

Significado e Emoção

a partir da arquitectura de Sigurd Lewerentz

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC em Janeiro de 2013
sob a orientação do Professor Doutor José Fernando Gonçalves
Rui Filipe G. Pinto



Significado e Emoção

a partir da arquitectura de Sigurd Lewerentz

Agradeço, de forma especial, ao professor José Fernando pela sábia e generosa orientação, pelas palavras certas nos momentos exactos, pela sensibilidade e comprometimento.

Aos amigos de sempre: a Ana, o Carlos, a Joana, a Mariana e o Tiago.

Aos professores, amigos e colegas que partilharam comigo as salas do d'ARQ.

A Madrid!

A Pombal e aos amigos que, de uma maneira distinta, acompanharam este percurso académico. Ao Pedro, ao Tomé e ao Tiago.

Aos *meninos e meninas*, pelos sorrisos e palavras sábias. À Mafalda e ao Pedro Filipe, pela ajuda final.

À Joaninha, por estar sempre presente com a sua amizade incondicional.

À minha família, por me terem permitido aquilo que sou. Aos meus avós e à Ju.

Em especial ao meu Pai, a quem dedico este trabalho.

Sumário

- 9 **Introdução**
- 15 **O problema do significado**
Crise de significado. Signo, significante e significado. A destruição da experiência e o fim da tradição. *O olho que tudo vê* e o ser que vê com o corpo.
- 47 **Transição e poética natural**
Rejeição da *mimésis*. Tradição, técnica e a *alétheia*. Natureza, homem e objecto. A essência e o sentido de paisagem
- 79 **As coisas do tempo e o tempo das coisas**
Evolução do conceito: *chronos*, *kairos* e o acontecimento. *Slowness temporal* e a percepção em acção (*paralaxis*). *O corpo do tempo e o tempo dos corpos*. *Chronophobia* e a experiência do *tempo que cura*. O tempo mede-se na matéria e a matéria *constrói o tempo*
- 107 **Experiência e memória**
Experiência multi-sensorial e o *invólucro* pele. Imagem da acção e identidade pela memória. Mimética do acontecimento e memória feita pedra. Memória da experiência e experiência da memória.
- 135 **Significado e emoção**
St. Peter's, na primeira pessoa. Identificar e imaginar. Significado, *entre* o sujeito e o objecto
- 161 **Uma estranheza aprimorada**
- 169 **Bibliografia e fontes de imagens**
- 191 **Anexos**
Diário de viagem

Introdução

Do latim *significatus*, que significa sentido ou sinal, o significado é um termo que, de uma forma ou de outra, tem figurado em um grande número de disputas filosóficas durante a segunda metade do séc. XX. Sem a mesma profundidade de um estudo filosófico, a questão do significado é uma problemática que me acompanha desde um tempo que já não consigo recordar.

Ainda antes do meu percurso académico comecei a indagar-me sobre o significado das coisas, sobre a relação entre a experiência de um objecto e o sentido que lhe deu origem. Interroguei-me continuamente sobre o porquê. Porque seria mais agradável a cadeira de meu avô que a da minha escola? Porque sabia melhor a água naquela caneca de barro que a minha avó teimava em deixar fora do meu alcance? Porque razão me sentiria tão *abraçado* e protegido sempre que brincava no velho casão? Há qualquer coisa de intrigante, de misterioso, neste sentimento que alguns objectos despertam em nós.

Com a entrada no curso de arquitectura estas dúvidas apenas se intensificaram. Eu não só pensava enquanto sujeito de uma acção sobre um objecto, mas também enquanto indivíduo que lhe podia dar origem, isto é, sobrepunha-se nessa altura um problema directo preso com a minha intencionalidade, com a mensagem que eu queria transmitir. O que significa isto? O que pretende isto ser? O que vão sentir aqui as pessoas? Nestas perguntas que me surgiam diariamente durante o processo de projecto havia muito esta arrogância, quanto a mim natural e inocente, de querer fazer sentir algo, ou seja, de querer transmitir a alguém (um *ser* imaginário porque afinal de contas tratavam-se de projectos académicos), através de um qualquer recurso,

uma determinada sensação projectada a partir de mim mesmo. Havia sempre uma vontade pessoal, centrada em cumprir as necessidades funcionais de um programa, à qual sentia necessidade de juntar algo mais; à razão quis juntar emoção. Acredito que, e tomo de empréstimo as palavras de Zumthor, *O processo de projectar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto. As emoções, preferências, ânsias e cobiças que surgem e tomam forma devem ser examinadas com um raciocínio crítico. É depois o sentimento que nos transmite se os pensamentos abstractos são coerentes. (...) a verdadeira substância da arquitectura é originada, no meu entender, pela emoção e inspiração.*¹

A esta forma pessoal de fazer, ou melhor, de pensar sobre arquitectura, juntavam-se os projectos que fui conhecendo nos livros e a experiência das visitas de estudo: durante todos os anos do curso percorri, com amigos e professores, edifícios fantásticos (e outros nem tanto); relembro pormenorizadamente alguns deles, sendo que de outros pouco mais que uma imagem me resta. Voltava agora, de forma mais madura e intelectual, a questão que já se abatia sobre mim há muito tempo: que qualidade, ou que características possuem estes edifícios, ou objectos, que os tornam tão apetecíveis à minha memória? *Porque diabo me tocam estas obras?*² Este sentimento, de que, de alguma forma, havia objectos com os quais me identificava, coisas pelas quais nutria uma especial empatia incomodava-me, porque de repente, parecia-me imperceptível essa associação, isto é, eu não conseguia perceber o porquê desse fenómeno. Das piscinas de Leça, ao museu dos Judeus em Berlim, várias foram as obras que me impressionaram de uma forma particular; pareciam-me carregadas de significado, de emoção, mas como se constrói objectos assim? Como se constrói o significado e a emoção? Perguntei-me eu a mim mesmo tantas vezes.

A leitura do livro *As Built*, uma monografia do ateliê inglês Caruso St. Jonh, mostrou-me a obra de um outro arquitecto: pertencia a outro tempo, chamavam-lhe de mestre, Sigurd Lewerentz de seu nome. Aquele texto, *Sigurd Lewerentz y una base material de la forma*, captou a minha atenção. As palavras de Adam Caruso, e as imagens das obras de Lewerentz, produziram em mim uma sensação de estranheza; ainda não era a obra na sua totalidade que ali estava presente, mas aquela mistura de palavras e imagens, juntamente com a minha imaginação, tiveram em mim um impacto que, tal como aconteceu em alguns edifícios, eu não conseguia explicar. Com o tempo fui aprofundando o meu conhecimento da obra deste arquitecto, embora não tivesse experienciado a sua obra fisicamente, comecei a compreender algumas coisas: as formas albergavam de forma funcional os programas que lhes correspondiam, eram edifícios *bonitos*, eu pelo menos sentia-me fascinado pela aparência estética daqueles

objectos; mas não era só isso, comecei a denotar, mesmo antes de lá ter estado, que havia questões que trespassavam a simples realidade física; a forma, com Lewerentz, dava lugar a uma emoção, isto é, era possível depreender naquelas obras significados que não estavam fisicamente ali – tudo parecia revelar o seu sentido.

Ao partir para este trabalho de dissertação pareceu-me importante aproveitar a oportunidade para pensar sobre estas questões que me acompanhavam. Na obra de Lewerentz encontrei um amparo e um objecto de estudo. Visitei as obras e congratulei-me com a satisfação de tudo ser como esperava, melhor, de ser melhor do que esperava. Quando se tem demasiadas expectativas, ou se conhece muito de uma coisa, o medo da desilusão é uma questão que está marcadamente presente (mas não foi este o caso). Assim este trabalho terá como objectivo retomar um assunto pendente no meu percurso (o que não invalida que se possa indexar ao percurso de outros), a partir de um momento pessoal marcante: a experiência do significado na obra de Lewerentz.

Definir a questão e a sua génese é o ponto de partida. Percebendo primeiro a origem da colocação do problema, isto é, porque existe esta diferença entre objectos que parecem refundir-se numa abstracção intangível, e outros nos quais o sujeito se revê e depreende significados. Os primeiros prendem-se numa abstracção que leva ao descomprometimento para com o sujeito enquanto habitante do mundo. Por oposição, temos uma outra qualidade de edifícios, que se conectam com o ser humano, que evocam emoções; usando as palavras de Dan Graham, este tipo de arte *irradia ante un testigo (sujeito) que debe dar cuenta de ella, acogiénola, reconociéndola. Tal testimonio constituye la intervención y la instalación de la cual puede derivar un mundo transfigurado.*³ O significado em arquitectura parece começar neste processo, da interacção entre um sujeito e uma obra. Partindo desta ideia, este trabalho centra a questão a partir das condições que podem definir, em certa medida, a interacção que o Homem estabelece com o mundo que o envolve, relacionando-as com a arquitectura de Sigurd Lewerentz, onde se foram encontrando materializadas algumas dessas proposições.

Naturalmente, seguir-se-ão questões que, apoiadas pelos textos de alguns autores, e pela experiência deste próprio autor, buscarão hipóteses de explicação para esta problemática. Sem nunca promover uma espécie de verdade irrefutável, este trabalho almeja apenas alcançar uma visão, justificada, de um problema que é adstringente à potência da construção arquitectónica.

notas

¹ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitetura*, p.19

² ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.11

³ GRAHAM, Dan, *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, p.329

O problema do significado

A humanização enquanto marca é uma característica ingénita, o ser humano altera a paisagem por necessidade, mas também como forma de assinalar a sua passagem pela Terra.

Embora à primeira vista o acto de inscrição possa parecer banal, em realidade não o é. *Whatever man touches is tinged with intentionality. The world of humanity tolerates ambiguity, even madness and confusion, but not lack of meaning.*¹ Por exemplo, devido às características especiais da sua atmosfera, ainda hoje estão marcadas no solo lunar as pegadas de Neil Armstrong. Mais que o conjunto de marcas deixadas pela passagem de alguém, aquelas pegadas simbolizam o poder do Homem em se transcender e ir além dos seus limites – *one small step for a man, a giant leap for mankind*. Naqueles rastros está convertida em realidade física a emancipação do Homem enquanto conquistador de mundos e, ao mesmo tempo, esses mesmos passos que o inscreveram, converteram aquele espaço longínquo e indomável num lugar do Homem - *o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado*². Esta necessidade de tornar perceptível a sua capacidade através dos feitos num local, de converter em realidade física um *ideal*, é uma das principais propriedades do Homem, e tem na arte e na arquitectura o seu veículo principal de expressão. Estas são, ou deveriam ser, meios privilegiados de expressão do significado na medida que a sua natureza é a do artefacto, e este possui uma componente fortemente associativa.

A arquitectura de Sigurd Lewerentz surge como um caso de estudo peremptório na explicação das problemáticas do significado. Não se pretende idealizar, ou rotular, a



Pegada na lua
Neil Armstrong

obra do arquitecto; apenas demonstrar que as questões que os seus edificios levantam, estão comprometidas com uma ordem que é lógica e funcional, mas que também está indexada a uma vontade final, a uma intenção. Como assinala Janne Ahlin, na sua monografia sobre Lewerentz, *los bocetos y edificios de Lewerentz demuestran que el trabajo del arquitecto es un acto de voluntad*.³

A realidade construía por Lewerentz através das suas obras, estava sustentada pelos efeitos que estas manifestavam no mundo. Cada objecto era cuidadosamente implantado, a sua posição pretendia indicar algo: estar no inicio ou final de um percurso, no limite ou no meio de um terreno, tinha sempre um significado associado. Por exemplo, veja-se aquele banco que antecede a capela de St. Birgitta no cemitério de Malmö, está colocado naquele ponto porque faz sentido que ali esteja; esse banco é um lugar de pausa no percurso, um local para apanhar sol, um sinal de que se aproxima um momento importante; no entanto é apenas uma tábua modesta onde nos podemos sentar, não é um jogo formal uma vez que quase não há forma; este banco é o exemplo de um objecto que apesar da sua aparente insignificância, proporciona situações com uma outra dimensão. Ao colocar aquele objecto naquele ponto, Lewerentz possibilitou aquilo a que Le Corbusier chamou de *alegrias essenciais*, isto é, naquele percurso de asfalto envolvido pelo verde da relva do cemitério, *esto es suficiente para dar alegría*.⁴ Esse banco é um objecto com um sentido conferido pelo arquitecto, uma presença com significado. *El ojo del arquitecto ilumina de un cierto modo la realidad, provocando por decirlo así, una revelación*.⁵

A obra de Lewerentz serve como um exemplo elucidativo: partindo do seu laconismo, os edificios são absolutamente reveladores, carregados de associativismos que provocam o sujeito permanentemente. Levada a cabo numa época de transição, onde o panorama arquitectónico estava preso entre um emaranho de *ismos*, Lewerentz compôs um discurso cuja gramática precede a própria concretização da mesma, isto é, há um programa e um projecto para realizar, mas existem outras questões por detrás; há um campo de intenções e reflexões que levam Lewerentz a construir uma obra onde a arquitectura *no aparecerá solo sujeta radicalmente a los fenómenos de la sensación sino también a los de la voluntad*.⁶ É fácil compreender esta questão através das palavras de Juan Borches a propósito do acto de erigir uma coluna; esse acto não estava preso apenas a uma natureza funcional ou compositiva: *Una columna no es una figura geométrica de tres dimensiones más o menos cilíndrica y proporcionada; sino que es radicalmente la exteriorización de una intención, una fuerza en el plano físico, pero una voluntad objetivada que trasciende la anécdota estática u ocasional. (...) lo que plasma una columna fue primariamente y brutalmente, como estado potencial de arte,*



Igreja de St. Peter's, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

una fuerza o, en el lenguaje que prefiero, 'objetiva voluntad y no una sensación visual'.⁷

O percurso consolidado de Lewerentz está enquadrado por um contexto que filtrou de forma muito específica os ensinamentos Modernos. Pode dizer-se que o seu perfil encaixa perfeitamente naquele que Solá-Morales descreve a propósito de Loos, Tessenow e Asplund: *No solo no son vanguardistas sino que, cada uno a su manera, son reactivos a la vanguardia (...) no contemplan el pasado como un peso muerto ni creen que la tradición sea una voz apagada de la que ninguna enseñanza parece ya escucharse.*⁸ Esta rejeição das ideias que o modernismo promovia dotou a arquitetura Nórdica, e consequentemente a de Lewerentz, de uma permanente consciência do papel do significado e da emoção na arquitetura (como se analisará mais à frente no segundo capítulo).

Crise de significado

Contrariamente aos ideais que as obras de Lewerentz evidenciam (mesmo as do seu período mais funcionalista), a humanidade, neste passado recente, foi fértil em colonizar a natureza com edifícios que já não se comprometem com esses valores de ordem conceptual. Essa diversidade, que proliferou fomentada pelo engenho e artifício humanos, peca sobretudo por uma quase absoluta desconsideração pelo papel da emoção e do significado, isto é, uma edificação de volumes descomprometidos com a condição humana na sua vertente transcendental. Não se pede de todo ao arquitecto a arrogância e ousadia de querer fazer *sentir algo* a quem percorre a sua obra, mas deveria ser peremptório a construção de edifícios ricos em associativismos, que libertassem o ser humano do comprometimento da lógica científica e o deixassem emaranhar-se nas poeiras da poética metafísica. Peter St. John, no seu texto *The Feeling of Things: Towards an Architecture of Emotions* elucida-nos sobre a prática do seu ateliê em relação a esta questão:

We like the idea that our work starts with an awareness of the emotional character of buildings. Buildings have a character drawn from the associations of their form and the materiality of their fabric. Obviously, we can never predict what someone's reaction to a building will be, but above all we are trying to get away from abstract or a diagrammatic architecture, and to get towards an architecture that is richly associative. The modernist pursuit of the ideal and de novo for its own sake seems to us both hopeless and pathetic. We prefer characterful ugliness to calculated perfection⁹.

Neste sentido, poderia dizer-se que a forma de trabalhar de Lewerentz está mais in-

dexada ao conteúdo das palavras proferidas por P. St. Jonh (apesar de Lewerentz ser anterior, e uma referência do próprio P. St. Jonh), que aos ideais de muitos arquitectos contemporâneos. Esta abordagem de Lewerentz é fomentadora de uma cultura rica em associativismos que privilegia o sentido do significado na obra.

Percebe-se desde já que este problema do significado na arquitectura é anterior à contemporaneidade, este aparece com grande força a partir de uma crítica ao Movimento Moderno, que promovia a *tábua rasa*¹⁰. O Movimento Moderno apareceu extremamente coeso, propagado por uma unidade dogmática por parte do CIAM, e fundado nas capacidades emancipadoras da máquina e da razão, procurando sempre modelos universais que pudessem responder às *questões* do momento. Os edifícios resultantes deste período foram frequentemente acusados de representar meramente um processo tecnológico, centrados na eficiência e economia, *with no regard for human values and cultural continuity. Clearly, structures generated by the logic of determinism usually ignored archetypal meanings associated whit architectural elements such as entry, wall, window, roof or floor.*¹¹

Consciente desta questão Alberto Pérez-Gómez em *Modern Architecture, Abstraction, and the Poetic Imagination*, lança o alerta: *the modern architect must attempt to discover and re-establish the ground of meaning*¹², isto é, é imperativo que a disciplina se comprometa de novo com esta questão fundamental, afastando-se do rumo começou a tomar no passado. A crescente inabilidade que os arquitectos parecem demonstrar para criar espaços que possibilitem uma acção significativa e que reúnam a ordem do cosmos, é uma característica da cultura contemporânea tão marcante como a da sua natureza formal. Como repercussão dessas tendências, cidades por todo o mundo continuam, nos dias de hoje, a perder qualidades tradicionais que as identificam e caracterizam para se converterem em locais anónimos e inóspitos. Este problema é a génese de muitas das patologias sociais dos finais do séc. XX, estas estão marcadamente vinculadas a uma alienação urbana e a um ambiente arquitectónico que promove o isolamento. É natural que o ser humano não se sinta confortável em locais com os quais não tem possibilidade de se identificar. É por isso fácil imaginar que um mundo que convida a viver num presente denso e meditativo, fundado na experiência poética, será mais libertador da ansiedade inata da condição humana. De certa maneira, *o Homem deve habitar de forma poética para ser verdadeiramente humano*¹³ (pelo menos no sentido que nós reconhecemos como humano), e cabe à arquitectura fornecer o receptáculo dessa experiência significativa, fundada na reconciliação da entidade física com a consciência transcendental. É o domínio destes ideais que confere um carácter particular aos edifícios de Lewerentz. Um edifício não é só



Convento de La Tourette, Lyon
Le Corbusier, 1960

um edifício, um objecto não é só um objecto, são veículos para atingir algo maior. Em St. Peter's, por exemplo, a pia baptismal está reinventada: uma concha poisa sobre uma cruz transformada, o chão levanta-se para depois desaparecer e escorrem em direcção a um vazio pequenas gotas de água que assinalam a passagem lenta do tempo.

Apesar do vínculo ao período em que viviam, alguns arquitectos claramente modernos, numa fase final, conseguiram contornar as suas *raízes* e construir obras que estão próximas da prática arquitectónica de Lewerentz, veja-se o exemplo do convento de La Tourette de Le Corbusier. Este projecto manifesta a descoberta de uma nova ordem abstracta, esta revelou-se significante através do apelo a experiências primordiais do ser humano enquanto ser individual orientado num espaço. As celas surreais, a presença do mistério, a enigmática reconstrução da hierarquia das qualidades espaciais conseguida através da modulação minuciosa de luz e sombra, etc., resultam incrivelmente numa poética relação de concordância entre passado e presente, entre forma e significado; a aparente estrutura formal abstracta auto-referenciada está, na verdade, enraizada na continuidade cultural, enriquecendo-a. Esta jornada pela *abstracção* em arquitectura é, aqui, não uma redução num sentido científico, mas antes uma tentativa de preservar significados essenciais que seriam perdidos ou comprometidos pela azáfama caótica do mundo actual, *a abstracção é aqui uma condensação do significado*.

Signo, significante e significado

Esta questão do significado não é de todo um problema com uma resposta icástica como podemos desde já constatar. A própria natureza do conceito de significado foi alvo de estudo ao longo da história, e muitas vezes abandonado devido à sua complexidade. Entendia-se que como não se conseguia compreender, não poderia ser importante. Uma forma de analisar a questão do significado em arquitectura é vê-la e compará-la desde a relação que foi estabelecida no passado entre significado e linguagem. A linguagem, segundo o conceito de código de comunicação, é utilizada pelo ser humano como meio de expressão. As palavras, no seu sentido mais amplo, representam muito mais que conjuntos de segmentos sonoros utilizados na hora de vocalizar, visto que se fosse desta maneira, isto é, se a palavra não fosse dotada de *um plano de conteúdo*, seriam apenas meros ruídos sem valor algum.

Esta problemática é explicado por Ferdinand de Saussure, pai da linguística Moderna, em seu ensaio *Cours de Linguistique Générale*, onde postulava a existência de uma teoria geral dos signos, a semiologia: *Saussure define a língua como um sistema de signos. Os sons valem como linguagem apenas quando servem para expressar ou*

comunicar ideias: de outra maneira, são apenas ruídos (...) O Signo é a união de uma forma que significa, à qual Saussure chama *significante*, e de uma ideia significada, ou *significado*¹⁴. Assim Saussure define o signo como uma entidade psíquica de duas faces, esta possui uma bifurcação que auxilia no seu entendimento: composta por um significante (ou imagem acústica) e por um significado (ou imagem mental). Significante e significado possuem uma relação estreita e mútua, posto que não haverá signo linguístico caso não houver algum deles, o signo é, por assim dizer, a soma do significante com o significado.

Esta visão de Saussure ajuda a perceber a forma como esta relação na linguagem pode ser trasladada ao campo da Arquitectura, isto é, assim como a linguagem, também a Arquitectura é, ou deveria ser, uma forma de expressão, cabendo ao arquitecto, através do recurso às ferramentas que tem ao seu dispor, construir edifícios que materializem *proposições* dotadas de *um plano de conteúdo*, de *significado*. Assim comunicar, como construir, são dons naturais do Homem, mediante os quais se podem expressar pensamentos e emoções, e sem a qual a sobrevivência é impossível. Se é verdade que o ser humano, através da linguagem, expressa pensamentos e sentimentos por intermédio da palavra, também através da obra física, o artista exprime conceitos e significados. Por exemplo, acerca do percurso enquanto arquitecto de Sigurd Lewerentz, escreve Adam Caruso que este nunca se havia leccionado, transmitido conhecimento através da linguagem, *Su lección fue a través de la piedra: ... su única palabra*¹⁵. Como Matisse, que recomendava a los jóvenes pintores que se cortaran la lengua y comunicaran con sus pinceles, óleos y lienzos, Lewerentz era un lacónico reconocido. No se dedico a la enseñanza y pocas de sus propias descripciones de proyectos sobreviven. *Simplemente construía*.¹⁶ Poderíamos dizer que, no limite, a matéria era o vocábulo físico da sua linguagem arquitectónica, como escreveu Gennaro Postiglione: *A man of few words, little given to offering explanations for what he did or producing theories to justify his choices, Lewerentz relied exclusively on his designs and his works to communicate what he had to say*.¹⁷

Através de um léxico material Lewerentz conseguiu *erigir* edifícios com os quais o ser humano tem a possibilidade de identificar. O sujeito tem a possibilidade de interagir com os objectos, e rever neles determinados conteúdos. O projecto para o centro paroquial de Klippan é disso um exemplo.

A destruição da experiência e o fim da tradição

Em 1962, a congregação de Klippan (vila próxima de Helsinborg) consulta Lewerentz para o desenho de uma igreja em honra de St. Peter's, para a sua pequena comunida-



Chegada a St. Peter's, Klippan

de industrial na província de *Scania*. O lugar forma parte de um parque urbano, no coração da vila, e estava reservado para estas necessidades desde 1915. A vila é uma mistura complexa de paisagens tendo como limite a norte um bosque (natureza) e a sul a linha de comboio e a zona industrial (obra do Homem). Quando chegamos ao parque ainda sentimos a modernidade disseminada no cheiro das folhas húmidas, viramos o olhar e o perfil das chaminés com fumo que emanam, ao fundo, surgem como vestígios ainda activos do período técnico e industrial. A distância destas duas realidades afastadas mede-se na totalidade do olhar. A partir da entrada do parque, avista-se ao longe o processo de modernidade e as rupturas que introduzia na paisagem. Conseguimos imaginar a actividade frenética daqueles corpos industriais através da silhueta elegante que, ainda assim, suplanta qualquer referência de escala existente naquele território. A torção do pescoço é suficiente para compreendermos que estamos balizados entre dois mundos distintos com velocidades completamente diferentes.

Com a entrada no parque, afastamo-nos noutra direcção, estamos num contexto diferente. Um outro ritmo, marcado nos nossos passos lentos, demonstra-nos o porquê da igreja estar recolhida no conforto do arvoredado, no aconchego da natureza. Contudo, percebem-se algumas relações entre os dois universos. O zinco alaranjado das coberturas e os muros de tijolo, maciços, denotam-se por entre as árvores, assumindo a sua presença. A sua geometria euclidiana confronta-se com as linhas de arvoredado desenhadas por Lewerentz, e enquadra-se no meio do arvoredado espalhado de maneira natural no parque. É a técnica aliada à tradição, a obra fundida com a paisagem. Percebemos também algumas diferenças. Enquadrada pelo arvoredado, promove-se nesta paisagem mais próxima, através da leitura dos muros que definem o objecto, a leitura de alguns percursos, a revelação de algumas zonas de paragem e contemplação, aconchegadas no espaço que fica entre os dois corpos do centro paroquial, e protegidas pelos tijolos que definem o interior do conjunto fazendo sombra no exterior.

É neste contexto que a obra de St. Peter's surge nos anos 60, olhando à distância o frenesim provocado pelo impacto de *modernidade*, um edifício refundido da azáfama mecânica do final do séc. XIX trazida pela Revolução Industrial. Este foi um período que trouxe consigo um conjunto significativo de mudanças tecnológicas, com um profundo impacto no processo produtivo e no contexto social. A produção de bens deixou o seu carácter artesanal e passou a ser feita por máquinas controladas pelo Homem; as populações passaram a ter acesso a bens industrializados produzidos em fábricas, que eram guarnecidas com mão-de-obra proveniente do campo. Este êxodo rural tornou as cidades cada vez maiores e mais importantes, começava

então o período da máquina e do *ser urbano*. Era a construção do hipotético futuro ainda por viver, através da exacerbação de soluções construtivas e técnicas que pretendiam dominar a realidade material, um método estranho à tradição onde as soluções evoluem a partir de questões que se percebem através da vivência, tal como na arquitectura: *a practice that traditionally was acquired through long apprenticeship*¹⁸. Assistíamos a um deslocamento do método empírico para o puro método, o *experimentum* da ciência moderna. Como escreveu G. Agamben, este deslocamento foi a origem da progressiva destruição do conceito tradicional de experiência, que deve ser entendida como vínculo de significado.

Esta questão foi abordada no período entre guerras por Walter Benjamin que, ligado ao contexto germânico e centro-europeu, observava uma transformação drástica da paisagem e do património físico e intelectual, conduzindo à *destruição da experiência tradicional*. Este sentimento é provavelmente mais denotado no texto *Experiência e Indigência de 1933*. Neste pequeno ensaio, sugere que a hipótese de formular um conhecimento empírico do território através da observação dos fenómenos naturais, da arquitectura e dos objectos, e da forma como estes se inserem na paisagem pode estar problematicamente comprometida. Esta questão surge irremediavelmente ligada a todo o contexto cultural que se produzia na altura, consignando a literatura, ciência, teatro e arquitectura. O desvanecimento da experiência entendida na sua vertente mais tradicional começa no obliterar da oralidade, na destruição do *conto* e do *provérbio*. Benjamin escreveu que,

*Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. Sabia-se exactamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos.*¹⁹.

Este meio privilegiado de troca de ideias está fundada sobre um componente emotiva, o sujeito que transmite incute um pouco de si na narrativa, da mesma forma que o Homem *anima* o artefacto, este também confere sentidos próprios ao discurso. Como escreve Perez-Gomez, o Homem articula possibilidades de significado no mundo através do *story-telling: it names an intention in view of a “space of experience”*²⁰.

Com a experiência tradicional decompunha-se também um vínculo natural e primordial com o mundo em favor de uma *nova barbárie de carácter positivo*²¹. É por

este motivo que Benjamin faz referência aos pensadores *implacáveis que sempre operam a partir de uma tabula rasa*, Descartes e Newton em primeiro lugar, concatenando-se de seguida os seus hodiernos, Einstein, Klee, Le Corbusier, Loos, Sherbart e Brecht. Em relação a estes autores ficava claro que, *na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela? A detestável mistura de estilos e visões do mundo do século passado mostrou-nos tão claramente aonde leva o uso hipócrita e simulado da experiência, que é uma questão de honra confessar hoje a nossa pobreza*²².

Distinguem-se assim dois tipos de interacção entre o sujeito e o mundo. O primeiro prende-se com uma experiência gnóstica do mundo que se pretende transmitir ao outro, onde as descrições e o discurso sobre factos apenas perturbam o seu lado empolgante e inaudito, condicionando a recepção do destinatário: o extraordinário, o maravilhoso é narrado com a maior precisão sem que no entanto seja imposta a coerência psicológica da acção; o destinatário tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação pura. O segundo traduz-se num conhecimento comunicado através de factos, de um discurso construído através de argumentos instalados no plano linguístico sem que tenhamos acesso a qualquer experiência directa a partir desse conhecimento. Ou seja, a realidade terá que ser credível ainda antes de o ser. Em última análise, a redução da experiência é a destruição da *tradição*, do *traditum*, isto é, qualquer coisa transmitida ou trazida do passado para o presente enquanto geradora de uma nova coisa. Neste sentido, Pérez-Gómez traça o rumo para inverter a situação:

*Our relationship to history must be radically different from that which became the norm during the nineteenth and twentieth century's as a result of the technological obsession with the future and a progressive outlook. (...) we need our stories (retrieved from our tradition) in order to imagine and project better alternatives for human dwelling. History may have ended, but historicity (narrative) is unavoidable for articulate appropriate human action.*²³

A questão da experiência é assim indissociável do problema do significado visto que uma leva à outra. A destruição da primeira repercutiu-se na consumação da segunda. Se é verdade que analisamos a problemática desde o ponto de vista conceptual da experiência, da passagem do conhecimento através da experiência oral e do conto, da reflexão sobre a mudança do processo de fabrico manual para o inquietante automatismo da máquina e da tecnologia, ficaríamos em falta ao não evocar que também a experiência física, a relação do *eu corpo* com o mundo; esta foi abandonada em favor

de um novo processo relacional, baseado na primazia de um sentido sobre os outros.

O olho que tudo vê e o ser que vê com o corpo

O Homem relaciona-se com o ambiente e com os seus semelhantes através de estímulos que, intermediados pelos sentidos humanos, traduzem-se em mensagens. Uma grande parte destes estímulos tem a sua génese no ambiente e pode ter origens tão diversas como formas, sons, cheiros, gostos ou sensações tácteis; todas estas reacções forçam o ser humano a interagir permanentemente com o que o rodeia (mesmo que por vezes de forma inconsciente) - estes estímulos, e respectiva interacção, determinam a inevitável inserção do ser humano na realidade física e são determinantes na construção da sua condição individual e colectiva no mundo. Assim, o modo como o Homem vê, cheira, degusta e sente é influenciado, em maior ou menor medida, pela arquitectura. Podemos afirmar que, com uma existência marcadamente urbana, o Homem vê-se *condicionado* pelo seu próprio engenho. Qualquer experiência significativa em arquitectura está vinculada a essa dimensão multi-sensorial, *qualities of matter, space and scale are measured by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle*.²⁴ Maurice Merleau-Ponty enfoca esta simultaneidade da experiência e interacção sensorial: *my perception is (therefore) not a sum of visual, tactile, and audible givens: I perceive in a total way with my whole being: I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once*²⁵.

