

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA
Mestrado em Arquitetura

JOÃO GUIMARÃES DE ORTIGÃO RAMOS

Francisco Aires Mateus
Joaquim Moreno

DEZEMBRO DE 2013

CONSTRUIR UM TEMPLO

ABSTRACT

A seguinte dissertação é o resultado de um ano de trabalho em torno da construção de um templo. Foram abordadas duas ideias principais inerentes ao tema: a construção mental, a ideia da existência de um espaço dedicado às questões sagradas, e a construção física, a concretização de um edifício capaz de acolher um programa com requisitos muito particulares.

São analisados três casos de estudo de edifícios religiosos, construídos entre os anos 20 e 60 do séc. XX, do arquitecto sueco Sigurd Lewerentz que, em paralelo com o desenrolar do projecto dão origem a uma reflexão sobre a arquitectura sacra, mostrando-se capazes de responder às incertezas que foram surgindo.

O projecto nasce da tentativa de encontrar uma tipologia, uma forma de se apresentar e de lidar com o que o rodeia.

Palavras-chave: tipologia, isolamento, matéria, atmosfera.

Throughout this last year I have been working on this dissertation that aims to study a temple construction. For this project there were two main concepts that helped with the skeleton of the temple: an idea of a mental construction which reveals an intention of having a space dedicated only to sacred matter; and an idea of a physical construction that intends to create a building depending on the program set.

This dissertation is based on three case studies of religious buildings, built during the XX century, between the 20's and the 60's. This lead to the study of the Swedish architect Sigurd Lewerentz that helped with the demands of a sacred architecture.

The attempt of finding a typology that suits the program and a way that the surrounding could be displayed were the anchor ideas for this project.

Key words: typology, isolation, material, atmosphere.

Agradeço todas as pessoas postas no meu caminho.

- Lúisa Cabral*
- Marco Arraiolos*
- Filipa Ramalhete*
- Télmo Cruz*
- João Gomes da Silva*
- Mário Boucinha*
- José Monterroso Teixeira*
- Manuel Aires Mateus*
- Catarina Mendia*
- Guilherme Brito Salvador*

Aos meus pais e ao meu irmão pelo apoio.
Ao Miguel Esteves pela dedicação.
Á Maria por tudo.

I	SIGURD LEWERENTZ, TRÊS CASOS DE ESTUDO	005
010	Introdução	
015	Percurso de vida	
018	Habitação, Cemitérios e a Exposição de Estocolmo de 1930	
	CAPELA DA RESSURREIÇÃO	
027	Os novos costumes fúnebres	
028	Cemitério de Woodland e o projecto de Sigurd Lewerentz	
035	Capela da Ressurreição e a procura de uma nova linguagem	
	IGREJA DE S. MARCOS E IGREJA DE S. PEDRO	
047	Uma nova forma de pensar a arquitectura religiosa	
049	“Interlúdio”	
052	A Igreja de S. Marcos, um modo de aproximação à paisagem	
059	O papel central da igreja em Klippan	
062	A Igreja de S. Pedro e o abandono de um sistema convencional de construir igrejas	
069	A ESSÊNCIA DA OBRA DE SIGURD LEWERENTZ. FORMA, CONSTRUÇÃO E ATMOSFERA	
071	Forma	
073	Construção	
077	Atmosfera	
081	Conclusão	
II	MOUCHÃO DO LOMBO DO TEJO	
088	Ortofotomapa da zona de intervenção	
092	Esquema analítico da evolução morfológica do mouchão.	
096	Fotografia de maquete de implantação.	
099	Planta, escala 1:50.	
103	Planta com projecção de tetos, escala 1:50.	
106	Alçado norte, escala 1:50.	
108	Corte <i>a</i> e <i>b</i> , escala 1:50.	
112	Alçado sul, escala 1:50.	
114	Corte <i>c</i> e <i>d</i> , escala 1:50.	
118	Alçado poente, escala 1:50.	

120	Corte <i>e e f</i> , escala 1:50.	007
124	Alçado nascente, escala 1:50.	
126	Pormenores construtivos, escalas 1:20 e 1:5.	
130	BIBLIOGRAFIA	
132	ÍNDICE DE FIGURAS	

CONSTRUIR UM TEMPLO

Sigurd Lewerentz, três casos de estudo.

INTRODUÇÃO

“Quando Salomão tinha doze anos, subiu ao terraço do palácio do seu pai e meditou sobre os lugares altos onde era costume honrar a Deus. (...) Tendo pensado nos inconvenientes da arquitetura do seu povo, teve a ideia de construir um templo ao Senhor. Sendo os seus terraços e as tendas pouco recomendáveis para obter recolhimento, seria necessário uma casa que inspirasse solenidade e decoro. Assim nasceu o projeto de Salomão. Foi tão célebre que ainda hoje o tomamos como modelo, mas sem chegar ao âmago dessa ideia de génio e de vontade onde a gratidão se confunde com o amor mais elevado. Um templo é uma prova de gratidão. (...) Mais tarde foi saqueado pelos invasores caldeus e destruído. Mas todos os templos são erguidos à bondade de Deus, que Salomão soube o que era e que mais ninguém sabe, de tal modo as coisas da terra operam em nós contradições.”¹

¹*Agustina Bessa-Luís, 1998.*

O tema da construção de um templo, para além dos problemas de ordem geral da arquitetura de hoje, constitui um vasto campo de pesquisa, pelos problemas associados à sua construção. Desde o início das primeiras civilizações que o homem sente necessidade de ter um espaço dedicado às questões sagradas. Os templos desempenham, desde sempre, um papel fundamental nas sociedades e a forma como comunicam é reveladora da própria cultura do lugar onde se inserem.

Para melhor abordar as questões implícitas na tarefa de construir um templo no Mouchão do Lombo do Tejo, é feita uma investigação em torno da obra do arquiteto Sigurd Lewerentz, mais precisamente acerca de três edifícios religiosos. Procura-se entender as causas e as consequências ligadas à construção de um edifício desse tipo e o impacto que tem no seu contexto e na vida das pessoas.

A vida de Sigurd Lewerentz, um arquiteto sueco que vive entre 1885 e 1975, é na sua maior parte passada a resolver problemas ligados à construção, permanecendo alheio aos ideais dos arquitetos europeus seus contemporâneos, como Le Corbusier, Mies Van der Rohe ou Walter Gropius. Reconhecem-se dois períodos distintos na obra de Lewerentz, capazes de sintetizar os temas sobre os quais o arquiteto se concentra ao longo da sua vida: o primeiro, de formação, assimilação e renovação de linguagem e o segundo, de experimentação e aplicação do apreendido. A Capela da Ressurreição no Cemitério de Woodland representa a primeira fase enquanto as duas igrejas paroquiais de S. Marcos e S. Pedro correspondem à segunda. Estes dois últimos projetos representam a forma de Lewerentz comunicar as suas ideias acerca da relação entre homem, construído e natureza.

As obras do arquiteto são pouco documentadas e raramente incluídas na história da arquitetura europeia.

A investigação é baseada em duas únicas monografias sobre o arquiteto: “Sigurd Lewerentz, architect”, de Janne Ahlin e “Architect Sigurd Lewerentz”, de Claes Dymling. Todos os dados biográficos e as descrições detalhadas dos edifícios são fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Com este trabalho pretende-se dar pistas para compreender quem foi Sigurd Lewerentz, quais foram os principais temas que desenvolveu durante a sua vida e o que podem estes trazer de novo à arquitetura nos dias que correm. Para tal, depois de analisados os três casos de estudo acima referidos, é feita uma analogia entre os edifícios de Lewerentz e outros trabalhos em áreas mais abrangentes, como a música, a escultura e a pintura.

Quer-se revelar um pouco da essência que existe por trás da arquitetura de Sigurd Lewerentz, abrindo portas a novas linhas temáticas até à data pouco disseminadas.



