao redor. Para Zermani, as joias da igreja são agora os raios de sol que brilham como ouro refletindo nos tijolos (2015, p. 65). Na capela, não há imagem de Jesus na cruz, mas há a cruz, que representa ele próprio. Para Cláudio Pastro (2010, p. 206) as duas traves que compõe a cruz possuem símbolos distintos. Na trave horizontal, a cruz pode simbolizar a morte, o nada ou o mundo presente, enquanto na trave vertical serve também para apontar para cima, para eternidade, para a ressurreição. Ao ser cravada no chão, a cruz se assemelha a um objeto que se enraíza, formando uma âncora que se firma no mundo terreno e, ao mesmo tempo, se conecta ao divino. A cruz também representa a dualidade do mundo, suas duas traves se complementam, cada uma em um sentido, formando um objeto único. A dualidade é presente na maioria das culturas na forma de ver o mundo: homem e mulher, dia e noite, bem e mal. Zermani aborda essa dualidade em suas obras, deixando o prolongamento visual e a interpretação

simbólica a cargo do espectador, permitindo que cada indivíduo encontre seu próprio significado nesse diálogo entre o terreno e o divino.

O espaço construído e todos os elementos que dele fazem parte – incluindo a ausência de elementos – são fatores essenciais para tornar transmissível a mensagem do divino, contribuindo para o entendimento do mistério da salvação (LEONI, 2020, p. 65). No entanto, em um mundo inclinado a valorizar o superficial, percebe-se a dificuldade de identificar valores mais profundos. Assim, ao mesmo tempo em que é necessário respeitar os componentes do aspecto formal de uma obra sacra, também é preciso ressaltar o mistério delas por meio de produções arquitetônicas de valor espiritual.

A apropriação da capela em relação à natureza faz com que a igreja sacralize a luz do sol, que a penetra sem permissão, sacralize a escuridão que a toma toda a noite, e sacraliza o tempo que todo novo ciclo traz novamente o sol. A obra evoca várias vezes o sagrado conflito da dualidade do mundo, entre a luz e escuridão, entre o vento e a chuva, a vida e a morte. Sua presença é símbolo ao mundo, um santuário que delimita o espaço sem fim, envolvendo o tempo natural e do homem.

Figura 45 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Perspectiva isométrica.



Fonte: Guilherme Vettoretti (2023).

A luz aparece também como elemento de formação do objeto, como delimitação do espaço ou preenchimento da massa compositiva. Esse uso da luz como elemento construtivo acaba salientando a construção, criando assim, uma força

maior. O jogo da luz sobre a massa construída cria um aspecto sólido, silencioso, monumental e sóbrio.

Zermani (2015, p. 88) salienta a intenção de fazer com que a sombra se mova ao longo do dia até se depositar no chão, deitando-se a cada final de tarde. Nas igrejas, a analogia que conecta a direção do sol com o ciclo terreno é bastante usada. Na pequena capela, o sol nasce no lado aberto (sem parede), e seu nascimento está relacionado ao desprotegido, já que o espaço será penetrado pelos os raios de luz, sem filtro ou proteção. No final do dia o sol morre atrás do muro, que funciona como uma proteção.

A percepção se altera de tantas formas que, às vezes, a obra se torna uma janela “incompleta” em meio à natureza, uma abertura para a vida ou para a morte, para a cidade ou natureza, um portal para quem estiver disposto a atravessar.

Em outra obra de Paolo Zermani em *Varano dei Marchesi*, um oratório que faz parte de um conjunto com outras obras, o arquiteto já explorara a ideia de trabalhar com a luz em uma arquitetura com proporções menores, como componente vital. Nessa obra, é possível perceber como a iluminação natural é utilizada para criar uma atmosfera de serenidade e contemplação, tornando-se um elemento quase tangível dentro da estrutura. Ao contrário da capela, o oratório possui mais elementos, é mais completo em referência a uma arquitetura que se fecha em si mesma. A estrutura é composta por um “cubo” que apresenta cinco faces: quatro delas são sólidas, enquanto a terceira é feita de elementos de cobogó. No centro do cubo, há uma cruz levemente inclinada que serve como ponto focal, e a estrutura é finalizada com um coroamento metálico. Importante destacar que esses elementos estão elevados acima do nível do chão comum, proporcionando ao usuário uma sensação de imersão completa na estrutura. Este projeto é muito semelhante a outro do Iganazio Gardella, projetada muitos anos atrás e que foi construída recentemente.

O oratório possui uma frase em latim “*In hoc signo vinces*”¹⁷ como nas antigas construções. Essa frase não foi escolhida aleatoriamente, já que reflete a ideia de que a cruz é um símbolo invencível, não há derrota possível com ela. Além disso, o arquiteto optou por usar a escrita na fachada, uma opção pouco comum em suas obras, para expressar de forma clara e evidente sua ideia, ainda que esta não seja

¹⁷ Frase que Constantino I adotou como lema, no original em grego “ἐν τούτῳ νικά” (com este sinal vencerás) (PRICE, 2016).

novidade na arquitetura, visto que outros arquitetos como Robert Venturi e Aldo Rossi também utilizaram essa técnica para transmitir uma mensagem sobre o uso da edificação.

Figura 46 – Paolo Zermani. Oratório, Varano dei Marchesi.



Fonte: Poggi, 2015.

Figura 47 – Ignazio Gardella. Capela em Varinella. Projetada em 1936 e construída em 2006.



Fonte: Giordano, 2022.

Tanto no oratório quanto na capela em meio ao bosque, Zermani optou por criar arquiteturas compactas em que a luz desempenha um papel fundamental na formação do objeto. Na verdade, nas duas obras, a luz não é apenas um elemento, mas é parte integrante do significado simbólico e do resultado formal da obra.

Tanto na capela quanto no oratório, Zermani deixa apenas a cruz como elemento central, e a cruz é iluminada pelos raios de sol, representando um sacrifício, tanto do próprio Cristo quanto por Cristo. Assim, a cruz se torna o objeto principal de contemplação, unificando as edificações a partir de um único elemento.

A despeito de sua posição na hierarquia sacra, a capela assume um papel fundamental na arquitetura religiosa, ao servir à comunidade de indivíduos que a frequentam. Devido ao seu menor porte em relação a outras construções religiosas, a capela permite uma conexão mais íntima entre o indivíduo e o divino. A eliminação do invólucro físico da capela amplia seus limites para além de suas paredes, estendendo a percepção dos sentidos para tudo que a cerca.

A obra em questão traz consigo a casa divina para dentro da natureza, tornando o espaço sagrado parte integrante do meio ambiente e deixando para trás o domínio humano das grandes igrejas. A capela, por ser parte integrante do mundo ao seu redor, permite que os pássaros substituam os órgãos, o vento substitua a voz do orador, as árvores substituam os fiéis. Nesse pequeno espaço arquitetônico, a vida e

a morte se entrelaçam e, de acordo com o próprio arquiteto, a capela é um mero acontecimento, um corpo estranho em meio à floresta local (ZERMANI, 2014) .

Zermani busca traçar um percurso arquitetônico que responde à transformação da paisagem italiana, iluminando a convivência dos novos materiais com a história espaço e a tradição do lugar. A paisagem e a arquitetura se fundem, complementando um ao outro com suas formas e dando continuidade à perspectiva de um modo lúcido. A capela, por sua vez, responde à geografia, mantendo assim uma conexão do ambiente rural com o urbano. Sua abordagem cultural não é impositiva nem individual, mas é, acima de tudo, uma visão de assimilação do tempo através da história.

Figura 48 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Cappella em um dia de inverno, com o caminho bem demarcado.



Fonte: Maini, 2018.

A paisagem é uma presença fundamental na arquitetura, e o meio construído é inseparável dela. A tectônica, como conceito central na arquitetura, não pode ser compreendida sem considerar a paisagem. A relação entre as formas construídas e a natureza é essencial para o entendimento da tectônica, que trata da materialidade,

estrutura e construção dos edifícios. Nesse sentido, a definição de tectônica a partir da visão de Kenneth Frampton, um dos principais teóricos do conceito na atualidade e contribuintes para a discussão do termo dentro do meio da arquitetura, é variável, extensa e complexa. A partir da adoção de diferentes abordagens sobre o tema e do entendimento dos múltiplos sentidos abstratos da tectônica, Frampton desencadeou debates sobre o assunto na arquitetura, ao mesmo tempo em que contribuiu imensamente para o desenvolvimento teórico do tema.

Uma das definições mais adotadas por Frampton para tectônica diz respeito, em linhas gerais, ao potencial de expressão da técnica de construção. O autor entende a tectônica como “poética da construção”, propondo analogias entre construção e expressão estética dos edifícios e levando em conta o caráter tátil das obras e seu caráter expressivo que contrapõem a abordagem cenográfica da arquitetura pós-modernista (FRAMPTON, 1995).

A partir do entendimento de tectônica, Zermani explora aspectos latentes de sua intenção formal, com uma arquitetura abstrata, carregada de elementos simbólicos. No caso da capela, a geometria simplificada atua para elevar a complexidade da obra, que se mostra um elemento único, mesmo sendo cravada no chão de grama. Os elementos convidam o observador a atravessar a pequena capela e cada objeto cumpre um papel diferente. O bloco sólido chama o usuário a descansar e sentar olhando de baixo para cima a cruz colocada à sua frente. A cruz, um objeto metálico, frio e escuro, torna-se o elemento mais solitário da obra, mas ganha unidade e reforça seu pertencimento a partir do apoio na parede.

A capela possui duas percepções de massa predominantes. A vista da chegada passa a impressão de menor proporção da obra, o que remete à ideia de que a capela é uma janela para o mundo. Já a percepção de quem percorre a obra e encontra a parede, o banco e a cruz frontalmente a partir da lateral da capela, é de uma certa monumentalidade, já que ela se expande aos olhos do espectador. A capela possui um formato que se repete morfologicamente do corte para a planta, uma forma visual em “L”. Observa-se que a parede é o único objeto limitante. O restante dos objetos ou elementos podem ser percorridos ou transpassados pelo usuário ou pela vista.

Um dos elementos de linguagem utilizados pelo arquiteto é a repetição dos tijolos aparentes, assim como os elementos metálicos, que sugerem uma conversa entre o passado e o moderno. Nos seus projetos, é quase unânime a escolha do tijolo

maciço, deixado aparente, para representar a forma do material. Essa materialidade remete à certa solidez e um caráter mais rígido, como se exigisse do arquiteto uma certa organização e firmeza no projeto para fazer com que os materiais não se tornem visualmente inoportunos.

Figura 49 – Paolo Zermani e Eugenio Tesson. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Detalhe da aproximação dos dois elementos, banco e parede.



Fonte: Zermani Associati, 2022.

Na arquitetura clássica, tão evocada pelas obras de Zermani, elementos como pilares, embasamento, frontão e invólucro são amplamente usados para a composição da obra com um todo. Esses elementos são usados para dar sustentação visual e equilíbrio estético às construções. No entanto, a obra da capela se difere, com ausência de um chão construído ou mesmo um teto definido. Em vez disso, o banco

assume o papel de base, proporcionando solidez e peso para a obra, enquanto o teto é aberto.

Para Zermani, o caráter silencioso da obra é essencial. Segundo o arquiteto, quando as palavras cessam e uma condição de silêncio é estabelecida, essa condição se torna fértil na arquitetura (ZERMANI, 2015), conceito que o leva a buscar, sempre que possível, essa intenção projetual. O silêncio como elemento simbólico traz a ideia de renovação e ciclo da vida. Ao criar espaços que representam a ausência ou o vazio, o arquiteto sugere que o fim é apenas um começo, e que a vida é um ciclo contínuo de renovação. Essa ideia é representada tanto pelo uso da luz e do tempo – que marcam o começo e o fim dos dias –, quanto pela presença de elementos como a cruz e o altar, que remetem ao sacrifício e à ressurreição. Dessa forma, a obra de Zermani se torna uma espécie de meditação arquitetônica, que convida o observador a olhar para dentro de si mesmo e encontrar significados mais profundos.