Merleau-Ponty ensina-nos que a experiência é sempre lograda pelos sentidos na sua condição múltipla. Assim, partindo do aforismo de Merleau-Ponty a construção do significado em arquitectura passará necessariamente por uma atenção cuidada da relação entre objecto e corpo - é talvez essa relação a génese do processo significativo em arquitectura.

È evidente a forma como esta questão está vincada na arquitectura de Lewerentz. Os seus edifícios necessitam de mais que a mera contemplação: a visão torna-se insuficiente, não chega, o sujeito precisa de compreender de uma forma global, chamando a si todas as possibilidades que tem de captar os estímulos que as obras emitem. Como assinala Pallasmaa: *En un mundo donde finalmente todo se vuelve parecido, insignificante e intrascendente, el arte y la arquitectura tienen que conservar las diferencias de significado y, en particular, los criterios de calidad sensorial experiencial y existencial*.²⁶ Partindo deste princípio, podemos afirmar que a questão do significado em arquitectura entra em crise quando as qualidades sensoriais da arquitectura desaparecem em função da visão que, ao assumir protagonismo, afirma-se como sentido dominante.



Un chien andalou
Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929

O domínio da visão sobre os outros sentidos é um tema que está enraizado na cultura ocidental há muitos séculos: era considerada o mais nobre dos sentidos, sendo o próprio pensamento idealizado durante muito tempo em termos visuais. *Los ojos son testigos más exactos que los oídos*²⁷, escreveu Heraclito em um dos seus fragmentos, no contexto da Grécia Clássica. Mais tarde, no Renascimento, foi considerado que os cinco sentidos formavam uma pirâmide hierárquica: desde o sentido mais elevado – a vista; até ao mais baixo – o tacto. É neste período que se dá a invenção da representação em perspectiva, esta fez do olho o ponto central da realidade perceptível e a origem a partir da qual o sujeito se projecta. Baseada nesta herança, a consciência moderna encaminhou gradualmente a realidade sensorial para um domínio idóneo do sentido da visão. Os espaços passam a ser concebidos para serem vistos, distanciando-se do dramatismo dos outros sentidos, colocando o Homem num patamar afastado e promovendo uma interacção à distância em vez de uma dialéctica háptica constante. A ênfase unilateralmente visual que, geralmente, o movimento moderno empregou, fez com que este não fosse capaz de penetrar a camada do gosto e dos valores populares; regra geral, os projectos *modernos* acolheram generosamente o *olho* e o intelecto, mas deixaram sem lugar o corpo e o resto dos sentidos, convertendo o espaço numa realidade intelectual.

Esta questão tem sido observada por vários pensadores e filósofos, entre eles está David Michael Levin, um dos actuais pensadores preocupados com a hegemonia da visão. Levin afirma, *I think it is appropriate to challenge the hegemony of vision in the ocularcentrism of our culture. And I think we need to examine very critically the character of vision that predominates today in our world. We urgently need a diagnosis of the psychosocial pathology of everyday seeing – and a critical understanding of ourselves, as visionary beings*²⁸.

Muitos dos aspectos patológicos da arquitectura de hoje podem ser compreendidos através de uma crítica à génese visual da nossa cultura. Como consequência da tomada de posse do *olho* sobre os outros sentidos, a arquitectura tornou-se numa espécie de arte do instantâneo, vinculada à realidade da imagem visual imediata. Em vez da criação de ambientes, de microcosmos existenciais, a disciplina vê-se obrigada a produzir *imagens* que levem à percepção imediata. O caminho que percorremos em direcção a esta *forma de estar* está a comprometer seriamente os edifícios que construimos, levando-os a uma espécie de empobrecimento voluntário de experiências. A tendência desta cultura tecnológica por uniformizar e estandardizar os ambientes está a torná-los inteiramente previsíveis e a depauperar os espaços por onde nos movemos. Os nossos edifícios perderam a sua opacidade e profundidade, o sentido de

convite e descoberta para os sentidos, e a capacidade de nos contar sobre mistério e sombra.

Assim, a desumanidade das cidades contemporâneas podem entender-se como a consequência de uma negligência para com o corpo, o que provoca um desequilíbrio no nosso sistema sensorial. O domínio da visão e *eliminação* dos outros sentidos da realidade do dia-a-dia tende a empurrar o ser humano para um distanciamento, para um isolamento em relação ao que o envolve. O corpo rejeita porque se sente rejeitado, entra-se num ciclo vicioso do *olhar à distância*, algo que nunca poderá ir de encontro à natureza dos corpos como prova a Física através da teoria da *atração*.

Esta hegemonia foi, nos nossos dias, reforçada por inúmeros inventos tecnológicos que conduziram a uma infinita multiplicação de imagens, *um dilúvio de imagens*²⁹, como diz Italo Calvino no seu texto sobre a Visibilidade. Conclui Heidegger que *the fundamental event of the modern age is the conquest of the world as a picture*³⁰. Esta atitude, sustentada no aforismo de Heidegger, em lugar de reforçar a experiência do corpo, de valorizar e aproximar a relação do ser com o mundo, separa e isola o ser humano, este passa a compreender o universo que o rodeia através de um hedonismo visual.

Naturalmente houve quem se opusesse a esta ideologia. René Descartes, por exemplo, apesar de considerar a visão o mais nobre e universal dos sentidos, identificava a visão com o tacto, um sentido que ele considerava como *más certero y menos vulnerable al error que la vista*³¹. Martin Jay expõe com bastante rigor no seu livro *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*, a convincente crítica *anti-ocularcentrista* da percepção e do pensamento ocidentais que no séc. XX se desenvolveu no contexto Francês. Ao mesmo tempo que detalha minuciosamente a forma como a cultura moderna se centrava na visão através dos mais diversos campo, também analisa as posições anti-oculares de autores franceses de grande importância como Merleau-Ponty (já aqui referido). Este foi um crítico especialmente efusivo do *régimen cartesiano perspectivo y su privilegio de un sujeto ahistórico, imparcial, acorporizado, totalmente ajeno al mundo*³². Toda a sua obra se centra na percepção em geral e na visão em particular mas, no lugar do *olho que tudo vê* a partir do espectador exterior, o sentido da vista é idealizado como uma visão incorporada que é uma parte corpórea da *carne do mundo*³³. O Homem é assim afastado da sua condição de espectador, o seu corpo é um objecto no meio de todos os outros, e todos interagem numa relação tangível. Desta forma, o Homem estabelece uma relação holística com o mundo que o envolve; o sujeito define o contexto, e o contexto define o sujeito. É



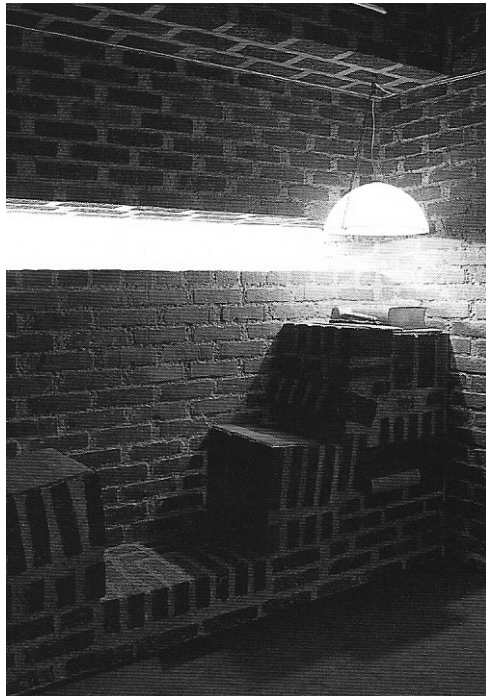
Igreja de St. Peter's, Klippan

este o tipo de interacção que se encontra nos edifícios de Lewerentz. A forma como as suas obras vão levando o sujeito a interagir com elas como um todo advém de uma vontade própria, centrada numa consciência muito pessoal do lugar e do corte do mundo, mas também de certos rasgos culturais nórdicos:

A un forastero le resulta fácil percibir que la naturaleza tiene un significado muy importante para la sensibilidad nórdica. Al margen de las denominaciones religiosas que adopte en la práctica, parece prevalecer una actitud panteísta hacia la naturaleza, derivada de la concepción del mundo del campesino y del pescador. La conexión con la naturaleza, parece propiciar el mantenimiento de una relación multisensorial con el entorno. La arquitectura del mundo industrial está dominada por el sentido de la visión. En la arquitectura nórdica sin embargo, el dominio de lo táctil sigue presente y contribuye a crear una atmósfera de calidez e intimidad.³⁴

Na arquitectura de Lewerentz o olho abandona o seu pedestal, revela-se insuficiente perante tal complexidade - somos levados a compreender com o corpo através de um processo extremamente dinâmico. A sua arquitectura é sobretudo *propositiva* (um objecto ou edifício pode provocar um fenómeno). Neste sentido, a construção dá-se com um nexos, com uma intenção, um significado. Foi este o caminho que Lewerentz percorreu, rumo a uma arquitectura que privilegia uma relação total do Homem com o objecto arquitectónico num processo onde se gera o significado.

Na sua igreja de St Peter's, denotamos uma espécie de conforto corpóreo. É como que se aquela massa nos envolvesse carinhosamente num abraço continuado, luz, sombra, água, fogo, conferem à materialidade do tijolo uma espécie de sentido maternal, encontramos-nos num estado natural, somos de novo crianças, e o vazio entre paredes é como aquele esconderijo onde teimava-mos permanecer ocultos. Lewerentz desenha o espaço numa sucessão de aproximações ao corpo: primeiro o tacto, a sensação do quente e frio, depois o ruído do silêncio marcado nas gotas que pingam da pia baptismal, assim sucessivamente. O espaço vai nos acolhendo e sugerindo interacção. Veja-se o exemplo da *janela da reflexão*, que tanto impressionou Luís Moreno Mansilla: *No en vano, la que Lewerentz llama en la iglesia de Klippan "ventana de la reflexión" se construye en el interior del muro. Dentro de su grosor, el ladrillo va conformando con sus quiebros un austero asiento con una ventana baja desde la que sólo podemos ver la luz sentados, reflexionando, dentro del muro³⁵*. É a forma a adaptar-se a um acto específico. A prova de que o corpo está intimamente implicado na obra, modelando-a, modelando a arquitectura. Como diz Fernando Pérez, *El edificio aloja*



Janela da reflexão, Igreja de St. Peter's, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

*al cuerpo y es al mismo tiempo una prolongación del cuerpo que condiciona sus posibilidades perceptivas.*³⁶ Por um lado o objecto tenta adaptar-se aos requerimentos do corpo (este é considerado como elemento constante do fenómeno arquitectónico³⁷) e, simultaneamente, representa-o de uma maneira particular sendo uma forma de pensamento sobre o próprio corpo.

Este processo de trabalho, onde o *sujeito* actua de maneira viva frente à arquitectura e à paisagem, e onde a obra se resolve, desde a própria construção, como uma obra para o corpo, converte a experiência arquitectónica numa experiência poética. Em toda a obra de Lewerentz, mas principalmente nos seus complexos paroquiais em Klippan e Björkhagen, é evidente que a arquitectura não é só *la euritmia realizada sino también la física hecha carne*³⁸. Neste sentido, em Lewerentz, o objecto arquitectónico é a estrutura que dá visibilidade ao mundo e ao mesmo tempo o procedimento que lhe confere significado.

Graças à sua especificidade, Lewerentz foi uma das personagens principais do Classicismo Nórdico, de onde *bebeu* muitos dos conceitos que o ajudaram na construção deste processo signficante, na materialização destes objectos carregados de significado.

notas

¹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Built upon Love*, p.97

² TUAN, Yi-fu, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, p. 151

³ AHLIN, Janne, *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una trasiación nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, p. 73

⁴ QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una trasiación nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, p. 75

⁵ *Idem*

⁶ *Ibidem*, p. 79

⁷ BORCHERS, Juan, *apud ibidem*, p. 79

⁸ SOLÁ-MORALES, Ignasi, *las razones de un proyecto clásico*. in LINAZASORO, José Ignacio, *El proyecto clásico en arquitectura*, p.17 *apud ibidem*, p. 37

⁹ ST. JONH, Peter, *The Feeling of Things: Towards an Architecture of Emotions* em *Shaping Earth*, p.78

¹⁰ Apesar dos arquitetos que a defendiam buscarem referências nas obras do passado como por exemplo Le Corbusier na sua Viagem ao Oriente

¹¹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Modern architecture, Abstraction, and the Poetic Imagination*, p.3

¹² *Ibidem*, p.7

¹³ HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*

¹⁴ MARTIS, Valteir, *Morfologia do Dialeto Parintinense*, p.21

¹⁵ QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit*, p.61

¹⁶ CARUSO, Adam, *Sigurd Lewerentz y una base material de la forma* in *A+T: As Built, Caruso St. John Architects*, p.26

¹⁷ POSTIGLIONE, Gennaro, *Lewerentz's Last Project*, in *Lotus Internacional*, p.24

¹⁸ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Hermeneutics as architectural discourse*

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas. Vol.1 – magia e técnica, arte e política - Experiencia e Pobreza*

²⁰ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Hermeneutics as architectural discourse*

²¹ *Uma miséria totalmente nova abateu-se sobre o Homem com esse desenvolvimento monstruoso da técnica. (...) a nossa pobreza de experiência mais não é do que uma parte e grande pobreza que ganhou novamente um rosto, tão nítido e exacto como o do mendigo medieval. Qual o valor de todo o nosso património cultural (e da riqueza sufocante de ideias) quando a experiência já não o vincula a nós? (A nossa) pobreza de experiências não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda a humanidade. Trata-se de uma espécie de nova barbárie. (BENJAMIN, Walter, Experiencia e Pobreza, 1933)*

- ²² BENJAMIN, Walter, *Experiência e Indigência*, p. 74
- ²³ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Modern architecture, Abstraction, and the Poetic Imagination*, p.4
- ²⁴ PALLASMA, Juhani, *Hapticity and time* em *Encounters* p.320
- ²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *The film and the new psychology*, in *Sense and Non-Sense*, p.18
- ²⁶ PALLASMA, Juhani, *La mano que piensa, sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p. 168
- ²⁷ HERÁCLITO, *apud* MICHAEL LEVIN, David, *Modernity and the Hegemony of vision*, p. 1
- ²⁸ MICHAEL LEVIN, David, *op. cit.*, p.205
- ²⁹ CALVINO, Italo, *Visibilidade* in *Seis propostas para o próximo milénio*, p.122
- ³⁰ HEIDEGGER, Martin, *The age of the world Picture*, em *The questions concerning technology and other essays*, p.57
- ³¹ MICHAEL LEVIN, David, *op. cit.*, p.212
- ³² MARTIN, Jay, *Scopic regimes of modernity* em *Force Fields*, p.10
- ³³ Merleau-Ponty descreve a sua ideia de carne no ensaio *El entrelazo – El quiasmo* in *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970: *Mi cuerpo está hecho de la misma carne del mundo (...) esta carne de mi cuerpo se comparte con el mundo. La carne (del mundo o propia es (...) una textura que vuelve a sí misma y se conforma a sí misma. La carne (del mundo o propia es (...) una textura que vuelve a sí misma y se conforma a sí misma.*
- ³⁴ PALLASMA, Juhani, *El silencio del Norte*, p. 4-6
- ³⁵ M. MANSILLA, Luis, *La ventana de la reflexión. El silencio del yo* in *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, p. 73
- ³⁶ PÉREZ, Fernando *apud* QUINTANILLA CHALA, *op.cit.*, p. 31
- ³⁷ Veja-se a *Antropometria* e a *Ergonomia*, disciplinas científicas que estudam as dimensões do Homem, e a sua relação com os objectos.
- ³⁸ *Ibidem*, p.69



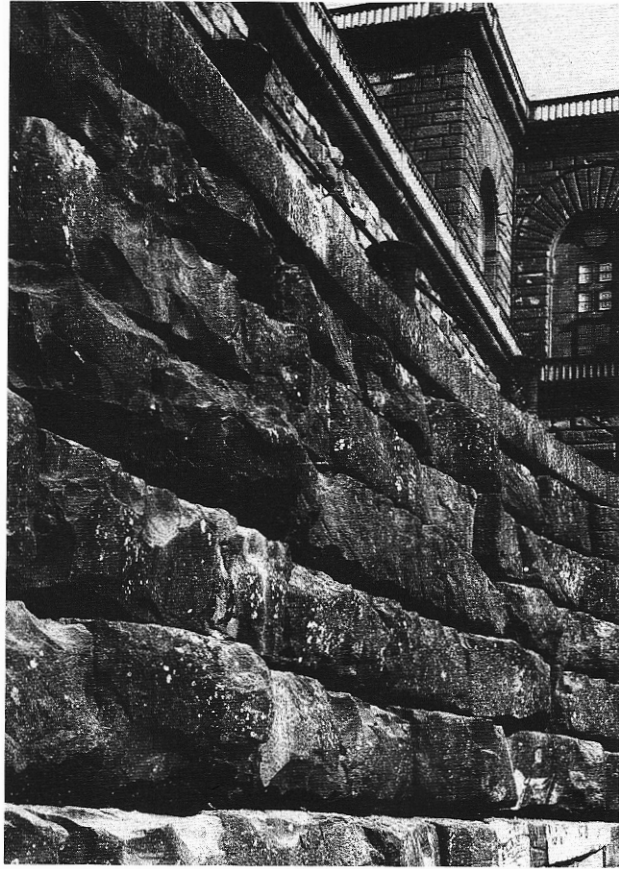
Capela da Ressureição, Skogskyrkogården, Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1925

Transição e poética natural

O cemitério no Bosque de Enskede, no sul de Estocolmo, é o maior cemitério que Lewerentz construiu. O seu desenho passou por várias etapas: de um começo altamente elaborado evoluiu em direcção a uma simplicidade monumental. O resultado final foi, como costuma ser apelidado, uma das grandes paisagens épicas da história da humanidade. Através dos seus elementos primordiais (Bosque, Água, Luz, Sombra e Túmulo), constitui a arquétipa personificação da cultura Nórdica.

O projecto é fruto de uma longa colaboração com Erick Gunnar Asplund, a quem coube grande parte do projecto. A maioria da construção que encontramos por entre o arvoredo é desenhada por este, sendo que, ao que parece, a Lewerentz pertenceu a maior parte do desenho de paisagem e, também, o projecto da Capela da Ressurreição que, de todos os edifícios do cemitério, é o que mantém maior unidade com a *gravitas* da paisagem. A proposta original de 1914 vence o concurso na medida que, de entre todas as propostas, era a que melhor se relacionava com o espírito pré-existente do lugar, um bosque de pinheiros altos, valorizando-o ao não transgredir as suas qualidades intrínsecas. Edifícios e paisagem são considerados como um todo: a paisagem aberta, o arvoredo introspectivo e meditante, os percursos sinuosos, tudo isto nasce de uma dialéctica permanente entre a arquitectura, obra do Homem, e a Natureza, obra divina.

A ideologia e os recursos levados a cabo durante este projecto revelam-se importantes e esclarecedores para a compreensão da época em que este inicialmente se insere, na qual se começavam a denotar algumas alterações nos paradigmas da disciplina.



Fotografias de uma viagem a Itália
Sigurd Lewerentz

Embora geograficamente afastada do contingente central Europeu, a Escandinávia viria a ser contagiada, ainda que de uma forma muito específica, pelas mudanças ideológicas que se começavam a sentir no centro da Europa - a passagem do romântico ao moderno. Este processo, contrariamente ao que ocorreu em algumas arquitecturas centro-europeias de vanguarda, não ocorreu de forma abrupta nem radical, foi antes uma passagem faseada, uma *transição*.

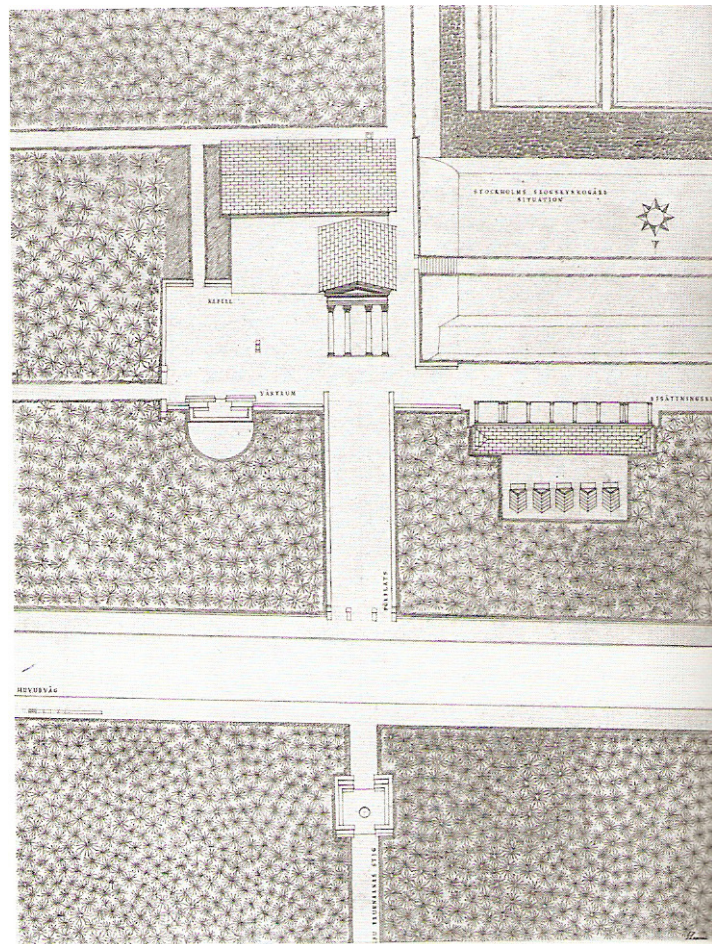
Rejeição da *mimésis*

A *transição* nórdica para a arquitectura Moderna envolveu-se num conjunto de avanços e retrocessos, numa experimentação contínua onde os arquitectos tentavam assumir a modernidade desde o seu próprio ponto de vista fundamentado na questão da tradição. Estes não assumiram a Arquitectura Moderna através da elaboração de manifestos, de desenvolvimentos teóricos. Ao invés da via intelectual usaram a via do próprio ofício, baseado num processo experimental contínuo, muitas vezes a aprender com o que os *outros* estavam a fazer – *el modo de ver determina la manera de hacer*¹. Através da prática, do exercício da profissão, chegaram a princípios que não lhes eram próprios, sendo que, apesar de tudo, estes se distanciavam da prática moderna comum na medida que, a assimilação e uso desses princípios possuía sempre uma dimensão *propositiva* no que diz respeito ao modo de entender e fazer arquitectura. Mais que uma tentativa de *imitar* um modo, afastaram-se da *mimésis* questionando o processo desde o início, partindo das condições e possibilidades que estavam disponíveis, denotando desde logo, uma profunda consciência do que estava em jogo. Podemos afirmar que foi sobretudo um esforço pela originalidade. Assim, pode-se dizer que o caminho percorrido pelos nórdicos, mais que de ruptura, foi experimental, onde se constata uma tranquila observação das vanguardas, conjugada com uma particular decantação formal influenciada pela paisagem e pela técnica tradicional. Esta condição é a prova que a cultura nórdica almejava um equilíbrio cultural, isto é, um equilíbrio entre o nacional e o estrangeiro, entre a tradição e a técnica – *Se consideraba que la gente debía escuchar al mundo, pero ahondando al mismo tiempo en su ser más íntimo*². Esta interculturalidade que o Norte queria cativar foi, sobretudo, promovida pelas viagens que os arquitectos do momento realizaram. Apesar da sua componente autóctone, a cultura nórdica não vivia isolada, fazendo usufruto do conhecimento exterior. É por isso notório, e até surpreendente a presença tão marcada da cultura Oriental. A eloquência que linha japonesa confere, parece encher de graciosidade os painéis e o mobiliário propositadamente tácteis, construídos com madeiras não tratadas, no seu estado natural, que agradam tanto ao olhar quanto ao toque. Alvar Aalto, numa carta ao embaixador japonês, escreveu: *acredito que o que*

*nos une é um conhecimento profundo da linguagem dos materiais*³. A influência Oriental dotou esta arquitectura de um perfume de sensibilidade, demonstrando uma clara preocupação com a relação que o Homem estabelecia com a arquitectura ,acima de qualquer vontade formal.

Esta *transição* revela-se importante uma vez que, além de marcar o momento no qual se enquadra a obra inicial de Sigurd Lewerentz, ajuda a entender a influência a que a cultura nórdica esteve sujeita neste período, bem como a forma como esta soube retirar conhecimento dela, sem nunca incorrer no erro de esquecer o papel que a tradição deve ter na fomentação do significado. Tal como todas as nações da periferia da Europa, em relação aos países geradores dos princípios da Arquitectura Moderna, o Norte filtrou os ensinamentos modernos, assumindo-os de uma maneira particular. Para a Escandinávia, este período (Classicismo Nórdico) não foi apenas uma escapatória do romantismo nacional mas, um passo até à Modernidade. Assim, o resultado não tem de ser visto como *outra* Arquitectura Moderna, mas sim como um desenvolvimento específico desta, com as suas influências, suposições e interpretações, sendo que no caso da cultura nórdica primava um estilo que balançava entre a raiz cultural, vinculada à tradição, e a universalidade promovida pelos ideais modernos.

Não encontramos sinais de nostalgia: foi, na sua maioria, um consciente *escape desde los estilos*⁴. Esta vontade é denotada na forma como, na época, se tentou alterar o sistema de ensino da Arquitectura: na Dinamarca e na Suécia, os jovens arquitectos insurgiram-se contra um sistema de instrução asfixiante e, tentaram estabelecer escolas de arquitectura livres e com metas mais modernas. Assim, como os mestres de outros países (por exemplo: Ledoux ou Shinkel), esta nova geração misturou as impressões conseguidas da arquitectura clássica italiana com as técnicas construtivas nacionais. O Classicismo Nórdico é assim, um sopro de ar fresco, irrompendo subtilmente por entre a herança académica e as *novas normas* que o Funcionalismo introduzia. Este é assim um período marcado por esta *transição*, um momento em que, emaranhados em *nacionalismos românticos* e *classicismos*, os arquitectos começam a despertar uma nova sensibilidade formal⁵. Neste período (1910-1930) dá-se assim uma mudança no paradigma da forma, uma alteração da sensibilidade: os edifícios deixaram de ser encarnações rígidas, tipificadas por uma ideia de *ordem* e ganharam *vida*, tornando-se objectos vertebrados com uma concepção prévia. Nesta época a arquitectura nórdica oscila, assim, entre um Romantismo Nacional e o Modernismo, inspirando-se sobretudo no Classicismo greco-romano mas reinterpretando-o e adaptando-o à escala do corpo, ao lugar, aos materiais, à cultura Nórdica e às necessidades das pessoas - *nos países nórdicos a arquitectura enraizou-se mais fortemente na realidade social, quiçá,*



Capela da Ressureição, Skogskyrkogården, Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1925

*que em outras partes do mundo*⁶. Este é um período que privilegia o dinamismo e a espontaneidade no processo de projecto e a forma como este se enraíza e materializa no lugar. Este foi um momento de clara importância, um passo pensado, que se tornou numa das bases do Modernismo nestes países e que se considera terminado em 1930, ano da Exposição de Estocolmo.

Tradição, técnica e a *alétheia*

A Capela da Ressurreição, que Lewerentz desenha para o cemitério de Estocolmo (1921-1925), é um edifício que exemplifica bem este momento em que se encontrava a cultura nórdica. Se por um lado é frequente encontrar textos que a vinculam com os ideais clássicos, é também verdade que o *gesto compositivo* de intersectar dois volumes: um transparente, *ese austero pórtico que funde la abstracción moderna con un sentido de la forma básicamente clásico*⁷, com um opaco, a nave da capela encerrada e íntima, já revela uma prática de outra ordem. Ainda assim, a maior novidade deste programa é a inovadora concepção no que diz respeito à maneira de percorrer o espaço sagrado, entendida como um ritual de passagem no seu duplo sentido, isto é, não só como um percurso físico efectuado pelo sujeito no espaço sagrado, mas também como um assinalar da passagem da vida para a morte.

Esta renovação/inovação de conceitos coloca desde logo em causa o termo *composição*, que está conotado com a obra clássica onde o sistema que controla e conduz a obra, é exterior a ela mesma, ou seja, a sua legitimidade está alheia à obra na sua condição individual. Na capela *son evidentes los descalses entre elementos que usa el arquitecto y las operaciones de proyecto*⁸ *que con ellos se realizan. Si bien los elementos son clásicos el modo de ordénalos ya no lo es.*⁹

Entende-se que, ao contrário do núcleo duro Modernista, a cultura Nórdica soube transformar esta regeneração que imperava no centro da Europa numa *transição* no verdadeiro sentido da palavra, isto é, apreenderam as ideias chave e concatenaram-nas com os ensinamentos da tradição. Esta questão da tradição, da transmissão de práticas ou valores, de geração em geração, que é o conjunto das crenças de um povo, é fundamental na medida que, a sua presença na sociedade baseia-se em pressupostos antropológicos: o Homem tem uma existência limitada, é mortal, e exige-se a necessidade de haver umnexo de conhecimento entre as gerações, uma passagem da experiência adquirida, pela geração anterior. Em 1919, tendo como tema a relação que os artistas estabeleciam com a história, Thomas Stearns Eliot, no seu ensaio *Tradition and the Individual Talent*, afirma que os verdadeiros artistas estão, por norma, mais comprometidos com um sentimento geral do tempo e da história do que com a

sua facticidade ou produto, ou seja, interessam-se mais pela *tradição*, pela passagem do conhecimento adquirida através de outrem que pela facticidade científica da história e, a propósito da posição dos poetas no desafio da tradição, escreve:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it must obtain it by great labor. It involves, in the first place, the historical sense...and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature... has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional and it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artist. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.¹⁰

Esta consciência fez com que a cultura Nórdica não voltasse costas a um passado que já havia provado ser fértil em soluções muito positivas. Esta rejeição da *tábua rasa*, que o Modernismo promovia, em favor da tradição ajudou o Norte a manter-se no caminho certo, a não se deixar contaminar pelos ideais da máquina e da *razão*, a não esquecer o corpo em favor da vista, a não extinguir o significado em favor do conteúdo abstracto ideal. Assim, num período em que a linguagem, *el cálculo en el modo de hacer*¹¹, ganhava um carácter de *ordem*, Lewerentz e os seus coetâneos preferiam uma forma de trabalho mais intuitiva. Seria esta intuição que lhes conferiria flexibilidade no momento de abordar um projecto como construção da forma, tendo a liberdade de escolher ou não escolher, elementos de uma ou outra linguagem, e trabalhá-los desde as possibilidades que o contexto e a técnica lhes permitam.