01. Sigurd Lewerentz durante a construção da Igreja de S. Pedro.

PERCURSO DE VIDA

² A Deutscher Werkbund é uma associação nascida do Movimento Arts and Crafts Alemão, fundada em Munique, em 1907. O seu principal objetivo é integrar a arte e a indústria na Alemanha no início do séc. XX. Os arquitetos convidados a participar, incluem Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffman, Joseph Maria Olbrich, Paul Schultze, Naumburg e Fritz Schumacher. As principais áreas de atividade são: a publicidade (publicações, exposições e congressos), a educação do consumidor (conferências) e a reestruturação de desenho de produto (persuadir industriais a empregar artistas).

Criado no ambiente industrio-rural da Suécia central dos finais do séc. XIX e início do séc. XX, onde o seu pai era coproprietário e diretor de uma fábrica de vidro, Sigurd Lewerentz vive os anos de modernização do seu país. A sua mãe ocupa-se, durante toda a sua vida, da preservação da música local.

Acabados os anos de instrução primária, é enviado para Estocolmo onde estuda no Instituto Secundário Latino de Södra. Em 1905, muda-se para Gotemburgo onde recebe formação em engenharia mecânica e tecnologias da construção, no Instituto de Tecnologias de Chalmers e, mais tarde, em arquitetura.

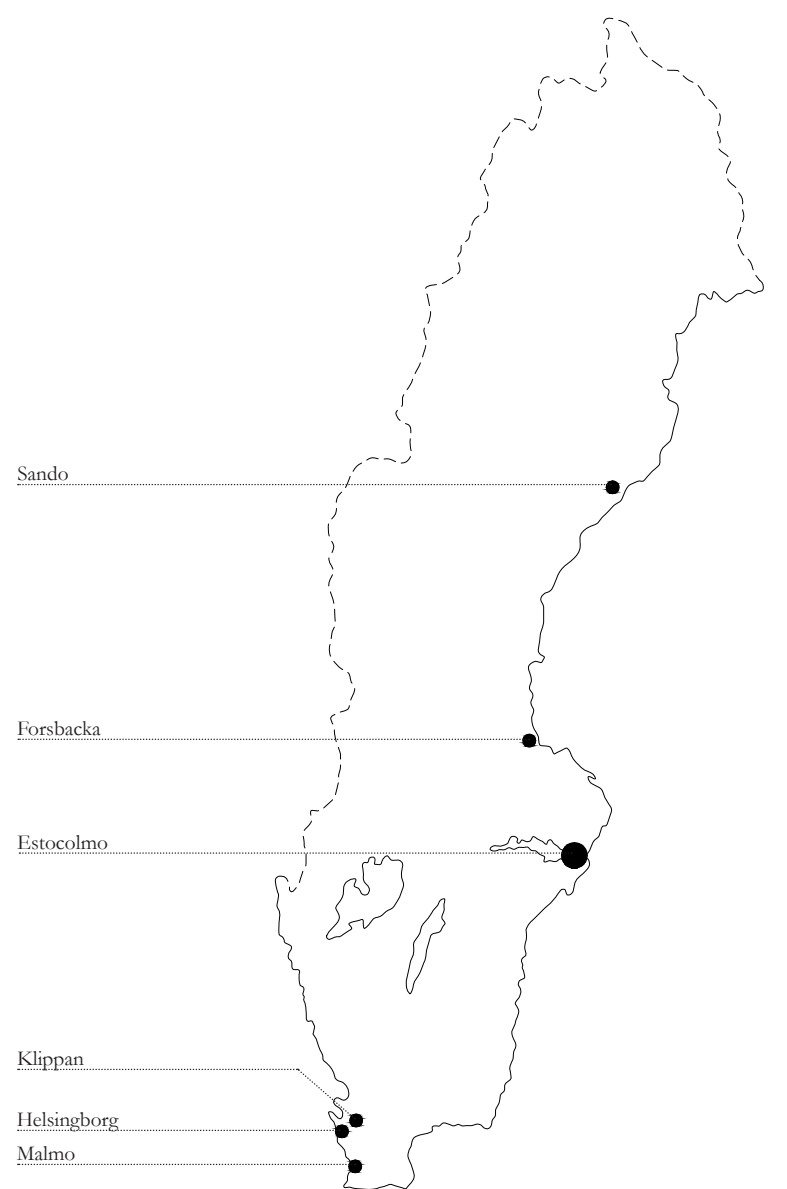
Entre 1908 e 1909, segue-se um período crucial na vida de Lewerentz: passando por Berlim e Munique, colabora com dois personagens influentes da recém-criada “Deutscher Werkbund”² : Theodor Fischer e Richard Riemerschmid. A experiência de trabalhar num país diferente confere-lhe conhecimento acerca da realidade existente nas nações industrializadas da Europa do início do séc. XX e confere-lhe o estatuto suficiente para iniciar atividade de volta ao seu país.

Em 1909, como é habitual para um estudante de arquitetura na época, faz o “Grand Tour” por Itália. Dessa viagem resulta uma série de fotografias que demonstram a forma como o arquiteto observa a arquitetura clássica.

Novamente na Suécia, prossegue os seus estudos na Academia de Belas-Artes de Estocolmo e,

pouco tempo depois, juntamente com alguns alunos da Academia, incluindo Gunnar Asplund³ , forma a escola “Klara”, uma academia independente que se opõe às ideias conservadoras dos professores da Academia de Belas-Artes, e que dura apenas um ano. Através da escola “Klara”, Lewerentz tem contacto com uma figura do romantismo nacional, Carl Westman, para quem trabalha durante o seu período de estudos.

³*Erik Gunnar Asplund nasce a 22 de setembro de 1885, em Estocolmo e morre a 20 de outubro de 1940. É um arquiteto sueco que acompanha o desenvolvimento do classicismo, característico do período da Primeira Guerra Mundial, até ao funcionalismo dos anos 30. O seu trabalho para a Exposição de Estocolmo de 1930 é responsável pela sua reputação internacional.*





(à esq.) 02. Mapa da Suécia.

*(em cima, à dir.) 03. Pormenor dos
mosaicos da Villa Adriana, Tivoli,
Itália.*

HABITAÇÃO, CEMITÉRIOS E A EXPOSIÇÃO DE ESTOCOLMO DE 1930

Ao observar a obra de Sigurd Lewerentz, distinguem-se quatro períodos essenciais. Embora podendo ser analisados em separado, vão constituindo pouco a pouco uma continuidade na forma de pensar arquitetura sintetizada nas suas últimas obras dos anos 50 e 60. Desde a sua fase inicial, focada nos problemas da habitação, passando pelo trabalho com a paisagem nos cemitérios e, mais tarde, pelo seu período mais virado para a manufatura, chega-se a uma fase do trabalho de Lewerentz resultante da sua pesquisa de mais de meio século.

A compreensão da tecnologia disponível, o controlo da construção desde a fase o projeto até à sua execução, o cuidado na continuidade do edifício com a paisagem, são os aspetos fundamentais para a compreensão da obra de Sigurd Lewerentz.

Inicialmente, Sigurd Lewerentz trabalha com Torsen Subelius durante um período de 5 anos, logo após acabar os estudos em Estocolmo. Stubelius estava envolvido no movimento “Arts and Crafts” da Suécia e em diversas questões contemporâneas relacionadas com o design industrial, o “Home Ownership Movement” e o debate sobre os novos costumes fúnebres. O trabalho do atelier baseia-se, sobretudo, em projetos com preocupações sociais, nomeadamente na habitação. Em todos os seus projetos, quer de grande ou pequena escala,

é visível uma forte preocupação no modo como o lugar é alterado e tornado mais compreensível.

As casas unifamiliares são volumes simples com arranjos internos primários: uma planta linear retangular, ocasionalmente com flancos laterais perpendiculares, de modo a responder às necessidades programáticas. A rigidez exterior é interrompida por uma disposição irregular de vãos. A relação com a envolvente é meramente convencional: são objetos na paisagem. Nos projetos de maior escala é procurada uma certa relação com a topografia e contexto.

Em 1923, são montadas duas exposições importantes: a Exposição da Sociedade de Workshop e a Exposição da Sociedade de Cremação Sueca. Embora não se relacionassem diretamente com a habitação quanto ao tema e lugar, a disposição dos pavilhões segue o mesmo princípio das casas: um exercício de ajuste da volumetria ao lugar sem que se perca a possibilidade de compreensão do visitante.