O arquiteto expressa em algumas de suas entrevistas o repúdio à visão de sua obra como “minimalista”, pois acredita que a arquitetura italiana é formada por milhares de vozes, anos de história e também pelas vidas que formam o agora. Predomina, para ele, a ideia de que mesmo o vazio faz parte da obra (ZERMANI, 2015), assim como na música o silêncio entre as notas faz parte da composição da melodia. Na arquitetura, a falta de elementos ou acontecimentos que levem a uma suspensão do tempo ou a se parar no tempo por breves momentos antes de voltar à vida são mais do que necessários, ainda mais nos dias atuais. É uma pausa na rotina, um suspiro, um piscar de olhos, uma capela na floresta.

Zermani propõe três elementos centrais à composição desta arquitetura: o embasamento, a parede e o pilar, que é representado pela cruz em sua obra. O arquiteto se refere à cruz afirmando que “o elemento mais frágil é o que sustenta o elemento mais robusto, a parede.” (ZERMANI, 2015, p. 88) A representação simbólica do pilar como elemento que serve de eixo cósmico da obra faz com que este elemento vertical seja a referência para os objetos que o circundam (ELIADE, 1992). Além disso, os pilares podem carregar o simbolismo de bosques sagrados onde moravam os deuses, aos quais eles se alinham formando uma massa única, como é possível observar nas antigas colunas gregas.

Esse resgate de um elemento fundamental da história da arquitetura é um toque silencioso, que deixa clara a intenção de destacar a obra do entorno, criando assim um limite entre o construído e o espaço natural que o circunda.

Enquanto é comum que nas pinturas sacras a figura de Jesus assuma o papel de ponto focal estruturador da obra, na arquitetura sacra, essa função frequentemente é adotada pela cruz. Na capela do bosque, a cruz simboliza estabilidade e segurança, sustentando a obra e resgatando a ideia de fixação no chão como um túmulo, um local para reflexão. Isso dialoga com a perspectiva de que a vida é uma parte inseparável da morte e de que é necessário incorporar essa compreensão ao viver.

Figura 50 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Perspectiva vista de frente.

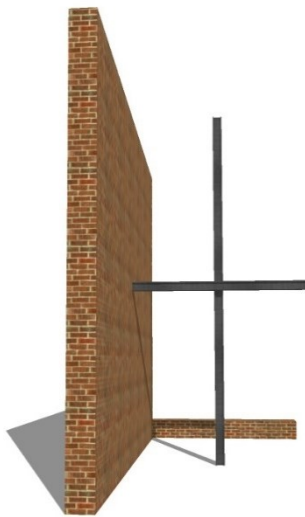
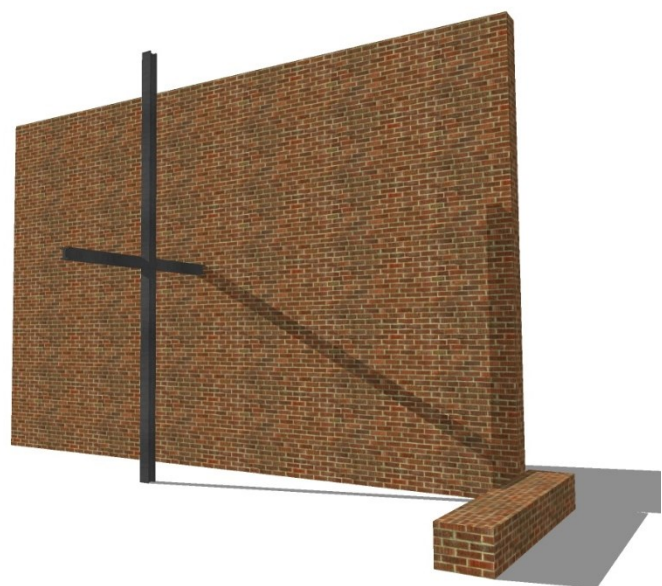


Figura 51 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Cappella nel Bosco (2012), Varano dei Marchesi, Parma. Perspectiva vista lateral.



Fonte: Guilherme Vettoretti (2023).

Percebe-se claramente a ausência de um elemento horizontal para completar a estrutura, como um frontão que parece ter sido removido. A falta desse elemento físico, como uma espécie de cobertura, aproxima simbolicamente o observador e o céu e pode representar uma abertura, uma conexão direta com o transcendental ou com o divino, estabelecendo uma relação mais íntima e direta no espaço proposto. Ao remover essa cobertura física, seja ela uma estrutura ou um objeto que limite ou separe o observador do arquétipo divino, ocorre uma aproximação simbólica entre ambos.

Essa interpretação sugere que a inexistência de um elemento físico cria um espaço de abertura e conexão espiritual, permitindo uma experiência mais imersiva e profunda com o arquétipo divino, ampliando a compreensão e a vivência do sagrado.

A busca por simbolismos enriquece a obra, tanto quando há intenção ou função por trás do desenvolvimento de um projeto arquitetônico, quanto quando há simbolismos para preencher questões qualitativas. A ideia de os elementos terem significado é o que mais fascina nas grandes obras do passado. No caso da capela, o bosque, como paisagem, é parte essencial da obra, sem o qual ela perde sentido. A arquitetura física, de forma expressiva e fluida, se manifesta por meio da “sobriedade”. Já a “luz” é explorada ao máximo como elemento formador da arquitetura. Por fim, a obra responde aos anseios do meio sacro através do “simbolismo”. Esses quatro itens se mostram indissociáveis da arquitetura da *Cappella nel Bosco*.

Assim, o projeto da *Cappella nel Bosco* foi idealizado para que a obra pertença ao lugar onde está inserida. Ela se situa em uma estrada, onde obra e caminho são partes de algo único. Não se consegue passar pelo caminho demarcado sem que se cruze a pequena capela. É preciso atravessá-la. Sem o banco, ninguém a contemplaria. Sem a parede, não seria uma arquitetura. Sem a cruz, não seria uma capela, apenas uma praça perdida em meio à natureza. A conexão entre os elementos faz da capela uma obra sacra.

O conceito dessa pequena arquitetura, perdida em meio a uma floresta, nos disponibiliza elementos suficientes para entender como um ato, ou mesmo uma arquitetura modelo, ajuda a criar os elementos estruturadores de uma rede maior. Pequenos acontecimentos arquitetônicos, em grande número, criam uma rede complexa que serve de base para as atividades humanas e para a ocupação do meio físico. O ritual se mantém mesmo depois dos motivos serem esquecidos.

A capela instiga o usuário a se desligar do mundo exterior, colocando-os em contato com as árvores, a natureza e o silêncio. Ainda que singela, ela é carregada de simbolismos e de possibilidades de interpretações visuais, sendo portadora de um conjunto de conceitos em que o arquiteto se ancora. No caso da *Cappella Nel Bosco*, a estrutura da paisagem penetra o tempo e a história, formando a arquitetura ali observada. A obra é aberta, dialogando diretamente com o meio natural onde se insere, estendendo o espaço público para o que seria o “dentro” dela.

6 CHIESA DI SAN GIOVANNI APOSTOLO

Ponte d'Oddi, Perugia PG, Itália. 1997 - 2007.

O contexto da arquitetura italiana, como mencionado anteriormente, desempenha um papel fundamental na compreensão da abordagem de Paolo Zermani à arquitetura, incluindo a sua obra na *Chiesa di San Giovanni*. A arquitetura italiana é marcada por uma busca contínua pelo equilíbrio entre modernidade e tradição histórica. Nesse sentido, essa obra de Zermani se insere nesse contexto, buscando refletir a rica tradição arquitetônica italiana enquanto incorpora elementos modernos e contemporâneos.

Localizada a 170 km da Roma, Perugia¹⁸ é a capital da região central da Itália, na Úmbria. É uma cidade medieval composta por ruas estreitas e construções em pedra, que dão origem a muitas fortalezas e palácios antigos (ARGAN, 1984). A cidade está situada em um vale, cercada por colinas que a protegem. Uma das características arquitetônicas marcantes da cidade aparece na sobreposição entre a cultura etrusca¹⁹ e a cultura romana²⁰, que pode ser observada em diversos monumentos.

Um exemplo desse fenômeno pode ser visto no Arco de Perugia, um monumento que possui uma história arquitetônica de origem indefinida. Acredita-se que o arco tenha sido originalmente parte do muro de proteção dos etruscos e posteriormente teria sido reformulado pelos romanos, embora não haja certeza sobre

¹⁸ O nome Perugia pode ter derivado do nome Etrusco, Perusna, que em latina é PERVSIA. Mas segundo uma outra teoria, teria derivado da palavra de origem indo-europeia PER RUSIAM relativa à cor vermelha, pelo que parece os nativos construíram barreiras defensivas de madeira que depois foi coberto com material próximo a argila vermelha nas bases das fortificações de defesa. Não se sabe a data de origem da cidade, mas sabe-se que no século 6 d.C. ela torna-se muito grande, torna-se uma cidade importantíssima por sua localização geográfica com as colinas que a protegem e sua proximidade um dos principais rios, Rio Tibre, que vai até a capital Roma e o porto de Ostia. Ela faz parte de um grupo de 12 cidades etruscas na região central da atual Itália.

¹⁹ Os etruscos deixaram muitas referências, como o poço Etrusco de Perugia ou mais conhecido como Poço Sorbello. Localizado em um ponto alta da cidade onde possivelmente ficava a antiga acrópole da cidade etrusca. No norte da cidade existia no alto de uma colina o Cipo de Perugia (Cippus Perusinus), uma pedra tumular com inscrições de um acordo de famílias etruscas que data do século III/II a.C., hoje presente no museu Nacional de arqueologia da Perugia.

²⁰ Após os etruscos, os romanos dominaram a área criando um acavalamento de experiência e cultura. A sobreposição da cultura etrusca com a cultura romana pode-se observar em vários monumentos da cidade, edificação que foram adaptadas, como o arco etrusco, também chamado de Arco do Augusto (Avgvsta). O arco é o mais importante dos 7 acessos da antiga Perugia, uma das mais conservadas e integradas. Construído como parte do muro de proteção dos etruscos e depois reformulado com os princípios arquitetônicos dos romanos, o arco assumiu diversas identidades. Perugia Carrega as características etruscas, romanas, tardio antiga e medieval.

sua autoria. Ao longo dos séculos, o arco desempenhou um papel importante na defesa da cidade e é considerado um monumento histórico de grande importância para Perugia. Assim como o arco, a cidade de Perugia apresenta uma mistura de estilos arquitetônicos, combinando, além das influências etruscas, romanas já mencionadas, elementos da antiguidade tardia e do período medieval.

Figura 52 – Arco Etrusco de Perugia.



Fonte: Umbria Tourism, s/d.

Assim como muitas cidades italianas, Perugia se contrapôs a Roma, em 310 d.C., durante o Alto Império Romano, e foi destruída nas guerras civis que se seguiram. Após as guerras civis e a queda do Império Romano, o local foi reconstruído e foi do período de reconstrução que surgiu um dos exemplos mais importantes da arquitetura da cidade: o *Tempio di Sant'Angelo* (século V), uma edificação de planta circular, localizada fora dos muros da cidade, mais ao norte. Tem uma estrutura que remete ao início das igrejas romanas, do período palatino da primeira era cristã. Nessa época, com o Império Bizantino sucedendo o Império Romano, viu-se o crescimento do território bizantino e o surgimento do corredor bizantino – uma rota que ia de Roma a Ravenna, tendo Perugia como ponto central do trajeto e local de quartéis militares

dos bizantinos, fato que contribuiu para moldar a cultura e a arquitetura da cidade no período.