Centrado em todas estas temáticas, Lewerentz leva a cabo uma obra que, não prima pelo excesso, quer na quantidade de edifícios que constrói, quer na forma como os constrói. A essencialidade é o conceito que primeiro chama a atenção na obra de Lewerentz. Este tem perfeitamente presente que elementos quer utilizar, e a forma como estes se devem articular. Principalmente nas obras mais tardias, os recursos são minimizadas e levados ao limite, se usa uma janela, então é só essa janela, isto é, é o mesmo elemento aplicado sempre da mesma maneira. Poderíamos dizer que a

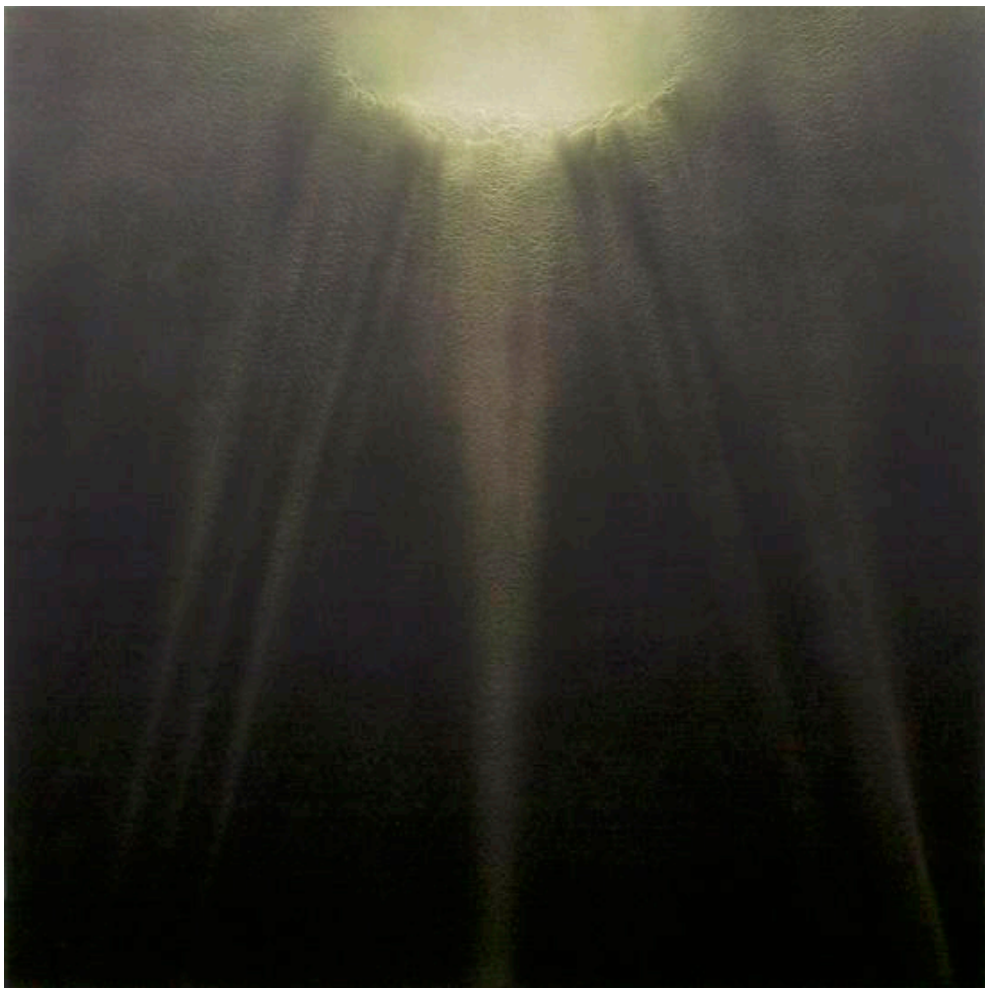


Igreja de St. Peter's, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

arquitectura de Lewerentz é *una arquitectura de lo suficiente*¹², fazendo uma analogia com a definição que Schoenberg usava para definir a pintura de Kandinsky, *la pintura del no más*. Veja-se por exemplo o projecto que este leva a concurso para a igreja de Växjö, uma redução do léxico, onde até janela e cobertura se parecem fundir num gesto minimal, um claro desejo de *encontrar o absoluto com o indispensável*. Esta foi a sua força, e o seu caminho de renúncia e abertura para um novo mundo, mais, para uma nova maneira de olhar as coisas. A questão da construção de um edifício nunca foi tomada, por Lewerentz, como um acto trivial, era sempre uma oportunidade nova para experimentar outras coisas, detalhes engenhosos, carpintarias refinadas, etc. Parecia existir a ideia de que da produção adviriam sempre possibilidades de conhecimento.

A inovação técnica foi um *habitué*, por entre o ofício de arquitecto, Lewerentz foi se enriquecendo com outras actividades de cariz industrial que provavelmente o ajudaram a perceber que a materialização de uma forma, de um objecto, está profundamente indexada ao problema da sua construção: *que es en el detalle donde las cosas se viven más intensamente y que los materiales han de ser respetados en aquello que quieren ser*.¹³ Esta ligação com a produção industrial, que pode muito bem ser a génese do seu gosto pela produção de produtos standardizados, deve-se à proximidade que este estabeleceu com estes ambientes, primeiro por intermédio do seu pai, que era co-proprietário e director da fábrica de vidros SANDO, onde Lewerentz trabalhou em jovem e, mais tarde, através da formação na secção de maquinaria do Instituto Tecnológico Chalmers. Como escreve Janne Ahlin na sua monografia sobre o arquitecto, foi talvez através destas experiências que Lewerentz se apercebeu que toda a estética está fundada sobre uma técnica, e que é necessário fundar uma disciplina que guie o desenho.¹⁴ Podemos afirmar que confluem no trabalho de Sigurd Lewerentz *la disolución de la tradición figurativa (que hasta entonces había formado la base de la pintura) y la creciente importancia de la tradición popular*¹⁵. Resumindo, a sua obra é resultado de uma consciência própria, mas também de um vínculo ao momento arquitectónico que se vivia, que *no persigue las ideas abstractas de lo neoclásico; al contrario, explota los efectos del material y la superficie a través de la unidad y economía de contraste (...) existiendo una afinidad entre las técnicas de construcción, que tienen acceso tanto a la artesanía como los recursos industriales y el lenguaje formal arquitectónico que se desarrolla hacia el clasicismo*¹⁶.

A forma essencial como Lewerentz compreendeu correctamente os recursos tecnológicos, o controlo total da construção desde o desenho até à materialização, o cuidado da construção revelado no detalhe pedra a pedra e a atenção na questão da conti-



Epiphany
Kiyoshi Nakagami, 2012

nuidade entre edifício e paisagem, foram aspectos marcantes na sua obra. A todo o instante, existe uma espécie de compromisso que faz a matéria revelar uma espécie de moral que é anterior ao próprio projecto, num gesto empenhado de fazer revelar e transparecer conteúdos, significados que não são de todo aparentes mas que estão lá. Esta capacidade quase natural que as suas obras revelam, está conotada com a capacidade que o arquitecto possui para demonstrar, ou melhor, para evidenciar as múltiplas ressonâncias que a arquitectura pode proporcionar, principalmente as de arquitectura sacra.¹⁷ Uma das formas de compreendermos estes processos, pode ser através do estudo que James Joyce, romancista irlandês dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, faz acerca do uso das palavras *enteléquia* e *epifania* no contexto do seu próprio método de trabalho, no campo da linguística. O conceito de *enteléquia* é um termo filosófico criado por Aristóteles, deriva da combinação das palavras *enteles* (completo), *telos* (fim ou propósito) e *echein* (ter). Joyce, usou-a com o significado do *ser em acto*, a premissa da condição na qual uma potencialidade chega a ser uma actualidade pela sua conversão em realidade perfeita, onde o sujeito se sente plenamente realizado. A palavra *epifania* definia esses momentos nos quais tudo ganhava significado num simples instante, nos quais uma observação ou gesto chegava a ser uma súbita revelação profunda de um estado de acontecimentos até então ocultos, desconhecidos, uma realidade que jazia debaixo do discurso convencional, o momento em que se encontra a *peça* que faltava e tudo ganha uma nova dimensão. Esta condição é importante de ser referida, porque é uma característica que está presente em muitas das obras de Lewerentz. Quando se entra em St. Peter's, por exemplo, a percepção imediata é impedida, mas quando se ultrapassa a barreira temporal que é necessária para que o corpo se adapte, o ser humano é invadido por uma sensação de completude, o espaço está equilibrado. Com o passar do tempo vão se compreendendo mais coisas e essa soma de características é plausível, coerente, de repente tudo faz sentido. O Homem apercebe-se das características físicas e estas transportam-no para planos não materiais nesse encontro laborioso daquilo que não está à vista, na descoberta da verdade enquanto revelação na realidade, nesse processo conhecido como *alethéia*¹⁸. Lewerentz, *tanto en sus edificios como en su dominio del lugar, de ese Topos en el cual el edificio, naturaleza y narrativa simbólica son encerrados en un inescrutable gesto, ha evocado un mundo que es tan antiguo como moderno y en cuyo encanto gozamos hasta el final de la convicción de que "lo realmente nuevo" ha sido presentado ante nuestra visión.*¹⁹

Estas características especiais, que se vão denotando em muitas obras de Lewerentz, são o resultado da concatenação das restrições básicas funcionais com uma componente fortemente associativa, isto é, nos seus projectos (porque muitos não foram

construídos), além do *necessário* está muitas vezes presente, embora por vezes *escondido*, o *transcendente*. Não obstante deste carácter particular, a importância de Lewerentz no contexto da arquitectura sueca do séc. XX só começou a ser reconhecida mais recentemente. Apesar desta negligência, hoje é possível afirmar sem rodeios que Lewerentz foi fortemente vinculador e vinculado a um período importante na história da arquitectura Escandinava, sendo um exemplo das ideias de então. Escreve Colin Wilson, numa tentativa de resumir o percurso do arquitecto, que: *Il suo classicismo è stato più raffinato, profondo e originale di quello di qualsiasi altro suo contemporaneo; le sue ultime opere sono più austere di quelle di qualsiasi minimalista, più intransigenti di quelle di qualsiasi brutalista.*²⁰

Natureza, homem e objecto

Este breve relato histórico serve para compreendermos de que forma a arquitectura nórdica, e consequentemente a de Lewerentz, conseguiu contornar de forma positiva as questões que levaram ao desaparecimento do significado, relatadas no início deste trabalho. Torna-se evidente, que a rejeição da *tábua rasa* em favor do tradicionalismo, é o sinal de partida. Os arquitectos, apesar das inovações e introduções técnicas, continuaram a privilegiar a relação do corpo com o objecto, mantendo paisagem e lugar num patamar de destaque, enquanto questões primordiais sobre as quais o arquitecto se deve debruçar. Estes ensinamentos das gerações anteriores, ao serem mantidos, ajudaram a cultura Nórdica a não se desvincular da sua identidade que tem uma natureza peculiar: por entre o silêncio dos bosques espreitamos uma espécie de solidão inóspita num território quase virgem e pouco povoado, trespassado por uma luz horizontal nos longos dias de verão e assombrado pela penumbra nas intermináveis noites de Inverno. O sentido de identidade está profundamente comprometido com uma dimensão natural, a floresta é indissociável da vida das pessoas, na sua liberdade encontramos o prazer da eterna descoberta. É sobre este sentido de descoberta, em vez da apática aceitação do que é dado, que se centra a cultura Nórdica²¹. Esta relação privilegiada com a natureza é um fenómeno central da cultura Nórdica e, consequentemente, da sua arquitectura. No seu tempo livre as pessoas viajam para cabanas no bosque, procurando a proximidade à natureza, recolhendo-se da azáfama citadina. Os edifícios, por norma, sugerem uma atmosfera cómoda, íntima, manipulando matéria e luz, relacionam-se com o corpo convidando ao toque, e inserem-se na paisagem sinuosamente, evoluindo com ela através da mudança das estações. Este respeito pela natureza vai para além da preservação do que existe, elementos naturais, como espelhos de água e arvoredos são incorporados activamente nos projectos. No Norte, o sentido da natureza implica tangibilidade e empatia, vive-se com as coisas em vez

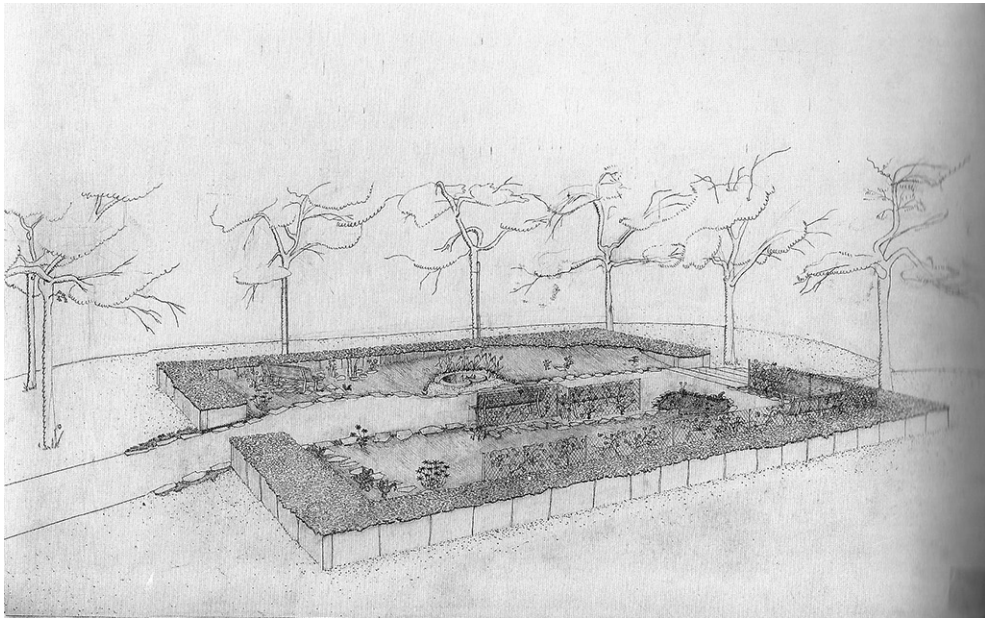


Cemitério de Woodland (Skogskyrkogården), Estocolmo
Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, 1917-1961

de em confrontação com elas. A natureza revela-se assim como uma força resistente, um plano local de contingências que ao invés de ser tomado como obstáculo é tido como ponto de partida positivo.

A maneira como obra e natureza se relacionam foi uma problemática permanente para Lewerentz, observando os seus projectos, constatamos a preocupação quase obsessiva de vincular os seus edifícios a cada contexto particular. Denota-se um cuidado intensivo na relação que é estabelecida entre a paisagem circundante, terreno e vegetação com os volumes dos edifícios. Lewerentz manipula esta relação das mais variadas formas, por exemplo, a aproximação aos edifícios nunca é directa, há sempre uma inflexão, uma barreira a contornar, um declive que reforça a expectativa e aumenta a emoção, sente-se um pequeno afrontamento, soltamos o ar dos pulmões, e seguimos rumo à descoberta da obra. A forma faseada como nos vamos aproximando eleva a relação com a paisagem a uma experiência poética, o ser, o *being-in-the-world* ganha um sentido diferente do qual estamos acostumados, é como se Homem e natureza se compreendessem de novo e conseguissem pressentir uma origem comum, uma génese idêntica, *o Homem vem da natureza e a ela torna. Tomamos consciência de uma ideia da proporção da nossa vida na imensidade da natureza quando encontramos uma paisagem bonita (...)*²². Na Capela da Ressurreição, onde edifício e percurso que o leva até ele têm a mesma importância, este acercar-se é indirecto de forma a potenciar esta experiência, esse percurso revela-se um bom exemplo de como Lewerentz tentava aproximar o Homem do mundo natural, através da arquitectura

É frequente encontrar por todo o cemitério de Estocolmo elementos que limitem o passo, que por momentos façam desaparecer as vistas longínquas. Estes elementos de transição são normalmente materializados através de muros ou elevações do terreno que deixam o visitante literalmente submerso em relação ao nível do solo. Ambos são recursos próprios do trabalho de paisagismo que Lewerentz levará a cabo em futuros projectos para cemitérios. Em ambos os casos há um acompanhamento descendente, ou ascendente, em direcção ao próximo lugar que, independentemente de conter ou não algum valor simbólico, acentua essa condição de pedestal, que também acontece na Acrópolis, onde a montanha evidencia o edifício. Esta diversidade de horizontes enriquece o percurso que é, ao mesmo tempo, tão intenso como expectante, tão aberto quanto fechado, tão iluminado como sombrio. A sequência de aproximação à Capela da Ressurreição, que aqui é o que realmente importa enfatizar, começa no monte elevado do pequeno *Bosque do Recordar*, que se situa na entrada do cemitério à direita, um quadrado pavimentado, rodeado por árvores dispostas geometricamente que convida a uma estância breve. Este bosque, que pelas características que apresenta



*Bosque do Recordar, Cemitério de Woodland (Skogskyrkogården), Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1917*

mais parece um jardim, serve como elemento de contraste com o bosque que virilmente assola a paisagem envolvente sem que se consigam perceber os limites, esta vírgula no caminho geometricamente definida opõe-se ao emaranhado denso da floresta natural. A esta altura conseguimos uma visão panorâmica do conjunto, o olho varre toda a paisagem num movimento de 360°, estamos no ponto mais alto de todo o cemitério, o sítio de onde melhor nos apercebemos do trabalho topográfico que ali foi levado a cabo. Após esta paragem, onde digerimos o conteúdo imagético, olhamos a eixo e vislumbramos, ao fundo, a capela da Ressurreição, longínqua e expectante, à espera que nos submetamos à tortuosa distância medida em passos, ora descendentes ora ascendentes, num processo de aproximação à fina luz, que teima irromper pelo interior escuro do bosque. À medida que nos vamos entranhando no bosque, a visão do pórtico iluminado *pelas costas* vai-se evidenciando, anunciando que, em breve, sairemos daquele padecer. Saímos do bosque e, antes de chegar propriamente à capela, estamos num pátio, uma espécie de entrada ao ar livre, que assinala a passagem do bosque até à mesma, uma pausa e um distanciamento ao edifício que nos acomodam e preparam para o acto de entrar. Como se pode constatar, neste caso, o bosque e a capela formam uma unidade, é impossível alterar um sem tocar o outro, formam parte do mesmo conjunto, um todo de partes indissociáveis. A concepção de um está profundamente comprometida com a do outro na medida que ambos são peças do mesmo puzzle; a capela não funcionaria sem esta narrativa assim como não funcionaria sem o pórtico. Este equilíbrio é atingido através de um profundo respeito pelas características originais do contexto, uma ideia que já estava presente na primeira proposta levada a concurso. A forma como a realidade vai sendo construída através da articulação dos objectos com a natureza, é sempre feita tendo em conta as qualidades pré-existentes.

A essência e o sentido de paisagem

Cada lugar e cada região têm o seu carácter e propriedades, devendo por isso permanecer os mesmos ao longo de toda esta transformação. A acção do Homem deve ser sempre neste sentido, o de preservar a essência do lugar, este respeito é imprescindível para que obra e contexto possam dialogar de forma coerente, visto que sem esta relação de concordância o lugar revela-se incapaz de se tornar palco para a acção significativa. Assim, torna-se evidente a importância da preservação da essência, não só do lugar, mas de todas as coisas. Podemos entendê-la como uma base sobre a qual se vão erigindo coisas novas, quer estas sejam no campo físico e material, quer sejam no campo abstracto das ideias. Por exemplo, os gregos entendiam que cada lugar possuía a sua identidade, o seu *stabilitas loci*, essa era a sua essência, o seu sentido original.



Complexo paroquial de Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

Esta questão importante foi abordada por Hurssel, pai da fenomenologia, que define a essência como a *eidos*, ou seja aquilo *que se encuentra en el ser autónomo de un individuo haciendo lo que el es*²³, isto quer dizer, seria a ideia fundamental deste ser. Esta reflexão é reforçada pela etimologia do cognato, cuja origem provém do latim *essentia*, a natureza de qualquer coisa. A natureza de algo é o maior grau de pureza que se pode obter dessa coisa. Esta concepção está perfeitamente demonstrada nas palavras de Beatriz Oliveira, no seu texto, *O que é a arquitectura?*:

*Imaginamos a essência como uma espécie de estrutura inata dos seres, elemento indecomponível e incorruptível, substância plena e impermeável às vicissitudes da experiência. Para sabê-la, precisaríamos despi-la dos acidentes que a existência lhe conferiu: estes véus que a encobrem, os adereços, as relações supérfluas, todas essas coisas lhe retiram a leveza de uma ideia sem mácula. Conseguimos isso procedendo a combinações, subtrações, acréscimos, fazendo variar tudo aquilo que aparentemente lhe pertence, para descobrirmos o que não é mais aparência, mas, essência: um invariante.*²⁴

Esta preocupação permanente para com a essência do lugar foi um tema claro do Novo Empirismo Nórdico dos anos 40. Privilegiava-se a relação da arquitectura com o lugar que, por sua vez, se relaciona com o passado, com a memória e com a história, valores que o Modernismo dizia rejeitar, mas que na identidade nórdica nunca ficaram esquecidos.

Nesta mesma senda, a relação que as obras de Lewerentz estabeleceram com o contexto onde se inserem foi sempre de uma mestria impressionante, e isso deveu-se à habilidade e à eloquência com que este tratava, tanto os edifícios que desenhava, como as paisagens onde estes se inseriam. Esta concepção de que o sítio onde se constrói é tão importante como a construção em si, fez das obras de Lewerentz mais que um conjunto de objectos belos e distintos, convertendo os espaços onde os edifícios se inserem, em algumas das mais belas paisagens criadas pela humanidade. A questão da paisagem, entendida como síntese de objecto e contexto, foi assim, evidentemente, uma das preocupações primordiais de Lewerentz. Esta dimensão que, num sentido redutor, pode ser entendida como a geografia de um lugar, é sempre percebida, apreendida por alguém em algum ponto, alguma parte. Esta não só se habita, mas também se vive, é a proximidade que o sujeito projecta a partir da sua intimidade e a distância a que esta se reflecte nele próprio a partir do mundo. Podemos assim afirmar que a paisagem tem uma componente perceptiva e estética, mas também uma componente significativa, uma capacidade de nos transmitir mensagens,



Yucatan mirror displacements (1 de 9), Nine chromogenic prints
Robert Smithson, 1969

de nos demonstrar uma concepção através de uma proximidade distante.²⁵ Foi com a maior das mestrias que Lewerentz dissecou estas potencialidades da paisagem. Além da forma natural como os edifícios desenhados por Lewerentz parecem enquadrar-se na paisagem irrompendo chão acima, em St. Mark's e St. Peter's, à medida que nos afastamos e ganhamos distanciamento, estes objectos revelam uma capacidade para nos mostrar outras coisas. Os muros tornam-se opacos, massivos, a estrutura das obras recupera a sua globalidade que, até então, devido à proximidade, era dada como uma soma de várias camadas de tijolo, deixando um novo elemento ganhar preponderância. O objecto converte-se em pano de fundo, numa parede neutra onde repousam verticalmente espelhos que reflectem imagens da paisagem que o rodeia. Fixadas de forma simples e brutal²⁶, por dentro em St. Mark's e por fora em St. Peter's, a superfície vidrada das janelas parece reflectir planos que, ao invés de falarem respeitosamente da continuidade da parede, fazem-se notar pelo contraste que estabelecem com o tijolo escuro. À distância correcta o muro de tijolo converte-se numa tela mineral para uma instalação de espelhos à la Robert Smithson.²⁷ Também em Malmö, no Quiosque das Flores, somos brindados com estes quadros naturais. Assim, à maneira Holandesa, a paisagem coloca o objecto em evidência²⁸, e o objecto manifesta a paisagem, tornando-se complementares um do outro.

Se é verdade que do exterior estes planos de vidro tendem a enfocar a paisagem através do reflexo, lembrando-nos continuamente que o contexto está ali para potenciar a obra, que o edifício chama a si a beleza da envolvente num grito silenciosamente calmo, como que a pedir educadamente os préstimos da estética natural, quando no interior, estas *aberturas* no muro também estabelecem uma relação entre espaço construído e espaço circundante. Dentro dos edifícios, essas subtracções à massa argilosa, aparecem como buracos sem vidro, como se não houvesse limite físico entre interior e exterior. Em St. Mark's a carpintaria da janela dissolve-se na penumbra da nave principal da igreja, a sombra engole o precioso caixilho que segura o vidro, e somos iludidos numa aparente continuidade entre interior e exterior, a sombra faz magia e rouba dos nossos olhos a materialidade do limite, tornando-o imperceptível ao olhar descuidado, para potenciar a relação com a paisagem. Já em St. Peter's a carpintaria das janelas está no plano exterior, uma questão que já era típica nos países nórdicos mas que aqui se supera com o caixilho a despir-se do marco, fazendo o vidro aparecer nivelado com o muro, formando um plano único. Sem a visão da marcação da janela, o olho é engenhosamente enganado, desde o interior de St. Peter's, somos novamente levados a acreditar numa extensão sem barreiras. Quer no corpo da igreja, com as suas quatro janelas, e principalmente nos escritórios do centro paroquial, somos brindados com quadros de paisagem magníficos, numa espécie de conversão



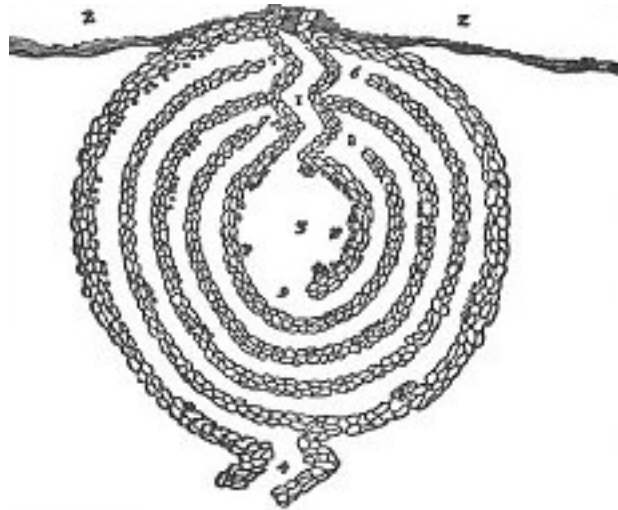
Praça da Recordação, Cemitério Oriental de Malmö
Sigurd Lewerentz, 1916-1974

do interior em museu, o Museu que Alberti referia a propósito da condição que as janelas sobre a paisagem proporcionavam.

Ainda assim, o domínio da paisagem enquanto temática é bastante anterior ao período dos conjuntos paroquiais de Klippan e Björkhagen. O projecto para o cemitério de Malmö, que é adjudicado a Lewerentz em 1916, é já um exemplo de como Lewerentz estende a interpretação metafísica ao campo amplo da paisagem. Esta possibilidade da paisagem transmitir significados transcendentais, que Lewerentz evoca permanentemente, está bem descrita em um episódio que Adolf Loos conta para demonstrar o que é arquitectura: *Cuando andamos sobre un montículo en un bosque, de seis pies de largo y tres de ancho, elevado en forma piramidal por medio de una pala, llegamos serios y algo en nosotros dice: alguien yace enterrado aquí. Esto es arquitectura (...)*²⁹.

Em Malmö, assistimos a uma transformação da concepção da paisagem em relação aos cemitérios anteriores. Tudo está exposto e ordenado paralelamente ao eixo principal este-oeste que se encontra a uma cota superior. A marcar a nova entrada deste eixo está o Quiosque das Flores, uma das últimas obras de Lewerentz, que assinala a passagem a uma dimensão distinta. Como é normal em Lewerentz, o cemitério está circundado por uma linha densa de arvoredo, nem quando estamos praticamente nos limites do terreno somos incomodados pela velocidade do mundo que corre lá fora. Ao contrário do cemitério de Estocolmo, em Malmö a paisagem é desflorestada no interior, cabendo ao arvoredo a marcação dos limites, um aconchego visual que separa o chão do céu através de uma linha irregular. Conforme andamos pelo caminho principal vamo-nos apercebendo das construções que subtilmente vão aparecendo: primeiro o campanário, depois as Capelas Gémeas e todo o complexo do crematório, seguindo-se a capela semi-enterrada de St. Birgit's que se abre para uma praça semi-circular com o pavilhão de espera ao lado. Esta relação com a paisagem vai sendo pautada pelo acontecimento construtivo, mas nem sempre esta construção é um processo de adição à paisagem.

Um dos momentos mais impressionantes do cemitério de Malmö está no final do percurso principal, perto da antiga entrada. No final deste eixo, esta inscrição no campo relvado que teima em levar-nos por entre a paisagem, dá-se uma pequena inflexão e descobrimos a Praça da Recordação, um grande espaço circular, formado por anéis concêntricos com uma pendente ligeira, sendo que, ao centro, jaz uma fonte com a escultura de um elemento vegetal. Delimitado por um muro vegetal com quatro aberturas, em cada uma delas encontra-se um banco, sentamo-nos e o nosso



Labirinto de Tröjeborg

olhar direcciona-se para o centro deste círculo, percebe-se toda a composição, os círculos de pavimento alternados com a relva, a interrupção da mesma pela gravilha a assinalar os eixos das entradas, a pendente que nos atrai para o meio, onde a memória, em forma de flor, repousa no mármore da fonte. Apesar de exterior, há uma espécie de interioridade nesta composição onde encontramos uma referência ao labirinto de *Tröjeborg*, uma metáfora da procura pela identidade, a busca de *si mesmo*³⁰. Assim, percebemos que a colocação desta Praça da Recordação no final do percurso está carregada de simbolismo; sendo de assinalar, que enquanto no Sul esta metáfora se dá em um espaço interior, como por exemplo no labirinto do Minotauro, no Norte isto sucede no exterior, no coração da paisagem.

Esta concepção Nórdica, de que uma coisa funciona em prol de outra, numa busca contínua por um equilíbrio, reflecte-se na forma como as pessoas vivem. Mais que uma diferença geográfica, que um clima e uma exposição solar distintas das do Sul da Europa, o Norte distingue-se por uma espécie de conduta de respeito permanente onde, sobretudo, a forma de viver está materializada e assumida tanto na sua potência quanto na sua finitude. É desta forma, através deste entendimento da questão temporal, desde a sua natureza conceptual até à sua repercussão física, que reside a génese desta cultura.

notas

¹ QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una trasiición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, p.39

² QUINTANILLA CHALA, *op. cit.* p.15

³ WESTON, Richard, *Alvar Aalto*, p. 69

⁴ QUINTANILLA CHALA, *op. cit.*, p.47

⁵ A Arquitectura Moderna, ao *libertar a forma*, ofereceu à cultura nórdica a possibilidade de voltar a pensar sobre as coisas, de voltar a questionar desde o zero, não no sentido da *tabula rasa* que os modernistas promoviam, mas abrindo diversas possibilidades projectuais.

⁶ PALLASMAA, Juhani, *Escandinavos in AV Monografias*, p.9

⁷ WILSON, Colin St Jonh *apud* QUINTANILLA CHALA, *op. cit.* p.55

⁸ O autor (José Quintanilla Chala) usa o termo *operación proyectual* para substituir o termo composição que ele considera, a partir de então, ser um equívoco ao falar de projecto e forma

⁹ QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.* , p.55

¹⁰ ELIOT, Thomas Stearns, *Tradition and Individual Talent*, em *Selected essays*

¹¹ QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.*, p.13

¹² *Op. cit.*, p.313

¹³ *Op. cit.*, p.57

¹⁴ AHLIN, Janne, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, p.17

¹⁵ ANDERSSON, H.O., *Sigurd Lewerentz*, em *Classicismo Nórdico, Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, p.123

¹⁶ *Idem*

¹⁷ Esta concepção que Lewerentz tem da religião e, consequentemente da arquitectura religiosa é, ao mesmo tempo, uma ideia tão antiga quanto nova no contexto Moderno.

¹⁸ *E conhecereis a Verdade, e a Verdade vos libertará* (João 8:32)

¹⁹ WILSON, Colin St. Jonh *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.* , p.63

²⁰ WILSON, Colin St. Jonh, *apud* NICOLA, Flora; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, p.11

²¹ Talvez por estas características, em vez de aceite, o Movimento Moderno tenha sido reinterpretado.

²² ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.58

²³ HURSSSEL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p.20

²⁴ OLIVEIRA, Beatriz Santos de, *o que é a arquitectura?* in DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristian Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso, *Projecto do Lugar: colaboração entre psicologia, arquitectura e urbanismo*, p.10

²⁵ Esta afirmação foi retirada do artigo escrito por Enmanuel Guigon: *El paisaje como territorio del arte*, p.40, a propósito da inauguração da exposição: *Klee, Tanguy, Miró. Tres Visiones del paisaje*, na Fundação Juan Miró em Barcelona

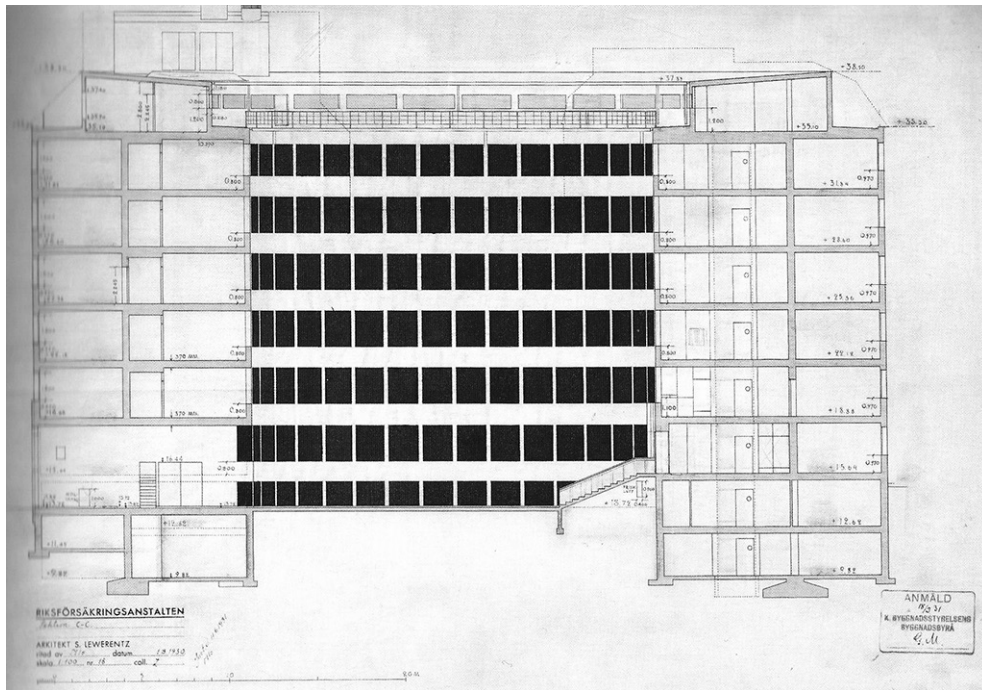
²⁶ As caixilharias desenhadas por Lewerentz demarcam-se pela sua simplicidade e beleza, sendo uma referência da sua obra, e uma inspiração para muitos arquitectos até aos dias de hoje.

²⁷ NICOLIN, Pierluigi, *Lewerentz-Klippan: prefazione* em *Lotus Internacional*, p.11

²⁸ Em Holandês, o termo paisagem significa o espaço que faz aparecer, manifestar, evidenciar. É uma definição que advém do realismo óptico dos mestres Holandeses da segunda metade do séc. XVII.

²⁹ LOOS, Adolf, *Architecture apud* QUINTANILLA CHALA, *op. cit.*, p.173

³⁰ Como se sabe, em todos os templos da Antiguidade, a presença de um labirinto continha implícita aquelas frases absolutas e definitivas, como a que se lia no templo consagrado a Artémio na cidade Grega de Efeso - *conhece-te a ti mesmo*.



*Sede do Riksförsäkringsanstalt (corte), Estocolmo
 Sigurd Lewerentz, 1930*

As coisas do tempo e o tempo das coisas

Alberto Pérez-Gómez afirma, *the experience of architectural works is always temporal*.¹ Nos projectos de Lewerentz esta componente temporal não se resume apenas ao sentido mais básico, o do compromisso natural para com a passagem do tempo, está também vinculada com o tempo entendido enquanto medida de uma duração de um acto, ou seja, com a noção de que cada coisa tem um tempo, e que é preciso um tempo específico para uma acção particular. Por exemplo, no edifício para a sede do Riksförsäkringsanstalt em 1930, apesar das necessidades práticas comprometidas com a ordem funcional, percebe-se bem este vínculo. A entrada principal do edifício é feita pela lateral num pórtico saliente, trespassa-se a porta e está-se num espaço intermédio, um *in-between*, ainda não é interior apesar de já ser coberto. Esta transposição obriga a desacelerar o passo, quase a parar não fora um pavimento contínuo que arranca a eixo em direcção a uma escada saliente. O sujeito avança em direcção à escada pisando aquela linha feita de pedras quadradas, de repente já não está coberto, um pátio oval repleto de janelas obriga a uma paragem e a percorrer aquela fachada contínua com um olhar de 360°, recupera-se o folgo e finalmente sobe-se a escada que dá acesso ao *foyer* do edifício. O simples acto de entrada no edifício é enriquecido por este faseamento; este demonstra que para avançar correctamente é muitas vezes necessário abrandar ou parar. Da mesma maneira, outras obras com uma componente simbólica mais marcada, levaram esta questão muito mais além, entre elas está o conjunto paroquial de Klippan.

O edifício marca o arranque do parque e torna-se a sua porta de acesso. A obra é assim uma transição, um meio para um fim. Já em movimento, o Homem apercebe-se



Saturno devorando a un hijo (chronos a alimentar-se de um filho)
Francisco Goya, 1823

que é transportado noutra direcção. Para traz fica o frenético ritmo da contemporaneidade, e vemo-nos num contexto com outro tempo.

A aproximação a partir do parque de estacionamento impede uma leitura total do complexo, vamos descobrindo com o decorrer da acção, primeiro a uma chaminé curiosa, que articula um muro de cor, textura e altura, e que em nada deixa antever a função que o espaço conforma, depois um caminho, uma praça, e assim sucessivamente. A forma como todo complexo se desvela aos olhos do observador leva-o a tomar consciência de uma dimensão temporal. Está noutro tempo, com um outro tempo, onde as coisas ocorrem a outra velocidade. Precisamos de tempo para perceber e compreender e, quando compreendemos, assimilamos que, como o tijolo que constrói a obra, o tempo se encontra estratificado, convertido em realidade material. O tempo torna-se físico, ganha corpo através daquele aglomerado tecido pelo betão.

Evolução do conceito: *chronos*, *kairos* e o acontecimento

A experiência de uma obra arquitectónica é, de várias formas, sempre temporal. Até o mais simples acto de contemplação tem uma dimensão temporal como veremos. O tempo, pode dizer-se, em sentido geral, é aquilo que permite a manifestação de tudo o que existe como real. A temporalidade desvela-se quer como presente - a percepção actual, quer como passado - a retenção, quer como futuro - a protensão².

A problemática da concepção do espaço está directamente relacionada com a da concepção do tempo. O espaço, originalmente, é a terra - o *topos* grego - que se torna, com o tempo, o *locus* do Homem. O espaço revela-se, então, ao Homem, como exterioridade absoluta, como terra que pode ser dominada. Pelo contrário, o tempo é desprovido de tangibilidade. Originalmente, o tempo é considerado paralelo, não toca a realidade, apenas a enquadra cronologicamente, é uma sequência de momentos que correm sem parar. Em certo sentido, nestas concepções dissentidas do espaço e do tempo, não existe qualquer ligação entre o tempo, que se limita a ser um agora, e o espaço, que se limita a ser um aqui. Essa concepção foi-se alterando ao longo da história, para Platão, por exemplo, a questão do tempo provém de uma ideia de intemporalidade do Ser e do pensamento, por oposição à diversidade do mundo: *Então ele lembrou-se de fazer uma imagem móvel da eternidade e, ao mesmo tempo que organizava o céu, fez da eternidade que resta na unidade esta imagem eterna que progride segundo o número, e a que nós chamamos o tempo*³. Embora ainda presa a uma origem metafísica, esta compreensão já não aceita a simples presença do tempo *ao lado* do Homem, como redutora medida de uma duração, referindo o tempo como a qualidade da progressão que, logicamente, implica a progressão de algo. Esta

imagem eterna de Platão transformar-se-á com Aristóteles através da introdução da medida do *movimento*, o *Chronos*, pura cronologia, converte-se em *Kairos*, um tempo temporalizado:

O que é o tempo? Este não se compõe de uma série de instantes indivisíveis que, ao sucederem-se se fossem assim adicionando. O instante não passa de um limite fluente entre um passado que já não é e um futuro que ainda não é. O tempo deve, pois, definir-se do seguinte modo: 'A medida, número do movimento segundo o antes e o depois'.⁴

A rotura entre as duas formas de pensamento expressa-se na possibilidade de pensar a diferença a partir de uma continuidade. Existe uma relativização da noção de tempo: este não é uma mera adição matemática de *agoras*, mas relaciona cada um deles com o que antecedeu e com o que lhe sucede.

Se pudermos designar, de modo simples e ancestral, a noção de tempo e de espaço que interessa à temporalidade arquitectónica e que supera a dualidade dissentida inicialmente, recorreríamos à expressão latina *hic et nunc*, isto é, *aqui e agora*⁵. É este sentido que define o tempo, não como mera assunção de uma evidência temporal, que flui eternamente, mas como presença temporalizada. O desiderato de Aristóteles surge precisamente desta junção de tempo e espaço, que introduz uma componente causal, e uma procura por nexos - uma causa pressupõe um efeito, um acontecimento.

Podemos falar de duas dimensões do tempo: a do mundo, onde o instante actual, *uma pequena fracção fugida entre um futuro que ainda não o é e um passado que já não o é*⁶, tende a desaparecer, e a do Homem que possui uma condição de tempo vivido, onde o presente é fundamental e se estende ao passado e ao futuro. Este sentido do tempo preenchido pela vivência, pelo acto, introduz o acontecimento na então dialéctica entre tempo e lugar, e faz com que a centralidade temporal se desloque do *agora* para o *aqui*. Seria correcto afirmar então que, se nada acontecesse seria como se não existisse tempo, como se este não decorresse. Assim, é o acontecimento que converte o tempo do mundo, abstracto e vazio, em tempo do Homem, feito da consciência da presença humana. É a transformação do tempo enquanto medida, em história do acontecimento.

Slowness temporal e a percepção em acção (*paralaxis*)

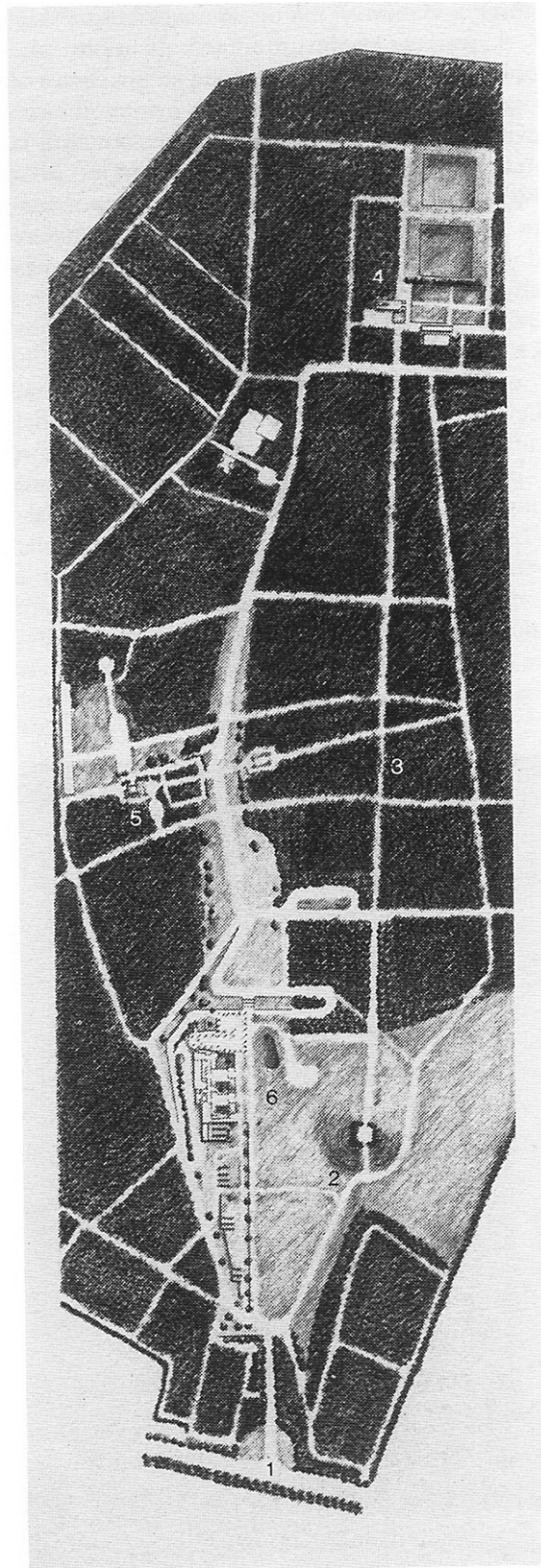
A forma como se vive o tempo, e no tempo, está comprometida directamente com o meio em que o sujeito se insere, e com a cultura que lhe dá origem. A actual concepção do tempo é baseada num sistema linear e, talvez, disjuntivo. O estilo de vida

contemporâneo levanta questões de fragmentação temporal – por exemplo, o desassossego dos *media* cria uma saturação na sociedade, isto tem efeitos destrutivos, que causam ansiedade e stress. A verdade é que a sociedade contemporânea vive a uma velocidade vertiginosa, nunca antes a expressão *estou sem tempo*, proliferou como nos dias de hoje. A incrível aceleração do tempo está a converter a nossa época numa tela do presente, onde o caleidoscópio do mundo é projectado. Em *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Germano Celant usa conceitos como *contemporaryism*, *hyper-contemporary*, *terror of the contemporary*, e *vertigo of nowness*, para se referir a esta questão que ele define como, *a pathological and conformist anxiety that... turns the present into an absolute frame of reference, an indisputable truth.*⁷ O Homem sente-se perdido, sem contexto e sem rumo, já que essa espécie de presente contínuo hiper veloz destrói a ideia de passado, e rouba a possibilidade de um futuro.

Esta questão pode ser contrariada, em certa parte, pela possibilidade que a arquitectura oferece de distender o tempo, não num sentido de o aumentar mas, numa ideia de *slowness* temporal. Italo Calvino, no seu texto sobre a Rapidez, relata-nos esta condição que o Homem experiencia na vida prática, e a forma como a arte, nesse caso a literatura, pode contrariar essa questão: *Na vida prática o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura,⁸ é uma riqueza de que se pode dispor à vontade e com indiferença: não se trata de chegar em primeiro a uma meta determinada; pelo contrário, a economia do tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo poupamos, mais tempo poderemos perder.*⁹

A obra arquitectónica é, ou deveria ser, assim, um museu do tempo, com a capacidade de o suspender. *The great architecture petrifies time.*¹⁰ Ainda hoje podemos sentir o tempo lento da Idade Média nos vazios das grandes catedrais Góticas. A verticalidade e imponentia destas construções ligavam um homem a uma dimensão transcendental. Foi a conversão do tempo em pedra, da religião em física, da crença em presença. Este *retardar-se temporal* é fundamental para que a arquitectura se consiga conectar com o conhecimento silencioso da sua essência, e para que se enraíze na cultura. Tal como a água que penetra lentamente o solo, é preciso dar tempo para que a percepção se entranhe no sujeito, a um acto específico deve-se dedicar um tempo particular, o recurso que Lewerentz soube tão bem manipular e articular nas suas obras. A um ritmo frenético não é possível interiorizar, é preciso tempo, mais ou menos, para conhecer um espaço, definindo-o e dotando-o de valor, *adquirimos afeição a um lugar em função do tempo vivido nele*¹¹, sem tempo não se pode gerar emoção.

Esta questão da velocidade do acto, do tempo a que um acto decorre foi uma ca-



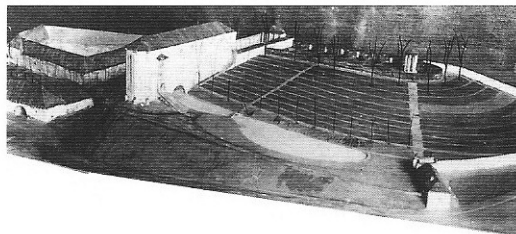
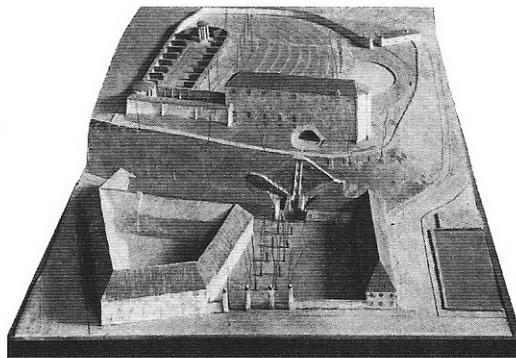
Legenda: 1-Entrada; 2-Bosque do Recordar; 3-Percurso; 4-Capela da Recordação; 5-Capela da Floresta; 6-Crematório

Cemitério de Woodland (Skogskyrkogården), Estocolmo
Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, 1917-1961

racterística que Lewerentz soube manipular com mestria. A forma como nas suas obras o movimento do sujeito está ao serviço da experiência arquitectónica, é uma das propriedades que mais as distingue. A questão do movimento é indissociável da componente temporal, porque todo o movimento leva um tempo, e dá-se a uma velocidade que não é mais que o resultado da distância em função do tempo que esta levou a percorrer. A importância deste aforismo foi demonstrada por Zevi que defendeu o tempo como a quarta dimensão da arquitectura, para além das três dimensões da perspectiva: *Existe (...) outro elemento além das três dimensões tradicionais, e é precisamente o deslocamento sucessivo do ângulo visual. Assim designou-se o tempo, quarta dimensão*¹².

Quase todas as obras de Lewerentz levam o sujeito a percorrer o tempo com os seus passos, a questão da percepção em acção foi sempre trabalhada de forma sábia. O projecto para o cemitério de Estocolmo é um exemplo poderoso onde este tema é tratado com especial atenção, veja-se o traçado do *percurso dos sete poços*, que é rematado pela Capela da Ressurreição. Este traçado leva-nos através de um percurso monumentalizado por entre a paisagem até ao recolhimento da capela. É longo, tortuoso, porque as coisas têm um tempo e, aqui, conta-se com os passos o tempo das coisas. Contrariamente ao hedonismo¹³ moderno, o arquitecto cria um *atraso* que evita a revelação prematura de coisas que precisam de *demorar o seu tempo*. Como escreve Alberto Pérez-Gómez, no seu livro *Built upon Love: Once one bites the Apple the desire is gone; we cannot want that...*¹⁴. O aforismo de Pérez-Gomez leva-nos a perceber que o tempo é, ao mesmo tempo, uma condição de encanto e de decadência.

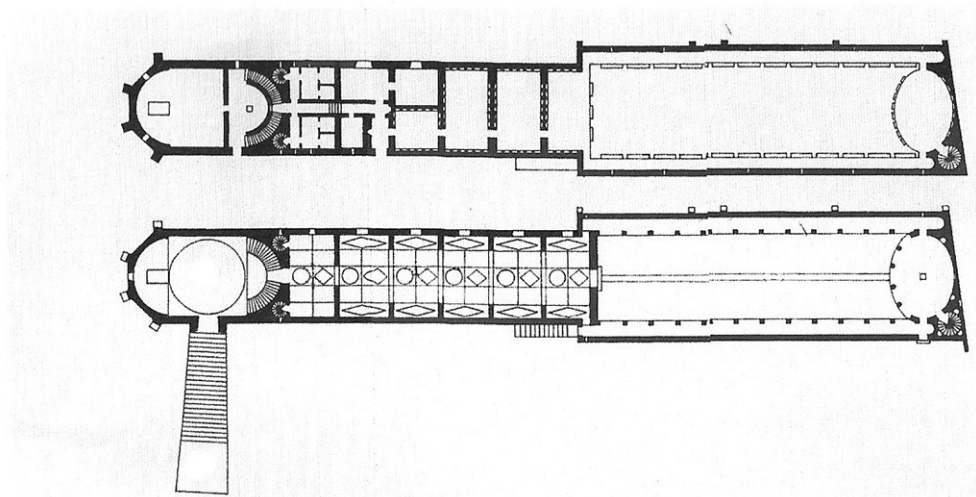
O traçado inicia-se na entrada, com um carácter livre, vai-se adequando à topografia local até surgir uma escada, uma inserção na paisagem que marca uma direcção a tomar, é o convite insinuado na colina. Subimos lentamente pelos sete lances de provação e, ao chegar, o tempo pára naquele quadrado coberto de arvoredos, é uma vírgula no caminho, um banco, uma pausa, respiramos e voltamos a seguir em frente, o caminho é agora ortogonal, desenhado, e percebemos que nos encaminhamos, ainda que lentamente, para o final onde nos espera a capela que remata o traçado. Este caminhar confere um sentido ritual muito forte ao lugar e, não fora o tempo despendido, ou a forma como é dominado, este não possuiria o mesmo significado. Apenas percorrendo aquela paisagem nos tornamos conscientes da obra no seu sentido global e percebemos as relações entre a nossa percepção, o lugar e a obra. São fenómenos que não conseguimos entender através do desenho, ou de qualquer outra concepção mental. Apenas a experiência física e real, o *andar lá*, concede a possibilidade de entender a relação que se estabelece entre a nossa percepção e a



Crematório em Bergaliden (maquete), Helsingborg
Sigurd Lewerentz, 1914

obra. A este fenómeno, Yve-Alain Bois chamou de *paralaxis*, que em grego significa *change, displacement of the apparent position of a body, due to a change of position of the observer*.¹⁵ No texto, *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*, a propósito de uma escultura de Richard Serra, Bois faz um recorrido por entre arquitecturas e conceitos que demonstram a diferença entre a percepção estática da obra, presa aos desenhos a partir de aritméticas compositivas, e a sua passagem para uma percepção em acção, onde os objectos são depreendidos de uma maneira diferente pelo olho humano - *it means that as one moves through or past colonnade, the columns not only appear to change position relative to one another, but also appear to change position relative to whatever is perceived through them or behind them*.¹⁶ Esta referência ajuda a perceber a forma como Lewerentz integrou o movimento no desenho da paisagem, contrapondo-se ao jardim *pitoresco* referido por Bois a propósito dessa percepção estática. Enquanto o *pitoresco* inglês partia da sucessão de imagens apresentadas durante um percurso no parque, como momentos de percepção isolados¹⁷, no cemitério de Estocolmo, pelo contrário, o movimento ao longo do traçado surge como acesso a uma percepção em acção, em permanente interacção entre os elementos constituintes da obra e do que a envolve.

Como se exemplifica a partir da descrição do percurso de acesso à capela, na obra de Lewerentz ocorre, quase sempre, uma dialéctica entre o sujeito, o objecto e o contexto, evidenciando a experiência estética através do movimento. O próprio projecto para a Capela da Ressurreição, nos primeiros croquis, foi pensado como o de uma capela-passagem. Isto remete-nos para uma ideia incomum de rito, a cultivação de um *rito de passagem* progressivo. Este tema é anterior ao concurso para o plano do cemitério e remonta ao projecto, não construído, para um crematório em Helsinborg em 1914. Lewerentz construiu uma extensa narrativa na qual edifício e paisagem eram tratados de uma forma contínua, um projecto que *intende dare forma significante al luogo della cremazione*.¹⁸ A proposta consistia num corpo estreito e alongado, paralelo a um dos lados do terreno de implantação, que se convertia no final numa ponte sobre um lago, por onde a água deslizava numa série de pequenas fontes e cascatas em direcção à cidade. Paralelamente a este lago é desenhado o percurso em rampa à primeira sala do crematório, um espaço marcadamente vertical, destinado a acolher a cerimónia fúnebre, *il luogo della morte*. Este espaço quase não estabelecia relação com o exterior, como tal a luz natural seria escassa de forma a acentuar a ideia de um lugar introspectivo, que convidava ao recolhimento e à oração. A este espaço sucede-se *il luogo della vita*, subdividido em cinco ambientes contínuos, e iluminado por um ritmo constante de vãos que vão guiando as pessoas até ao final da celebração. São vários os elementos simbólicos presentes neste projecto: *l'orientamento est-ovest*



Crematório em Bergaliden (plantas), Helsingborg
Sigurd Lewerentz, 1914

*del corpo di fabbrica che pone in relazione il ciclo della vita e della morte con l'alba e il tramonto secondo una simbologia ínsita nell'essere umano; la presenza dell'acqua che scorre, come immagine della nascita della vita e della purificazione; l'andamento ortogonale dei percorsi principali – quello di arrivo e l'asse longitudinale dell'edificio che riproducono anche nella loro proporzione la forma della croce.*¹⁹

A característica mais marcante deste projecto residia na ideia de entender o acto fúnebre enquanto um percurso, transladando isso à própria vivência do edifício. Assim, durante o decorrer da cerimónia, o sujeito ia atravessando o edifício, e esta terminava com o indivíduo a sair para o exterior. O movimento que cada indivíduo efectuava, centrava o acto fúnebre no próprio sujeito em acção. Este *rito* não era apenas a ideia de uma *promenade architecturale*, senão a materialização e o sustento, através da arquitectura, de uma experiência comum de grande intensidade: a necessária aceitação da morte por parte dos que ficam vivos. Apesar de não ter passado do papel, Lewerentz volta a utilizar a confrontação com a morte como parte essencial da construção da narrativa deste projecto. Encara-a não só como um critério para resolver o edifício isolado mas, também, como uma forma de converter a paisagem na última y más sublime parada en este “rito de paso”.²⁰

O corpo do tempo e o tempo dos corpos

A forma como os projectos levados a cabo por Lewerentz vão pautando a experiência do sujeito, através de diversos recursos, assemelha-se ao papel que um metrónomo desempenha na música. Vão mediando a velocidade a que vai decorrendo a experiência, permitindo que, quando necessário, o sujeito quase se aperceba naturalmente que é preciso desacelerar para assimilar melhor, para absorver dentro de si uma situação específica, um pormenor particular. É nestes instantes que se denotam pequenas coisas que enchem a alma: o desgaste das juntas, o envelhecimento do ferro, o musgo na pedra. Ou seja, são essas pausas e abrandamentos, que permitem ler o próprio tempo materializado nos sinais deixados pela sua passagem.

A matéria e superfície têm uma linguagem própria que evolui e altera-se ao longo do tempo. Com o passar do tempo os materiais adquirem uma espécie de *patine* (não se pretende entender este conceito apenas do ponto de vista das suas qualidades hápticas), esta, é como um registo, um vínculo da matéria ao tempo, referenciando a relação que um edifício estabelece com o passar do mesmo. A forma como Lewerentz vai usando nas suas obras materiais que *envelhecem bem*, que se vão alterando de forma natural com o passar do tempo, está patente nas palavras que Luis Mansilla escreve sobre a uma visita à capela da Ressurreição: *Detrás del pórtico un conjunto de*

*planos ciegos se rematan en una cubierta de cobre verdecido. Es bonita esa cubierta en la que se sobrentiende el paso inexorable del tiempo, en la que el material debe cambiar para resistir la vida, en la que un cobre inerte se hace vivo para patinarse de eternidad.*²¹

Todos os edifícios expressarão sempre visualmente a sua interação tortuosa com o tempo na medida que, a sua natureza é a do artefacto feito pelo Homem, cabe ao arquitecto saber usar isso a seu favor, tal como Lewerentz o fez com tanta mestria. Enquanto objecto físico e realidade material, os edifícios existem sempre *num* tempo e *num* lugar.

O núcleo duro do Modernismo, na sua busca incessante pelo artefacto perfeito, preferiu materiais e superfícies que procuravam um efeito de planura, de imaterialidade abstracta e intemporalidade. A brancura favorecia *the eye of truth*, nas palavras de Le Corbusier. A superfície Modernista era construída como uma barreira abstracta, privilegiando uma essência conceptual a uma sensorial. A abstracção e a perfeição transportam-nos para um mundo das ideias, uma realidade conceptual afastada do mundo falível e humano - *errar é humano e ninguém é perfeito*. Esta condição *divina* causa uma desagregação e decadência da experiência do tempo e da realidade, a obra é colocada num patamar de superioridade, numa relação de intangibilidade com o usuário.

Ainda nos dias de hoje, a maioria dos arquitectos estão constantemente a criar objectos para serem vistos. Estes parecem ficar presos ao momento único da sua criação e evocam a experiência de um tempo plano devido ao seu comprometimento, quase total, com a visão - *Vision places us in the present tense, whereas haptic experience evokes the experience of a temporal continuum*²². O inevitável processo de envelhecimento e desgaste não é, normalmente, considerado como uma característica positiva na concepção de um edifício. O artefacto arquitectónico existe assim num espaço sem tempo, numa condição artificial separada da realidade, preso numa espécie de presente perpétuo que o afasta da condição natural do mundo. É o ser jovem e perfeito para sempre, que Oscar Wild nos retrata tão bem no seu romance *The Picture of Dorian Grey*.

Contrariamente ao sentido intemporal com que o Movimento Moderno pretendia qualificar os seus edifícios, a cultura Nórdica, e consequentemente Lewerentz, abordaram essa questão da permanência no tempo, não como uma juventude eterna, mas antes com uma referência ao *ser ao longo do tempo*, ao acompanhar do tempo lado a lado, numa relação melancólica. Por exemplo, uma rocha polida pelas ondas do mar ao longo dos anos transmite uma sensação tranquilizadora, isto acontece porque esta

transmite conceptualmente a ideia do seu paciente processo de formação. Lê-se com o corpo o tempo do processo, e o objecto converte-se em imagem do tempo.

Mas, para além de concretizar o tempo, a arquitectura também o transcende; a temporalidade do tempo é atravessada nas duas direcções. A Muralha da China, ao mesmo tempo que materializa um fosso de milhares de anos entre a realidade actual e um passado distante, conta-nos sobre o tempo dos imperadores e as conquistas de Gengis Khan, e permite-nos imaginar como seria viver nesse contexto distante. Da mesma maneira, ao mesmo tempo que em St. Peter's se evidencia na matéria uma duração temporal entre o passado da concepção e o presente, o edifício transporta-nos no tempo, é uma igreja mas, mais que isso, é também uma caverna carregada de intenções que recorda as práticas primitivas da Igreja antes de Constantino, quando os sacramentos eram celebrados nas catacumbas num estado de absoluta simplicidade, naquele espaço ecoam centenas de anos. Assim, como escreve Pallasma no seu texto intitulado *The Art of Permanence: Architecture enables us to see and understand the slow process of history, and to participate in time cycles that surpass the scope of an individual life*²³, através da arquitectura o Homem pode experienciar, em certa medida, fragmentos de um passado demasiado distante para a sua condição humana.

O tempo relaciona-se de uma forma física com a arquitectura, mas também constitui uma dimensão intelectual essencial. Uma obra, artística na sua génese, é, ou deveria ser, uma condensação da memória colectiva ou individual do momento da experiência artística. Assim, a experiência da *arte*, e consequentemente da arquitectura, é uma experiência do tempo multi-dimensional. Num sentido intelectual, a experiência da arte não é a consciência do *never-before-experienced*, mas sim a reconstrução de um nível de significado bio-cultural. O ser humano necessita de situações como estas para responder a questões existenciais, para se conseguir identificar com o mundo e aceitar a condição da vida enquanto um período breve e limitado.