Com estes projetos, vem-se a revelar o interesse de Lewerentz pela resolução do tema da habitação da forma mais asceta e direta possível, preocupando-se, sobretudo, com a vivência do dia a dia.

A proposta para o crematório e cemitério em Helsingborg, de 1914, é fundamental para desencadear um segundo período na vida de Lewerentz com a

encomenda de uma série de cemitérios. Ao todo, são desenhados 18 cemitérios.

Em 1915, Lewerentz e Stubelius elaboram um estudo para o cemitério e capelas de Forsbacka. Pouco a pouco, revela-se a vontade de procurar o essencial em termos de construção e fusão com a paisagem. No cemitério de Stora Tuna, de 1921, o layout é desenhado segundo uma divisão agrícola pré-existente.

Já com atelier próprio, é projetado o Cemitério de Malmo onde, claramente, se observa uma grande confiança na linguagem clássica.

Fet stil. Typ I.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ/

TUVWXYZÄÖ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

zäö ? !,

Medelfet stil. Typ II.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

STUW VXYZÄÖ ? !,

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

yzäö

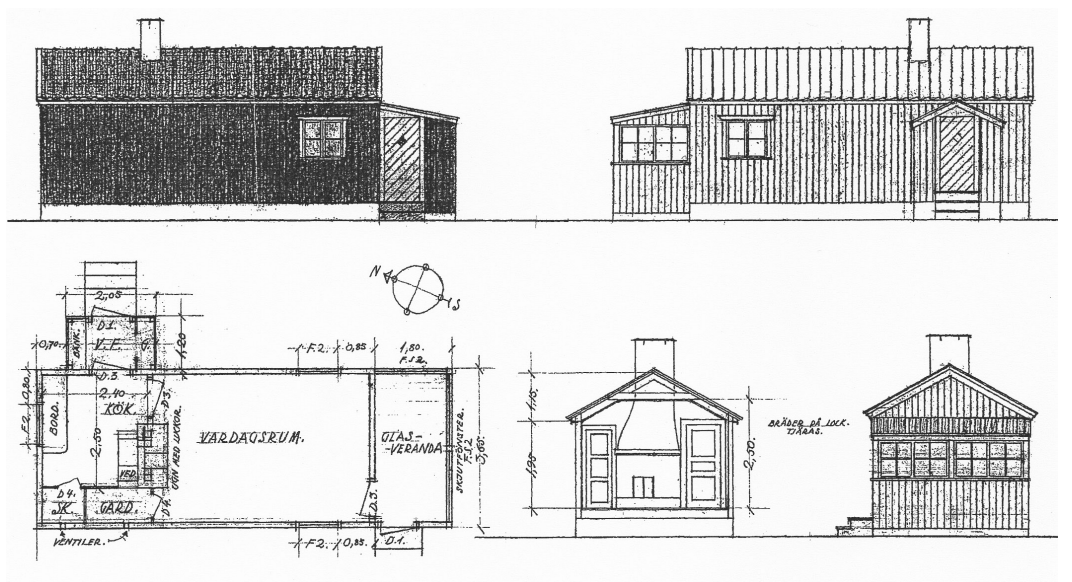
Mager stil. Typ III.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

TUWVXYZÄÖ ? !,

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

yzäö 1234 567890





(em cima, à esq.) 04. Três tipos de letra desenhados por Sigurd Lewerentz.

(em baixo, à esq.) 05. Casa de verão, tipo nº2, Kummelnas, 1913.

(em cima, à dir.) 06. Villa Ericsson, 1912.

(em baixo, à dir.) 07. Pavilhão PUB, Exposição de Estocolmo, 1930.

No final dos anos 20, muitos arquitetos na Suécia são influenciados pela corrente radical que emerge na Europa continental. Resultado desse facto e da necessidade de modernização, é a Exposição de Estocolmo de 1930 e a publicação do livro “Acceptera”, em 1931. Mesmo nunca tendo assumido a possibilidade de enveredar pelo “International Style”, Sigurd Lewerentz desenha uma série de pavilhões para a exposição que inaugura uma nova fase do seu trabalho.

Em 1926, projeta o Teatro e Sala de Concertos de Malmo e em 1929, cria as firmas IDESTA e BLOKK, dedicando-se a partir daí, sobretudo ao desenho de produtos de construção industrial.

Duas capelas no início dos anos 30 e a proposta para a igreja de Johanneberg de 1933 em Goteborg, são a prova da energia restante na procura de soluções para edifícios eclesiásticos. A falta de sucesso com o projeto para Johanneberg desafia Lewerentz a confrontar o tema da igreja de nave única com planta centralizada, durante as décadas seguintes.

Mais tarde, no início dos anos 40, Lewerentz é chamado a redesenhar as capelas de St. Knut e St. Gertrud para o Cemitério de Malmo, sobre o crematório existente. A fusão dos elementos da arquitetura com a paisagem é evidente. É neste projeto que finalmente Lewerentz ganha

voz própria ao distanciar-se da linguagem clássica.

Depois desse projeto, passam-se mais de dez anos sem que existam edifícios construídos.

NOVOS COSTUMES FÚNEBRES

⁴*Sociological and legal data on religions in Europe. www.eurel.info [Consult. 12 Ag. 2013].*

⁵*Claes Dymling, 1997.*

No início do séc. XX, surge na Suécia um debate em torno dos costumes fúnebres. Vários arquitetos, entre os quais Lewerentz e Stubelius, desempenham um papel fundamental no refletir sobre a forma de construir cemitérios e na reinvenção dos ritos ligados à prática da inumação e da cremação.

Devido ao grande crescimento da população sueca e ao desenvolvimento da mecanização agrícola dos finais do séc. XIX e início de séc. XX, a escassez de espaço útil para o enterro de cadáveres começa a agravar-se. Ao mesmo tempo, os cemitérios existentes, ainda de configuração medieval, apresentam-se cada vez mais sobrelotados. Deste modo, torna-se necessário reconsiderar a prática da cremação que, ao contrário dos países de tradições católicas do Sul da Europa, tem tradição na Escandinávia na idade do bronze.⁴

A cremação, estabelecida na Alemanha e Inglaterra no final do séc. XIX, mostra possuir vantagens práticas em oposição à inumação. A poupança de espaço e as questões de higiene são suficientes para tranquilizar o descontentamento que se gera devido aos problemas associados, de carácter ético. Pelo contrario, em Itália, a Igreja Católica impede o desenvolvimento da polémica.⁵

O primeiro passo para a instauração de um novo modelo de cemitérios e consolidação dos existentes consiste na instauração de novas normas. Em 1914, é

introduzida uma revisão mandatária: sepulturas que não se adequem aos novos princípios são redesenhadas ou modificadas, supervisionadas por uma comissão. A partir desta época, é estabelecida a criação de comissões para cada cemitério com autoridade semelhante ao município de uma cidade.

O debate traz ao de cima questões de ordem psicológica e cultural. O processo de revisão é interpretado pelo público como uma pretensão estética ou mesmo como uma pressão do governo.⁶

⁶*Claes Dymling, 1997.*

CEMITÉRIO DE WOODLAND
E O PROJECTO DE SIGURD LEWERENTZ

A 28 de junho de 1912, o Município de Estocolmo põe à disposição uma área de aproximadamente 75 hectares para a ampliação do cemitério em Enskede, nos arredores da cidade. O terreno contém uma pedreira de cascalho, duas estradas secundárias e é delimitado por uma floresta de pinheiros, criando uma vasta clareira. No outono de 1914, pela primeira vez na história da Suécia, foi lançado um concurso internacional. São entregues 53 propostas para a construção do novo cemitério de Enskede, das quais a maioria pertence a equipas de arquitetos suecos e alemães.

A proposta devia seguir os princípios dos costumes fúnebres em vigor e não podia alterar as condições naturais do local, como os contornos existentes e a formação das pedreiras.

O primeiro lugar vai para a proposta chamada “Tallum”⁷, da dupla Asplund e Lewerentz. É durante a exposição de Malmo de 1914, onde é exposta a capela crematória de Helsingborg, que Lewerentz e Asplund iniciam um diálogo que acaba por resultar nessa mesma proposta vencedora.