A partir do século XIII d.C., Perugia manteve uma posição de autonomia e independência, cultivando relações amigáveis tanto com o Vaticano quanto com os imperadores da época. Nesse período, iniciou-se a construção da Catedral de São Lorenzo, uma estrutura notável em sua imponência. A luz que adentra pelos vitrais coloridos cria uma atmosfera calorosa, ao mesmo tempo em que a verticalidade dos pilares octogonais amplia as três naves, todas com a mesma altura. Esses elementos evidenciam de maneira marcante as características e o estilo gótico que caracterizam essa impressionante construção.

Perugia também se tornou um refúgio papal de Roma durante o século XIII. Sob o domínio de cinco papas, a cidade emergiu como um importante centro artístico do Renascimento, atraindo artistas de vários calibres. Entre eles, destaca-se o famoso pintor renascentista Rafael Sanzio. Assim, a cidade desempenhou um papel significativo na arte e na cultura da Itália. A construção da catedral de São Lorenzo, com sua arquitetura singular, atesta a habilidade dos arquitetos locais em adaptar e reinterpretar estilos arquitetônicos. Já a presença ali de Rafael Sanzio durante o Renascimento é um exemplo da influência da cidade no desenvolvimento da arte renascentista na Itália.

A capacidade dos arquitetos locais em adaptar e reinterpretar estilos arquitetônicos ao longo da história da cidade também tem sido uma motivação para a arquitetura contemporânea, que muitas vezes incorpora elementos do passado em projetos recentes. A influência do contexto histórico da arte e cultura de Perugia na arquitetura contemporânea da cidade é evidente na maneira como os arquitetos locais buscam equilibrar a preservação do patrimônio histórico com a inovação e um desenho contemporâneo, criando uma arquitetura única e significativa para a cidade.

A Chiesa di San Giovanni Apostolo, projetada por Paolo Zermani, é um exemplo notável disso. Com sua forma de prisma oblongo de tijolos, a obra dialoga com a história e tradição arquitetônica de Perugia, ao mesmo tempo em que apresenta uma abordagem moderna.

Localizada no norte da cidade, no alto de uma colina no bairro *Ponte d'Oddi*, a *Chiesa di San Giovanni Apostolo* (1997-2007) é uma das obras sacras mais representativas da cidade e também do currículo do arquiteto Paolo Zermani. O edifício compõe um conjunto com outra edificação, o Centro Paroquial, que possui um

formato de “L”. O local de inserção da igreja é antecedido pelo terreno do Convento de Monteripido São Francisco e seguido pelo Jardim de infância²¹ e por uma escola²². Juntamente com a igreja, esses equipamentos formam uma centralidade comunitária no local.

O contexto histórico em que a igreja San Giovanni Apostolo está inserida é fundamental para compreender sua importância. A cidade apresenta uma malha urbana que está em constante transformação, com diferentes culturas e características que se sobrepõem.

Figura 53 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista aérea.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

O projeto da igreja, por sua vez, não se resume a uma edificação isolada, mas sim a um complexo que, em escala reduzida, reproduz elementos morfológicos da cidade em que a obra está inserida. Esse contexto retoma a ideia defendida por Rossi (1966) de que cidade é um reflexo da história e da cultura de um povo. Para ele, a arquitetura deve respeitar essa memória coletiva e contribuir para a construção de uma identidade urbana. A igreja San Giovanni Apostolo dialoga de maneira

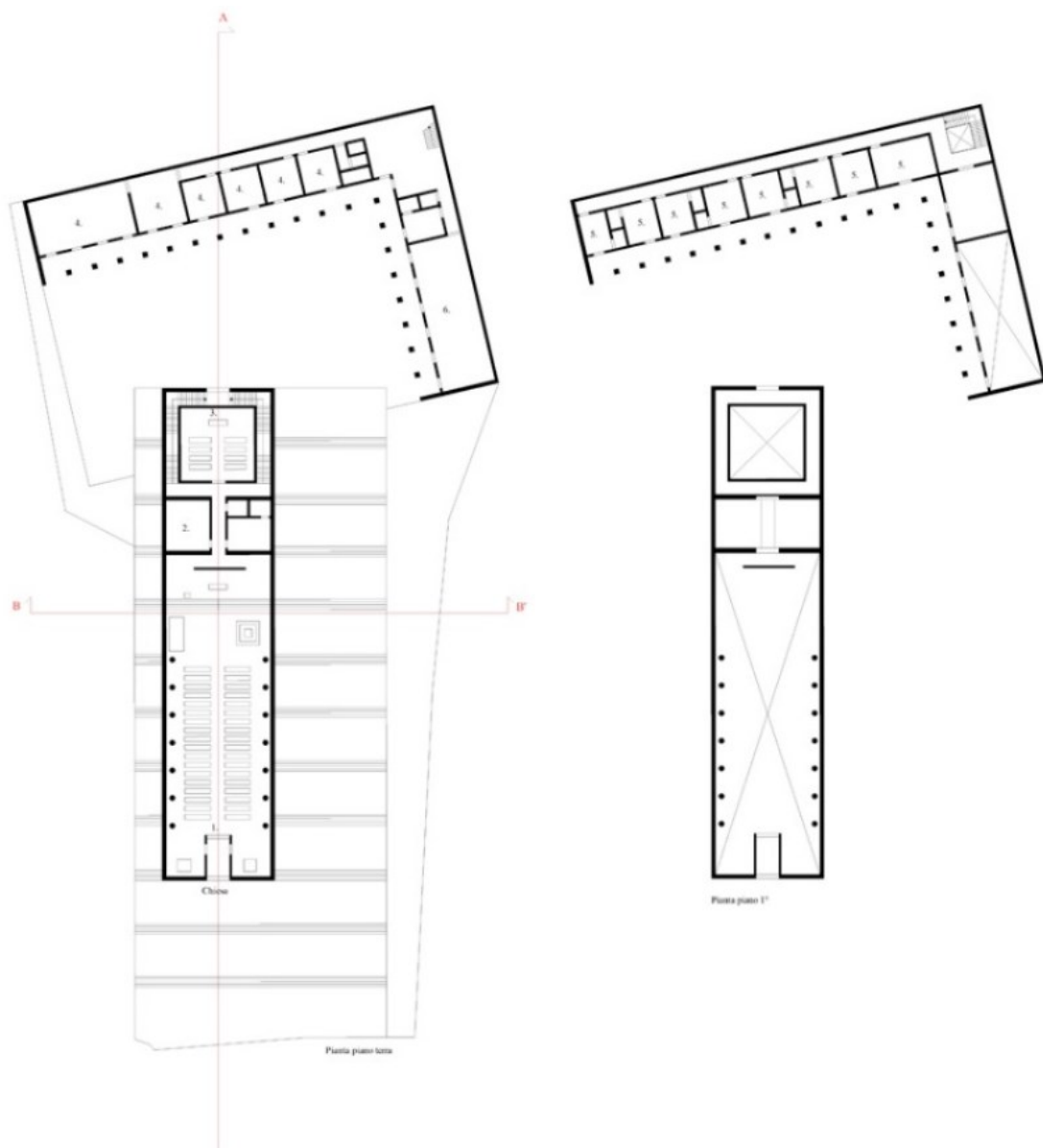
²¹ Asilo bottega della fantasia.

²² Scuola d'infanzia Alfabeta gamma.

harmoniosa com seu entorno, tendo sido projetada com o intuito de honrar o espaço em que está inserida e de se enriquecer seu entorno.

É importante destacar que as plantas apresentadas na fonte obtida para esta pesquisa não coincidiram com as informações obtidas por meio do levantamento aéreo. Isso resultou em algumas disparidades nas medidas, como no caso do corpo da igreja principal, que, de acordo com as informações fornecidas, deveria ter aproximadamente 60 metros de comprimento, mas no levantamento aéreo constatou-se que tinha 56 metros. Além disso, o ângulo e o tamanho do centro paroquial também não correspondiam ao que estava no projeto original.,

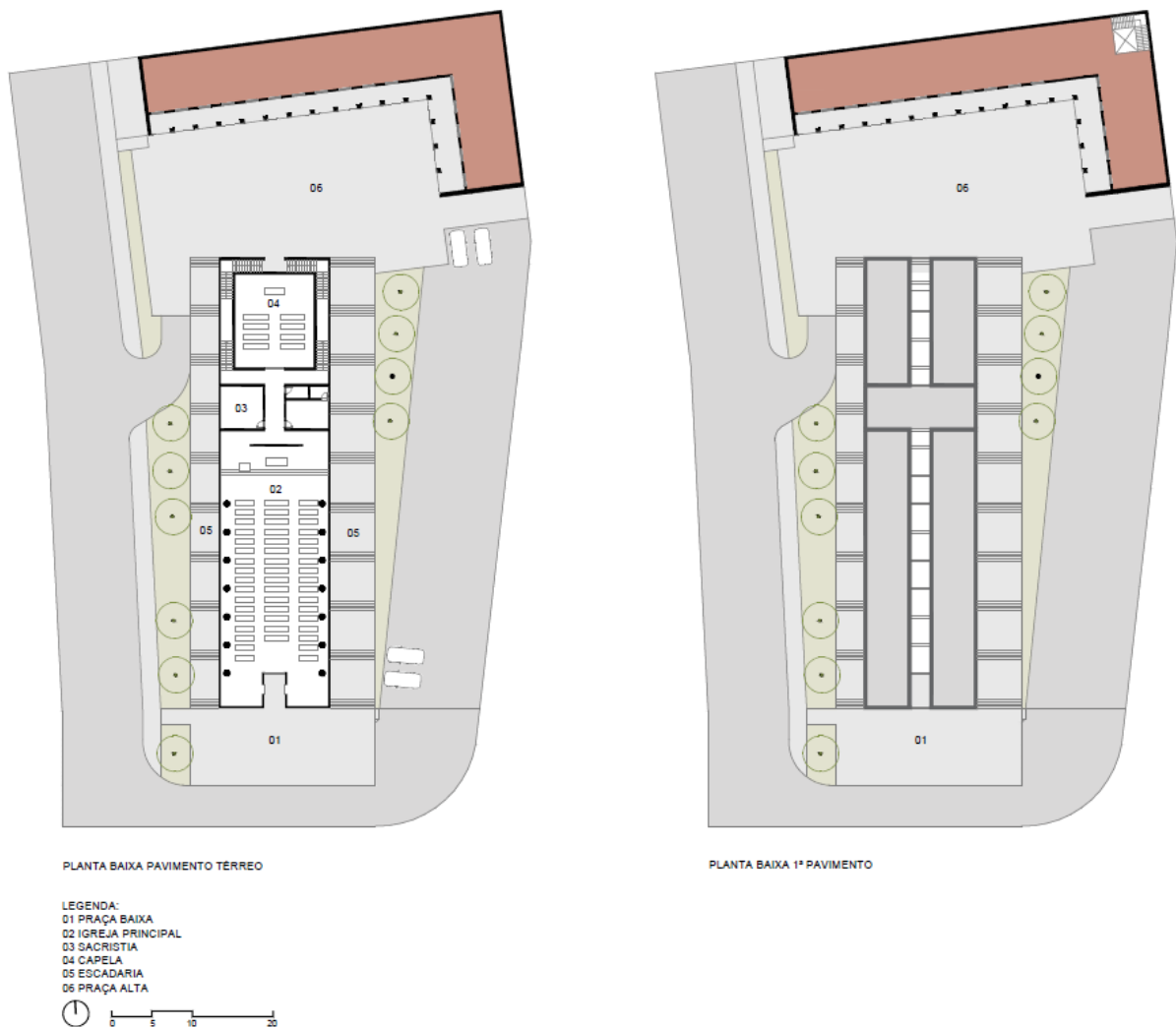
Figura 54 – Paolo Zermani. Chiesa San Giovanni Apostolo. Plantas do projeto original.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Para tentar contornar essa situação, foi criado um modelo 3D com base nas plantas disponíveis, no entanto, não foi possível obter uma distribuição interna precisa do centro paroquial apenas com os documentos disponíveis durante esta pesquisa. No entanto, no que diz respeito à igreja, foi possível obter medidas precisas por meio dos levantamentos realizados, que se aproximaram das informações divulgadas.