Chronophobia e a experiência do tempo que cura

É essa condição, a de que o ser humano está limitado a um *curto* intervalo de tempo, esse destino irrefutável concedido desde o momento da sua concepção, que o leva a procurar mecanismos que o façam perdurar além da sua vida. O medo da morte e do envelhecimento sempre foi um, ainda que inconsciente, companheiro de jornada do ser humano. A verdade é que aflige o Homem moderno a ideia de não poder controlar o seu destino e, sobretudo, a condição de finitude que este tem sempre associado. Relembro que todos os contos de fadas terminam com um *forever and ever*, a prova do desejo interior de uma continuidade intemporal. É justo dizer que o Homem dos



Igreja de St. Mark's, sul de Estocolmo, Björkhagen
Sigurd Lewerentz, 1960

nossos dias sofre de *Chronophobia*, o pavor do tempo. A relação que o Homem estabelece com o tempo é, por isso, frustrada e dissentida devido à atitude repressiva com que este encara o envelhecer e a morte. A conversão do tempo cíclico numa linha, com um início e um fim absolutos, malogrou a forma como o ser humano vê o tempo; sentimo-nos impotentes perante ele, indefesos e à sua mercê. A forma como construímos a nossa cultura e os nossos edifícios, está directamente comprometida por este paradigma. A forma como os anciãos são tratados nos dias de hoje está relacionada com o que se escreveu anteriormente. Rejeitamos a sua companhia, mais, a sua presença, porque eles nos recordam o futuro de nós mesmos. Desprezar o *envelhecimento* leva-nos a acreditar num tempo sem tempo, na eterna juventude. Assim, este sentimento de repúdio pela passagem do tempo, não é mais que o repúdio pela própria condição humana, finita na sua essência.

Longe de um voluntário processo de envelhecimento, os edifícios tornaram-se vulneráveis aos seus efeitos. Ao invés de enriquecer e conferir significado, o tempo e o uso atacam as construções de forma destrutiva, perde-se a melancolia do envelhecimento, do tempo que passa e confere autoridade, da consciência da morte em si. Este receio pela finitude da existência serviu de mote à expressão artística desde sempre. *By transferring our world view and experience into a material shape we believe we can continue our limited existence*²⁴. Foi bastante comum a aspiração de imortalizar o Homem através da arquitectura - por isso construímos monumentos em memória dos grandes homens, para que não nos esqueçamos dos seus feitos. Vinculamos a memória a uma realidade física para que esta nos recorde de algo que se pode perder pelos recantos do *tempo*. Gaston Bachelard, no seu livro *The poetics of Space*, escreveu que *a house constitutes a body of images that give mankind proofs or the ilusion of stability*.²⁵ Num sentido oposto ao das ideias que a principal linha do Modernismo promovia, manifesta-se a arquitectura de Sigurd Lewerentz, *who evoke healing experiences of time*²⁶. A realidade física construída por Lewerentz é adstringente numa temporalidade densa e profunda, evocando poderosas imagens capazes de serenar o medo que o ser humano tem do tempo e das suas repercussões. Estas contam-nos sobre opacidade e mistério, sobre a sombra e a luz esculpida, sobre o enigma metafísico e a morte. Segundo Pallasmaa, *Lewerentz enables us to see ourselves dead without fear, and placed in the continuum of timeless duration, the 'womb of time'*.²⁷ Os projectos de Lewerentz para os centros paroquiais em Klippan e em Björkhagen são estratificações carregadas de significados, assim como se empilham os tijolos em camadas formando um bloco oco de argila, a densa sombra entre a matéria compacta-se numa condensação de sentidos. A questão da sombra é importante devido ao seu poder de desacelerar o tempo, só uma luz esculpida pela sombra pode guiar, lentamente,

os passos do Homem. Sentimos que o tempo abranda porque há um peso, a sombra tem um peso, quase como se fosse a própria força gravítica que aumentasse, como escreveu José Quintanilla Chala, *en Klippan, la sombra há adquirido espesura, masa, en definitiva, cuerpo*.²⁸ Não é o homem que se move mais devagar em relação a algo, todo o contexto abranda num sinal de vontade transcendental.

O tempo mede-se na matéria e a matéria *constrói o tempo*

Foi em busca do silêncio e da quietude que se encontram na sombra que, em St Peter's, Lewerentz recolheu o conjunto paroquial, refugiando-o por entre o arvoredado. Já não é um objecto, matéria e paisagem fundem-se num ciclo de concordância. A tradição surge como resposta ao progresso, o silêncio como resposta ao ruído. Este universo de tijolo fogo abriga o homem numa quietude introspectiva. O relógio não pára, mas parece render-se ao silêncio da matéria; contrariamente à velocidade da vida contemporânea que potencia o esquecimento, esta lentidão que se vai evidenciando no complexo paroquial associa-se com o corpo e com a memória, o tempo não se estaca, mas vai-se dilatando lentamente pelas juntas grossas do tijolo que transmitem numa linguagem própria o peso de um tempo retardado. Não é ocasional a materialidade que Lewerentz dá ao edifício, os materiais estão na realidade repletos de associativismos. Podemos afirmar que os materiais conseguem provocar experiências profundas, cada um tem a sua própria expressão, e remete para conceitos que transcendem a sua natureza física. O tijolo fala sobre a terra e o fogo, sobre a gravidade e a tradição; o ferro sobre o calor extremo da sua produção, e sobre envelhecimento medido na patine que este adquire com o tempo; a madeira sobre a sua dupla natureza: de árvore, enquanto obra divina, e de artefacto, enquanto obra do Homem.

A forma como se joga com estas concepções mentais revela-se fundamental. Importa a relação, mas também a tensão: macio/duro, leve/pesado. A relação que se estabelece com a matéria guia-nos por entre a sua temporalidade. Os materiais deveriam falar-nos prazerosamente do tempo, a consciência do conceito convertida em realidade física e palpável. Escreve Pallasma sobre St. Peter's que *these are dreams of the fired clay brick in the same way that Michelangelo's sculptures and buildings are dreams of marble: the observer is permitted to enter de unconsciousness of stone*²⁹.

A matéria compromete o ser humano com o mundo, é na sua textura que *medimos a verdade*. Passamos a mão e *saboreamos a verdade, As palavras podem pôr-nos na pista certa, mas nós mesmos temos de sentir os efeitos texturais para compreendermos o que realmente eles são*.³⁰ Esta consciência háptica amarra-nos à nossa condição humana, percebemos o onde e o quando através do nosso corpo. Não é ocasional a predomi-



Untitled
Jannis Kounellis, 1969

nância da penumbra na obra de Lewerentz, salvaguardando-se da primazia ocular da cultura actual, o arquitecto convida educadamente a ver com as mãos. Envoltos numa espessa escuridão, a sombra chama todos os nossos sentidos a medirem os seus limites, o tempo dilata-se e, percebemos que somos obrigados a uma pausa.

(...) el maestro, como el narrador de las Mil y Una Noches, nos lleva sabiamente de afuera a dentro, de un fragmento a otro, casi sin darnos cuenta, construyendo con habilidad el tiempo. El tiempo que transcurre entre las gotas de agua que caen cuando entramos a oscuras en la iglesia, el tiempo que tardan nuestros ojos en acostumbrarse a la luz, y que nos permite no atravesar el muro con brusquedad, sino sentir que ese espacio en penumbra es iluminado por nuestros propios ojos, por nosotros mismos.³¹

Como reacção à subvalorização da experiência material, e conseqüentemente do tempo, parece recomeçar a germinar uma sensibilidade para com a emoção e o significado fomentados por esses processos. Materialidade, erosão e ruína são temas preferenciais da arte contemporânea, é a realidade entendida a partir do tempo, e o tempo enquanto manipulador da realidade. Da *Arte Povera* à *anti-arquitectura* de Matta-Clark, da exacerbação de Kiefer ao *sculpting time* de Tarkovsky, denota-se a vontade de construir uma narrativa que potencia o significado e a emoção. Veja-se, por exemplo, as intervenções de Jannis Kounellis; *são expressões do sonho e memórias de significado*, é a ideia da arte substituída pela própria vida. Mergulhamos no precipício e ficamos emaranhados na imensidão, o tempo despega-se da realidade e arrasta-nos num processo inquisitório onde questionamos valores e depreendemos significados. Ainda que, no campo das ideias, muitas vezes sentimos a tentação de acreditar que, naqueles objectos expectantes, naquelas texturas, é possível tocar o tempo e depreender significados. É assim perceptível a forma como a arte, ao mesmo tempo que nos remete para a condição física do mundo envolvente, tem a capacidade de projectar o Homem para um plano transcendental. Tal como as instalações de Kounellis, as obras de Lewerentz têm este poder de transmitir ao Homem emoções, ou melhor, de lhe permitirem que se emocione. É em experiências como estas que reside a leitura do tempo e do significado que ele transmite, sendo a memória o local onde as guardamos e tomamos consciência da sua importância.

notas

¹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Built upon Love*, p. 65

² Os termos utilizados são devidos a Hurssel que os utiliza para descrever três direcções da *consciência intencional* (ABBAGNAMO, H. F. , *Volume XIV*, p 119 a 123)

³ PLATÃO, *apud* LAMEIRO, Carlos Manuel da Silva, *Arquitectura, temporalidade, metadiscurso*, p.293

⁴ CRESSON, André, citação da *Física* de Aristóteles, *apud* LAMEIRO, Carlos Manuel da Silva, *op. cit.*, p.294

⁵ Esta expressão apenas entrou em uso no latim a partir da Idade Média e, referia-se apenas à apreensão espaço-temporal do conhecimento sensível

⁶ TEIXEIRA, JOAQUIM DE SOUSA, *apud* LAMEIRO, Carlos Manuel da Silva, *op. cit.*, p.296

⁷ CELANT, Germano, *Un-expressionism – Art Beyond the Contemporary*, p. 5, 6, 10

⁸ Como na arquitectura.

⁹ CALVINO, ITALO, *Seis propostas para o novo milénio*, p. 62

¹⁰ PALLASMAA, Juhani, *Six themes for the next millennium*, in *encounters*, p. 301

¹¹ TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*

¹² ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura.*,p.22

¹³ O termo é usado segundo o significado em linguagem comum, bastante diverso do significado original, que surgiu no iluminismo e designa o acto de viver centrado na busca contínua do prazer momentâneo e imediato.

¹⁴ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *op. cit.*, p. 66

¹⁵ BOIS, Yve-Alain, *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*, p.40

¹⁶ COLLINS, Peter, *Changing ideals in modern architecture*, p.27

¹⁷ Apesar destas características a concepção do projecto parece já começar a estar subordinada à percepção em movimento, uma vez que eram *construídas* imagens estáticas para ser vistas de pontos particulares, ainda assim estas obrigavam a momentos de paragem em locais particulares, a interrupções da acção.

¹⁸ FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, p.101

¹⁹ *Idem*

²⁰ QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una trasióón nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, p.153

²¹ M. MANSILLA, Luis *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.*,205

²² PALLASMAA, Juhani, *Hapacity and Time*, in *encounters*, p. 324

²³ PALLASMAA, Juhani, *The Art of Permanence*, in *encounters*, p. 311

²⁴ PALLASMAA, Juhani, *Architecture and the obsessions of our times*, in *encounters*, p. 49

²⁵ BACHELARD, Gaston, *The poetics of Space*

²⁶ PALLASMAA, Juhani, *Hapacity and Time*, in *encounters*, p. 324

²⁷ *Idem*

²⁸ QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.*, p.291

²⁹ PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p. 324

³⁰ RASMUSSEN, Stein Eller – *Viver a arquitectura*, p.138

³¹ M. MANSILLA, Luis, *Más allá del muro de la villa Adriana. El viaje de Lewerentz a Itália*

Experiência e memória

O ser humano é o resultado de uma construção complexa, o produto de muitas coisas distintas. Algumas delas, em teoria, são hereditárias, características inatas que vêm supostamente vinculadas a uma raiz genealógica, o legado físico e intelectual que recebemos de quem familiarmente nos precedeu. A outra parte, prende-se com a questão do meio, do mundo que nos envolve e, que tal como o oleiro que dá forma ao barro, nos vai moldando e talhando ao longo das nossas vidas. Esta assimilação de dados adquiridos por nós mesmos, através da nossa experiência, quer física, quer intelectual, é sem dúvida o sustento da construção do *eu* enquanto ser individual e inimitável na sua especificidade.

A cultura moderna privilegiou a intelectualização da experiência, e centrou a sua dimensão física no sentido ocular que, de entre todos, é o sentido mais ligado à razão e ao pensamento. Este domínio da visão sobre os outros sentidos é um tema indiscutível do pensamento ocidental, e conseqüentemente da arquitectura que através dele se produziu. Apesar de tudo, o rumo negativo que o mundo dos sentidos pareceu tomar, não se pode atribuir exclusivamente ao privilegiamento histórico do sentido da visão, uma vez que a concessão da visão como sentido primordial, está também fundamentada em questões fisiológicas, perceptivas e psicológicas.¹ Os problemas surgem, em realidade, quando se isola a visão da sua relação com as outras modalidades sensoriais, restringindo a experiência do mundo a um processo meramente visual. Esta condição restringe, fragmenta e limita a globalidade e plasticidade do sistema perceptivo, reforçando a sensação de distanciamento. Pelo contrário, a experiência vivida de forma plena, isto é, filtrada por todos os sentidos, fomenta uma

aproximação devido, desde logo, à sua natureza tangível fundada no tacto, como escreve Juhani Pallasmaa, no seu livro *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos: El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y del afecto*.²

Experiência multi-sensorial e o *invólucro* pele

A obra levada a cabo por Lewerentz está relacionada com esta questão, porque é um exemplo poderoso de uma arquitectura que não pode ser compreendida apenas através da percepção visual. Quando *in situ*, as construções exigem mais que o olhar descuidado, é exercida uma espécie de força de atracção, que nos impele a tocar e a ouvir. Os olhos revelam-se insuficientes perante a complexidade de associativismos que as obras despertam no ser humano. Talvez seja correcto afirmar, que qualquer experiência arquitectónica significativa exige mais do Homem que a pura contemplação à distância, esta tem de ser multi-sensorial, como diz Maurice Merleau-Ponty³. Esta concepção que Merleau-Ponty defendia estava fundada num sistema colaborativo, onde todos os sentidos apreendiam dados ao mesmo tempo, permitindo ao ser humano assimilar o mundo num processo mais complexo e completo, sem renunciar a informação de espécie alguma. Com base nesta forma de interagir com o mundo, Pallasmaa afirma:

*Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí.*⁴

Esta questão da interacção do corpo humano com a arquitectura é fundamental à questão do significado, porque o Homem precisa de se identificar com o que está à sua volta, em alguma medida, para estabelecer relações com essa envolvente, ou seja, precisamos de nos rever de alguma forma nas coisas que nos rodeiam, de maneira a que estas nos enquadrem e ajudem a perceber o nosso lugar no mundo e, sobretudo, a responder às questões que a nossa própria existência coloca. Neste processo, o *ser* e o mundo vão se definindo constantemente um ao outro, a percepção humana e a imagem do mundo passam a ser uma experiência existencial contínua, visto que já



Cemitério de Woodland (Skogskyrkogården), Estocolmo
Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, 1917-1961

não existe corpo separado do seu lugar no espaço, nem vice-versa - o corpo projecta-se no mundo e o mundo reflecte-se no corpo. Merleau-Ponty assim o enuncia claramente:

*O mundo não é um objecto cuja lei constitutiva estaria em meu poder: é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não 'habita' unicamente o 'homem interior': melhor ainda, não há homem interior, o homem está no mundo, neste mundo em que se conhece.*⁵

Esta forma de *ser no mundo* fomenta o carácter emotivo no processo de viver, e cabe à arquitectura fornecer o pano de fundo para este sistema existencial. A experiência de um espaço arquitectónico deveria estar sempre comprometida e pensada para este tipo de questões, indexada a uma componente significativa.

Em qualquer experiência arquitectónica significativa, espaço, matéria e tempo fundem-se em uma única dimensão, na substância básica do *ser* que se entranha na nossa consciência. Identificamo-nos com aquele espaço em específico, com aquele lugar, naquele momento, e todos estes planos, até então exteriores a nós, passam a ser ingredientes da nossa própria existência. Este acto de viver enquanto metáfora de absorção do que, até então, ainda não nos pertence, ou melhor, do que já pertencia mas ainda não havia sido adquirido, pode ser entendido como uma das coisas que dão sentido à existência do ser humano. Em realidade, este processo prende-se mais com esse carácter destinado, do que com uma coisa que se assimilou no momento. Tem mais a ver com instinto que com raciocínio, é mais inato que mental.

A experiência vivida no cemitério de Estocolmo é especialmente elucidativa destas questões devido à constante provocação a que o corpo está sujeito - este é incitado permanentemente a reagir a um vasto número de estímulos, quer pela arquitectura quer pela paisagem. O passeio pelo bosque é vigorosamente tonificante e restaurativo devido à contínua interacção de todas as modalidades sensoriais. Caminhamos envolvidos por um silêncio apaziguante, saboreamos o cheiro da terra húmida que, ainda embebida na sombra do arvoredado, não teve tempo de secar à luz dos finos raios de sol. Tudo isto enquadra a descoberta contínua de um leque de texturas que temos vontade de sentir com a ponta dos dedos. No limite parece ter sido neste lugar, que Gaston Bachelard se inspirou quando escreveu sobre a *polifonia dos sentidos*.⁶

Se é verdade que a natureza nos proporciona deleitosamente estes estímulos, os objectos arquitectónicos que ali encontramos falam claramente com o mesmo tom que a paisagem, parecem ser sempre capazes de nos surpreender através das suas qualida-

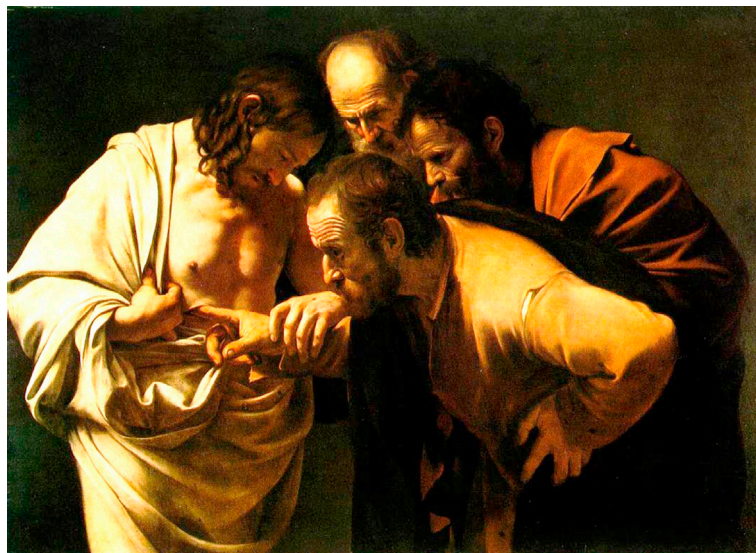
des, que abraçam calorosamente o corpo enquanto uma unidade total.

Ressalta ao sujeito sobretudo esta atmosfera que Lewerentz e Asplund conseguiram transladar da paisagem para dentro dos edifícios. É esta capacidade para levar o ser humano a trespassar a barreira da física que converte a experiência sensorial num veículo do significado, esse poder de elevar a simples interacção com um objecto arquitectónico numa experiência poética, que Zumthor definiu como a génese da qualidade arquitectónica: *Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra.*⁷

Como se referiu anteriormente, para além de responder às questões de ordem física, às necessidades de abrigo e conforto, a arquitectura deveria estar sempre comprometida com a questão do significado e da emoção, como escreve Pallasmaa: *En mi opinión, la tarea de la arquitectura es “hacer visible como nos toca el mundo”, como dijo Merleau-Ponty de los cuadros de Cézane.*⁸ A verdade é que é mais fácil ao indivíduo sentir-se identificado com um edifício, quando esse sentido de contacto não é apenas no campo das ideias, mas sim, quando é passado ao plano das emoções através da própria pele. O corpo compreende melhor e mais facilmente quando em relação com outro corpo. Sendo a pele o *invólucro* do ser humano, o *pano* que trazemos vestido desde o início, é através dela que contactamos desde sempre com o que está ao nosso redor. Portanto, podemos afirmar que a pele é a mediadora da relação do Homem com o mundo, todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do sistema háptico. Este aforismo é sustentado pela teoria de Ashley Montagu, antropologista e humanista Britânico do séc. XX, que confirma a génese háptica do ser humano através de dados científicos:

*(The Skin) is the oldest and the most sensitive of our organs, our first medium of communication, and our most efficient protector (...). Even the transparent cornea of the eye is overlain by a layer of modified skin (...). Touch is the parent of our eyes, ears, nose and mouth. It is the sense which became differentiated into the others, a fact that seems to be recognized in the old-age evaluation of touch as “the mother of the senses.”*⁹

Assim, é natural que o Homem se tenha desligado das questões do significado quando perdeu esta tangibilidade para com o mundo, mais que uma nova forma de perceber o que o envolvia, estava implicada uma rejeição da sua própria natureza. Só sentido do tacto aproxima: embora a visão indique uma possível sensação de calor e rugosidade, esta não passa de uma hipótese até ser comprovada pela própria pele. Quando duvidamos temos sempre a tendência a confirmar pelo tacto. Esta concepção



L'incredulità di San Tommaso
Caravaggio, 1602

de que o tacto é mais fiável que a razão está perfeitamente representada no quadro *La incredulidad de santo Tomás (1601-1602)* de Caravaggio, onde a observação visual se confirma pelo tacto. O sentido háptico fomenta a aproximação, os corpos atraem-se, é uma lei da física, e o tacto ajuda a que a natureza se cumpra, é a forma sensível que insere a nossa experiência do mundo na experiência de nós próprios. Edifícios que se comprometam com estas questões serão sempre mais próximos ao Homem e à sua condição, exemplos de uma arquitectura que *elabora y comunica ideas del enfrentamiento encarnado del hombre con el mundo mediante "emociones plásticas"*.¹⁰ Estas concepções sustentam a ideia de que as leituras que fazemos do mundo advêm da percepção que o corpo, enquanto veículo total, permite.

A obra levada a cabo por Lewerentz está indexada a estas questões, na medida que é sempre provocativa e intensa, através de uma espécie de sensibilidade tectónica que coloca o ser humano em evidência - este converte-se no centro de todo o sistema. Em St. Peter's, o simples processo de aproximação ao edifício é já em si veemente. Ainda à distância o olhar já se inquieta perante a massa de argila escura, perante aquela textura, ainda não sabemos a que *sabe*, mas começamos a imaginar e divagar na nossa mente. Apesar do afastamento começamos desde logo a tocar o edifício com os olhos (o olhar também pode tocar), um tacto inconsciente fundado numa hipotética identificação corporal. Extinta a distância torna-se impossível resistir, a junta grossa que contorna o tijolo emite uma espécie de apelo ao toque, sente-se necessidade de verificar com as mãos aquilo que se está a imaginar desde que se vislumbrou o edifício. Esse processo de verificação, já antes referido, é em Klippan evidente, há uma espécie de instinto imediato que se activa exigindo contacto. Esta sensação advém da necessidade de compreender o que está perante nós, apenas o tacto sente o peso, a resistência e a forma dos objectos materiais convertendo, desta forma, as coisas que envolvem o Homem em extensões dele mesmo. Já no interior, a escuridão obriga a ver com as mãos, há uma percepção do caminho, mas necessitamos do tacto para verificar a sua segurança. Invade-nos uma sensação de beleza que não é apenas visual, é sensível na sua totalidade. Mais que um controlo da luz, o que se denota é uma vontade de esculpir a sombra, uma penumbra que potencia o estado sensível, à boa maneira japonesa, como constatamos através das palavras de Tanizaki, que vinculam este tipo de atmosfera à verdadeira beleza:

Alguns poderão dizer que a beleza enganadora criada pela penumbra não é a verdadeira beleza autêntica. Todavia (...) creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias. Tal como uma pedra fos-



*Pormenor do puxador da porta da capela da Ressureição, Skogskyrkogården, Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1925*

*forescente que emite brilho quando colocada na escuridão e ao ser exposta à luz do dia perde todo o fascínio de jóia preciosa, também o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra.*¹¹

O privilegiar da sombra em detrimento da luz, além de toda a construção de uma atmosfera específica, serve também como potenciamento da relação tangível entre indivíduo e obra, uma acção fomentativa da experiência háptica. Assim, torna-se evidente que a questão do toque é fundamental na forma como o ser humano se relaciona com o mundo, é através do tacto que *saboreamos a verdade* das coisas. Não é à toa que o gesto básico relacional do Homem é o aperto de mão, este comportamento simboliza confiança, confia-se na verdade do que o outro nos transmite. Para Pallasmaa, o puxador da porta é a tradução desta saudação ao campo arquitectónico, é o aperto de mãos do edifício: *Es un placer apretar un pomo de una puerta que brilla por las miles de manos que han cruzado aquella puerta antes que nosotros; El limpio resplandor del desgaste se ha convertido en una imagen de bienvenida y hospitalidad*¹².

Imagem da acção e identidade pela memória

Além desta simbologia, o puxador de uma porta introduz outra questão importante, que se prende com a imagem da acção. A imagem do puxador induz um movimento rotativo, que através do giro leva ao destrancar do trinco, e à abertura da porta através do confronto do nosso peso com o da mesma. Há um indício de acção nas imagens arquitectónicas, os objectos que nos rodeiam reflectem a sua acção possível numa espécie de promessa de função e propósito.

Esta acção é a prova que uma reacção corporal é um aspecto inseparável da experiência arquitectónica significativa (esta não pode consistir simplesmente em uma colecção de imagens, a arquitectura não se pode resumir a uma colecção de unidades visuais). O significado em arquitectura está indexado à sua capacidade para gerar encontros e proximidades, de incluir e excluir, de provocar confrontos que interajam com a memória. É através da acção, da experiência vivida no acto, que se constrói a memória, onde os nossos actos representam o passado, e servem de base às acções futuras como possibilidades de serem presente.

O significado arquitectónico advém da forma como o corpo e os sentidos recordam: existe uma acção sobre um objecto, ou sobre um espaço, esse segundo interveniente corresponde-nos de alguma maneira, e desta interacção surgem fenómenos que nos marcam. Muitas vezes não se sabe bem o porquê, que poder ou características teria certo objecto ou edifício, que toca o Homem de uma forma tão especial, o que se

pode constatar é que, efectivamente, essa emoção está lá, e que não a pudemos negar. É um processo que advém da correspondência de elementos que o sujeito denota no objecto, com questões que são íntimas do ser humano e do seu sistema existencial, ou seja, coisas que estão gravadas na sua memória e comprometidas com a sua experiência. Assim, a memória existe como o conjunto sobre o qual o significado é construído, não existe significado sem memória uma vez que este implica sempre identificação. Esta questão pode ser explicada através do relato que P. Zumthor faz de uma segunda visita a um espaço que o havia impressionado:

Fico contente quando me resta um bom sentimento, uma impressão, de onde posso mais tarde, como numa observação intensiva de um quadro, retirar particularidades e me perguntar o que foi que provocou o sentimento de calor, de segurança, de leveza ou de amplidão que ficou na minha memória. Quando olho para trás desta maneira, já não se deixam separar a arquitectura da vida, a situação espacial que vivi dentro dela. Também quando me concentro exclusivamente na arquitectura, quando tento perceber o que vi, o vivido toma parte e dá cor ao visto. E introduzem-se memórias de experiências semelhantes. As imagens de situações arquitectónicas aparentadas sobrepõem-se e condensam-se mutuamente.¹³

A memória é um dos mecanismos que contribui para a relação do ser humano com o mundo, ela é a raiz da nossa identidade enquanto indivíduos, e a base segundo a qual as pessoas se unem para formar a identidade de um grupo social. Somos o resultado da nossa experiência, mas é a forma como a usamos e filtramos através da memória que faz do indivíduo aquilo que ele é. É a memória que estabelece esse laço entre o passado vivido (experiência), o presente em que se vive e o hipotético futuro por viver; relembramos que o passado contribuiu para quem somos agora e que, de diversas maneiras, contribuirá para aquilo que façamos no futuro. A memória age como reguladora da experiência através de um processo de reevocação. Por exemplo, o ser humano tem a noção de que quando alguma coisa está muito quente queima, esta concepção foi adquirida através da prática. Embora nos possam ter avisado muitas vezes sobre essa condição, até termos a experiência física o conceito não fica perfeitamente assimilado. É a memória dessa experiência que faz com que o Homem evite voltar a queimar-se, esse processo de rememoração surge como um filtro à experiência, uma linha orientadora. Este processo vai desde o sistema mais simples, como o de pegar um objecto muito quente, a sistemas muito mais complexos, que envolvem várias questões, e diversos sentidos em simultâneo. A memória faz sempre com que associemos a experiência a um passado; até quando se trata de



Igreja de St. Peter's, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

algo novo, temos essa ideia de novidade porque não existe uma identificação com qualquer situação anterior. Por exemplo David Howes, professor de Antropologia na Universidade de Concordia em Monreal, no seu texto *Architecture of the Senses*, explica a forma como a mesma situação pode ter interpretações diferentes consoante a cultura e a memória associativa do indivíduo que a experienciar:

*(...) while the Western observer who walks down a swampy Bangkok slum lane will find His or her nostrils assailed by the stench of rotting refuse, local residents find meaning in such effluvia, because they understand the smells in cyclical, rather than purely spatial, terms. That is, those inhabitants who have migrated to the city from rural areas relate garbage and its smells in terms deriving from olfactory cycle in the rural environment, where “the odious smell of refuse, through ecological recycling ... (becomes) the pleasant smell of the life-giving fertilizer”.*¹⁴

D. Howes demonstra no seu texto que o ser humano, consoante a associação que faz de cada experiência (neste caso uma experiência olfactiva), retira dela um resultado específico que está vinculado às memórias das suas experiências anteriores. Temos de admitir que a calma transmitida pelo ambiente introspectivo do interior de St. Peter's pode não ter a mesma resposta em todos os sujeitos. Ainda assim, importa valorar que mais que a aceitação, ou melhor, mais que uma ideia de ter as mesmas repercussões em todos os indivíduos, as obras de Lewerentz o que pretendem sempre é despertar algo no sujeito, isto é, o objecto relaciona-se com o usuário e permite-lhe depreender algo, cabendo depois a este descobrir o que essa interacção, após mediada pela memória, desperta em si mesmo.

É através de experiências significativas, e de lugares que nos marcaram (que guardamos na memória e no corpo, e na memória do corpo, porque *el cuerpo sabe y recuerda*¹⁵), como St. Peter's, que vamos construindo a nossa relação com o mundo, cabendo à arquitectura tornar esse contacto mais íntimo, vinculando-o ao próprio Homem, *o nosso sentimento e compreensão estão (...) enraizados no passado. É por isso que o significado que criamos (...) deve respeitar a memória*¹⁶. Assim, a arquitectura deveria comprometer-se sempre com a questão da memória, é nela que está assinalada a vida do ser humano, um Homem destituído de memória é um ser incapaz de se identificar com a humanidade.

Repare-se, para retractar a acção da memória, o caso do indivíduo que sofre da patologia de Alzheimer (que apesar de ter uma causa neurológica, se concretiza como um problema crescente de falta de esquecimento). O que se constata nesta patologia

é, mais que a perda da faculdade que rege o dia-a-dia, a completa decomposição da identidade da pessoa, aos pequenos esquecimentos, sucede-se a desorientação e a tendência para perder-se em ambientes familiares, confunde-se o tempo e o espaço, oblitera-se a capacidade de socializar e comunicar, é o início do fim.