O cemitério é desenhado segundo uma malha feita de três tipos de arruamentos que, ao mesmo tempo, organizam e hierarquizam o espaço. As ruas principais distribuem-se no sentido norte-sul e conectam as várias

⁷ A proposta nº 25, intitulada ‘Tallum’, foi vencedora do primeiro prémio pelo seu carácter marcante e ponderado. A característica mais distintiva da proposta é a forma como retém as qualidades particulares da área. As ruas são suavemente definidas e a incorporação da estrada (Tyresovagen) existente é executada de uma forma louvável, tudo sem negligenciar os requerimentos práticos. As entradas principais são bem situadas, em particular tendo em conta o difícil acesso à estação de comboio. A proposta é, além disso, distintiva pelo uso das pedreiras existentes num desenho engenhoso de simplicidade natural. Poucas mudanças foram feitas à

entradas com trânsito o automóvel. Estas ruas, cobertas de terra batida e modeladas por pavimento, situam-se abaixo da cota do cemitério propriamente dito, à semelhança de toda a linha perimetral. Desta forma, é mantida uma certa intimidade nos locais das sepulturas. Outros arruamentos cruzam no sentido este-oeste, formando interceções de onde partem os percursos mais estreitos que conectam as várias zonas de inumação.

Para referenciar as diversas partes do cemitério e dar visibilidade às várias capelas e dependências, abriram-se clareiras ao longo das ruas principais. A capela de maior importância localiza-se na parte mais alta do local, a noroeste, podendo albergar até 400 pessoas. Debaixo, localizam-se as dependências para a prática da cremação.

O lugar é, na sua maior parte, coberto por uma densa floresta de pinheiros, interrompida nas bordas dos vales e clareiras por conjuntos de bétulas e carvalhos.

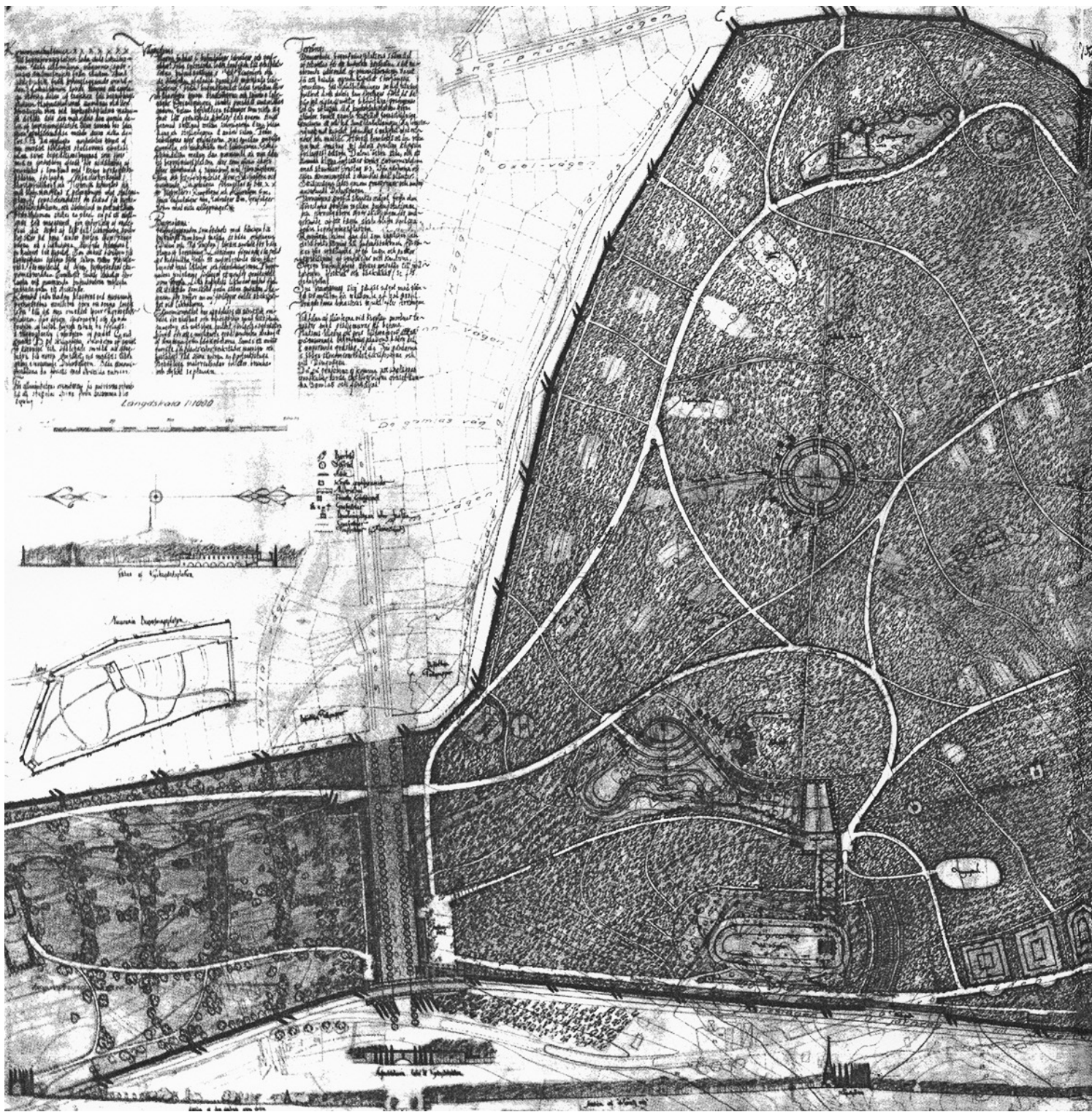
Dois eventos mais importantes marcam o cemitério: na entrada, a “weeping tomb” e na zona sul, a Capela da Ressurreição, ambos evocando o espírito do projeto, a ideia da ascensão, da ressurreição.

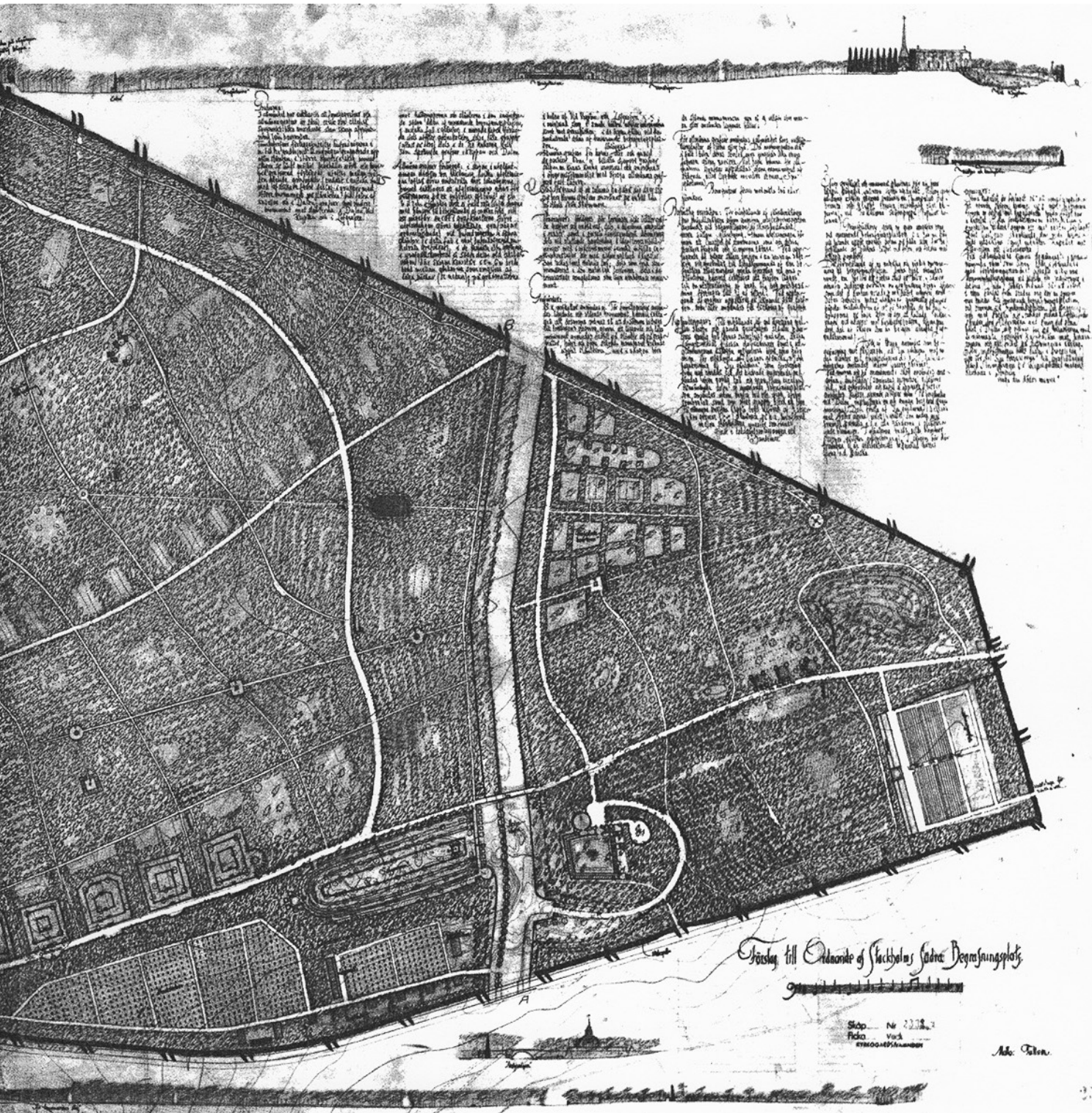
Depois de Asplund completar o desenho da pequena capela de Woodland, em 1920, chega a vez de Lewerentz executar o projeto para uma capela na zona sul do cemitério. Entre junho e setembro de 1921, Lewerentz apresenta três versões da capela onde expõe a questão da