Figura 55 - Paolo Zermani. Chiesa San Giovanni Apostolo. Plantas do projeto original. Atualizada segundo as medidas obtidas de levantamento aéreo.



Fonte: Zermani Associati, s/d, alterada por Guilherme Vettoretti.

Analisar a abordagem escolhida para a disposição dos elementos na *Chiesa San Giovanni Apostolo* evidencia o fato de que as ideias de Zermani vão ao encontro das propostas apresentadas pelo Concílio do Vaticano II, que sugeria uma linguagem arquitetônica pautada pela simplicidade e funcionalidade, fomentando a participação dos fiéis. A fachada sul da igreja apresenta uma composição simples, com dois

retângulos verticais que envolvem um vazio central, formando um quadrado. No meio desse espaço, uma barra metálica horizontal marca o centro da edificação e forma a cruz que identifica a igreja. A passagem se estabelece através da abertura entre os blocos retangulares, gerando um intervalo vazio que, em conjunto com os elementos sólidos, demarca a entrada e, adicionalmente, orienta o caminho em direção ao altar. Essa trajetória através das reentrâncias serve de guia para uma marcação no topo que, alinhada com os blocos da fachada, proporciona uma simetria destacada ao longo de todo o comprimento da igreja, delineando assim o percurso sagrado a ser seguido e evidenciando o caminho a ser ocupado pelos fiéis.

Figura 56 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Fachda sul.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Em outra obra de 2004, em Noceto, Parma, Zermani trabalha os elementos que formam a fachada de modo semelhante a Chiesa. Trata-se da *Cappella Cimiteriale Paladine*, uma capela funerária que se destaca pela simplicidade e imponência, formada por um cubo de sete metros, apoiado em um embasamento que a eleva cerca de 70cm de altura sobre o solo. Assim como na *Chiesa di San Giovanni Apostolo* Zermani trabalha aqui a entrada através de um rasgo vertical, um elemento que forma a arquitetura e serve de entrada para a edificação. Esta entrada/vão prossegue pelo teto da igreja, semelhante a Chiesa novamente, mas aqui ele deixa completamente aberto, deixando os raios de sol entrar por completo assim como a

chuva. Já na Chiesa este rasgo é feito formalmente, porém é coberto com um material translúcido que protege o ambiente interno das intempéries. Na *Cappella* estes elementos da fachada enfocam o ponto central, um Cristo em madeira apoiado na parede nua de tijolos, além do o altar em mármore branco. O aço também aparece com elemento horizontal ajudando a definir assim o espaço interno e externo da edificação.

Figura 57 – Paolo Zermani. Cappella cimiteriale Paladini (2004), Noceto, Parma.



Figura 58 – Paolo Zermani. Cappella cimiteriale Paladini (2004), Noceto Parma. Vista interna.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Agora na *Chiesa di San Giovanni Apostolo*, Zermani, através da fachada e do rasgo no teto, a obra trabalha a ideia de ponto focal e conduz o olhar do fiel até o objeto de desejo, no caso o altar. A ideia de conversão para uma centralidade pode ser percebida em muitas construções antigas. Como exemplo, pode-se citar o já mencionado Arco de Perugia. A obra possui um formato de arco etrusco ou romano, representado por metade de um círculo, ou seja, 180° , que, de acordo com Pastro (2010, p. 45), é considerado o arco perfeito, uma vez que é capaz de suportar peso e volume. A evolução da imagem dos arcos ao longo do tempo reflete parte do conhecimento humano adquirido, uma vez que cada tipo de arco representa uma parte desse conhecimento. No passado, devido às limitações tecnológicas, todos os arcos

convergiam para o centro, transmitindo uma sensação de centralidade e sacralidade. No entanto, com o avanço da tecnologia, foram criadas formas mais abstratas e abertas de arcos, que não necessariamente convergem para a centralidade, perdendo assim a sensação de sacralidade que os arcos tradicionais transmitiam. Zermani resgata a ideia da conversão para a centralidade, não através dos elementos mais clássicos, mas sim por meio de formas mais abstratas, mantendo características que destacam a tipologia sacra como um objeto construído de grande importância. O arco que Zermani mostra é um elemento que não tem caráter único, mas serve como porta estruturadora de um eixo.

Sua forma oblonga se mantém por longos metros, criando assim duas paredes lisas e monótonas que se enterram no chão conforme se distanciam da entrada. Na lateral esquerda da igreja, é possível observar uma subtração na grande parede externa, constituída por um quadrado de cerca de 2 metros de largura e 2 metros de altura. Essa abertura funciona como uma janela que se volta para a comunidade, representando uma das poucas interações que a edificação possui com o entorno. Conforme os croquis do arquiteto, essa subtração estava destinada a abrigar um sino, que badalaria emitindo seu som além dos limites da igreja, de modo a ressoar pela vizinhança. Segundo Pastro (2010, p. 64), o sino também serve como uma ligação simbólica entre o céu e a terra, refletindo a onipotência divina, "a voz de Deus".

O complexo inteiro é formado por uma repetição no uso dos materiais, com a predominância do uso de tijolo maciço. Zermani adota na grande maioria de suas obras intencionalmente ou não o uso do tijolo maciço, um bloco de argila. Acredita-se que a terra, ou argila, seja a representação do homem, da nossa formação no imaginário católico. A etimologia da palavra Adão, nos leva até a sua raiz em hebraico, "adamah", que significa "terra" ou "barro" (PASTRO, 2010, p. 55). Na Bíblia, Adão é descrito como tendo sido criado a partir do barro ou da terra (adamah) por Deus. Dessa forma, assim como o barro é moldável e é usado na construção desses tijolos, Adão é visto como a base da humanidade, sendo moldado à imagem de Deus. Da mesma forma que os tijolos são usados para construir edifícios, Adão é o alicerce da raça humana, que se desenvolve e se molda ao longo da história. Assim, tanto o barro quanto Adão são elementos fundamentais na construção e evolução da humanidade, cada um à sua maneira. A presença constante do bloco de tijolo sólido é uma característica marcante nas obras de Zermani, representando um traço fundamental

de sua arquitetura. Mesmo que, em algumas ocasiões, ele seja combinado com outros materiais como metal, mármore e vidro, é por meio do tijolo que Zermani estabelece uma conexão intrínseca com a arquitetura que molda muitos de seus projetos. O tijolo cria um contraste notável em relação às pedras locais, às tonalidades icônicas da Itália e às construções contemporâneas. Essa materialidade se integra harmoniosamente ao ambiente e, por vezes, os objetos parecem existir em um espaço intermediário, transitando entre o novo e o antigo.

Figura 59 - Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista da lateral oeste, com uma subtração para o sino.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Há dois acessos ao conjunto de edificações que são acompanhados pelas praças (alta e baixa). O acesso pela praça baixa é voltado principalmente para os cultos, enquanto que o acesso da praça alta é destinado para os usos secundários da paróquia.

A igreja é composta em seu corpo principal por três elementos distintos: o átrio, a assembleia e o presbitério. Ao ingressar no corpo principal da igreja, a primeira impressão é um espaço com um pé direito elevado, cerca de 6,5 metros que se estende por todo o ambiente. No entanto, ao chegar na região do presbitério, o nível do piso é elevado em três degraus, o que confere um caráter sagrado ao local. Esse

recurso arquitetônico é comum em muitas igrejas e serve para simbolizar a importância do altar durante os ritos religiosos (PASTRO, 2010).

No interior da igreja, pode-se observar um caminho de luz que se estende por todo o corpo da edificação, iniciando-se na cruz que marca a entrada e avançando até a área do altar. Zermani optou por elevar o altar a uma altura mínima para cumprir sua função, destacando o espaço onde ocorre o sacrifício de Cristo e elevando-o para que todos possam acompanhá-lo (GATTI, 2002, p. 130). Zermani propõe um altar de forma retangular, revestido com madeira, seguindo alguns preceitos simbólicos. É importante que o altar seja uniforme, sem frente ou fundo, para manter a igualdade entre os lados, e que represente os quatro lados do mundo, o que explica sua forma retangular (GATTI, 2002, p. 130). Essa forma permite uma maior aproximação do público com o altar, ao contrário de um formato mais quadrado, que geraria um distanciamento proporcional. O altar é considerado pelo autor (2002, p. 136) como o local sagrado do encontro entre Deus e o homem, representando Cristo e o lugar onde o divino e o humano se encontram.

Figura 60 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Perspectiva da fachada de acesso a igreja.



Figura 61 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Perspectiva interna em direção ao altar.



Fonte: Guilherme Vettoretti (2023).

Na obra de Zermani, busca-se compreender o significado de vários elementos, entre eles, o altar. De acordo com Gatti (2002, p. 58), o termo “altar” deriva das palavras latinas *altarium*, que significa “alto”, e *adolere*, que significa “queima, sacrifício”, o que incute ao objeto significado e simbolismo ao remeter ao ato de

queimar. O altar remete também à figura de Cristo (LEONI, 2020, p. 75), que estrutura de forma fundamental a edificação, funcionando como seu centro.

Conforme Leoni (2020) destaca, o altar é o elemento central e fundamental na concepção da igreja como templo. Seguindo a visão de Pastro (2010, p. 276), o altar deve ser durável e de formato sólido, sendo preferencialmente feito de um único material. Paolo Zermani adota um altar feito quase inteiramente de madeira, com detalhes em placas quadradas. O altar é composto por uma sequência de cinco quadrados sobrepostos longitudinalmente, nos quais, de acordo com Pastro (2010, p. 282), é comum aparecerem as cinco cruzes de consagração. Ali, o detalhe fica por conta de cinco quadrados sobrepostos que representam as cinco chagas de Cristo, enquanto o altar simboliza a teofania ou o lugar da manifestação (PASTRO, 2010, p. 286).

Conforme Pastro (2010), a assimilação cultural de símbolos e monumentos religiosos potencializa a carga de significado das imagens sacras, transformando-as em um patrimônio cultural valorizado pelas comunidades. A obra de Zermani incorpora o simbolismo religioso e assume uma linguagem rica em significados que transcendem sua função religiosa.

Figura 62 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista interna do altar.