A memória é fundamental, porque para além da questão identitária, executa na nossa experiência um processo de triagem, ou seja, de qualquer acontecimento não fica a reprodução exacta mas sim, a parte mais significativa. Inconscientemente dá-se uma escolha do que realmente significou, e essa escolha pode ser compreendida na memória – *A memória que retemos de um lugar é muitas vezes uma impressão geral, uma referência na qual pormenores surgem com maior precisão que outras características que não só a imagem*¹⁷.

Mimética do acontecimento e memória feita pedra

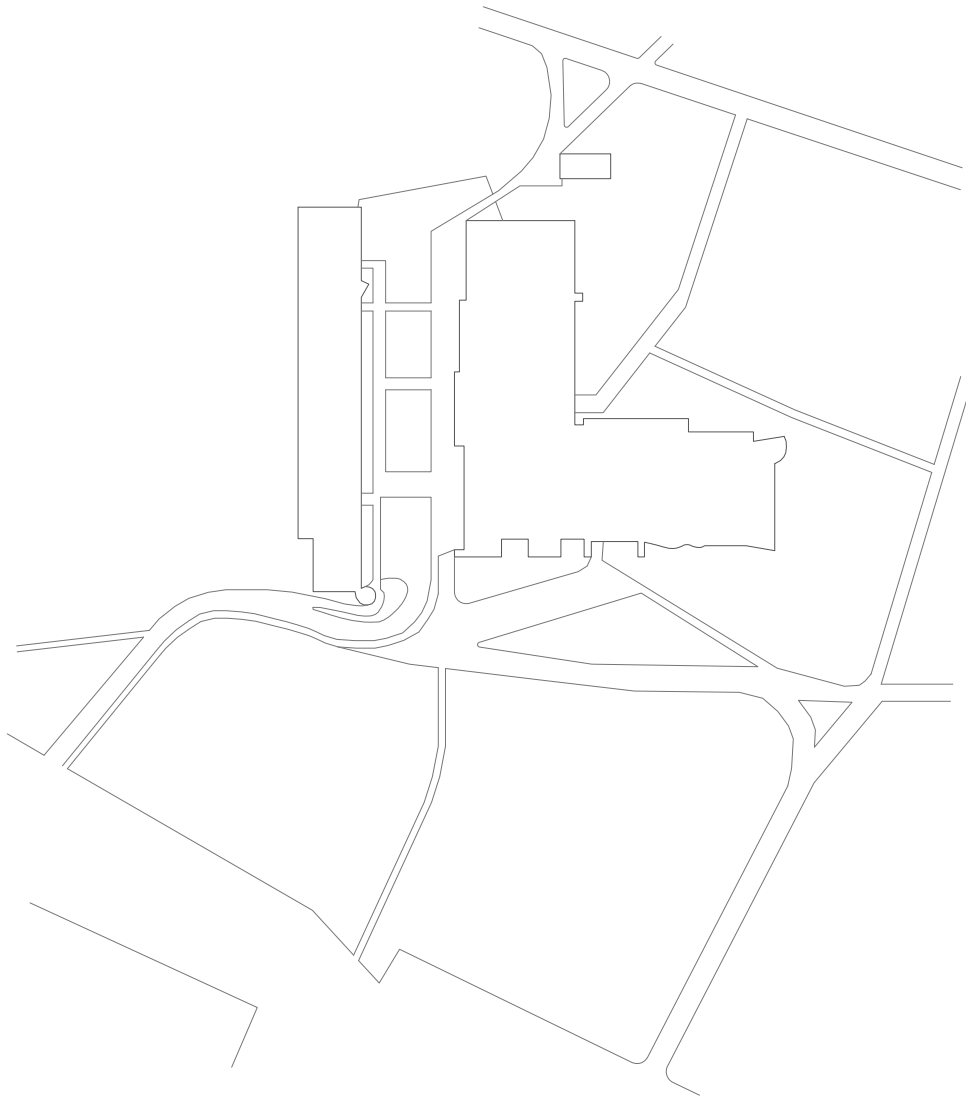
A questão da memória e da sua presença em arquitectura foi um tema central da narrativa construída por Jonh Ruskin, este alertou que *There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality*.¹⁸ Ruskin vincula a arquitectura à memória como o mais poderoso dos seus símbolos, pretendendo indicar o valor superlativo da obra arquitectónica no mundo das coisas. Mas o que é a memória? O que é a memória em arquitectura?

Ainda antes do Movimento Moderno já havia a concepção de que a memória podia ser uma coisa má, valorizando-se o esquecimento. Acontecimentos como a Revolução Francesa ou a Revolução Industrial, introduziram a ideia de que para progredir é necessário romper com o passado¹⁹. Mas, a ideia mais prejudicial à actividade cultural da memória, é a preposição de que, para se tornar Homem, para que o indivíduo se emancipe e se torne adulto, é necessário *matar o pai*²⁰, isto é, para que um ser se assuma enquanto veículo de ideais e ideias próprias, deve romper em absoluto com os valores do passado e, portanto, com a própria memória. Esta conduta é à partida errónea visto que, quando se considera a memória como supérflua, esquece-se que a tomada de consciência do Eu pressupõe um acto de reflexão sobre si, reflexão em que o sujeito assume duas dimensões: a do sujeito da acção e a de seu objecto. Sem memória não há objecto de reflexão, como tal, não pode haver sujeito consciente. A memória não é um acessório do qual se possa prescindir de forma fortuita, esta coincide, como já foi referido, do ponto de vista do indivíduo com a própria identidade, e do ponto de vista da sociedade com o depósito da qualidade humana.

Ruskin, ao identificar a arquitectura como a principal defensora da memória (entendendo a memória como um processo fundamental para o ser humano), está a nomeá-la como principal defensora da humanidade, como algo imprescindível à vida. Definir a arquitectura como a principal defensora da memória é atribuir-lhe um valor, e uma responsabilidade, que nenhuma outra coisa no mundo possui. A pergunta que se coloca perante a escolha de Ruskin é: porquê a arquitectura e não a História ou a arte em geral?

Apesar de a memória estar vinculada ao passado, a memória é uma coisa do presente. Esta é sempre, de algum modo, o re-acontecimento do referente no passado, pressupõe sempre uma reevocação de um facto anterior, mas de maneira a que este se torne de novo presente. Se esta operação é simples quando se tratam de experiências meramente cognitivas e racionalizadas, como por exemplo, a repetição de equações matemáticas que têm o mesmo resultado hoje que tinham na nossa infância, quando se trata de experiências emotivas e significantes esta torna-se muito mais complexa. Reactivar experiências humanas globais, nas quais interferem variados factores (como as sensações e os pensamentos), desencadear no presente um acontecimento semelhante anterior, é algo muito complexo. A arquitectura supera a história neste campo, porque enquanto a segunda apenas tem a capacidade de enunciar os conteúdos, de os citar intelectualmente, a primeira tem a aptidão de os voltar a suscitar, de representar, de certa forma, algo que no passado teve um significado específico no sujeito, e que contribuiu para a sua construção enquanto *um ser no mundo*.

Se por um lado a arquitectura tem a capacidade de proporcionar uma mimética do acontecimento, por outro ela é a própria materialização da memória, principalmente da colectiva, assumindo-se como uma maneira poderosa de a enraizar. Por exemplo, os retóricos da antiguidade clássica, quando pretendiam memorizar um longo discurso, era frequente imaginar um percurso urbano, a um conceito específico presente no argumento correspondia um espaço da cidade, assim, na altura de declamar era só rememorar o percurso. Este associar de um carácter físico a uma concepção intelectual remete-nos para uma petrificação da memória e, com ela, do significado. Veja-se por exemplo, num contexto físico, a paradoxal diferença do conhecimento que temos das antigas civilizações de Roma e da Etrúria, estas eram contemporâneas e situavam-se em regiões muito próximas, no entanto temos uma sabedoria muito mais detalhada da primeira que da segunda. Isto não se deve à intensidade que cada uma dedicou à questão da memória, a diferença jaz em que uma confiou-a, sobretudo, a monumentos e a epígrafes inscritas em pedras e colocadas em locais públicos, e a outra refundiu-a no intelecto dos governantes e dos sacerdotes. Com a destruição



*Complexo paroquial de Björkhagen, implantação escala 1.1500, sul de Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1960*

do património intelectual, a civilização Etrusca perdeu-se, enquanto a Romana subsistiu, até aos nossos dias, materializada naquele mármore carregado de informação. A arquitectura é uma materialização da memória porque a sua natureza de artefacto está relacionada com a concretização da cultura que a erigiu. A construção de algo pressupõe, de algum modo, o préstimo da personalidade do construtor à obra, uma exteriorização do Homem que *anima* a obra.

Memória da experiência e experiência da memória

Estas observações permitem perceber o grau de profundidade em que a experiência sensível e a memória afectam a relação do Homem com o mundo. Assim, parece óbvio advogar por uma arquitectura que veja a resposta sensorial e a memória humana como parâmetros fundamentais a um edifício, devendo estes estar contemplados no processo de projecto. Mais que *uma máquina para viver*²¹, os edifícios devem ser construídos de forma a fomentar a experiência sensível, e a dialogar continuamente com a memória. É neste comprometimento que se gera o significado, *sensing involves a fusion of sensation and signification, of stimulus and meaning*²², num processo que fica gravado na memória.

Este processo de crescimento individual, que se desdobra naquilo a que chamamos viver, parte desta dialéctica entre experimentar e memorizar, entre recordar e voltar a experimentar. Este sistema é contínuo, apenas pode não o parecer porque, como já se referiu, muitas vezes o mundo que envolve o Homem não potencia a sua notoriedade. A forma como Lewerentz, na sua obra, consegue colocar memória e sentidos em diálogo permanentemente, fazendo surgir dessa interacção uma experiência notória, é uma qualidade que deveria servir de exemplo às gerações futuras. As suas intervenções (quer os edifícios, quer os contextos onde estes se inserem), são trabalhados sempre de forma provocativa, isto é, o ser humano percorre o espaço em constante processamento de informação. Veja-se o caso do complexo paroquial em Björkhamnen, um sistema complexo, que repousa refundido num parque da periferia de Estocolmo, servindo a comunidade através das suas valências mas, também, através da sua capacidade para despertar emoções.

Na igreja de St. Mark's, uma obra de 1960, a aproximação é feita por um caminho desenhado na vegetação. Por entre árvores, folhas e ramos secos, o sujeito vai avançando envolvido por aquela mistura de cheiros naturais misturada com *o sabor do tijolo negro*, que a mente foi imaginando desde que se avistou o complexo paroquial. A primeira imagem é a do campanário, adossado ao volume de serviços, que se eleva assumindo o protagonismo de ser *a primeira cara* de todo o complexo. Volvido o

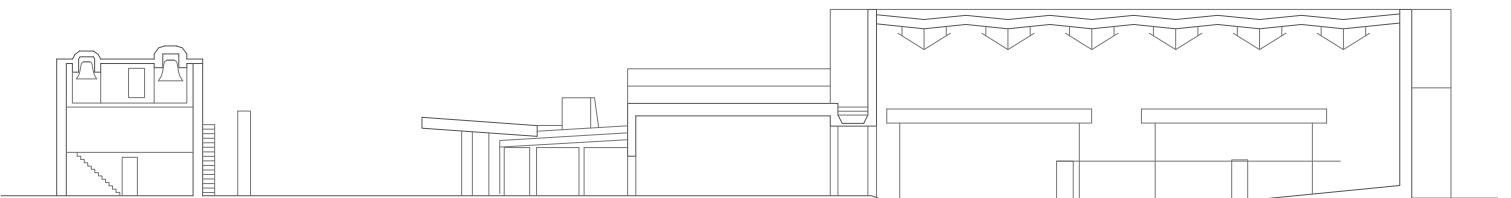
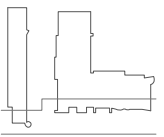
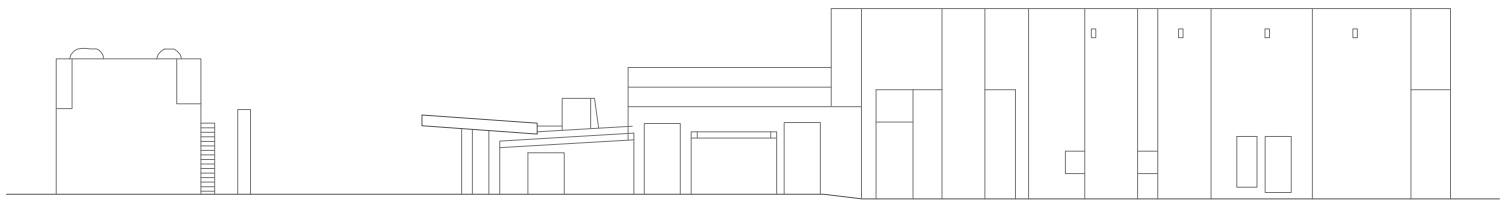


Igreja de St. Mark's, sul de Estocolmo, Björkhagen
Sigurd Lewerentz, 1960

marco, deparamo-nos com uma imagem global do complexo a partir de uma praça central que liga dois corpos; este espaço central, apesar da sua exterioridade, é estranhamente confortável e íntimo: acomodado pelos corpos da igreja e do edifício de serviços lateralmente, e com um arvoredado densificado nos outros extremos, somos encaminhados para um centro onde, de verão, está um espelho de água. Esta metáfora da água ao centro enquanto elemento gerador de vida activa a nossa memória. Recriamo-nos naquele espaço, identificamo-nos num processo que podemos até desconhecer, mas que nos resulta tremendamente apaziguante e familiar. Poderíamos entrar em qualquer um dos edifícios a partir daquele espaço central, mas é mais forte a vontade de primeiro circundar os dois blocos, de calmamente rodear o perímetro descobrindo cada canto, observando cada pormenor, tocando cada textura. Os limites do edifício vão se definindo através de sobreposições e subtracções, avanços e recuos, ora acomodam a escala do Homem, ora impressionam e se fazem notar. Ao espaço da nave central, alta e majestosa opõe-se, na ponta, a sacristia, uma sinuosa torção que se demarca do corpo monumental, através de um avanço enriquecido pela linha curva. Objecto e corpo vão-se conhecendo através do contacto próximo, de uma experiência sensível que coloca o ser humano constantemente em xeque. Num nicho na parede repousam um sino e uma porta, percebemos automaticamente que ali é a entrada, que aquele canto acomodado serve como elemento de transição ao interior; para trás fica a luz e o chilrear dos pássaros, e entramos num espaço envolto na penumbra desafogada pelas lâmpadas penduradas do tecto.

Quando se entra, a experiência não é menos impressionante. O silêncio invade-nos, e os minutos que levam os olhos a acomodar-se a este novo ambiente servem para que nos apercebamos da familiaridade do espaço. Sabemos, sem saber, a forma de nos comportar naquele contexto, é estranho, mas ao mesmo tempo a nossa memória identifica fenómenos que permitem ao indivíduo reconhecer o espaço, ou mesmo reconhecer-se naquele espaço. A ausência de ruído permite que nos escutemos a nós mesmos, ao nosso interior, e a escuridão convida a fechar os olhos e a olhar para dentro. Ainda antes de ser um local de comunhão com uma entidade divina, é um espaço de reencontro com o próprio *eu*. Lembramo-nos das palavras de Le Corbusier, que dizia que *a Arquitectura é o jogo magnífico dos volumes sob a luz*²³, e estas palavras trazem consigo à nossa memória os cenários desenhados por Adolphe Appia.

St. Mark's tem características comuns com as cenografias do mestre suíço, ambas são essenciais, despojadas; como escreveu Alberto Campo Baeza, *quase nada são* (e no entanto são tanta coisa), e depois citando Martínez Roger, assim descreve as estratégias de Appia: *inclina-se para uma simplificação e estilização cada vez mais severas*,



Complexo paroquial de Björkhagen, cortes escala 1.500, sul de Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1960

*um caminho para a abstracção, onde a forma se sobreporá ao objecto. Esses espaços cada vez mais austeros cimentam o seu credo na base arquitectónica das culturas primitivas que configuram o poço do saber no Ocidente (...). E tudo isso sugerido, tudo isso atemporal.*²⁴ Lê-se o texto e, assim como está escrito sobre a obra de Adolphe Appia, poderíamos ser levados a afirmar que este foi redigido sobre a obra de Sigurd Lewerentz.

Apesar da sua espectacularidade, St. Mark's viria a revelar-se como um ensaio, um estudo real para o projecto que se lhe seguiu, St. Peter's, onde Lewerentz se supera, e constrói uma obra tão emblemática quanto poética. Uma metáfora de tijolo escuro sobre o próprio significado, onde a relação entre Homem e obra tem uma dimensão extraordinária e impar. St. Peter's revela-se um exemplo perfeito para a pergunta que se coloca num estado limite: se, como afirmamos inicialmente, a arquitectura fornece o cenário à experiência significativa, mas não pode ter a arrogância de esperar causar um sentimento específico no indivíduo (apenas fenómenos que através de associativismos levem a este), onde é que está afinal o significado? Qual é, afinal, o veículo desta emoção presente na obra de Lewerentz?

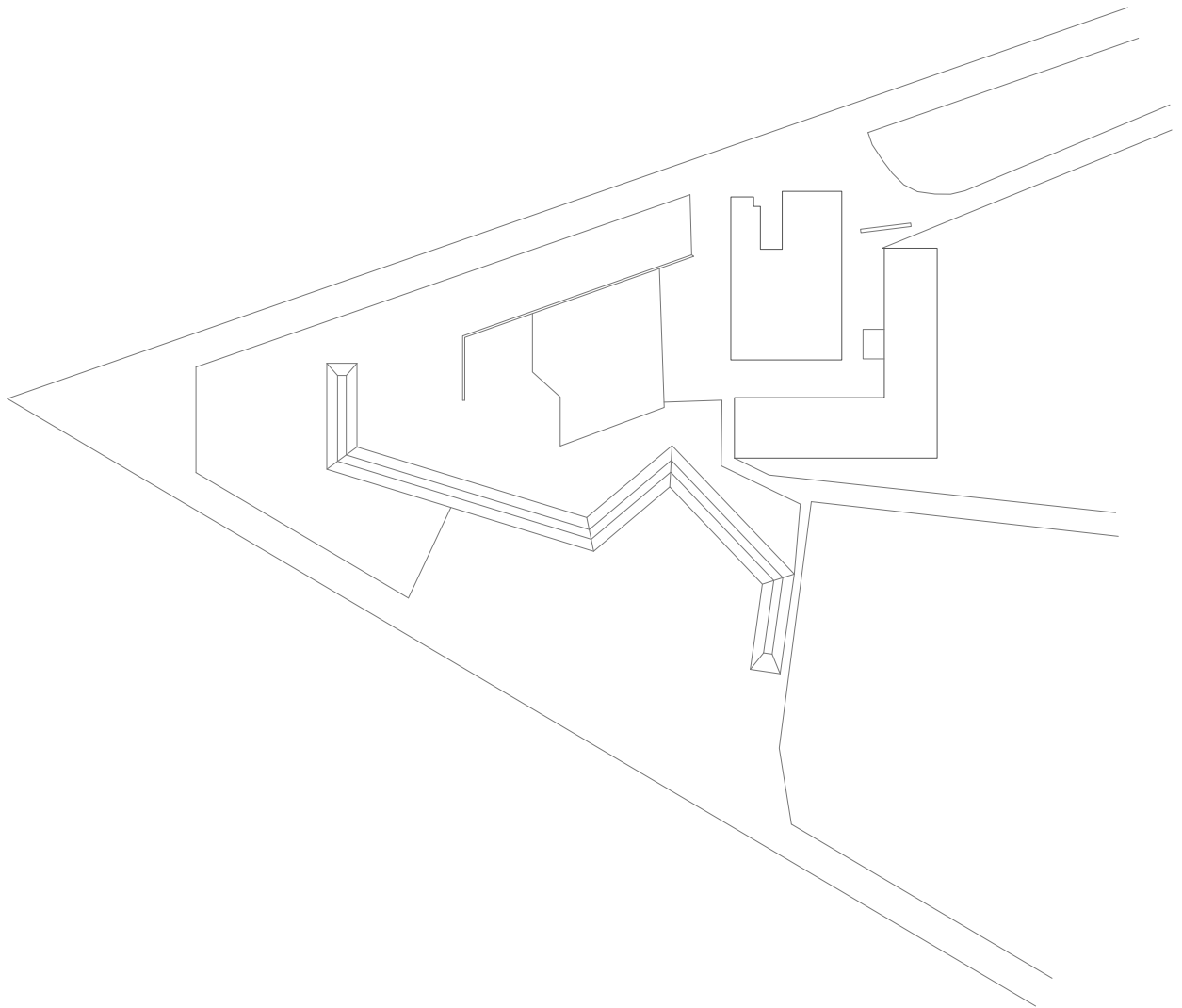
notas

- ¹ Com 800.00 fibras e 18 vezes mais terminações nervosas que o caracol do ouvido, o nervo óptico é capaz de transmitir uma quantidade incrível de informação ao cérebro, a uma velocidade que supera em muito a dos órgãos dos outros sentidos. MARTIN, Jay, *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*, p.6
- ² PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, p.47
- ³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *The film and the new Psychology*, em *Sense and Non-sense*, p.18
- ⁴ PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p.42
- ⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice *apud* ÁBALOS, Iñaki, *A boa-vida*, p. 93
- ⁶ BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, p.17
- ⁷ ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.11
- ⁸ PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p.47
- ⁹ ASHLEY-MONTAGU, Montague Francis, *Touching: The human significance of the Skin*, p.3
- ¹⁰ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, p.7
- ¹¹ TANIZAKI, Junichiro, *O elogio da Sombra*, p.64
- ¹² PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p.58
- ¹³ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.42
- ¹⁴ HOWES, David, *Architecture of the Senses*
- ¹⁵ PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p.60
- ¹⁶ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.17
- ¹⁷ FAZENDA RODRIGUES, Sérgio, *A casa dos sentidos, Crónicas de arquitectura*, p.39
- ¹⁸ RUSKIN, John, *VI – Lamp of Memory*, em *The seven Lamps of Architecture*
- ¹⁹ É importante notar que estas rupturas com o Passado nunca eram totais, apesar dos seus impulsionadores assim o desejarem. Por exemplo, Françoise Choay revela que no auge da Revolução Francesa existem instrumentos legais de conservação e preservação do Património. CHOAY, Françoise, *L'allégorie de Patrimoine*, p.76-95
- ²⁰ FREUD, Sigmund, *Totem e Taboo apud* CONNERTON, Paul, *Como as sociedades recordam*, p.55-56
- ²¹ *A machine for living* foi uma expressão utilizada por Le Corbusier enquanto exacerbação do poder e importância da máquina no contexto Moderno.
- ²² HOWES, David, *op. cit.*
- ²³ LE CORBUSIER *apud* BAEZA, Alberto Campo, *Pensar com as mãos*, p.84
- ²⁴ MARTÍNEZ ROGER *apud* BAEZA, Alberto Campo, *op. cit.*, p.84

Significado e emoção

As obras de Sigurd Lewerentz, como se tentou demonstrar ao longo deste trabalho, têm um carácter especial, remetem para uma *arquitectura do suficiente* no que diz respeito à materialidade e aos recursos formais, sem nunca deixar que esse facto lhe seja prejudicial (antes pelo contrário). Uma espécie de *povertà*¹ voluntária, que se apoia num controlo minucioso da iluminação, característico dos interiores dos edifícios, principalmente dos da última fase. Este aforismo vai colocar em evidência um certo equilíbrio entre uma visualidade táctil e uma proximidade distante, é a construção de uma narrativa tão cuidada na manipulação do fio discursivo como minuciosa no registo dos seus acordes e interferências próprios. Através da sua obra, Lewerentz privilegiou mecanismos que tentavam sempre tornar o sentido mais sensível, o significado mais inteligível. Assim, *en Lewerentz la forma es estructura de visibilidad del mundo al mismo tiempo que procedimiento de donación de sentido.*²

O mestre, como lhe apelidava Luis Mansilla, deixou um percurso consolidado no qual técnica e método foram variando, mas onde os compromissos assumidos inicialmente, para com as questões do significado e da emoção, foram mantidos até ao final. Houve evolução, mas manteve-se o compromisso. Poderia dizer-se que, no limite, a sua obra é caracterizada por uma espécie de gradação, não só pelo desenvolvimento técnico e formal que denota, mas também porque parece que, a cada edifício, o arquitecto se transcende, se supera e revela uma capacidade para surpreender, isto é, cada projecto parece melhor que o anterior, cada recurso dá mostras de ser melhor emprego do que o que lhe precede. Isto advém do preceito constante de que, mais que um simples encargo individual, cada projecto era um processo do qual se



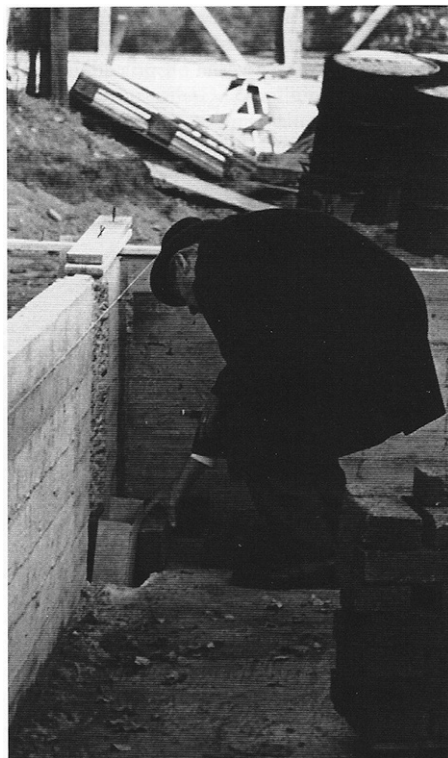
Complexo paroquial de Klippan, planta de implantação escala 1.1000
Sigurd Lewerentz, 1963

depreendiam questões, onde se experimentavam coisas e se analisavam os resultados obtidos. Esta aprendizagem a partir da prática, além de ser uma característica da produção do arquitecto, explica a sensação de que, a cada projecto, este se reinventava. Assim, *St. Peter's*, poderá ser, ou não, o melhor exemplo que Lewerentz nos deixou, a melhor referência formalizada de todas as questões sobre as quais este trabalho se debruçou. Admitindo uma espécie de injustiça perante outras obras magníficas, a verdade é que, não destacar o conjunto paroquial de Klippan seria negar a própria experiência pessoal do autor (deste trabalho), relegando a emoção de cada um (que tanto se promoveu e defendeu neste texto), para um canto escuro, esquecido nas profundezas da memória. *St. Peter's*, sendo uma das últimas obras de Lewerentz, é uma espécie de condensação materializada da obra do arquitecto, um conjunto de vários temas que este já havia trabalhado (principalmente em *St. Mark's*), mas que neste projecto atingiram um outro nível.

St. Peter's, na primeira pessoa

O projecto de *St. Peter's* começa quando a congregação de Klippan consulta Lewerentz, em 1962, para o desenho de uma igreja na sua pequena comunidade industrial, situada na província de Escania³. A esse vilarejo, envolto por uma paisagem magnífica, acede-se de forma privilegiada de comboio. Considera-se privilegiada porque, durante a viagem há a calma e o descomprometimento necessários para observar a paisagem e a forma como os objectos vão surgindo disseminados nela. Estas leituras vão revelar-se úteis na compreensão de toda a complexidade de *St. Peter's*, uma vez que conseguimos perceber desde logo o carácter incisivo e certo que os Nórdicos parecem revelar quando se trata de inscrever um objecto, do Homem, no mundo natural.

Ao chegar à estação de Klippan o sujeito encontra-se balizado entre duas realidades: se a viagem for efectuada no sentido Este/Oeste, à esquerda contemplamos um tumulto industrial marcado nas elegantes chaminés que expulsam continuamente uma fumaça branca que vai desenhando recortes no céu; à direita a tranquilidade suburbana, acentuada pelas bicicletas que rodam, sem pressa, pelos passeios de mosaico grená, e se acomodam ao tijolo amarelo escuro dos edifícios residenciais de três andares. Não é longo o recorrido até à igreja, e quando se chega ao local onde convergem as duas principais avenidas, e onde se inicia o parque, ainda é possível avistar, ao longe, vestígios industriais marcados nos corpos verticais que se elevam no horizonte. A redução da distância em relação ao objecto pode ser feita pelos dois lados: avançar pela esquerda ou pela direita, vai traduzir-se em experiências de aproxima-



Sigurd Lewerentz durante a construção da igreja de St. Peter's, Klippan

ção distintas - uma mais envolvente, outra mais directa. Intuitivamente avançou-se pela esquerda, sem pensar muito no porquê; a progressão deu-se paralelamente a uma linha de árvores que marcavam o limite com o alcatrão, e serviam de barreira ao quase inexistente ruído automóvel. Rapidamente salta à vista uma massa escura que se opõe ao verde e amarelo da vegetação; aproximamo-nos passo a passo, e começam a revelar-se outras coisas. Aquela massa afinal não é uma matéria única, é a soma de muitas partes pequenas, uma estratificação de pequenas peças vermelhas envoltas por uma teia contínua de cimento. O primeiro impacto é este, o que a matéria exerce sobre nós; somos engolidos pela potência daquela imagem de tijolo que, de repente, *esbarra* contra nós. Esta questão, do tijolo enquanto unidade que gera um todo, capaz de responder a todas as necessidades, é retomada de St. Mark's, mas em Klippan atinge uma profundidade diferente, tudo é construído por este tijolo vermelho escuro de Helsingborg. O uso do tijolo está submetido a três proposições rigorosamente aplicadas:

Primero, Lewerentz propone usarlo para todos los propósitos: muro, techo, bóveda, techumbre, altar, púlpito, asiento. Segundo, usará sólo ladrillo standard, ladrillo tamaño natural; no habrá formas especiales de ladrillo. Tercero, ningún ladrillo será cortado. La única manera de reconciliar estas tres condiciones era mediante una relación muy libre entre mortero y ladrillo; para llevar a cabo cada articulación fue empleada una mezcla muy seca de mortero que incluyó tierra de pizarra. El efecto es una superficie en la cual los ladrillos parecen estar embebidos en una matriz de mortero, más que dispuestos en la obra de aparejo con hilada de juntura convencional. Esto recuerda el antiguo trabajo de ladrillo bizantino y persa, así como los vernaculares edificios agrícolas indígenas. Igualmente, las baldosas del suelo nunca son cortadas, ya sean de ladrillo o del amplio rango de baldosas Hoganas de diferentes colores y medidas. Sus patrones son frecuentemente excéntricos, y la anchura de empalme aparentemente casuales, pero todo este trabajo era llevado a cabo bajo la supervisión directa de Lewerentz, quien estaba tres días enteros a la semana en la obra.⁴

Como podemos constatar a partir das palavras de Colin St. John Wilson, o complexo é planeado na sua totalidade em tijolo: Lewerentz desenhou a colocação de cada tijolo à escala 1:20 e exigiu aos pedreiros que não usassem nem fio-de-prumo nem nível; o tijolo era assim disposto em junta livre e, no final, a argamassa era raspada ao largo de toda a superfície, resultando desse processo uma textura lisa, igual à que já se encontrava em St. Mark's. Esta primeira impressão que se tem do conjunto é desde logo impactante, e provoca no ser humano uma resposta - esta pode ser diferente para

cada pessoa, mas o que se comprova é que existe sempre uma reacção, é impossível ficar indiferente. Quando se extingue a distância, é-se obrigado a estabelecer contacto, a tocar naquela superfície rugosa que já se havia saboreado com o olhar.