presença solitária do catafalco, sem o tradicional altar, numa estrutura dedicada expressamente à cerimónia da cremação.

Nos primeiros esboços, é apresentada uma capela que expõe uma ideia diferente do rito: a procissão entra por uma das fachadas da capela e sai pela oposta enfatizando a questão do percurso, da passagem. Em junho de 1922, é apresentada uma nova versão onde se observa a capela a eixo com o percurso norte-sul e uma zona de acolhimento à entrada. Em setembro do mesmo ano, a capela é reposicionada, seguindo a indicação expressa pela liturgia, no sentido este-oeste. Esta última proposta é levada avante.

vegetação natural e a replantação, quando ocorrida, foi realizada com discriminação. A monotonia da proposta pode ser facilmente ultrapassada com a inclusão de maiores clareiras na zona da floresta. O aspeto prático do sistema de ruas podia, porém, ser questionado. (trad. autor)





08. Proposta para o Cemitério de Woodland, 1915.





à esq. 09. Cemitério de Woodland,
desenho a carvão sobre fotografia.

à dir. 10. Capela da Ressurreição
vista desde o “Caminho dos Sete
Poços”.

A CAPELA DA RESSURREIÇÃO
E A PROCURA DE UMA NOVA LINGUAGEM

O edifício só pode ser entendido quando visto como o penúltimo de uma série de eventos que se iniciam na entrada norte do cemitério. A proposta resulta num conjunto de vários elementos, separados entre si. Um acesso feito por dois muros paralelos de 33 metros de comprimento, uma capela, um pórtico de acesso à capela independente, uma sala de espera semicircular e um edifício de depósito de caixões com pórtico estão dispostos tendo em conta a envolvente. Desta forma, o confronto com a paisagem é feito a uma maior escala.

Para a conceção do edifício propriamente dito, são usadas referências a cânones de proporções clássicas e sistemas numéricos como a regra de ouro. O emprego da linguagem clássica vem ao encontro do trabalho feito pela maioria dos arquitetos da época, mas Lewerentz incute as suas ideias cada vez mais programáticas e formas mais austeras.

Na sua própria descrição do projeto, o arquiteto não dá nenhum detalhe sobre a reflexão que existe por detrás das suas escolhas. Diz Lewerentz:

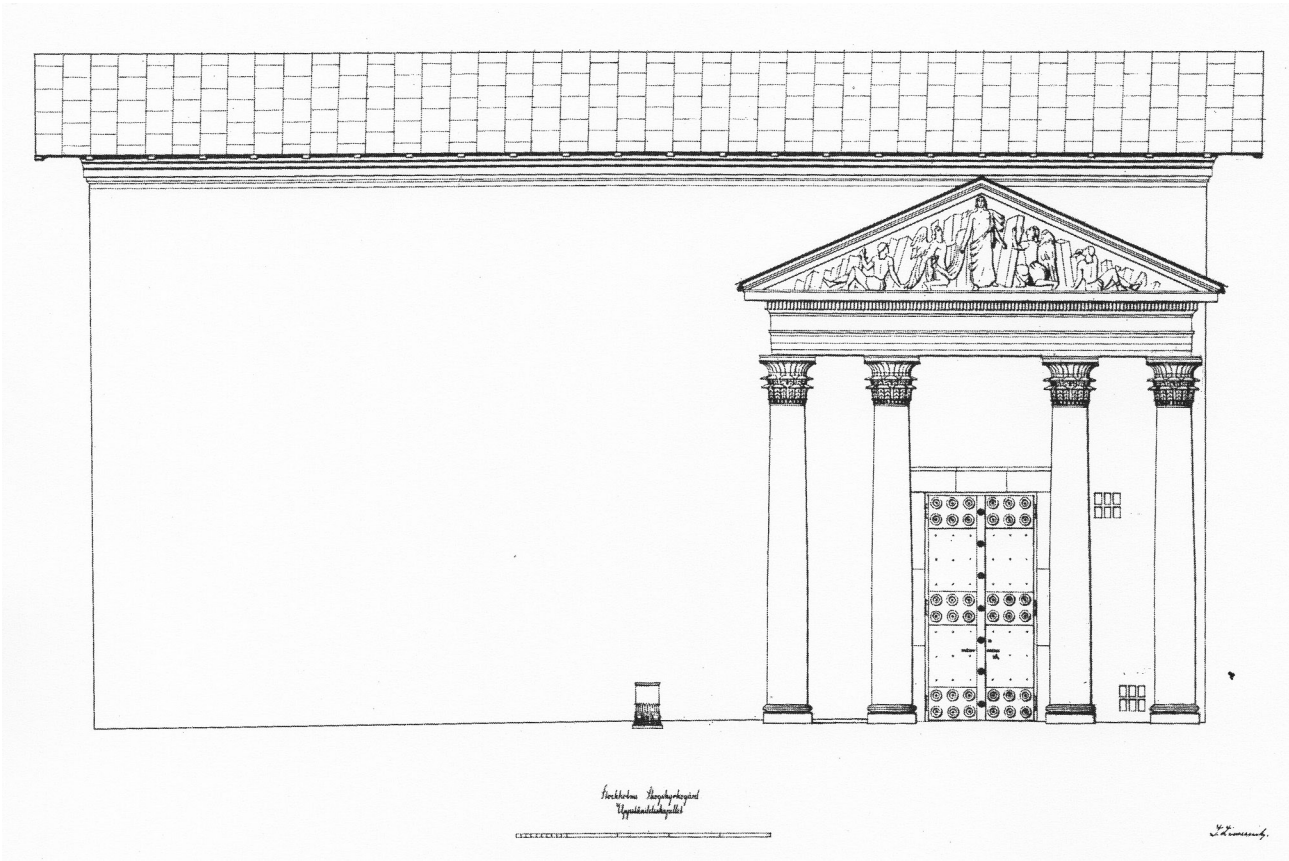
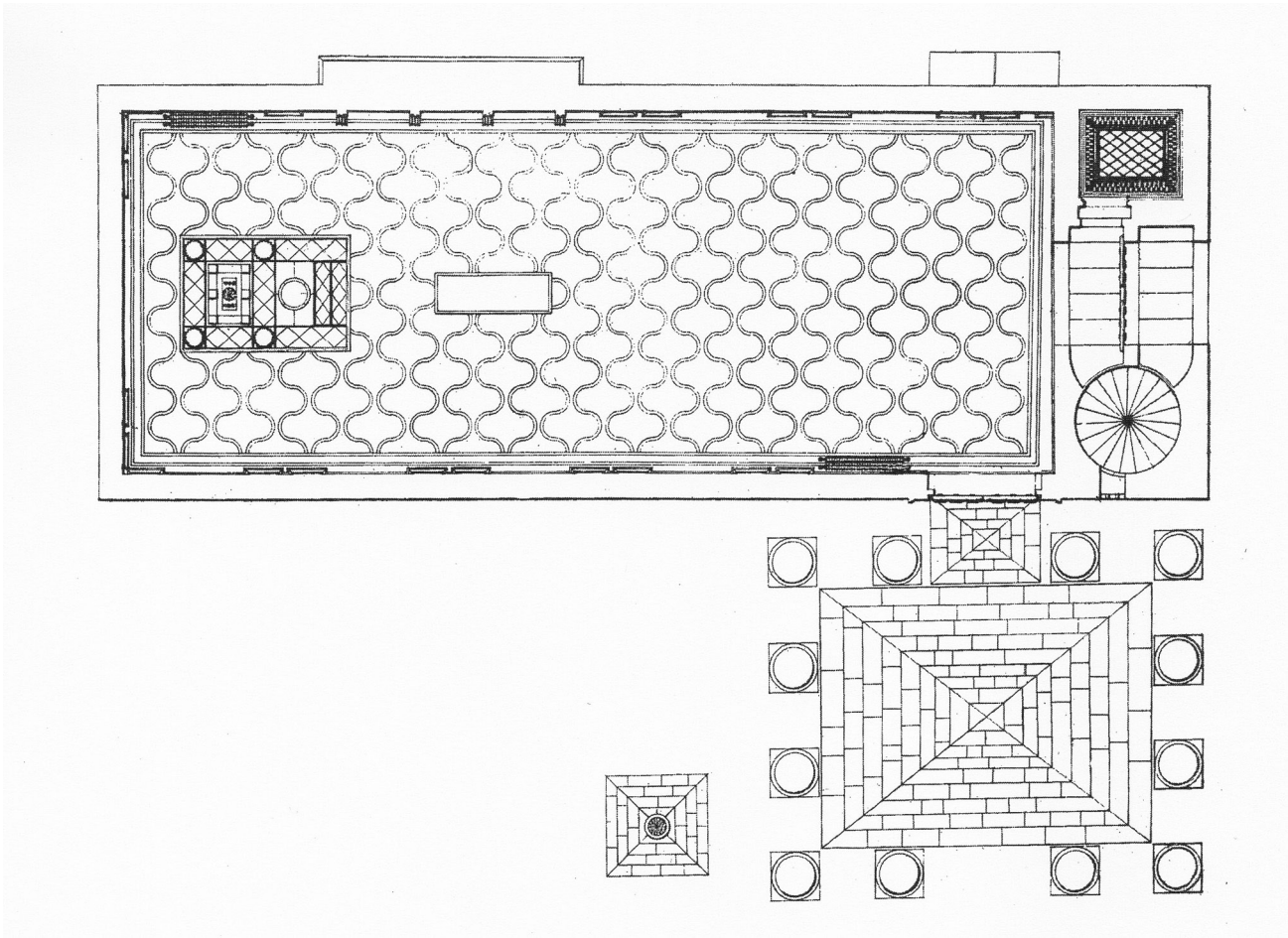
“O trabalho no edifício começou em novembro de 1923 e foi completado em dezembro de 1925. O edifício ergue-se em tijolo e betão com paredes e detalhes em estuque. O pórtico independente na entrada da Capela é construído em calcário de “Ignaberga”. Para o chão e para as aduelas das portas foi usado mármore