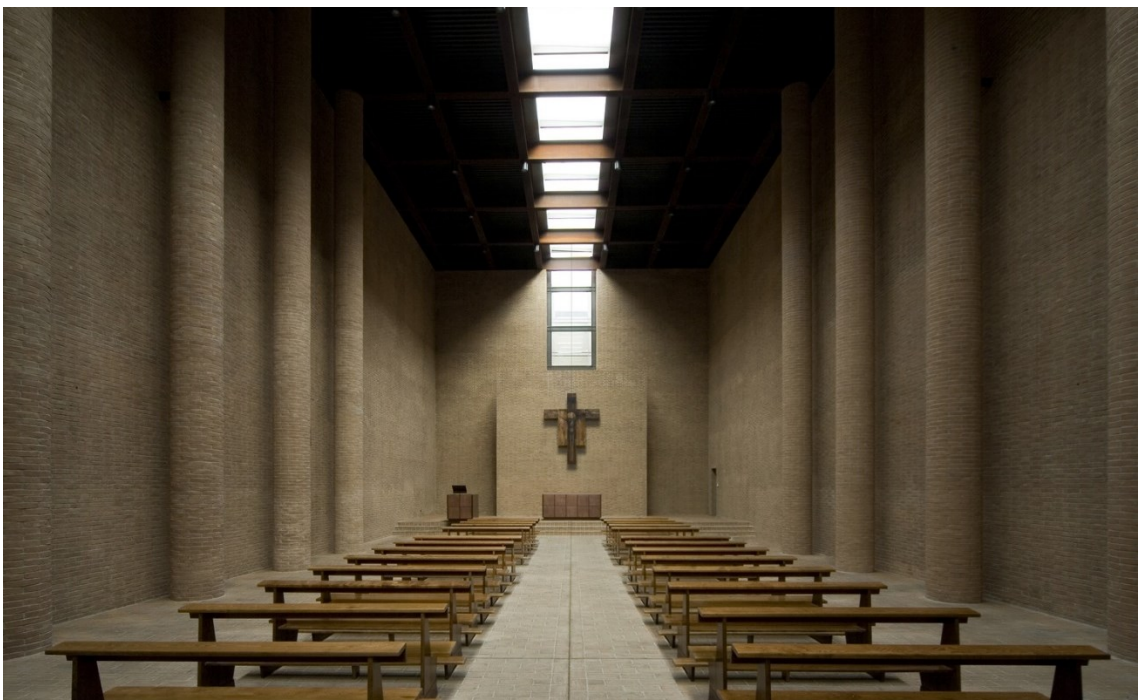


Fonte: Zermani Associati, s/d.

No interior da igreja, é notável a constante direção do fiel em direção ao centro geométrico do ambiente, onde se encontram duas diferentes representações de Cristo. Paolo Zermani, ao empregar o ponto de fuga e um rigor geométrico, centraliza o foco da igreja e mantém a atenção do fiel. Além disso, o arquiteto propõe um conjunto de colunas em ambos os lados da igreja que contribuem para evitar que o olhar se perca, criando um túnel focal que culmina com o caminho de luz no teto, oposto ao percurso dos fiéis. Esse caminho de luz iluminado, sendo visível tanto durante o dia quanto à noite, é descoberto pelos fiéis durante a caminhada em direção ao altar. Para Gatti (2002, p. 134), a iluminação do altar na igreja tem o propósito de evocar a ideia de que Cristo é a luz que ilumina as pessoas. Essa luz reflete o esplendor da igreja e, por meio dela própria, irradia-se sobre toda a humanidade.

Utilizando esta abordagem, Zermani incorpora a proposta do Concílio do Vaticano II (1963) de aprimorar a experiência religiosa, conectando os fiéis com a igreja e facilitando o sentimento de acolhimento por parte do ambiente. Ao dar ênfase ao caminho do olhar dentro da construção, favorecer a entrada de luz e incorporar um mobiliário simples, a atmosfera da igreja se torna mais convidativa para os frequentadores, facilitando a participação dos fiéis nas liturgias e, assim, aproximando o local da vida em comunidade.

Figura 63 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Foto interna, vista do altar.

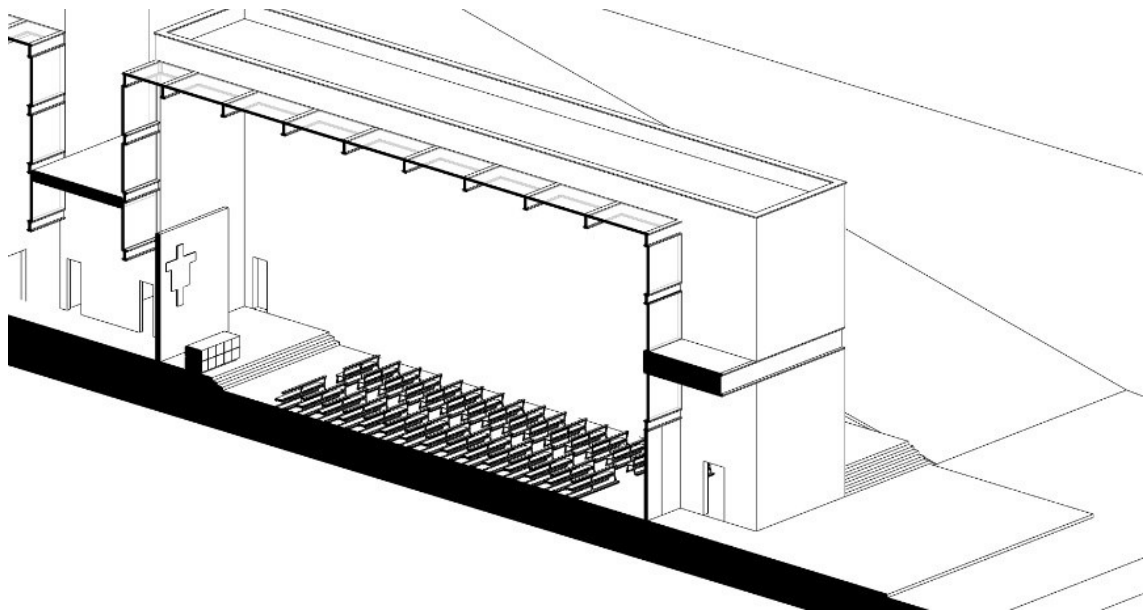


Fonte: Zermani Associati, s/d.

Outro elemento importante nesse tipo de estrutura é a representação do céu. Enquanto muitas igrejas utilizam pinturas que reproduzem o céu como forma de contato com o divino, Zermani traz o céu real para dentro da igreja, proporcionando uma experiência de realismo da beleza natural junto com a celestial. Através de detalhes cuidadosamente escolhidos e materiais específicos, o arquiteto estabelece uma conexão entre a estrutura e a história da salvação, utilizando elementos da realidade crua para proporcionar uma experiência singular aos fiéis.

O resultado é uma sensação de presença da natureza ou da materialidade bruta e crua, permitindo que o fiel absorva um silêncio e um vazio existencial semelhantes aos experimentados por aqueles que buscam a fé. Seguindo a perspectiva de Pastro (2010, p. 88), assim como o céu físico era representado acima da terra em abóbadas pintadas, simbolizando o céu, a intenção é fazer com que o fiel se sinta inspirado a buscar a ascensão espiritual.

Figura 64 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Corte transversal no modelo isométrico.



Fonte: Guilherme Vettoretti (2023).

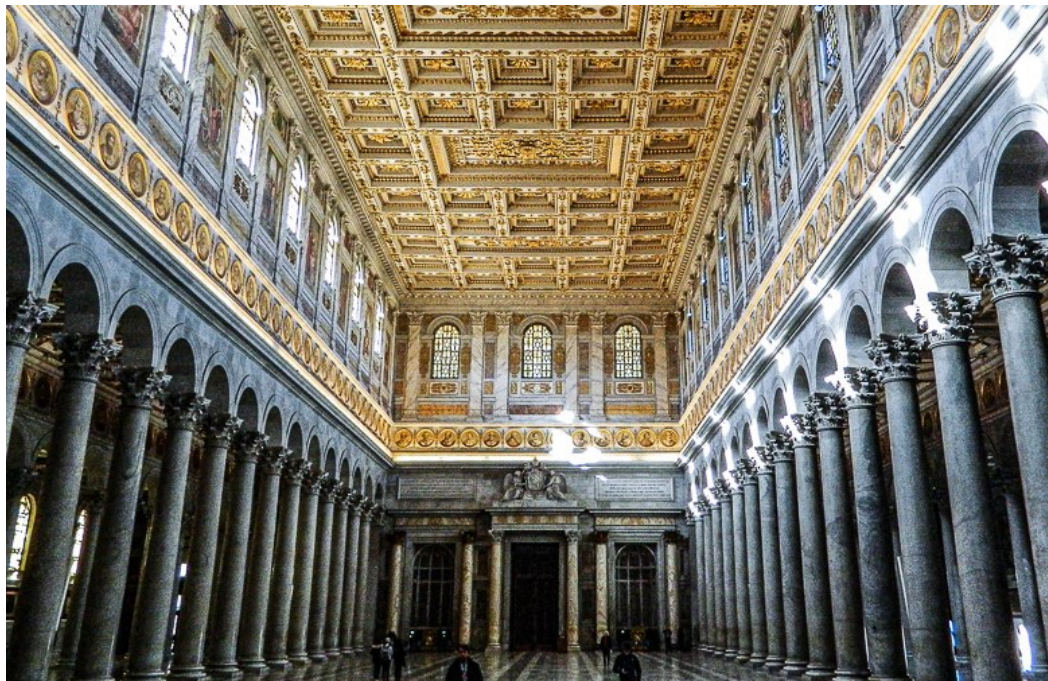
Essa interpretação remete às ideias de Frampton, que defende que a arquitetura deve ser entendida como uma disciplina que se preocupa com a criação de espaços significativos que se relacionam com o contexto físico e cultural em que estão inseridos (1995). Isso envolve uma compreensão profunda dos materiais e técnicas construtivas utilizadas, bem como uma sensibilidade em relação à história e à cultura do lugar em que se constrói. Em suas obras, Frampton enfatiza a importância

do uso de materiais locais e técnicas construtivas tradicionais, que não apenas conectam os edifícios ao contexto local, mas também permitem uma maior durabilidade e sustentabilidade.

Como já colocado o conceito de tectônica na arquitetura refere-se à compreensão e utilização dos materiais de construção de forma a destacar sua natureza, textura e peso, criando uma linguagem construtiva própria e enfatizando a materialidade da estrutura (FRAMPTON, 1995). Essa abordagem não é nova na história da arquitetura, podendo ser observada em obras bizantinas, como a Basílica de São Paulo, em Roma, onde os elementos construtivos, como as colunas e abóbadas, são expressivos e visíveis, reforçando a identidade da edificação.

Na igreja projetada por Zermani, esse conceito é exemplificado pela composição do teto, que é formado por um conjunto de quadrados que ressaltam as características do material utilizado. Da mesma forma que a igreja projetada por Zermani, a Basílica de São Paulo, em Roma, apresenta uma planta retangular com uma disposição que busca centralizar o altar no campo de visão do fiel, além de possuir pilares nas extremidades e uma composição de piso e teto baseada em formas quadradas.

Figura 65 – Nave principal da Basílica de São Paulo Extramuros (Século IV), Roma.



Fonte: Colosseum Rome, 2018.

Outra obra do Paolo Zermani, a *Chiesa di San Gaetano Catanoso (Chiesa di Gioia Tauro)*, possui características internas semelhantes a de *San Giovanni*. No interior é possível observar a semelhança através da disposição dos pilares, assim como o detalhe do forro e as entradas de luz pelo teto, mas no caso da Gioia Tauro, são entradas centralizadas e não uma abertura total da fachada como na *San Giovanni*. Outro ponto que chama a atenção é a relativa perda do caráter monumental em relação a San Giovanni, através da materialidade. Enquanto uma apresenta um aspecto mais liso e claro, a outra utiliza a escala dos tijolos para criar um efeito mais sóbrio. Esta igreja por algum motivo de projeto ou execução fora rebocada e com isso perdeu um pouco de qualidade que a rugosidade do tijolo acaba trazendo nas suas obras. Outro ponto é a opção de não revelar a cruz através da edificação, mas foi escolhido usar um elemento solo semelhante a *Cappella nel Bosco*.