A este primeiro pano de tijolo contínuo opõe-se um espelho de água acomodado no mesmo material que o edifício. Há um equilíbrio natural naquele sítio, com dois olhos de vidro, o objecto contempla a paisagem que o adorna. A água, metáfora da vida, transmite uma sensação apaziguadora, reflecte a terra através da imagem dos elementos vegetais, e o céu, esses dois universos por onde o Homem se move, encaixando a obra entre eles, num horizonte de expectativa. Desde o início que nos sentimos acomodados entre a obra e a paisagem, que nunca se sobrepõem, e vão conduzindo o corpo que, de forma semente, vai contornando o edifício, apercebendo-se do requinte de cada pormenor: uma janela que emoldura uma vela, uma chaminé *sem forma*, uma cobertura que se inclina subitamente, uma gota de água que cai propositadamente numa superfície de pedra e explode em outras mil mais pequenas. Abraçados pela paisagem, vamos caminhando pelo parque num percurso que nos vai afastando do complexo paroquial. Ao olhar para trás, por cima das sebes, ainda é perceptível a cobertura inclinada do corpo de serviços.

O percurso remata num espaço circular, na convergência de dois eixos, rodeado por arbustos que relembra claramente a praça da recordação no cemitério de Malmö. A presença de dois bancos, tal como em Malmö, é um convite para uma pausa, uma vírgula neste discurso que ainda agora se iniciou mas que, devido à sua riqueza, vai já parecendo longo. Este sentido, de que cada coisa tem seu tempo, e de que cada coisa necessita de um tempo, está sempre presente nas obras de Lewerentz - o arquitecto percebe que a cada momento de exaltação deve preceder um momento de calma. Este processo prepara o Homem para o que vem a seguir, e potencia o momento através da oposição. Assim, quando seguimos caminho, estamos preparados (ou não), para o que se segue. À distância exacta, observamos um muro que avança e recua, onde repousam espelhos que reflectem a paisagem ao seu redor, uma espécie de instalação contemporânea onde o edifício parece querer recentrar as atenções na beleza natural do parque. A paisagem vai continuamente colocando o objecto em evidência e este, educadamente, responde de forma similar, é como se o edifício fosse um ensejo que, através da sua presença, nos incita a redescobrir a paisagem do parque. Em St. Peter's há sempre um dinamismo permanente na acção ao longo de todo o reconhecimento: quer seja pelo recurso formal, quer seja por um apontamento simbólico, Lewerentz leva-nos a divagar pelo emaranhado de recursos à medida que vamos interiorizando todo o complexo.

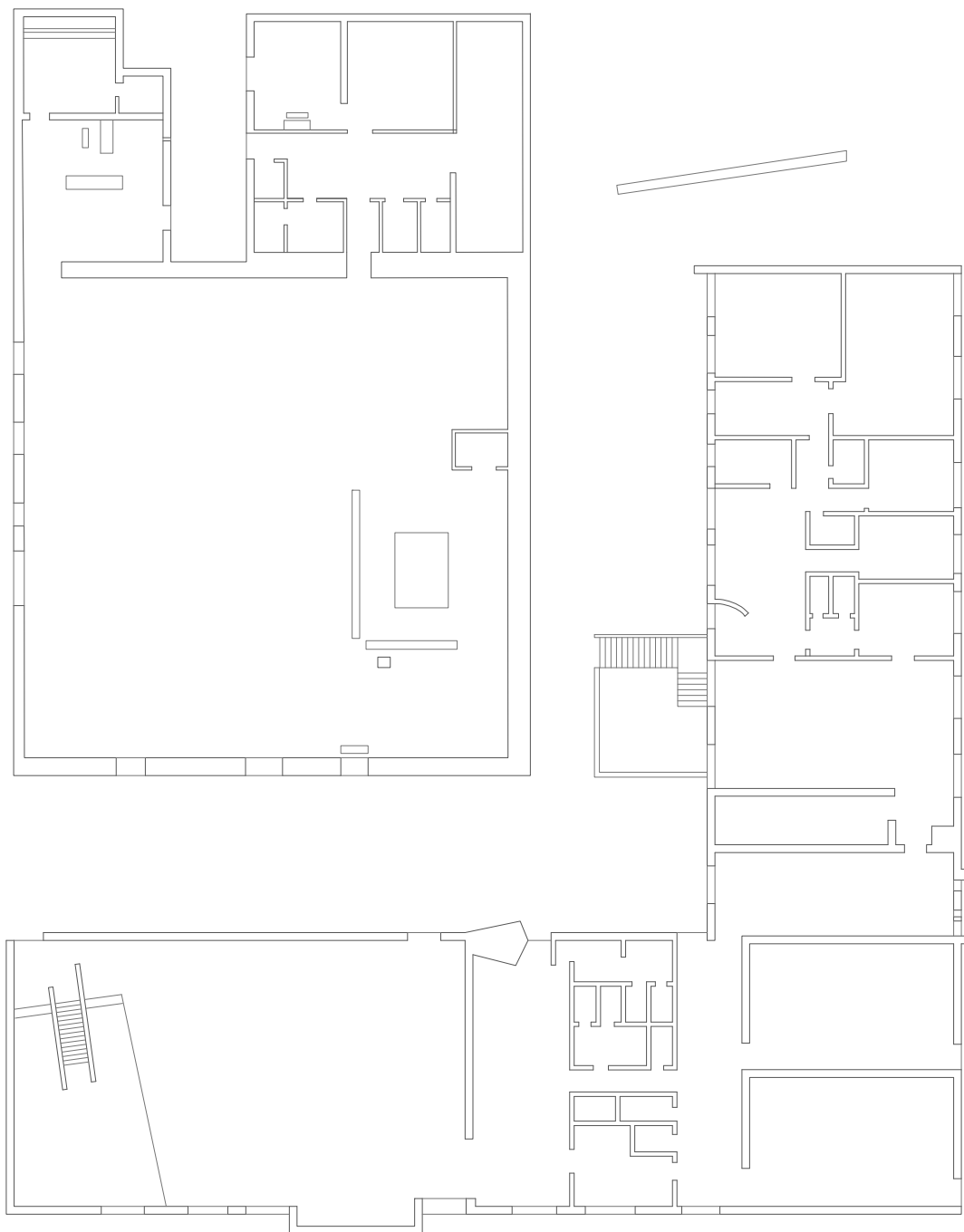


Pia baptismal na igreja de St. Peter's, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

O acto, induzido, de circundar o objecto permite perceber que a planta do edifício é marcadamente geométrica: os escritórios paroquiais situam-se num corpo em 'L', que rodeia o quadrado do santuário, deixando um interstício de passagem entre eles, sendo que a soma destes dois elementos gera um quadrado maior. Ao volume da igreja anexam-se dois corpos mais pequenos: à esquerda um pequeno *foyer* de entrada que poderia albergar cerimónias simples, e à direita uma sacristia/campanário. A entrada do santuário dá-se no intervalo entre estes dois volumes, numa descida gradual até à porta de entrada, provavelmente naquele que é o último ponto a ser descoberto no processo de aproximação ao edifício. Baixa-se a outra cota, e este *declínio* induz uma transição, observamos por uma fina janela o interior envolto na escuridão e esta imagem prepara-nos para a mudança; rodamos o puxador da porta e entramos no *foyer*, automaticamente apercebemo-nos que o mundo das coisas ficou lá fora, estamos numa outra dimensão. Na complexidade deste espaço começam a ler-se sinais chave que nos vão encaminhar na compreensão do espaço interior. Assim que se entra, salta à vista a cobertura: uma dupla abóbada de tijolo acomoda o indivíduo naquele espaço, a abóbada mais alta marca esse carácter de entrada e acesso à nave da igreja, enquanto a outra, mais baixa, define um espaço onde costumam acontecer pequenos casamentos, acomodando um altar de tijolo e uma cruz de forja, negra, que surge pendurada no tecto. É um espaço extremamente escuro, iluminado por um pequeno rasgo vertical na parede, e por um lanternim inserido na cobertura. Esta escassa iluminação é compensada por duas velas poisadas no altar e, neste clima suspenso e silencioso, um banco de tijolo maciço convida a sentar e a desfrutar daquela quietude. Sem saber, Tanizaki poderia estar a descrever este espaço quando relatou a sua visita à *Sala dos Pinheiros*:

(...) as trevas reinavam nessa divisão (...), caía como que suspensa do tecto uma profunda escuridão, densa e de cor uniforme, na qual a claridade indecisa da vela, incapaz de penetrar a sua espessura, ressaltava como numa parede preta. Alguma vez, vocês que me lêem, viram “a cor das trevas à luz de uma chama?” São feitas de uma matéria diferente das trevas da noite numa estrada, e se posso arriscar uma comparação, aprecem feitas de corpúsculos como que de uma cinza ténue, onde cada parcela resplandecesse com todas as cores do arco-íris.⁵

Este clima introspectivo e melancólico, à luz das velas, serve de transição entre o mundo exterior e o interior da igreja, um espaço intermédio onde Lewerentz prepara o indivíduo para a experiência do santuário. Os elementos maciços de tijolo, a condição luminosa e o peso que as abóbadas exercem sobre o corpo acentuam a



Complexo paroquial de Klippan, planta escala 1.200
Sigurd Lewerentz, 1963

experiência deste lugar, recordando o aforismo de Alberti que define a arquitectura *como um movimentar de pesos*.

Ainda na entrada, uma luz ténue assinala uma passagem tencionada através da parede, incentivando a passagem a um novo espaço. O primeiro impacto é causado pela luz proveniente de um par de janelas que irrompe sombra adentro, mais ou menos à altura de um homem. A colocação daqueles dois vãos não é ocasional, estes estão a iluminar, ou melhor, a *varrer* a penumbra que envolve uma pia baptismal transfigurada. Ao mesmo tempo que evidencia a pia, a luz assinala o movimento do chão que descende continuamente até ao altar, à excepção da zona baptismal onde se eleva sinuosamente. Este objecto estranho prende o olhar: uma armadura negra sustenta uma concha gigante, o chão desaparece após a elevação e no seu lugar surge um vazio negro onde, incessantemente, caem em intervalos regulares, pequenas gotas de água que escorrem da concha. Este gotejar altera a percepção do tempo, o tempo já não é tempo, a medida já não é o segundo (este conta-se agora gota a gota, no pingar da água), a velocidade diminui, e o mundo passa a girar mais devagar. Este objecto metafórico, rico em associativismos, está carregado de referentes simbólicos que prendem a atenção através da interacção com todo o contexto. O requinte com que Lewerentz vai articulando todos os pormenores enche o espaço de dinamismo, se é verdade que o objecto tem um sentido total e unitário fundado na sua materialidade, é na forma como esta se vai insurgindo e adaptando que reside grande parte da sua riqueza.

*Esta invitación a explorar es (...) inducida por la forma del suelo (que no está a nivel) y que parece moverse bajo tus pies: como hemos visto, en un punto la superficie de ladrillo se abulta (creciendo hacia arriba) formando un montículo que luego se rompe hacia una fisura formando la fuente bautismal; como una asombrosa metáfora, la cual alude indirectamente a la idea del agua de vida irrumpiendo desde la roca viva. Luego hay una suave inclinación del suelo desde la entrada hacia el altar produciendo en el visitante la sensación de ser atraído, llamado hacia el interior de una presencia. Este “movimiento” en el suelo combina con la acción de las bóvedas de encima, que parecen expandirse y contraerse como una respiración rítmica creando una cierta carga en el aire (...)*⁶

Depois de o corpo se adaptar ao espaço e às suas condições especiais, começamo-nos a aperceber de mais coisas: o chão está pautado segundo a direcção que os tijolos vão definindo, em cada momento significativo o desenho desconstrói-se, os pedaços de argila rodam envolvidos numa junta aglutinadora e o piso ganha um novo carácter

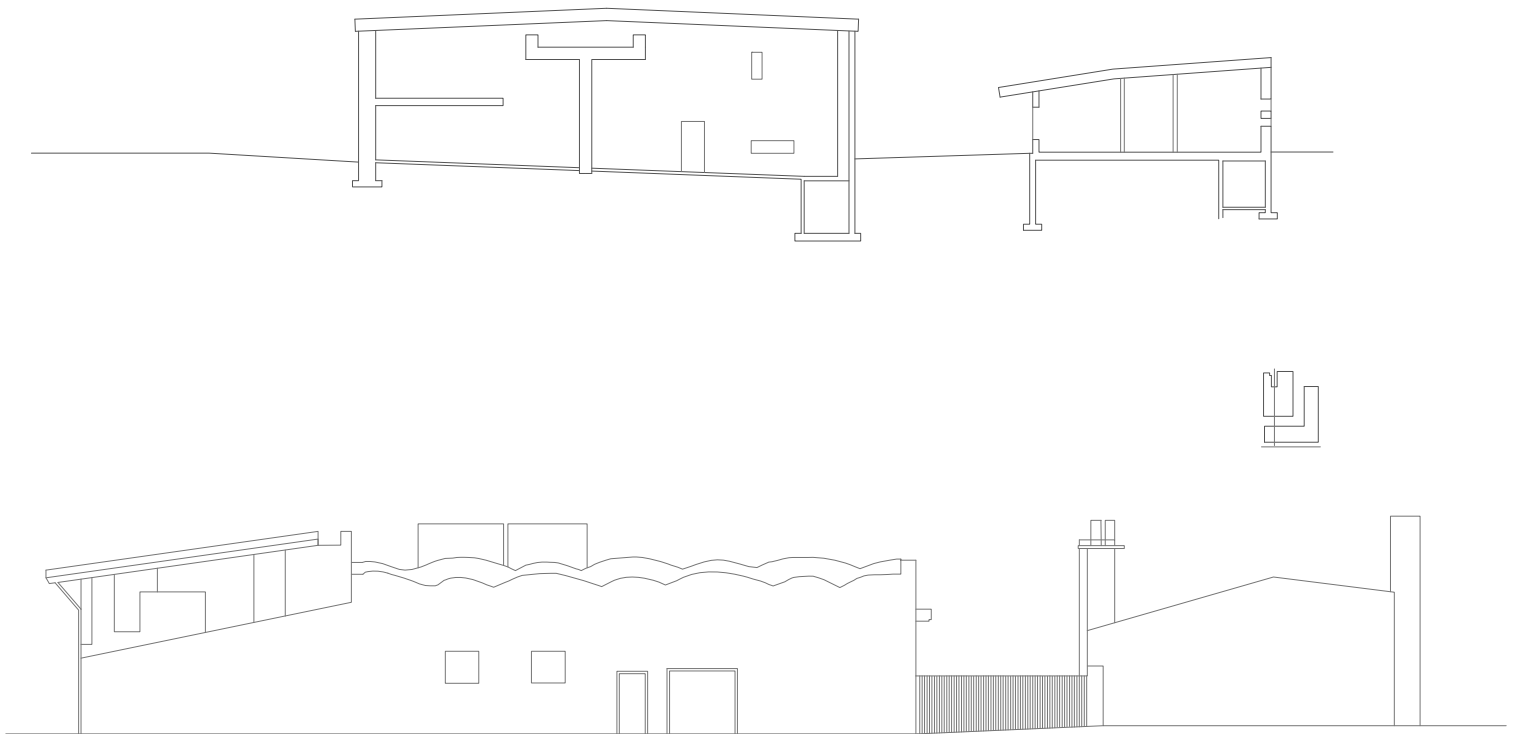


Basilica de Santa Andrea
Leon Battista Alberti, 1472

(a zona das cadeiras, por exemplo, está desenhada com uma linha ainda mais grossa de betão). Estas articulações que o pavimento vai delineando definem o recorrido. O corpo vai descobrindo o espaço e o piso inclinado fá-lo *escorregar* até ao altar monolítico, uma peça maciça de tijolos colocados na vertical que não podemos abraçar de tão grande que é.

Envolvido em penumbra, o ser humano começa a despertar para o requinte do pormenor: por detrás do altar há um banco, uma peça do tipo *lego*, onde tijolos se vão encaixando, acomodados no betão que os liga, e desenhando o apoio para as costas. À rudeza do tijolo opõe-se a textura agradável de um tecido verde que confere o conforto necessário; o banco remata no púlpito, um *pano* que se desdobra da parede, no mesmo material, e se eleva ligeiramente à altura de dois degraus; um órgão de madeira enviesado marca, juntamente com dois lanternins, o túnel que dá acesso à sacristia; no lado oposto repousam duas janelas, iguais às primeiras, que permitem que alguns raios de luz penetrem a escuridão. Estes fios de sol penetram, a custo, na atmosfera sombria, tal como no relato de Zumthor a propósito do portal de St. Andrea em Mântua, *A luz que entra torna as partículas de pó mais finas visíveis no ar. O ar parece denso, quase tem qualidade táctil. Parecia-me como se os objectos no espaço do portal onde estou, que mais sinto do que vejo, se tivessem carregado mutuamente, como se encontrassem nem estado único de estarem juntos (...)*.⁷ Esta fina luz que chega ao interior é apoiada por uma cuidada iluminação artificial, por intermédio de candeeiros iguais aos de St. Mark's, que derramam pela sala uma ténue luz amarela. Estas lâmpadas esbeltas contribuem para a atmosfera carregada do interior, baseada numa regra fundamental: nunca existir mais luz que sombra. Esta meia-luz que rege toda a sala acomoda o sujeito naquela austeridade de betão e tijolo. Apesar de uma impressão tendenciosamente crua, a atmosfera que se encontra é confortante, parece que a luz se desvanece para mascarar a frieza da componente física, permitindo que os olhos ao não estarem cegos de luz, se consigam comprazer nos encantos da sombra.

Todo este dramatismo é acentuado pelo peso que a cobertura confere. O peso de cada um daqueles tijolos parece abater-se sobre os ombros de quem se passeia por aquele espaço. Apesar do tecto parecer dançar sobre as nossas cabeças, é irrefutável o resultado do produto daquela massa argilosa com a força da gravidade; um sistema onde 12 abóbadas se expandem e contraem em direcção aos muros, e cujas nervuras se elevam suavemente em direcção ao centro, aí vão assentar em duas grandes vigas, que correm o tecto da sala, e vão posteriormente transmitir todo este peso da cobertura ao único apoio presente naquele espaço, um pilar em *T* que serve de elemento de suporte a toda aquela estrutura física, mas também, para além disso, a toda uma



Igreja de St. Peter's, corte escala 1.200, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

carga simbólica.

En este punto tenemos que notar que un singular instinto por el cual Lewerentz (aparentemente preocupado solo por un obstinado trabajo de consecuencias en términos de la construcción del edificio), finalmente llega a una figura cargada de enorme simbolismo: esta forma irresistiblemente evoca la forma de la cruz con una dureza para la cual estamos muy poco preparados. Es casi como si la antigua leyenda del Descubrimiento de la Verdadera Cruz hubiese ocurrido aquí, y estos toscos muros han sido elevados para proteger el objeto descubierto. No conozco precedentes en la arquitectura de nuestro tiempo del total impacto de la construcción transformada en una exposición simbólica.⁸

Todos juntos, os recursos empregues por Lewerentz, constroem uma atmosfera mágica. Para dizer a verdade, é esta dimensão fantasiosa a característica mais potente da obra em Klippan, esta dimensão transcendental que lhe confere um carácter de singularidade.

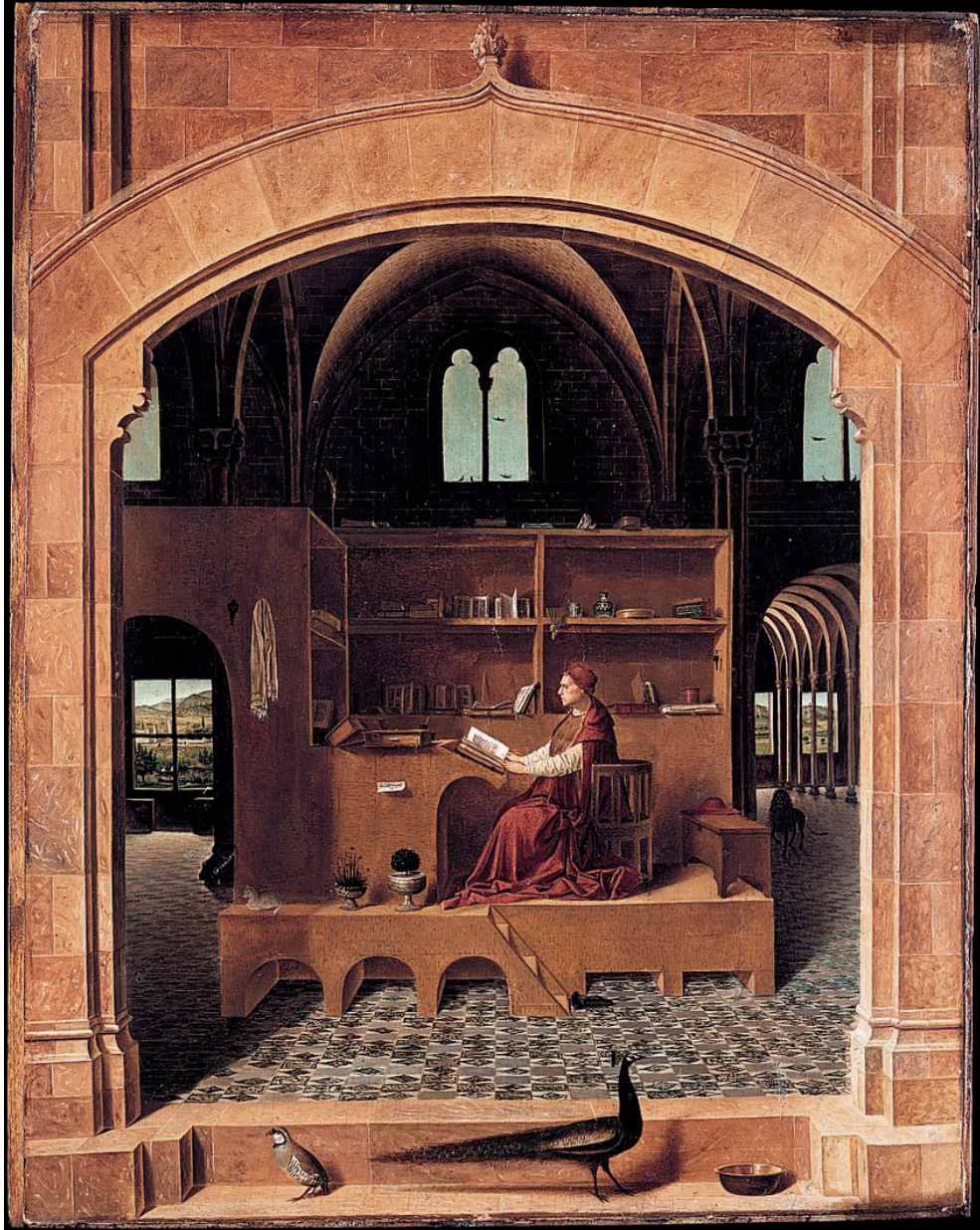
The most comprehensive, and perhaps most important, architectural experience is the sense of being in a unique place. Part of this intense experience is the sense of being in a unique place. Part of this intense experience of place is always the impression of sacred purpose: this place is for higher beings. A house may seem built for a practical purpose, but in fact it is a metaphysical instrument, a mythical tool with which we try to introduce a reflection of eternity into our momentary existence.⁹

O sujeito é envolvido num processo de confrontação com o objecto, impellido a enfrentar a construção da percepção que ele próprio constrói da obra, e finalmente de si mesmo. Apesar de tudo, mais importante do que qualquer descrição que se possa fazer do complexo de St. Peter's, este relato pretende demonstrar a capacidade que o arquitecto revela para resolver toda a problemática em questão. Lewerentz, através da articulação da matéria com a geometria e da natureza com a razão, produz conteúdos capazes de despertar emoções. A componente emotiva está sempre presente, contrapondo a tendência actual onde esta é tantas vezes normalizada; emoções extremas como melancolia, tristeza, felicidade, êxtase, etc., marcam os edifícios e as publicações de arquitectura contemporâneos pela ausência (já o denotava Barragan, no seu discurso do Pritzker: *En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones dedicadas a la arquitectura las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro*)¹⁰.

Identificar e imaginar

Os edifícios de Lewerentz, representam uma arquitectura capaz de emocionar o sujeito, são materializações de felicidade e melancolia mas, mais que símbolos, estes objectos são os próprios conteúdos, ou melhor, o Homem, enquanto sujeito da acção, *empresta-lhes a sua própria sensação de felicidade e melancolia, (...) to be more precise, we lend these buildings our own sense (...); we meet our own emotions through the specific medium of architecture.*¹¹ A interpretação de um acto altera-se de indivíduo para indivíduo porque depende das suas experiências, mas há também uma ligação emocional: tudo o que o Homem experiencia passa por um processo de identificação, é um fenómeno inato (por exemplo, quando se vê uma cena triste em um filme, tem-se sempre tendência a ficar triste). O Homem revê-se no mundo, e precisa que este se prolongue a partir de si para que esse processo seja mais simples, por isso dá nomes de partes do corpo aos objectos: as costas da cadeira, as pernas da mesa, os braços do sofá. Resulta-lhe mais fácil ser o centro a partir do qual tudo se rege: os objectos só podem ser animados pelo ser humano; a alma de um edifício, não é mais que a própria alma do seu utilizador. Conferimos mentalmente propriedades e características aos espaços. Dotamo-los de conteúdos e simbolismos e tornamo-los nossos porque, em realidade, estes são extensões de nós mesmos. Aquele muro escavado, em St. Peter's, que se transforma em banco não é calmo, um objecto físico inanimado não pode possuir tal propriedade. É o Homem que lhe confere essa característica através da sua experiência ou da sua imaginação, da construção mental de um cenário hipotético onde este se vê tranquilamente a olhar através da pequena janela que dá para o exterior, *Our imagination fills the compartments of the places, rooms, and buildings with memories, and turns them into our own personal territories. Each great poem, painting, or building seems extraordinarily familiar and eventually makes us believe we have produced it ourselves, or at least could have done so.*¹²

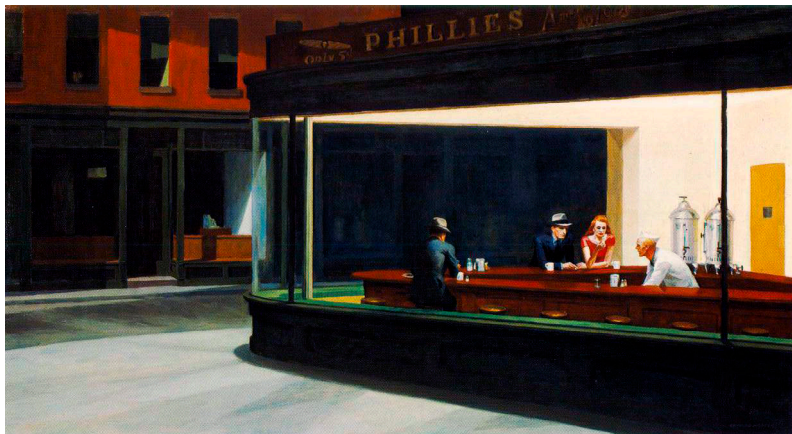
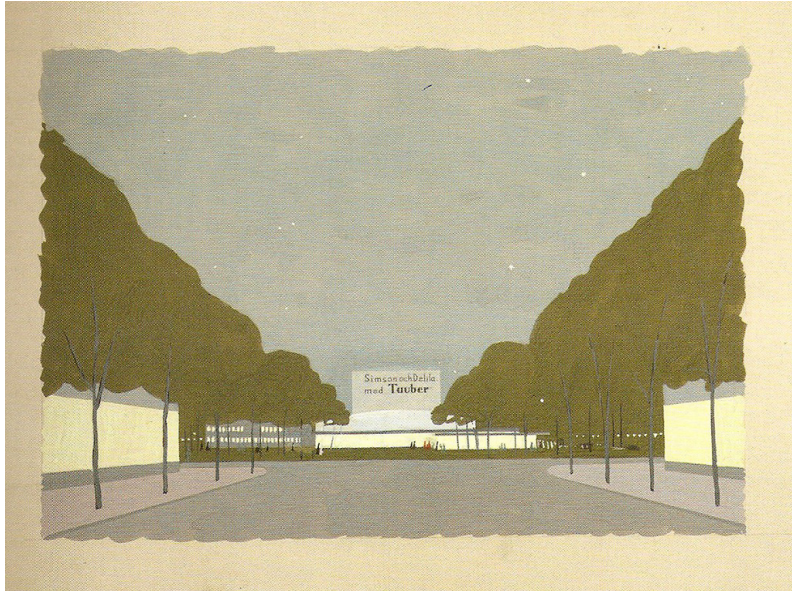
Este aforismo ajuda-nos a compreender que para o despertar da emoção é tão importante o que está presente como o que não está, ou melhor, o que não está directamente perceptível mas que se induz. Por exemplo, uma cena de cadeiras viradas ao contrário em cima das mesas de um restaurante transmite-nos um misto de emoções porque, através da nossa memória, imaginamos o bater dos talheres, os murmúrios das conversas, o tilintar dos copos, etc. Não será isto que tanto impressiona em St. Peter's? Esta capacidade de levar o ser humano além da realidade física? De levar o Homem a indagar-se sobre cenários possíveis? Sobre hipotéticos futuros? Em certa medida, podemos compreender melhor esta questão através de uma analogia entre St. Peter's e o quadro *St. Jerome in his study*, de Antonello da Messina, de 1475. O



San Girolamo nel suo studio
Antonello da Messina, 1475

quadro envolve o observador na medida em que representa uma janela pintada numa parede, a partir da qual se percebe St. Jerome a trabalhar na sua secretária. O acto de intromissão desperta a atenção, e começam a denotar-se outras questões: primeiro salta à vista a estranha peça de mobiliário onde St. Jerome se encontra; elevada do solo por uma pequena escada, é uma espécie de pódio, uma metáfora à valorização do conhecimento, que se afasta do plano da terra, entendida enquanto mundo do Homem comum; por detrás desta peça está um conjunto de janelas a distâncias diferentes, permitem ver os pássaros que voam no céu, e a paisagem que dá o contexto; vê-se uma vila, sem que se perceba bem a que distância está. O observador percebe que ele próprio, assim como St. Jerome e todo o sistema de salas *dentro do edifício*, formam parte do mesmo contexto. Apesar de nada ser completamente evidente, o sujeito é inserido no mesmo cosmos através da capacidade de imaginar o que poderá ser, isto é, o observador imagina-se do lado de fora do edifício a olhar pela janela e a imaginar sobre aquele cenário, sobre o que esta a acontecer, sobre qual o local em que está a acontecer, que sem que este se aperceba, já é nesse momento, o mesmo lugar onde este se encontra - *Una obra de arte significativa es siempre un mundo y un microcosmos completo*.¹³ Tal como no quadro de St. Jerome, em St. Peter's, o indivíduo é envolvido numa trama de suposições, de *ses*, nada em realidade é completamente concreto, e mesmo as coisas mais objectivas levantam sempre outras questões. A forma como Lewerentz vai articulando possibilidades, deixa sempre espaço para que a imaginação se intrometa na relação do Homem com a obra.