branco. Todo o reboco interior, incluindo o do pórtico, recebeu um acabamento de estuque fino ou de cal, produzindo uma superfície mate, dura e fina. Para a coloração das superfícies rebocadas, foi usada tinta de óleo no exterior e tinta à base de cera para o interior. Detalhes complicados como capiteis, bases etc. foram feitos em gesso. A coloração exterior do edifício foi conseguida com uma solução de base aquosa de vitríolo de ferro, cal, dextrina e pigmento.

A capela é aquecida, em parte, por radiadores independentes assim como por um sistema de canais dentro de tijolos perfurados que aquecem o pavimento. Tendo em vista este sistema de canais, o acabamento do pavimento é o menos espesso possível, utilizando mosaicos de pedra.

Para evitar o barulho de automóveis durante discursos e cantares, foi instalada uma camada de tecido e algodão na cobertura da capela. O principal empreiteiro foi o mestre de obras Gustaf Nicklasson. O trabalho de pedra foi levado a cabo por AB Ignaberga Kalksten e pelo escultor P.A. Palm.”⁸

⁸Janne Ahlin, 1987. (trad. autor).

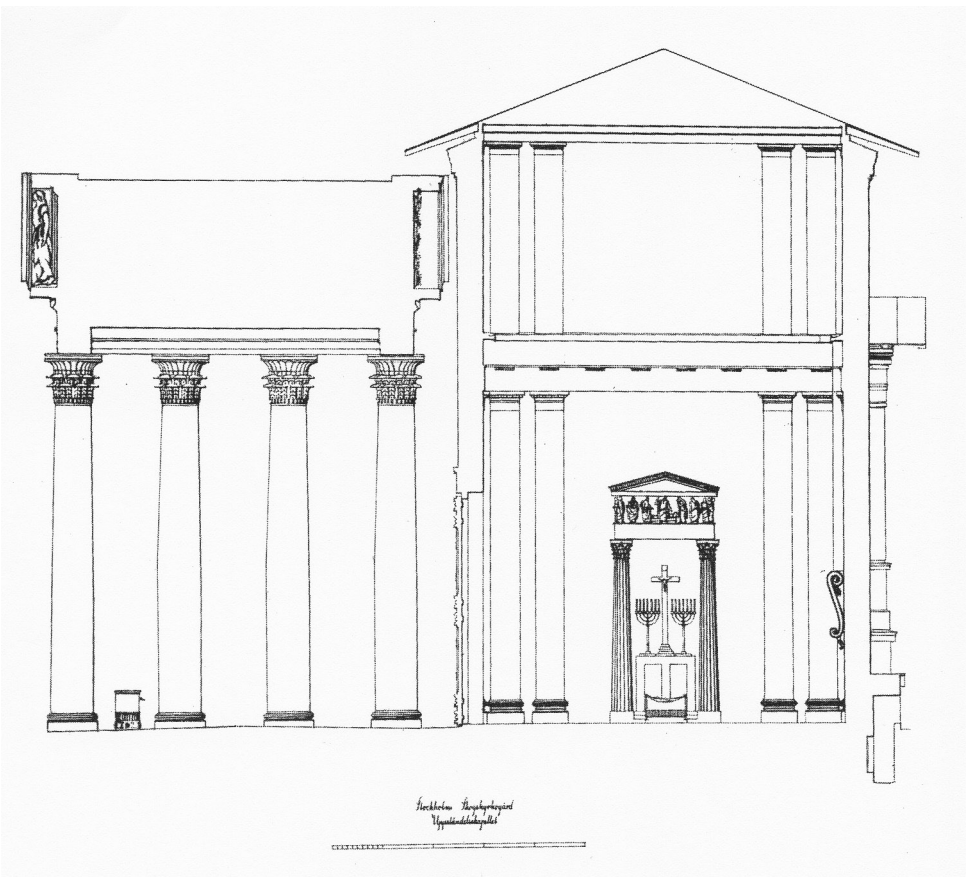
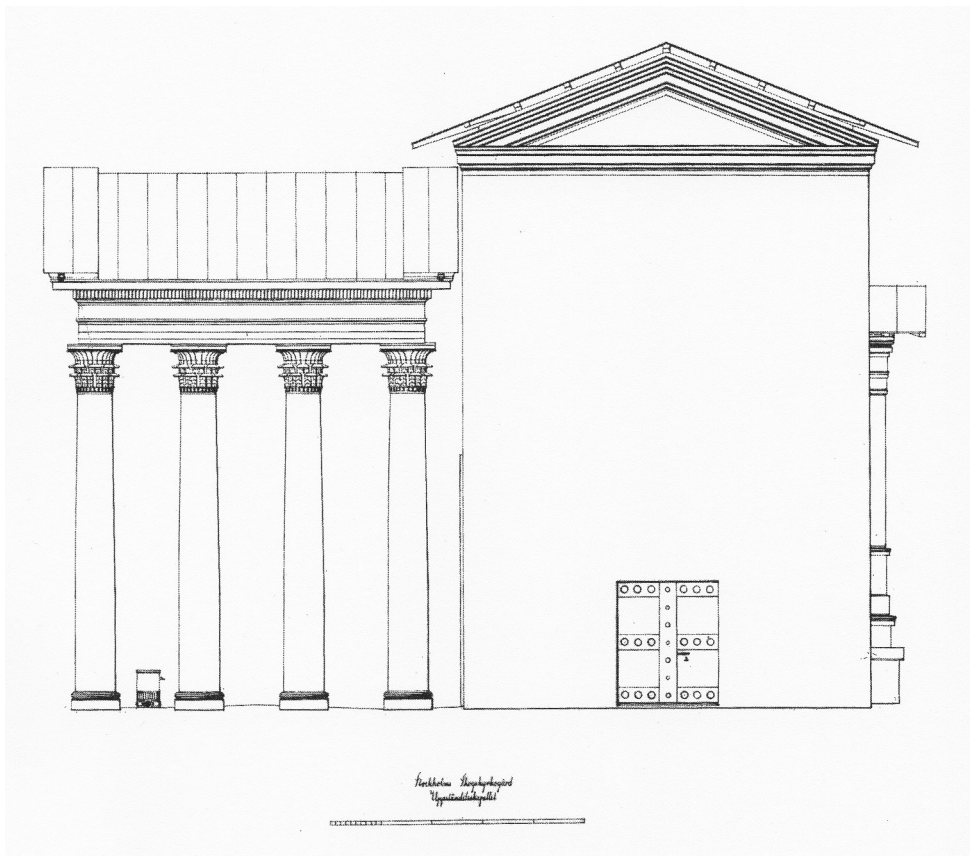