Figura 66 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Chiesa di San Gaetano Catanoso (2008 – 2017), Gioia Tauro, Régio da Calábria.



Figura 67 – Paolo Zermani e Eugenio Tessonni. Chiesa di San Gaetano Catanoso (2008 – 2017), Gioia Tauro, R gio da Calábria. Vista interna.



Fonte: Beweb, 2023.

A partir da compreensão de que a cruz representa Cristo,   possível interpretar que   por meio dela que o fiel   convidado a adentrar no recinto, penetrando na ess ncia dos elementos presentes na igreja. A participa o na oferta a Deus á vista como um caminho para alcançar a santidade, e   essa jornada que a igreja busca orientar seus fiéis a percorrer.

A cruz que mostra a ressurreição, a morte para a vida eterna. Para os cristãos, a morte representa uma passagem para outra vida, além da vida terrena. Acreditando assim, que a morte física é apenas o fim da vida mortal, e que a alma da pessoa continua a existir em outro lugar. O destino final dessa alma depende da escolha livre que a pessoa fez durante sua vida em relação a Deus e à sua vontade. Os cristãos acreditam que a morte de Jesus na cruz trouxe a salvação para a humanidade e a possibilidade de vida eterna. Eles creem que, por meio da fé em Jesus Cristo, a morte não é o fim da existência, mas sim um passo em direção à vida.

No entanto, a morte também é vista como um momento de julgamento, em que a pessoa é responsabilizada por suas ações e escolhas durante a vida. A morte é o ponto alto da vida, principalmente para os cristãos. Onde a morte é o verdadeiro nascimento, o *dies natalis*²³, onde de fato você vai viver no Cristo. Desde a manjedoura, para a mesa da ceia até o altar de sacrifício, todo o ciclo é representado durante os ritos católicos através de seus elementos mais marcantes. Cristo é o novo sol, que substitui a festa de adoração do sol romano, sendo assim a estrela que guia é a representação de Cristo iluminando o caminho ao centro (PASTRO, 2010).

A simplicidade e a ausência de elementos decorativos da igreja de Zermani podem causar uma sensação de frieza no ambiente, ainda que os bancos, o altar de madeira e o forro em material diferente tentem amenizar essa sensação. Com isso, pode-se dizer que Zermani busca uma proporção de monumentalidade que possa dialogar com a transformação constante da cidade ao seu redor. A igreja pode servir como uma tela em branco, pronta para ser trabalhada por muitas outras mãos no futuro.

Indo além de ornamentos, Zermani procura estimular os elementos estruturais da igreja a criar símbolos que se comuniquem com as imagens platônicas do inconsciente, que são definidas como arquétipos de uma construção sacra católica. Na fachada, a cruz é resgatada através da formação de um vazio pelas duas "torres", que é conectado por um elemento metálico isolado para criar um símbolo unificador. Essa composição de sólidos e vazios, usando tijolos para representar o passado e metal para representar o novo, forma uma cruz marcante. A presença do tijolo exposto

²³ Para um cristão, a morte é o nascimento para a vida eterna, como refletido na própria frase *Dies natalis*, "aniversário", para marcar a data do falecimento de um dos fiéis.

tanto no interior quanto no exterior da igreja atesta a sua integração ao ambiente natural do terreno e à trajetória histórica e cultural de Perugia.

Figura 68 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Vista da lateral oeste.



Fonte: Zermani Associati, s/d.

Em convergência com a noção de Pastro (2010) de que a arquitetura religiosa deve ser mais que apenas uma construção funcional, sendo também uma experiência que toca o espírito dos fiéis, Zermani busca incorporar em sua obra uma representação simbólica dos conceitos religiosos e da experiência emocional que esta arquitetura religiosa provoca. Zermani, indo além de simples ornamentos, procura explorar os elementos estruturais da igreja como veículos para a comunicação de símbolos que dialogam com as imagens platônicas do inconsciente. Estes símbolos são considerados arquétipos da construção sacra católica. Na fachada da igreja projetada por ele, a cruz se destaca como um elemento fundamental, e o resultado pode ser percebido pelo caráter imponente e conspícuo da obra.

Ao analisar a planta da igreja, é possível observar a presença de sete pilares em cada um dos lados. De acordo com Pastro (2010, p. 44), na cultura ocidental, a numerologia considera apenas os números até sete, já que eles simbolizam os elementos da natureza: ar, água, fogo, terra, plantas, animais e o homem. Ainda de acordo com o autor, os sete elementos são resultantes do número um, que representa o ser supremo, Deus, o criador. Além disso, o número sete é associado ao Espírito Santo, devido às suas sete luzes. Os sete pilares, de cada lado, presentes na igreja

não apenas representam valores históricos universais, mas também têm o propósito de guiar o olhar, direcionar o pensamento e conduzir os fiéis até Cristo.

O projeto da igreja apresenta duas estruturas distintas: uma que segue uma modulação mais rígida e outra que prioriza a acomodação no limite do terreno, embora ainda leve em consideração os princípios das características rígidas. O sistema principal é composto por paredes portantes, que possuem uma abertura no sentido longitudinal na parte superior da edificação e terminam nas duas portas de acesso, dividindo o bloco em dois. Esse bloco segue uma regra modular com critérios compositivos que atuam como um mediador entre os diferentes sistemas. Apesar de sua rigidez estrutural e sua proposição modular, este bloco é percebido em três etapas distintas. Na primeira etapa, a área principal da igreja é delimitada por uma área de aproximadamente 13,40 x 34,20 metros, com quatorze colunas de cinquenta centímetros de diâmetro dispostas a cada três metros em duas fileiras com sete colunas. Essas colunas terminam antes do final do ambiente, criando um intervalo até o púlpito.

Na edificação localizada na praça superior, a modulação adota uma abordagem mais flexível em relação ao programa, não seguindo um ritmo estático na distribuição dos pilares, que alternam o espaçamento de acordo com os usos e acessos. Ambas as edificações são fechadas por um sistema metálico disposto a intervalos regulares. O uso de vidro também é incorporado em módulos, dispostos na parte central de uma das edificações, sobrepostos em vigas metálicas de aproximadamente 60 centímetros.

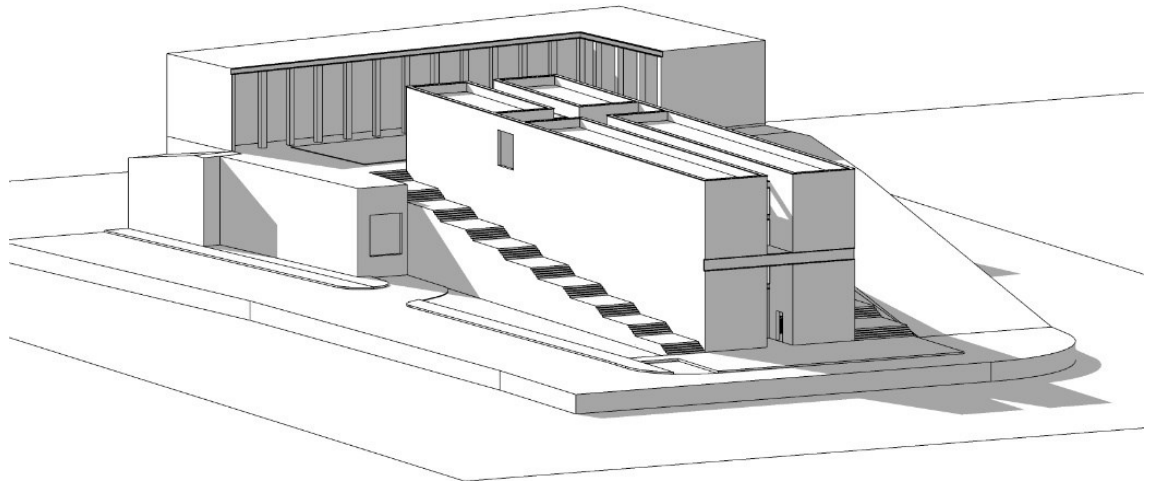
O complexo todo é percebido de duas formas. A primeira como a de uma cruz, que se revela de forma simétrica, podendo ser percebida quase como uma fortificação por aqueles que vêm de uma distância maior (Figura 66). A partir deste ponto de vista, a igreja lembra as antigas muralhas da cidade, que ali aparecem em duas camadas – a primeira com o centro paroquia e a segunda com o corpo da igreja. Conforme se avança em direção à igreja, a edificação vai se revelando mais sóbria e mais alta.

Conforme a cidade de Perugia se desenvolvia ao longo do tempo por meio da influência de diferentes povos com distintas características, ela absorvia técnicas e traços únicos. A tipologia de edificações como essa, portanto, reflete a diversidade explorada pelos diversos grupos que contribuíram para o desenvolvimento da cidade.

A *Chiesa di San Giovanni Apostolo* incorpora grande parte da identidade da arquitetura românica. De acordo com Pastro (2010, p. 156), a arquitetura românica

caracterizada por sua solidez, frequentemente na forma de estruturas de pedra em formato quadrado, com ou sem campanário.

Figura 69 – Paolo Zermani. Chiesa di San Giovanni Apostolo. Perspectiva isométrica do conjunto.



Fonte: Guilherme Vettoretti (2023).

Outro elemento destacado por Pastro (2010) é a ausência de janelas como forma de composição tanto em igrejas basilicais quanto românicas. Zermani propõe o uso da luz de cima e da porta na entrada principal como fontes de iluminação. Na arte românica quando existe alguma janela elas servem apenas como aberturas para uma penumbra. Além disso, Pastro vê a arte românica como sendo praticada por indivíduos de fé, onde o religioso e o secular estão conectados. O artista românico é visto como alguém que estuda o Evangelho e expressa a sua visão de mundo, em vez de ser um artista no sentido atual do termo. Assim, a arte românica é pautada pelo simbólico, uma arte que quer ser o elo entre o sagrado e o profano. Dessa forma, a arte românica é permeada pelo simbolismo, sendo uma arte que busca estabelecer um elo entre o sagrado e o profano.

A *Chiesa di San Giovanni Apostolo* é uma obra que incorpora diversos conceitos, formando um objeto com múltiplas camadas de significado simbólico. Zermani busca atender aos anseios sacros ao criar uma linguagem arquitetônica que se integra harmoniosamente à paisagem italiana, resultando em uma arquitetura monumental.

Além disso, o projeto da igreja reflete uma abordagem contemporânea ao equilibrar a simplicidade e a ausência de elementos decorativos com a utilização de materiais modernos, como vidro e metal. A flexibilidade na disposição dos pilares na estrutura secundária da igreja também representa uma abordagem atual da arquitetura, adaptando-se às necessidades de uso. Essa combinação de elementos tradicionais e contemporâneos evidencia a riqueza e a complexidade da obra de Zermani, e também retoma conceitos que caracterizam as igrejas modernas mencionados anteriormente, como a simplicidade e a sobriedade. No entanto, ao contrário das primeiras igrejas modernas, cujos elementos foram, em parte, definidos por conta do momento de escassez de recursos, a obra de Zermani adota uma linguagem simples por incorporar parte daquela linguagem e como parte de sua postura projetual.

O arquiteto busca fluidez na forma rígida de seus projetos, mas essa fluidez deve ser percebida considerando a ordem em que as partes do edifício são lidas ou experimentadas. Assim a arquitetura da Igreja se torna uma contradição nela mesma. O intuito é fazer com que a forma da *Chiesa di San Giovanni* transmita uma narrativa ou progressão visual, onde cada parte da igreja é explorada em uma ordem específica, criando uma síntese de experiência ao longo do tempo. Isso é alcançado pela disposição cuidadosa de espaços interiores e elementos arquitetônicos que guiam o observador através de uma sequência de vistas e experiências, criando uma sensação de continuidade e significado. Portanto, a igreja não só incorpora elementos da história arquitetônica italiana recente, mas também se destaca como um exemplo de como a arquitetura moderna pode explorar novas possibilidades, narrativas e fluidez na experiência espacial.