Já se destacou a importância da experiência e da memória, mas a imaginação é igualmente importante na nossa consciência. Como escreve Pallasmaa, no seu texto sobre a emoção e a imaginação, *Normalmente se asocia la imaginación con la capacidad creativa, o con el mundo del arte, pero la facultad de la imaginación constituye la base de nuestra existencia mental y de nuestra manera de tratar con los estímulos y con la información*.¹⁴ Este dom que o ser humano tem, de representar no espírito, é um veículo de emoções tão poderoso como qualquer experiência real, e assim deve ser considerado sem qualquer espécie de metanóia. Esta singularidade da condição humana permite ao ser humano viver em diversos universos cheios de possibilidades em simultâneo. Em definitivo, não haveria acção significativa se não se conseguisse imaginar o resultado desse processo. Para compreender melhor esta questão, pode recorrer-se ao exemplo da arte no seu sentido mais geral. A arte permite ao ser humano experienciar imagens e emoções que são tão legítimas quanto os encontros reais da vida. A arte permite que o ser humano se encontre consigo mesmo, com as suas emoções, medos e expectativas. Os lugares e ruas criados na cabeça do Homem pela literatura, pela pintura, e pelo cinema, estão carregados de associativismos e são tão



Perspectiva para o concurso do teatro de Malmö; Nightwalks
Sigurd Lewerentz, 1933; Edward Hopper, 1942

poderosos e reais, como as casas e cidades construídas em pedra. Uma sala banal e desolada de um quadro de Edward Hopper, é tão apelativa quanto qualquer cenário real que se lhe assemelhe. Uma experiência artística genuína é sempre uma consciencialização do eu, ou seja, a verdadeira arquitectura, aquela que interessa ao ser humano, é a que o põe em confronto consigo mesmo num processo de aprendizagem interior. O que acontece em St. Peter's não é mais que a materialização deste aforismo: através de recursos que já se referiram ao longo deste trabalho, a obra permite ao sujeito olhar para si mesmo, para dentro, de repente já não é só uma nave de uma igreja, sem que se aperceba o indivíduo já se encontra à deriva pelos recantos da sua própria existência. Esta possibilidade de experimentar a sua própria condição a partir da obra é um fenómeno que se sente na igreja de Klippan, assim, poderia dizer-se que na experiência da arte, e consequentemente na da arquitectura, tem lugar um intercâmbio singular, o sujeito projecta as suas emoções e associações na obra, ou no espaço, e esta presta-lhe a sua aura, que faz vir à tona as percepções e os pensamentos do sujeito.

Significado, *entre* o sujeito e o objecto

Como escreveu Joseph Brofsk, um poema diz ao seu leitor, *Sé como yo*.¹⁵ As concepções idealizadas através da obra convertem-se em realidade e passam a formar parte da experiência de vida de cada um. Por exemplo, o ambiente sombrio de St. Peter's não desperta no Homem um sentimento de melancolia, o que em realidade acontece é que este se emociona graças ao seu próprio sentido de melancolia, evocado e reflectido pelo edifício em questão. Todo o efeito artístico, seja ele da pintura, da literatura ou da arquitectura, é baseado na identificação do sujeito com o objecto experimentado, ou melhor, da projecção do eu sobre o objecto, isto é, St. Peter's é o que é porque permite ao sujeito que este se reveja naquele espaço. Jorge Luis Borges sentenciar esta questão numa afirmação incisivamente acertada: *El sabor de la manzana (...) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (la poesía reside en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético. El thrill, la modificación física que suscita cada lectura.*¹⁶

A forma como J.L. Borges coloca a problemática leva a pensar sobre a questão desde um ponto de vista mais afastado. A partir das suas palavras, é-se levado a pensar sobre esta génese interactiva. O significado está na obra? A emoção está lá? Em realidade, o que depreendemos é que esta é um fruto da interacção do ser humano com o objecto; que uma obra não é um símbolo que representa ou descreve indirectamente algo que está além de si mesmo, esta é algo que se coloca directamente no processo

existencial do Homem tornando-se de certa forma, a partir daí, parte dele mesmo. Ou seja, quer St. Peter's, quer outras obras já aqui referenciadas, não são símbolos metafísicos. Em realidade, estas obras o que são é uma forma de mediação metafísica, ou seja, através da arquitectura, o ser humano reconhece os limites da sua existência e conhece-se a si mesmo num processo com uma intensidade única. Como disse Zumthor, a beleza está em realidade dentro dos olhos do observador, *Isto é: tudo existe apenas dentro de mim.*¹⁷

Assim, o que se depreende é que *La arquitectura no inventa significado; solo puede conmovernos si es capaz de tocar algo ya sepultado en nuestras memorias corporales*¹⁸, isto é, a arquitectura não é significante, nem emotiva, estas qualidades não estão lá, o que está, ou pode estar presente, são fenómenos capazes de despertar associativismos no Homem; o significado está em realidade dentro do próprio sujeito da acção. Esta constatação da importância do ser humano no acto não invalida que a arquitectura se descomprometa desta questão, ela tem de proporcionar o cenário para a acção significativa, a tela onde se projectam as emoções do Homem, esta tem de estar profundamente indexado a uma componente associativista, com a qual o ser humano se possa identificar. Ainda assim, não se pode negar que uma obra de arte, tal como um edifício, possa possuir conteúdos e intenções simbólicas conscientes - até a obra mais minimalista, na sua aparência, não está desprovida de conexões com o sentido existencial do ser humano. Isto dá-se porque a arte é sempre uma condensação, em *estado físico*, da mediação da experiência do *ser-no-mundo*. O que se pretende afirmar é que essas intenções, metáforas, ou devaneios em estado real, do autor, não são necessariamente os mesmos que os que o observador vai depreender. A arte existe, e depois o sujeito vem e interpreta à sua maneira, durante um tempo, através da sua experiência, memória e imaginação, nesse processo onde se gera a emoção.

O significado e a emoção não estão nos objectos mas, de certa maneira, residem nelles. Não estão lá, mas permitem que este se gere porque, outrora, o objecto clareou a partir de um *ser*, isto é, o significado parte dum sujeito e a um sujeito, qualquer que seja, regressará.

notas

¹ O termo *Povertá* (em italiano) significa pobreza em português; opta-se pelo termo em italiano, devido à diferente conotação que este conceito apresenta no contexto da cultura Italiana. O termo pobreza, em português, está indubitavelmente conectado com uma dimensão depreciativa. Já na cultura Italiana o conceito assume uma dupla vertente, além da concepção negativa, este também pode ser uma característica positiva, veja-se o exemplo da Arte Povera.

² QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una trasiación nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, p.325

³ O local destinado era um parque urbano situado no coração da vila (reservado para esse fim desde 1915), que desde logo impressionou Lewerentz e o levou a aceitar o encargo, com a condição de não ter que participar em nenhum concurso. Iniciou prontamente o projecto, tendo a proposta sido aceite em Outubro de 63, iniciada a construção em Setembro de 64, e consagrada em 66.

⁴ WILSON, Colin St. Jonh, *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.*, p.275

⁵ TANIZAKI, Jun'ichiro, *Elogio da Sombra*, p.68-69

⁶ WILSON, Colin St. Jonh, *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *op. cit.*, p.233

⁷ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.61

⁸ WILSON, Colin St. Jonh, *apud* QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, op. cit.*, p.287

⁹ PALLASMAA, Juhani, *The Geometry of Feeling*, in *encounters*, p. 95

¹⁰ BARRAGÁN, Luis, *Discurso Pritker*, in BARRAGÁN, Luis; RIGGEN, Antonio, *EL Croquis: Escritos y conversaciones*

¹¹ PALLASMAA, Juhani, *Melancoly and Time*, in *encounters*, p. 318

¹² PALLASMAA, Juhani, *The place of Man*, in *encounters*, p. 79

¹³ PALLASMAA, Juhani, *La emoción y la imaginación*, in *La mano que piensa- sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p. 154

¹⁴ *Ibidem*, p. 147

¹⁵ BRODSKY, JOSEPH, *Menos que uno* in *Ensayos escogidos*, pag.162

¹⁶ PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p. 148

¹⁷ ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.17

¹⁸ PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p. 153

Uma estranheza aprimorada

A arquitectura, ou o arquitecto, não inventa significados. *Una obra artística no es ningún acertijo intelectual en busca de una interpretación o explicación.* Se trata de un complejo de imágenes, experiencias y emociones que penetra directamente en nuestro inconsciente. Tiene un impacto sobre nuestra mente antes de ser entendido intelectualmente, o sin que nunca llegue a entenderse de ese modo.² Um objecto não pode ser melancólico, um edifício nunca será alegre ou triste, nem calmante ou assustador. Apesar disso, todos recordamos (mesmo que apenas o tenhamos imaginado) aquele casarão assustador da nossa infância, aquela sala escura onde nunca entraríamos sozinhos, ou aquela taça onde comíamos cereais embebidos de felicidade. Nenhum destes espaços ou objectos tinha estas características, no entanto, ao recordá-los revivemos a experiência desse medo ou dessa felicidade; este conjunto de fenómenos não é mais que uma projecção própria do sujeito sobre o mundo das *coisas*. O ser humano projecta-se no mundo que o envolve porque a forma a sua forma de compreender parte sempre da identificação. O facto de o último capítulo deste trabalho estar impresso em uma textura diferente tem por detrás uma intenção, mas na realidade esse papel diferente não significa nada em si mesmo; apesar disso, o leitor poderá depreender desse facto alguma questão, ou simplesmente ignorá-lo; essa associação estará sempre centrada sobre o leitor, sobre uma possível identificação (ou não).

A ausência de palavras, ou descrições próprias, de Lewerentz acerca das suas obras não nos permite afirmar, ou assegurar, se este sentia alguma espécie de compromisso para com este (e com os outros) tema sobre o qual trabalho se debruçou. Sabemos no

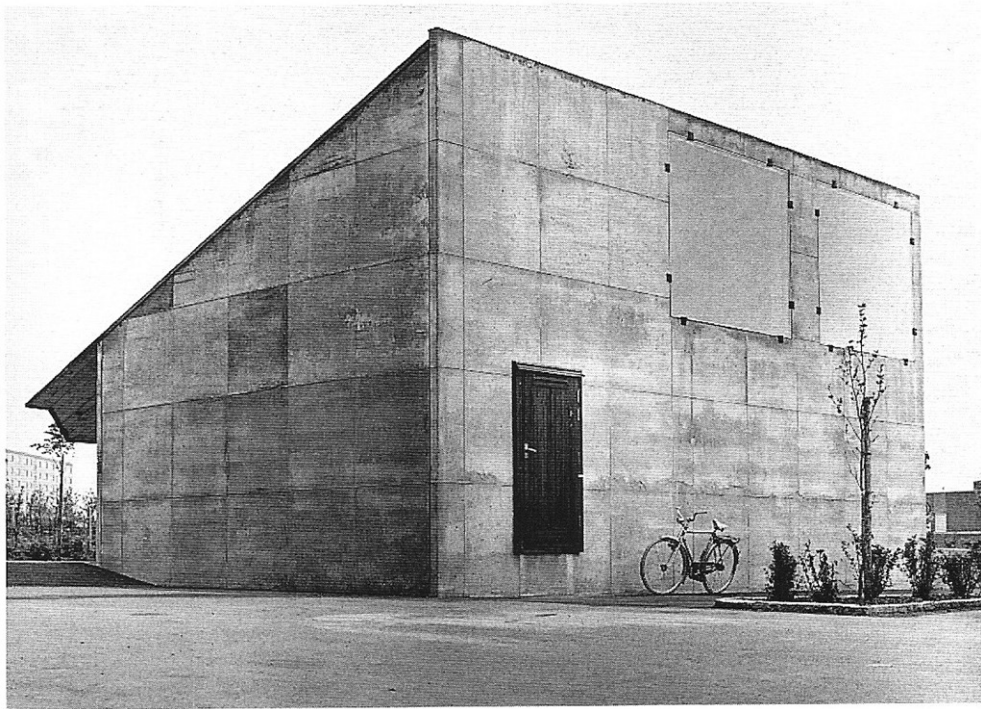


Igreja de St. Peter's, Klippan
Sigurd Lewerentz, 1963

entanto, porque está lá, que houve investigação construtiva, que se aliou a técnica à tradição, que dum simples encargo resultou algo muito maior; são estes recursos que, de certa maneira, levam a questionar a natureza das criações de Lewerentz, deixando espaço para imaginar uma referência às temáticas desta dissertação. Como escreve Janne Ahlin: *Le ultime opere di Lewerentz sono caratterizzate da una semplificazione dell'approccio che si avvicina al linguaggio sobrio della poesia. La chiesa di San Pietro a Klippan fu scritta in cemento, mattone di Helsingborg, clinker di Höganäs, legno di Töreboda, acciaio inossidabile, vetro isolante.*³ Com a matéria a servir de vocábulo físico, Lewerentz leva-nos a acreditar, a associar, e a identificar; lê-se por entre aquele amontoado de tijolos mais que um simples plano mineral, há uma espécie de mensagem subliminar, que cada um, cada sujeito durante a sua experiência, saberá ler à sua maneira.

Recorro à construção das obras enquanto justificação porque acredito que, como escreve Adam Caruso, *construction has a direct effect on the emotional character of spaces (...) Within architecture there is a strong tradition to regard construction as a means to achieve a priori intensions, whether they are compositional, iconographic or ideal.*⁴ Ou seja, acredito que a matéria e a forma, em Lewerentz, são veículos de criação de associativismos, meios para permitir algo mais além, uma forma de trabalhar *where issues of construction and thematic intent become one.*(...)⁵. Veja-se o exemplo da igreja em Klippan: *By questioning the role of the most basic elements of construction, Lewerentz removes the possibility of our forming easy or conventionalized associations whitening the church. Instead we are confronted with brooding walls and spaces whose darkness makes us strain to even understand their extent. When the rich variety of spatial conditions begin to emerge from this darkness they appeal directly to our emotions, bypassing an understanding of the building within our personal inventory of experience.*⁶ Desta maneira, através de um reduzido léxico de materiais, em Klippan, Lewerentz faz o sujeito despertar para uma *estranheza aprimorada* da igreja, uma presença onde podemos projectar significados. Antes de ser um espaço para o culto da fé, é sobretudo um espaço para o Homem.

A igreja de Klippan, como todas as obras significativas, é uma representação microcósmica do mundo e, ao mesmo tempo, um auto-retracto inconsciente. Como explica Jorge Luis Borges (a propósito da criação artística): *Un hombre se fija a sí mismo la tarea de retratar el mundo. A lo largo de los años llena una superficie dada con imágenes de provincias y reinos, montañas, bahías, barcos, islas, peces, habitaciones, instrumentos, cuerpos celestiales, caballos y gente. Poco antes de morir descubre que este laberinto paciente de líneas es un dibujo de su propio rostro.*⁷ Naquelas paredes, em



Quiosque das flores, cemitério oriental de Malmö
Sigurd Lewerentz, 1969

certa medida, está um pouco do próprio arquitecto.

De certa maneira, Borges não faz mais que voltar a centrar a obra no sujeito: é verdade que uma obra, depois de terminada, já não pertence ao criador, é do mundo, do sujeito que a observa; ainda assim, haverá sempre um pouco do autor naquele objecto - em cada pincelada da *Guernicca* estão gravadas algumas das lágrimas que Picasso derramou pela guerra. Um artista gera sempre a partir de si (até quando afirma ser alheio ao tema, este é sempre, ainda que inconscientemente, uma interpretação sua).

O aforismo de Borges remete-me para a minha questão inicial, para as minhas dúvidas sobre os significados depreendidos e os significados transmitidos. Afinal de contas o arquitecto, neste caso o futuro arquitecto, estará sempre vinculado a essas duas dimensões, a do criador e a do observador. Enquanto sujeito criador, o acto de projectar deve estar comprometido não com uma emoção específica nem com um significado em particular, mas sim com a fomentação dessas possibilidades, com a incitação de possíveis associações. Enquanto observador, não importa, só, o que o artista possa ter tentado transmitir; na realidade, é a percepção que cada um constrói dessa experiência artística o mais importante. Essa resposta, que o sujeito obtém da sua projecção sobre um objecto, leva-o a conhecer-se a si mesmo, num ciclo faseado onde este se vai apercebendo do mundo à sua volta. Assim, os objectos relacionam-se com o Homem enquanto extensões dele próprio, mas também enquanto formas de este se assegurar da sua identidade.

Esta dupla função que o mundo material parece assumir tem a sua raiz precisamente na dimensão que a transcende, isto é, precisamos dos objectos para concatenarmos com o transcendente. Isto faz-me voltar ao início desta dissertação, isto é, tudo parte de uma necessidade: *The world of humanity tolerates ambiguity, even madness and confusion, but not lack of meaning*⁸, a necessidade do básico enquanto forma de uma potência.

Assim, sob o risco do erro, esta dissertação surge não como um obstáculo mas como a charneira dessa passagem entre a observação e a criação. Não é um abandono e sim uma aglutinação. Às perguntas que todavia se colocam, procurar-se-á na profissão as respostas tão desejadas.

Assim como Lewerentz, que não as encontrou nas palavras, espero encontrar na prática o apaziguamento para as minhas questões. Afinal, *trabajar en arquitectura (...) en realidad consiste en trabajar sobre uno mismo, sobre la propia idea de uno, sobre cómo uno ve las cosas (y qué espera de ellas)*.⁹ É esse o próximo passo.

notas

¹ Este termo deriva da tradução de *enhanced awareness*, retirado do texto *Sigurd Lewerentz and a material basis for form* de Adam Caruso

² PALLASMAA, Juhani, *El cuerpo, el yo y la mente*, in *La mano que piensa- sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p. 143

³ AHLIN, Janne, *Sigurd Lewerentz* in NICOLA, Flora; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, p.397

⁴ CARUSO, Adam, *The feeling of things*

⁵ CARUSO, Adam, *Sigurd Lewerentz and a material basis for form*, in *A+T: As built, Caruso St. John Architects*, p.26

⁶ *Idem*

⁷ BORGES, Jorge Luis, *apud* PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p. 140

⁸ (Cit. 1, *O problema do significado*)

⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig *apud* PALLASMAA, Juhani, *El cuerpo, el yo y la mente*, in *La mano que piensa- sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p. 139

Bibliografia

ABALOS, Iñaki, *A Boa Vida*, Madrid, Gustavo Gil, 2003, isbn 978-84-252-1913-3

AHLIN, Janne, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Cambridge, Mit Press, 1987, isbn 9780262010955

ANDERSSON, H.O., *Sigurd Lewerentz, em Classicismo Nórdico, Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milan, Electa, 1988

ASHLEY-MONTAGU, Montague Francis, *Touching: The human significance of the Skin*, 3ª Edition, New York, William Morrow Paperbacks, 1986, isbn 978-0060960285

BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, isbn 9788533624191

BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Madrid, Fondo De Cultura Económica De Eespaña, S.L, 2012, isbn 9789681653385

BATES, Stephen, *Feeling at home in Papers 2: Sergison Bates architects*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2007, isbn 978-0-9542371-1-0

BATES, Stephen, *Making impressions in Papers 2: Sergison Bates architects*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2007, isbn 978-0-9542371-1-0

BATES, Stephen, *Resistance in Papers 2: Sergison Bates architects*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2007, isbn 978-0-9542371-1-0

BATES, Stephen, *The essence of things in Papers 2: Sergison Bates architects*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2007, isbn 978-0-9542371-1-0

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas. Vol.1 – magia e técnica, arte e política - Experiencia e Pobreza*, São Paulo, Brasiliense, 1987

BESOMI, Andrés, *Dos arquitectos, una tradición: Sigurd Lewerentz y Peter Märkli*, Julho 2009, disponível em: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/07/21/dos-arquitectos-una-tradicion-sigurd-lewerentz-y-peter-markli/>>

BARRAGÁN, Luis; RIGGEN, Antonio, *Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, isbn 8488386176

BOIS, Yve-Alain, *A Picturesque Stroll around Clara-Clara in October*, 1984, vol. 29 disponível em: <http://www.crcresearch.org/files-crcresearch/File/bois84_459.pdf>

BRODSKY, JOSEPH, *Menos que uno* in *Ensayos escogidos*, Madrid, Siruela, 2006, isbn 978-8498410006

CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o próximo milénio*, 5ª Edição, Lisboa, Editorial Teorema, Lda., 2006, isbn 972-695-354-5

CAMPO BAEZA, Alberto, *Pensar com as mãos*, Casal de Cambra, Caleidoscopio_Edições e Artes Gráficas, SA, 2001, isbn 978-989-658-100-8

CAMPO BAEZA, Alberto, *A ideia construída*, 2ª Edição, Casal de Cambra, Caleidoscopio_Edições e Artes Gráficas, SA, 2001, isbn 972-8801-22-X

CARUSO, Adam, *The feeling of things* in *A+T ediciones*, Vitoria-Gasteiz, 1999, disponível em: <<http://www.carusostjohn.com/text/el-sentimento-de-las-cosas/>>

CARUSO, Adam, *Sigurd Lewerentz and a material bases for form* in *A+T: As built*, Caruso St. John Architects, Victoria-Gasteiz, a+t ediciones, 2005, isbn 84-609-6609-7

CELANT, Germano, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Illinois, Rizzoli Intl Pubns, 1988, isbn 0-8478-0985-4

COELHO NETTO, J. Teixeira, *A construção do sentido na arquitectura*, 3ª Edição, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1997 isbn 85-273-0103-2

COLLINS, Peter, *Changing ideals in modern architecture*, Montreal, McGill University Press, 1965, isbn 0-7735-1775-8

CONNERTON, Paul, *Como as sociedades recordam*, 2ª Edição, Oeiras, Celta Editora., 1999, isbn 972-774-020-0

ELIOT, Thomas Stearns, *Tradition and Individual Talent* in *Selected essays*, New York, 1996, isbn 1-58734-011-9

FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da arquitectura moderna*, 4ª Edição, São Paulo, Martins Fontes, 2008, isbn 978-85-336-2426-9

HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, LDA., 2008, isbn 978-972-44-0524-9

HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, 1951, disponível em: <http://www.prourofau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>

HERTZBERGER, Herman, *Space and the architect: lessons in architecture 2*, 5ª Edição, Rotterdam, 010 Publishers, 2000, isbn 906450-562-4

HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMEZ, Alberto, *Questions of perception : phenomenology of architecture*, Tokyo, A+U Publishing, cop.,1994, isbn 4900211486

HOWES, David, *Architecture of the Sences*, Monreal, Canadian Centre of ARCHITECTURE, 2005, disponível em: <<http://www.david-howes.com/DH-research-sampler-arch-senses.htm>>

HURSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 2ª Edição, México, Fondo de cultura Económica, 1962

LAMEIRO, Carlos Manuel da Silva, *Arquitectura, temporalidade, metadiscurso*, Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutoramento à Fac. de Arquitectura da Univ. Técnica de Lisboa, 1994

LE CORBUSIER, *Towards a new Architecture*, Dover Publications, INC., New York, 1985, isbn 0-486-25023

LE CORBUSIER, *conversa com os estudantes de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia Lda., 2003, isbn 972-795-082-5

MANSILLA, Luis Moreno, *Más allá del muro de la villa Adriana. El viaje de Lewerentz a Itália*, disponível em: <http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1994_012.pdf>

MANSILLA, Luis Moreno, *La ventana de la reflexión. El silencio del yo in Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1998

MÄRKLI, Peter, “La Congiunta”, in (a cura di) Mohsen Mostafavi, *Approximations: the architecture of Peter Märkli*, The MIT Press, 2002, disponível em: <<http://architettura.it/architecture/20050704/index.htm>>

MÄRKLI, Peter; BEIGEL, Florian, *Peter Märkli and Florian Beigel in conversation*. Architects'

Journal, 2007, disponible em: <<http://www.architectsjournal.co.uk/news/peter-m228rkliand-florian-beigel-in-conversation/304021.article>>

MARTIN, Jay, *Scopic regimes of modernity in Force Fields*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1993, isbn 0-415-90603

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sense and Non-Sense*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, isbn 0-8101-0166-1

MICHAEL LEVIN, David, *Modernity and the Hegemony of vision*, Los Angeles, University of California Press, 1993, isbn 0-520-07973

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli, New York, 1979, isbn 0847802876

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en arquitectura*. 2ed., Barcelona, GG Reprints, 2001, isbn 8425217504

PALLASMAA, Juhani, *Architecture and the Obsessions of Our time in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *El arte y la emoción in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *El cuerpo y el yo in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *El don de la imaginación in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *El espacio existencial en el arte in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *El mundo y el yo in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *El mundo y la mente in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *El tacto inconsciente en la experiencia artística in La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *Escandinavos em AV Monografias* nº56, Madrid, Arquitectura Viva, 1994

PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *La arquitectura como imagen de la vida* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *La experiencia artística como intercambio* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *La oposición entre teoría y producción* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *La primacía del tacto: hapticidad de la propia imagen* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *La realidad de la imaginación* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *La realidad del arte* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *La tarea del arte* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *Landscapes of Architecture* in *Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, isbn 8425221354

PALLASMAA, Juhani, *Melancholy and Time* in *Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *Resistencia, tradición y libertad* in *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2012, isbn 978-84-252-2432-4

PALLASMAA, Juhani, *Six Themes for the Next Millennium in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *Stairways of the Mind in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *The Geometry of Feeling in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *The Rooms of Memory in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *Toward an Architecture of Humility in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *The place of Man in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *The two Languages of Architecture in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PALLASMAA, Juhani, *Tradition and Modernity in Encounters: architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Oy, isbn 951-682-629-6

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Built upon Love: architecture longing, after ethics and aesthetics*, Cambridge, The MIT Press, 2008, isbn 978-0.262-16238-8

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Hermeneutics as architectural discours*, Singapore, 2003, disponível em: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/972/Perez-Gomez/perez-gomez_t.html>

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Modern architecture, Abstraction, and the Poetic Imagination*, disponível em:

<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/971/Perez-Gomez/perez-gomez_t.html>

POSTIGLIONE, Gennaro, *Lewerentz's Last Project*, em *Lotus Internacional* nº93, Milão, 1997

QUINTANILLA CHALA, José, *Sigurd Lewerentz 1885-1975, Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*, Tese apresentada no Departamento de proyectos Arquitectónicos da Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 2004

RASMUSSEN, Stein Eller, *Viver a arquitetura.*, Casal Cambra, Editora Caleidoscópio, 2007,

isbn 9789899010995

RODRIGUES, Sérgio Fazenda, *A casa dos sentidos - crónicas de arquitectura*, Lisboa, ARQ-COOP, 2009, isbn 978-989-95478-1-0

RUSKIN, John, *VI – Lamp of Memory*, em *The seven Lamps of Architecture*, London, The Electric Book Company, 2001, isbn 1-84327-021-8

SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger – un espacio para pensar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2008, isbn 978-84-252-2204-7

SILVA, Elvan, *Matéria, Ideia e Forma: uma definição de arquitectura*, Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, isbn 8570253079

SIZA, Álvaro; SANTOS, Juan Domingos, *El sentido de las Cosas, Una conversación con Alvaro Siza* in *El Croquis*, Alvaro Siza 2001-2008, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, isbn 978-84-8838-649-6

ST. JOHN, Peter, *The feeling of Things: Towards an Architecture of Emotions in Shaping Earth*, Wolverhampton, Ms Associates and the University of Wolverhampton, 2000, isbn 0-9536057

TANIZAKI, Jun'Ichiro, *Elogio da Sombra*, Lisboa, Relógio D'Água Editores

TÁVORA, Fernando, *Da organização do Espaço*, 7ª Edição, Porto, FAUP Publicações, 2007, isbn 978-972-9483-22-6

TUAN, Yi-fu, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiênci*, São Paulo, Difel, 1983.

VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 2ª Edição, São Paulo, Martins Fontes, 2004, isbn 85-336-1957-X

WESTON, Richard, *Alvar Aalto*, London, Phaidon Press Limited, 1995, isbn 978-0714837109

ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitetura*, 5ª edição São Paulo, Martins Fontes, 1996, isbn 85-336-0541-2

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas : Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*, Amadora, Editorial Gustavo Gili, SA, 2009, isbn 978-84-252-2169

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, isbn 84-252-2059-9

ZUMTHOR, Peter, *Entrevista por Michael Kimmelman*, Março 11, 2011, disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/03/13/magazine/mag-13zumthor-t.html>>

Periódicos

2G, *Sergison Bates*, nº 34, Barcelona, 2002, isbn 8225220238

A+T, *As built, Caruso St. John Architects*, Victoria-Gasteiz, a+t ediciones, 2005, isbn 84-609-6609-7

A+T, *Peter Zumthor/ essays Peter Zumthor*, Tokyo, a+u ediciones, 1998, ISBN: 4900211508

AV Monografía,: *Escandinávicos*, nº56, Madrid, Arquitectura Viva, 1994

El Croquis, *Alvaro Siza 2001-2008*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, isbn 978-84-8838-649-6

Lotus Internacional nº93, Milão, Editorial Lotus, 1997

Fontes das imagens

(p.18) Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/radioscotland/60s/moonlandings/img/i1246448769.jpg>>

(p.20) Fotografia do autor

(p.24) Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/francois_bruschet/6121787138/sizes/l/in/photostream/>

(p.28) Fotografias do autor

(p.36) Disponível em: <<http://www.puntogeek.com/wp-content/uploads/2010/06/unchien.jpg>>

(p.40) Fotografia do autor

(p.42) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.48) Fotografia do autor

(p.50) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.54) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.58) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.60) Disponível em : < <http://afasiaarq.blogspot.com/2013/01/kiyoshi-nakagami.html>>

(p.64) Fotografia do autor

(p.66) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.68) Fotografia do autor

(p.70) Disponível em: < http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/99.5269_ph_web.jpg>

(p.72) Fotografia do autor

(p.74) Disponível em: < <http://ftp.fortunaty.net/com/sacred-texts/etc/ml/img/fig127.jpg>>

(p.80) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.82) Disponível em: < <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/fotos/26g.jpg>>

(p.88) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.90) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.92) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.98) Fotografia do autor

(p.102) Disponível em : <<http://www.tramway.org/SiteCollectionImages/Events/Jannis%20Kpunellis/Actual%20exhibition%20images/Jannis%20Kounellis%20Untitled%202012%20Tramway.jpg>>

< http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR01136_10.jpg>

(p.112) Fotografia do autor

(p.116) Disponível em: < http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_uploa

d/2008/06/129_1439-tome.jpg>

(p.118) Fotografia do autor

(p.122) Fotografia do autor

(p.128) Desenho do autor

(p.130) Fotografia do autor

(p.132) Desenho do autor

(p.138) Desenho do autor

(p.140) Ambas em FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

(p.144) Fotografia do autor

(p.146) Desenho do autor

(p.148) Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/_GyVE4dH43Ww/TUE8VIDy-DRI/AAAAAAAAACIc/j1Z29up7wdU/s1600/image012.jpg>

(p.150) Desenho do autor

(p.154) Disponível em: <http://www.terminartors.com/files/artworks/1/0/2/1024/Messina_Antonello_da-St._Jerome_in_His_Study.jpg>

(p.156) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/street/hopper.nighthawks.jpg>>

(p.164) Fotografia do autor

(p.166) FLORA, Niola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE; Gennaro, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, isbn 88-435-5780-7

Anexos

Diário de viagem

Esta viagem, no final de Outubro, surge como uma consequência deste trabalho mas também como a satisfação de um desejo pessoal. Há já algum tempo que sentia vontade, curiosidade, ânsia, de ver, melhor, de tocar, estas obras pelas quais me fui interessando desde que *conheci*, Lewerentz.

Assim, de mochila às costas, percorri uma parte da Suécia. A começar em Malmö e a terminar em Estocolmo, passei-me pela paisagem Nórdica na companhia do meu irmão. Não tentarei resumir em palavras esta experiência, não me permito tal ousadia (um tem que ser consciente daquilo que consegue fazer).

Na bagagem de regresso, vêm momentos, sensações, emoções. Vi arquitectura, toquei-a, mas também conheci pessoas, ouvi outra língua, e compreendi (de certa maneira), o conceito Nórdico de *viver à meia-luz*.

Aqui fica um relato desta viagem, inscrito neste caderno que partilho com o leitor.