(em cima, à esq.) 11. Planta, 1923.

(em baixo, à esq.) 12. Alçado norte, 1923.

(em cima, à dir.) 13. Vista do pórtico de entrada da capela.

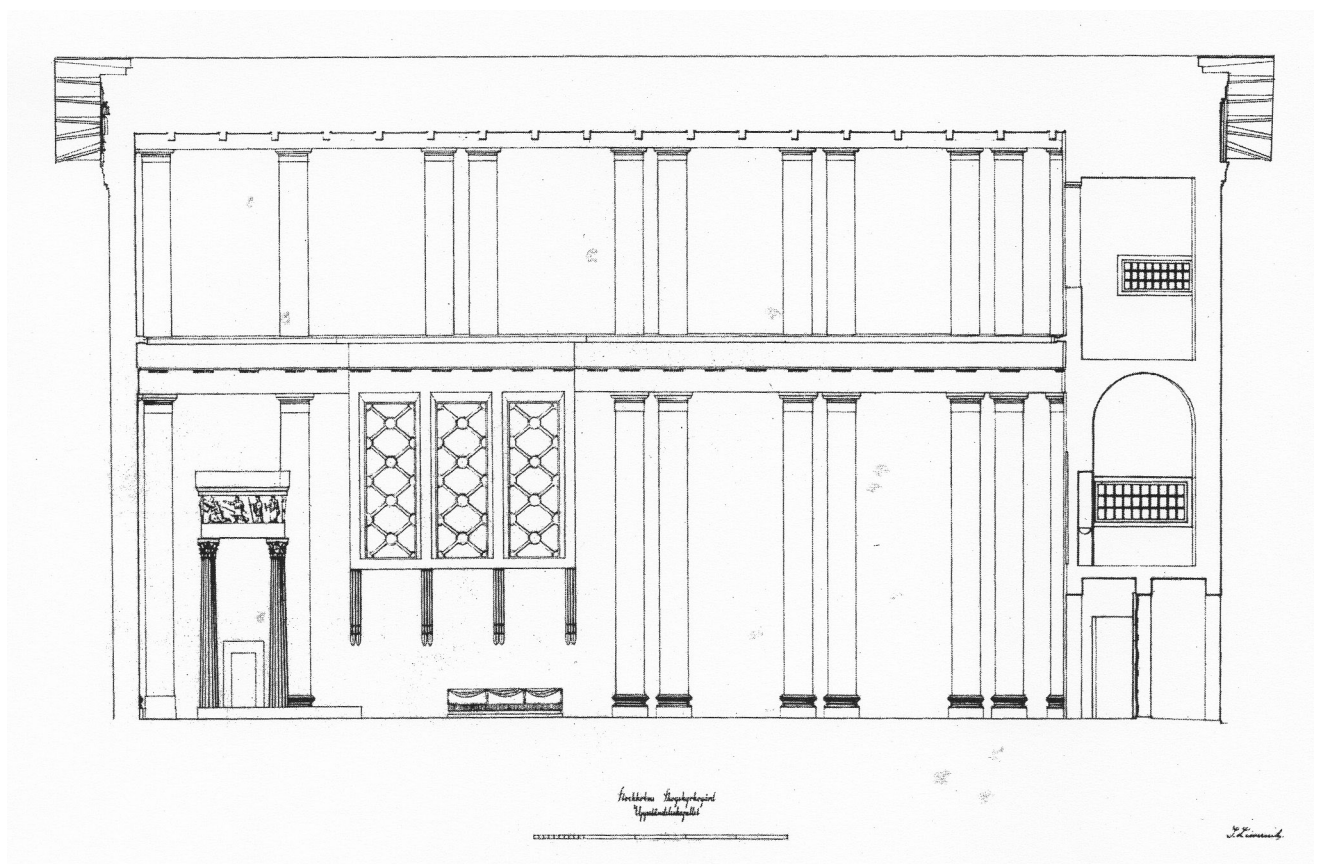
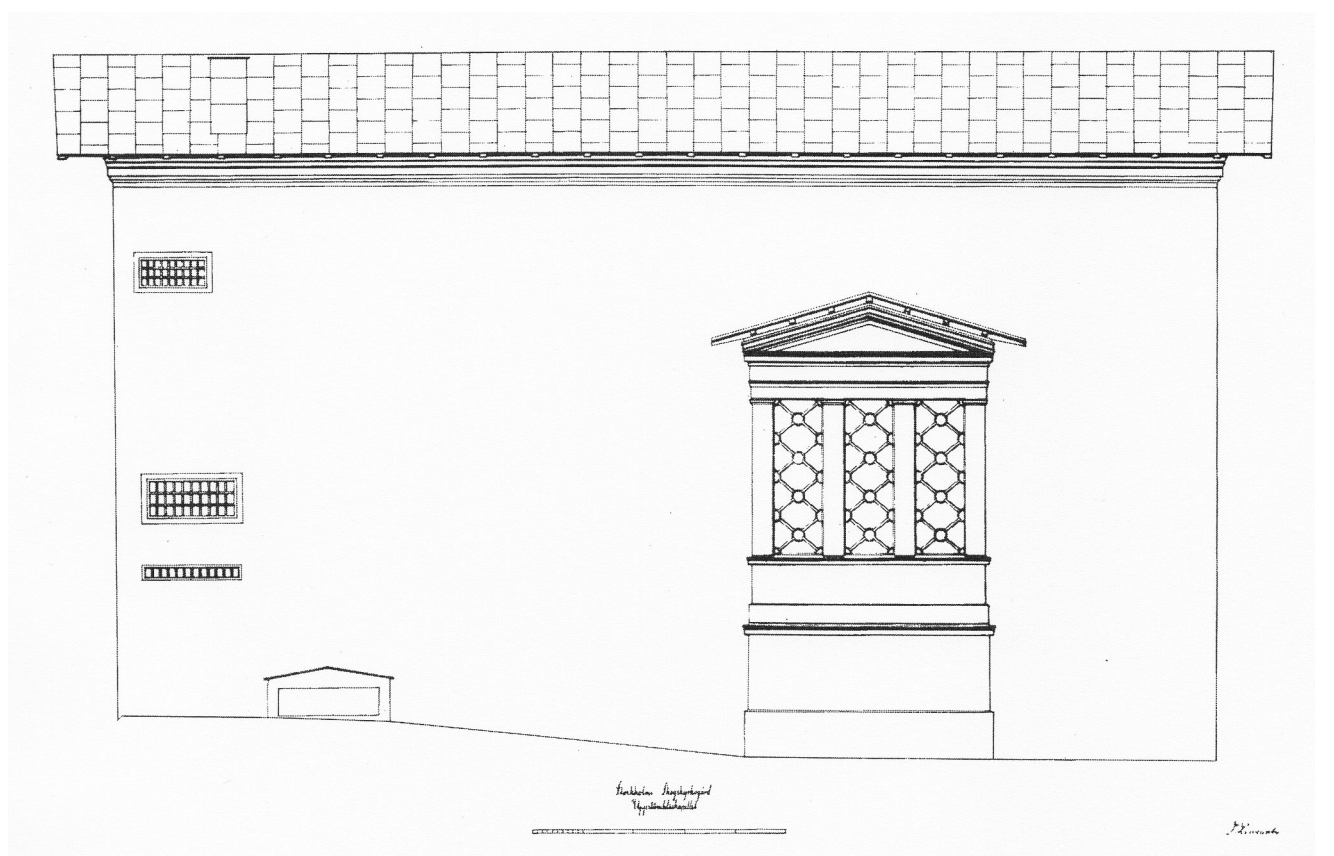