Em suma, a *Chiesa di San Giovanni Apostolo* transcende sua estrutura física para se tornar uma expressão profunda de significado e simbolismo. A abordagem arquitetônica baseada na tectônica ressalta a materialidade e a natureza dos materiais de construção, enquanto elementos como a cruz e a integração com a natureza e a história da região fortalecem a conexão entre o sagrado e o profano. Além disso, a *Chiesa di San Giovanni* pode ser vista como parte de um contexto arquitetônico do século XX, compartilhando princípios teóricos e influências com os movimentos mencionados no contexto geral italiano. A ênfase no contexto histórico, a incorporação de elementos poéticos e o desafio das tradições arquitetônicas podem ser características que também se aplicam à Chiesa di San Giovanni.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a arquitetura sagrada sob uma perspectiva contemporânea implica um desafio intelectual. Esse tipo de estrutura afeta de diversas maneiras diferentes grupos, como os fiéis que a frequentam, membros da comunidade que utilizam o espaço, moradores do bairro que a reconhecem como um ponto de referência espacial e até mesmo os habitantes da cidade, que a associam a uma determinada região. O edifício pode servir como um patrimônio da própria instituição religiosa, seja como uma referência, seja como um modelo, tanto em termos positivos quanto negativos. A responsabilidade de atender a esses grupos gera uma aspiração em criar algo que cumpra sua função principal, ao mesmo tempo em que deixa uma herança arquitetônica para o local.

Apesar de características físicas opostas, ambas as obras se propõem a preencher um espaço dentro da arquitetura sacra. A *Chiesa di San Giovanni* Apostolo possui uma característica mais fechada em si mesma, trazendo a espiritualidade para dentro do objeto, criando através de um conjunto de edificações uma ideia de "acrópole" que transmite a ideia para fora, de forma mais controlada. Já na *Cappella nel Bosco* Zermani explora a ideia da concepção de espiritualidade que transcende o contexto restrito da liturgia, deixando de lado o confinamento das paredes dos edifícios religiosos. Na capela, a espiritualidade se torna móvel e livre, dispensando um local específico para ser vivenciada. Em outras palavras, a ideia é que a experiência espiritual não se restrinja mais a um espaço físico determinado, como uma igreja, templo ou sinagoga. Ela se torna algo que pode ser vivido e experimentado em qualquer lugar, fora dos limites tradicionais dos edifícios religiosos. Isso sugere uma abertura para que as pessoas encontrem a espiritualidade em diferentes ambientes e situações, reconhecendo que a conexão com o divino não depende exclusivamente de um lugar físico designado.

A arquitetura de Zermani possui coesão, apesar de transitar por diferentes tipos de edificações, como casas particulares, escolas e edifícios religiosos. Sua linguagem arquitetônica é consistente e reconhecível em todas essas obras. Além da materialidade construída, Zermani também utiliza signos para se expressar. Na *Cappella Nel Bosco*, por exemplo, ele cria uma arquitetura que dialoga com a história do local e com o fiel que a visita. Já na *Chiesa Di San Giovanni*, Zermani atende ao desejo da cidade e das edificações ao redor, criando uma construção pública que se

integra à estrutura urbana tanto funcional quanto formalmente. A busca por referências na paisagem é uma constante na arquitetura de Zermani, que utiliza esses elementos para compor suas obras.

As obras analisadas neste trabalho mostram a vontade do arquiteto de não se limitar apenas à funcionalidade do objeto por meio de seu uso, mas de tentar criar símbolos que agreguem valor para o espectador que busca algo mais. Esse enriquecimento pode ser motivado pelo próprio uso, como no caso da igreja, que exige certas decisões, ou pode ser simbólico, como no caso da capela.

As obras possuem uma preocupação em trabalhar com a luz natural, trazendo-a para dentro do espaço de uso, ou mesmo protegendo-a para que a sombra se destaque de forma intencional. Além disso, há uma unidade na materialidade, já que todas são predominantemente feitas de tijolo maciço, material que é recorrente nas obras do arquiteto. Outros materiais e estratégias também se repetem, como o uso do aço e a colocação de tijolos em formatos diferentes.

As obras seguem uma linha mais robusta e sóbria, sem muito ornamentos, com uma sutileza através dos detalhes construtivos. Todas possuem uma característica de monumentalidade, mesmo que em diferentes escalas, e cuidado para se inserir da melhor forma em seus respectivos contextos físicos. A *Cappella*, por exemplo, se insere no meio de um caminho, utilizando o próprio chão natural como base. Já a *Chiesa* responde a um desnível significativo, sendo utilizada como elemento de ligação entre as praças que a conformam. Essa transição entre uma escala pequena, em nível de caminho, para uma escala maior, em nível de formação de um espaço estruturador do bairro, é muito interessante de se observar, já que fica evidente que ambos os projetos possuem uma riqueza de detalhes e também respondem ao meio inserido.

Para Zermani, a evolução da arquitetura sacra e da liturgia após o Concílio Vaticano II cria uma abertura para novas abordagens e linguagens arquitetônicas, abandonando as normas e formas tradicionais estabelecidas pela tradição ocidental do culto religioso. Com a construção de novos edifícios sagrados, surgiu a possibilidade de romper com a lógica estabelecida pela história da arquitetura e pelas formas litúrgicas.

No entanto, mesmo com essas mudanças, o princípio subjacente aos projetos arquitetônicos continua sendo o de revelar a cruz no edifício. Para o arquiteto, a presença da cruz gradualmente se tornou um elemento tipológico fundamental,

representando o olho através do qual o espaço sagrado se manifesta. A fusão entre a cruz e a planta do edifício é valorizada, e Cristo, em sua forma humana, introduz excelência e fragilidade nessa figura tipológica, revelando seu necessário e repetido sacrifício.

Para o arquiteto existe uma ruptura com as normas tradicionais da arquitetura sacra após o Concílio Vaticano II, mostrando através de suas obras a importância contínua da cruz como elemento central nos projetos arquitetônicos religiosos, simbolizando a presença de Cristo e seu sacrifício.

Através de um compromisso com a experiência prática, é possível observar e traduzir essa experiência em uma descrição objetiva do objeto. Isso estabelece um diálogo sobre a importância da relevância na arquitetura, que se baseia em descrever de forma precisa e objetiva as características materiais e formais dos edifícios, a fim de possibilitar uma comunicação eficiente e uma comparação validada entre eles, aceita por consenso.

A arquitetura que presenciamos na história tem origem na formação de conjuntos que possuem características materiais e formais do momento e da região. A arquitetura moderna, na tentativa de romper com as tradições, acabou por criar elementos isolados, que em muitos exemplos têm dificuldade de se comunicar entre si. Apesar das diretrizes buscarem elevar as ideias até então desenvolvidas e, mesmo com os mestres dessa matéria tentando mostrar alguns caminhos, os profissionais parecem ter minimizado ainda mais o conhecimento, reduzindo a arquitetura a uma construção com o mínimo possível.

Zermani estabelece uma comunicação contínua com o passado e o presente ao dialogar de forma harmoniosa com a tradição local. Essa abordagem arquitetônica denota um perfil discreto, muitas vezes se camuflando dentro de conjuntos urbanos ou fundindo-se delicadamente com a paisagem circundante. Contudo, ela não se limita a passar despercebida; ao contrário, busca atender plenamente às necessidades práticas de seus ocupantes, enquanto desempenha um papel fundamental como cenário de fundo para as atividades da cidade, contribuindo, assim, para a coesão e singularidade de cada localidade.

No meio da agitação e tumulto das cidades, existem algumas arquiteturas que parecem silenciosas, passando despercebidas, enquanto fornecem suporte para o ambiente ao redor. No entanto, embora sejam sutis, essas construções possuem uma

presença forte e resoluta, estabelecendo uma conexão entre a paisagem e a estrutura arquitetônica.

Ao explorarmos a arquitetura sacra de Zermani e suas nuances, percebemos como é abrangente e complexo, onde tradição, espiritualidade e inovação se entrelaçam, como é notáveis nos projetos aqui analisados. Através das análises e reflexões sobre tais projetos arquitetônicos, podemos observar a influência do contexto histórico, das necessidades contemporâneas e da busca por uma linguagem arquitetônica que transmita valores e significados religiosos.

Desse modo, a arquitetura sacra de Zermani não se restringe apenas à função de abrigar eventos religiosos, mas também exerce um papel importante na expressão da identidade cultural e na conexão entre o humano e o divino. Ao contemplarmos essas obras, reconhecemos a importância de equilibrar tradição e inovação, proporcionando espaços que sejam ao mesmo tempo acolhedores, inspiradores e espiritualmente significativos.

A motivação por trás deste estudo foi o desejo de documentar e destacar arquiteturas distintas, que enaltecem suas respectivas localidades. Essas obras arquitetônicas fornecem uma base sólida para análises futuras e servem como fonte de inspiração para novas construções. Paolo Zermani possui um vasto acervo que pode ser explorado em diversas análises, abrangendo tanto aspectos sacros como outros temas de interesse para pesquisadores e entusiastas. Seu trabalho fornece um suporte valioso para questionamentos e investigações futuras.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **Storia dell'arte italiana**. 1984. ed. Firenze: Sansoni, 1984.
- BANHAM, R. Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture. **Architectural Review**, v. 125, p. 231-35, Abril 1959. ISSN 747.
- BOAVENTURA, C. R. **Aldo Rossi: razão e poesia. tipo, símbolo e tempo na arquitetura**. São Paulo: USP, 2019.
- CARLSON, M. A. **Places of performance: the semiotics of Theatre architecture**. New York: Cornell University, 1993.
- COLQUHOUN, A. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. 4ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 1992.
- ESPOSITO, R.; COSTANZO, G. D. **Venticinque domande a Paolo Zermani**. Napoli: CLEAN, 2020.
- FORTY, A. **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture**. 1ª. ed. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FRAMPTON, K. **Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth a Twentieth Century Architecture**. London: The MIT Press, 1995.
- GANDELSONAS, M. Neo-Functionalism. **Oppositions 5**, Cambridge: The MIT press, n. Editorial, 1976.
- GATTI, V. **Liturgia e Arte: I luoghi della celebrazione**. 2ª. ed. Bologna: EDB, 2002.
- JOÃO PAULO II. CARTA DO PAPA JOÃO PAULO II AOS ARTISTAS. **Vatican**, 1999. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html>. Acesso em: 05 Novembro 2022.
- LEONI, L. Casale Monferrato, Milán, Piacenza: tres catedrales revisitadas. **Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea**, v. 7, p. 64-77, 2020.
- MONEO, R. **Inquietações teóricas e estratégia projetual**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- MONTANER, J. M. **A modernidade superada. Arquitetura, arte e pensamento do século XX**. São Paulo: Gustavo Gili SA, 2001.
- PANOSKY, E. **Idea - A evolução do conceito de belo**. São Paulo: WMF Marints Fontes Ltda, 1994.

- PANOSKY, E. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASTRO, C. **A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço**. São Paulo: Paulus, 2010.
- PEVSNER, N.; POLLARD, R. **Buildings of England: Lancashire: Liverpool and the South-West**. New Haven & London: Yale University Press, 2006.
- PINTO, F. D. Entrevista Paolo Zermani. **archidiap**, 2014. Disponível em: <<https://archidiap.com/intervista/paolo-zermani/>>. Acesso em: 15 maio 2022.
- PORTOGHESI, P. **Depois da Arquitetura Moderna**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PRICE, R. M. **In Hoc Signo Vinces: The Original Context of the Vision of Constantine**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- PROCTOR, R. **Building the Modern Church: Roman Catholic Church Architecture in Britain, 1955 to 1975 (Ashgate Studies in Architecture)**. 1ª. ed. Manchester: Routledge, 2014.
- ROGERS, E. N. **Continuità, Casabella Continuità**. 199. ed. [S.l.]: [s.n.], 1954.
- ROGERS, E. N. **Preexisting conditions and issues of contemporary building practice**. Ockman: Architecture Culture, 1955.
- ROSSI, A. **L'Architettura della città**. Torino: Quodlibet, 1966.
- SILVA, A. F. D. C. **A construção do ritual como constante no projeto**. [S.l.]: [s.n.], 2021.
- UCELLI, V. "Paolo Zermani. Paesaggio Sacro", al Museo Diocesano la mostra dedicata al grande architetto. **mantovauno**, 27 maio 2022. Disponível em: <<https://mantovauno.it/cultura-e-spettacolo/paolo-zermani-paesaggio-sacro-al-museo-diocesano-la-mostra-dedicata-al-grande-architetto/>>.
- UGGERI, S. P. **La via Francigena e altre strade della Toscana medievale**. Firenze: Istituto Geografico Militare di Firenze, v. Quaderni di ARCHEOLOGIA MEDIEVALE VII, 2005.
- VATICANO. CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SACROSANCTUM CONCILIUM SOBRE A SAGRADA LITURGIA. **Vaticano**, 1963. Disponível em: <https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: 23 jul. 2023.
- VATICANO. DECRETO INTER MIRIFICA SOBRE OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. **Vaticano**, 1966. Disponível em: <https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_po.html>. Acesso em: 23 jul. 2023.

- VENTURI, R. **complexity and contradiction in architecture**. London: [s.n.], 1966.
- ZERMANI, P. **Gabetti e Isola**. 1^a. ed. Bologna: Zanichelli, 1989.
- ZERMANI, P. **Identity of Architecture**. 1. ed. Rome: Sedigraf S.r.l., 1995.
- ZERMANI, P. **Costruzioni e Progetti**. Milano: Electa, 1999.
- ZERMANI, P. **Identità dell'architettura, Voll. I 0 II**. Roma: Officina Editore, 2002.
- ZERMANI, P. Il paesaggio dell'architettura. **Ri-Vista**, Firenze, v. Anno 2, n. numero 1, Janeiro 2004.
- ZERMANI, P. La materia e il cielo Matter and Sky. **Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura**, n. numero 4, p. 25-34, Junho 2012.
- ZERMANI, P. **Architettura Sacra**. Melfi: Libria, 2014.
- ZERMANI, P. **Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio**. Italia: Electa, 2015.
- ZERMANI, P. **Perché disegno**. Roma: Gangemi Editore, 2017.
- ZEVI, B. **Saber ver a arquitetura**. 1^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

CRÉDITO DAS IMAGENS

Figura 1 – ZERMANI ASSOCIATI. Casa Zermani. **Zermani Associati**, sd. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/selezione-opere-casa-zermani>>. Acesso em: 2022 Outubro 31.

Figura 2 – ZERMANI ASSOCIATI. Casa della finestra. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/selezione-casa-della-finestra>>. Acesso em: 31 Outubro 2022. Fotógrafo: DAVOLI, M.

Figura 3/37/38/39/40/41/42/43/44/49 – ZERMANI ASSOCIATI. Cappella nel bosco. **Zermani Associati**, 2022. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/selezione-opere-cappella-bosco>>. Acesso em: 05 Novembro 2022. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 4/16/17/18/19 – ZERMANI ASSOCIATI. Tempio di cremazione. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/selezione-opere-tempio-cremazione>>. Acesso em: 23 jul. 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 5 – ZERMANI ASSOCIATI. Museo di Storia e Civiltà Varano (Parma). 1997-1999. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/museo-istoria-varano>>. Acesso em: 25 abr. 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 6 – ZERMANI ASSOCIATI. Biblioteca Cesare Pavese Parma. 1998-2002. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/biblioteca-cesare-pavese>>. Acesso em: 25 abr. 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 7 – ZERMANI ASSOCIATI. Restauro e ricostruzione del Castello sforzesco-visconteo di Novara. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/selezione-opere-castello-novara>>. Acesso em: 07 maio 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 8 – ZERMANI ASSOCIATI. Riforma architettonica e liturgica della Basilica di S.Andrea. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/sant-andrea>>. Acesso em: 07 maio 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 9 – MANTOVAUNO. “Paolo Zermani. Paesaggio Sacro”, al Museo Diocesano la mostra dedicata al grande architetto. **Mantovauno**, 2022. Disponível em: <<https://mantovauno.it/cultura-e-spettacolo/paolo-zermani-paesaggio-sacro-al-museo-diocesano-la-mostra-dedicata-al-grande-architetto/>>. Acesso em: 10 Setembro 2022.

Figura 10 – A+U. **Architecture and Urbanism**. 248. ed. Japão: A+U Publishing Co., 1991.

Figura 11 – COMPLESSOPILOTTA. The Farnese Theatre. **Complesspilotta**, s/d. Disponível em: <<https://complesspilotta.it/en/the-farnese-theatre/#architettura>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 12 – CENSIMENTOARCHITETTURECOMTEMPORANEE. ALLESTIMENTO DEI MUSEI DI PALAZZO FARNESE. **censimentoarchitetturcontemporanee**, 2023. Disponível em: <<https://censimentoarchitetturcontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=854>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

Figura 13 – GHIRRI, L. Teatrino di Varano. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/teatrino-varano>>. Acesso em: 04 maio 2023.

Figura 14 – ZERMANI ASSOCIATI. Padiglione a Noceto. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/padiglione-noceto>>. Acesso em: 04 maio 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 15 – ZERMANI ASSOCIATI. Asilo nido a Medesano, Parma 2008-2010. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/asilo-medesano>>. Acesso em: 23 maio 2023.

Figura 20 – ZERMANI ASSOCIATI. Opere. **Zermani Associati**, 2022. Disponível em: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/opere-works>>. Acesso em: 25 Maio 2022.

Figura 21 – PAGNOTTA, B. AD Classics: Casa del Fascio / Giuseppe Terragni. **Archdaily**, 2013. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/312877/ad-classics-casa-del-fascio-giuseppe-terragni>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 22 – COVRE, F. Museo. **Federicocovre**, s/d. Disponível em: <<https://www.federicocovre.com/project/palazzo-della-civiltà-italiana-giovanni-guerrini-ernesto-lapadula-mario-romano>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 23 – ARCHDAILY. AD Classics: Torre Velasca / BBPR. **Archdaily**, s/d. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/155121/ad-classics-torre-velasca-bbpr>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 24 – ARCHDAILY. AD Classics: San Cataldo Cemetery / Aldo Rossi. **Archdaily**, s/d. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>>. Acesso em: 15 Janeiro 2022.

Figura 25 – ARCHITECTUUL. Park Colonnades Buildings. **Architectuul**, 2022. Disponível em: <<https://architectuul.com/search/query:park+colonnades+buildings>>. Acesso em: 22 Janeiro 2022.

Figura 26 – YALE. Competition for the Monument to the Resistance in Cuneo: Section and elevation. **Findit Library Yale**, s/d. Disponível em:

<<https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:1902890>>. Acesso em: 15 Dezembro 2021.

Figura 27 – TORRA, F. Aldo Rossi, works. **Federicotorra**, 2014. Disponível em: <<http://federicotorra.com/Aldo-Rossi>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 28 – GREATBUILDINGS. Il Teatro del Mondo. **Greatbuildings**, 2013. Disponível em: <http://www.greatbuildings.com/buildings/il_teatro_del_mondo.html>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 29 – DOMUSWEB. Vittorio Gregotti. **Domusweb**, s/d. Disponível em: <<https://www.domusweb.it/en/biographies/vittorio-gregotti.html>>. Acesso em: 15 Janeiro 2022.

Figura 30/31 – ATLANTEARCHITETTURE. Bottega Derasmo. **Atlantearchitettura**, 2021. Disponível em: <<https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/bottega-derasmo/>>. Acesso em: 23 Dezembro 2021.

Figura 32 – VERRECHT, J. Dom Hans Van Der Laan - Saint Benedict Abbey. **Divisare**, 2022. Disponível em: <<https://divisare.com/projects/336071-dom-hans-van-der-laan-jeroen-verrecht-saint-benedict-abbey>>. Acesso em: 25 Outubro 2022.

Figura 33 – METROPOLITAN CATHEDRAL. History, Heritage & Learning. **Liverpoolmetrocathedral**, 2022. Disponível em: <<https://liverpoolmetrocathedral.org.uk/history-heritage/>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 34 – KUZMANY, M. Wotruba Church, Church of the Most Holy Trinity, Vienna, Austria, 1976. **Piranesi**, 2012. Disponível em: <<http://www.piranesi.eu/wotruba-church-church-of-the-most-holy-trinity-vienna-austria-1976-2/>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 35/36 – MAIZTEGUI, B. O brutalismo na arquitetura religiosa, pelas lentes de Stefano Perego. **Archdaily**, 2020. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/952169/o-brutalismo-na-arquitetura-religiosa-pelas-lentes-de-stefano-perego>>. Acesso em: 04 Novembro 2022.

Figura 45/50/51/55/60/61/64/69 – VETTORETTI, Guilherme. 2023.

Figura 46 – POGGI, J. Oratorio, Varano dei Marchesi (PR). **Flickr**, 2015. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/jacqueline_poggi/21416721463>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 47 – GIORDANO, G. The Chapel of Varinella by Ignazio Gardella. **Floornature**, 2022. Disponível em: <<https://www.floornature.com/blog/la-cappella-di-varinella-di-ignazio-gardella-12923/>>. Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 48 – MAINI, V. Studio Zermani e Associati, Cappella nel Bosco, Varano dei Marchesi, Medesano, Parma, 2012. **Sacrark**, 2018. Disponível em:

<<http://sacrark.altervista.org/zermani-associati-cappella-nel-bosco/neve-sentiero/>>.
Acesso em: 31 Outubro 2022.

Figura 52 – UMBRIATOURISM. Etruscan Arch Of Perugia. **Umbriatourism**, s/d.
Disponível em: <<https://www.umbriatourism.it/-/etruscan-arch-of-perugia>>. Acesso em: 05 Novembro 2022.

Figura 53/54/56/59/62/63/68 – ZERMANI ASSOCIATI. Chiesa di San Giovanni.
Zermani Associati, s/d. Disponível em:
<<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/chiesa-perugia>>. Acesso em: 24 abr. 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 57/58 – ZERMANI ASSOCIATI. Cappella cimiteriale Paladini. **Zermani Associati**, s/d. Disponível em:
<<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/cappella-paladini>>. Acesso em: 04 maio 2023. Fotografia: DAVOLI, M.

Figura 65 – COLOSSEUM ROME. Basilica of Saint Paul Outside the Walls.
Colosseum Rome, 2018. Disponível em:
<<https://colosseumrometickets.com/basilica-of-saint-paul-outside-the-walls/>>. Acesso em: 05 Novembro 2022.

Figura 66/67 – BEWEB. Gioia Tauro (RC) | Chiesa di San Gaetano Catanoso.
beweb.chiesacattolica, 2023. Disponível em:
<<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/17155/Chiesa+di+San+Gaetano+Catanoso>>. Acesso em: 03 maio 2023.