(em cima, à esq.) 14. Alçado oeste, 1923.

(em baixo, à esq.) 15. Corte, 1923.

(à dir.) 16. Vista do alçado norte e oeste.





(em cima, à esq.) 17. Alçado sul, 1923.

(em baixo, à esq.) 18. Corte, 1923.

(à dir.) 19. Vista do interior da capela.

A posição da capela surge da continuação do eixo principal do cemitério chamado “O Caminho dos Sete Poços”. Um pórtico de colunas coríntias ergue-se como o ponto de chegada, avistando-se o seu contorno desde o início do percurso. Ultrapassadas as portas de entrada, rapidamente se é conduzido para este, onde se encontram o baldaquino e o catafalco e para onde estão voltadas as cadeiras.

Aqui reside o enigma do projeto, ou seja, na orientação pouco convencional do templo que altera o modo de vivenciar o espaço. O rito, desde a procissão dos restos mortais pelo “Caminho dos Sete Poços”, até ao seu enterramento ou cremação, é desta forma também totalmente reinventado. Os fiéis, que já percorreram o cemitério desde a sua entrada, esperam no pórtico localizado na fachada norte, por onde são conduzidos até ao interior da capela. Aí voltam a sua atenção para este e assistem à cerimónia até, no final do rito, saem pelo lado contrário, por onde o corpo é levado. Depois de se sair da capela, é-se direcionado para uma escadaria que leva ao terreno sepulcral, onde, finalmente, o percurso acaba.

A obsessão de Lewerentz pela questão dos detalhes é só por si reveladora da sua forma de produzir arquitetura.

Em primeiro lugar, existe uma tensão entre as proporções interiores e as exteriores: enquanto o vão da fachada norte

pertence ao universo interior, o vão localizado a oeste está de acordo com a métrica da fachada onde se insere. Somente no pórtico estas dimensões se encontram. Ao mesmo tempo, há uma enorme liberdade no desenho. Quando se observa com atenção o interior da capela, compreende-se que a posição das pilastras de um dos lados não corresponde diretamente à posição das pilastras existentes no lado oposto.

Seguidamente, a cobertura demonstra uma aparência ligeira e parece não tocar nos muros por estarem recuados e por ela ir reduzindo a sua espessura. Lewerentz separa, claramente, todos os elementos: uma cobertura é somente uma película que protege, um vão de porta ou janela é totalmente independente da parede onde se localiza. Os objetos necessários à prática religiosa, como as cadeiras e até o baldaquino e o catafalco, são totalmente independentes dos elementos de arquitetura.

O pavimento, em mosaicos de mármore cinzento, não é somente um plano geométrico ilusório: é ligeiramente ondulado parecendo mover-se debaixo dos visitantes. Estes pequenos detalhes vão dando pistas para a compreensão da totalidade da obra e a sua ambiguidade estimula quem está na capela.

UMA NOVA FORMA DE PENSAR
A ARQUITECTURA RELIGIOSA

⁹ *A reforma protestante chega à Suécia no séc. XVI. Em 1527, o Parlamento reúne-se em Västerås e decide que a maior parte da propriedade da igreja deve ser gerida pelo estado (ou pelo rei). Seguiu-se a mudança de doutrina da Igreja Católica para uma Igreja Nacional Luterana Evangélica. A luta entre as duas igrejas dura um par de décadas e, até ao sínodo de Uppsala em 1593, a reforma não pode ser vista como completa.*

¹⁰ *Rudolf Schwartz, 1958. (trad. autor).*

Na Suécia, a Igreja Protestante⁹ aproveita o período pós Segunda Guerra Mundial para rever as suas prioridades e fixar-se junto das comunidades que nela participam. Para os arquitetos, esse facto é visto como uma oportunidade para explorar novas tipologias de edifícios religiosos e refletir sobre a forma mais adequada aos ritos litúrgicos luteranos.

Em 1938, Rudolf Schwartz escreve o livro “Vom bau der Kirche”, “The Church Incarnate”, na versão inglesa, no qual reinventa a forma de pensar a construção das igrejas cristãs no séc. XX. Este livro influencia fortemente os arquitetos alemães e escandinavos e, consequentemente, Lewerentz. Escreve Schwartz:

“Esta é então a nossa tarefa: construir igrejas a partir dessa realidade que experienciamos e vivemos no dia a dia. (...) Renovar os ensinamentos antigos relativos a trabalho sagrado, tentando reconhecer o corpo, mesmo sendo real para nós hoje, como criatura e revelação, e tentando apresentá-lo como tal; reestabelecer o corpo na sua dignidade e fazer de tal maneira bem o nosso trabalho que este corpo possa provar ser “corpo sagrado”. E além de tudo isto prevenimo-nos contra a repetição de palavras antigas, quando para nós nenhum conteúdo vivo está relacionado com elas.”¹⁰

Um retorno às origens do cristianismo, tanto

na reinterpretação dos ritos, como na simplicidade construtiva e formal das novas igrejas, é transversal a quase todas as correntes do norte da Europa.

Ao mesmo tempo que existe esse debate, à medida que as principais cidades suecas crescem, formam-se novas áreas perimetrais e, consequentemente, novas paróquias, durante os anos 30, 40 e 50 do séc. XX. Surge, então, a oportunidade para a execução de pequenos projetos para uma série de igrejas paroquiais localizadas nos novos subúrbios.

“INTERLÚDIO”

¹¹*Janne Ahlin, 1987.*

Bjorkhagen, situado nos arredores de Estocolmo, forma-se no início da década de 30 do séc. XX. Em 1957, é proposta a divisão da paróquia existente em duas: Farsta e Skarpnäck. Por vontade do governo, é criada uma comissão responsável por um concurso fechado para a construção de duas igrejas paroquiais.

Os arquitetos Sven Markelius, Ragnar Hjort e Lennard Uhlin integram a comissão e Peter Celsing, Ture Ryberg, Georg Varhelyi, Hans Asplund e Sigurd Lewerentz são convidados a expor propostas.

Entre as cinco propostas apresentadas, uma chama a atenção dos júris pelo seu cuidado pelo desenho interior e pelo facto de apresentar ainda algumas contradições, próprias de um trabalho ainda não totalmente concluído. Essa mesma proposta intitulada ‘Interlude’ (Interlúdio), do arquiteto Sigurd Lewerentz, que respeita a envolvente, surge em grande contraste com as restantes propostas de igrejas dominantes na paisagem. A proposta de Lewerentz acaba por ser escolhida mesmo não havendo acordo geral entre o júri.¹¹

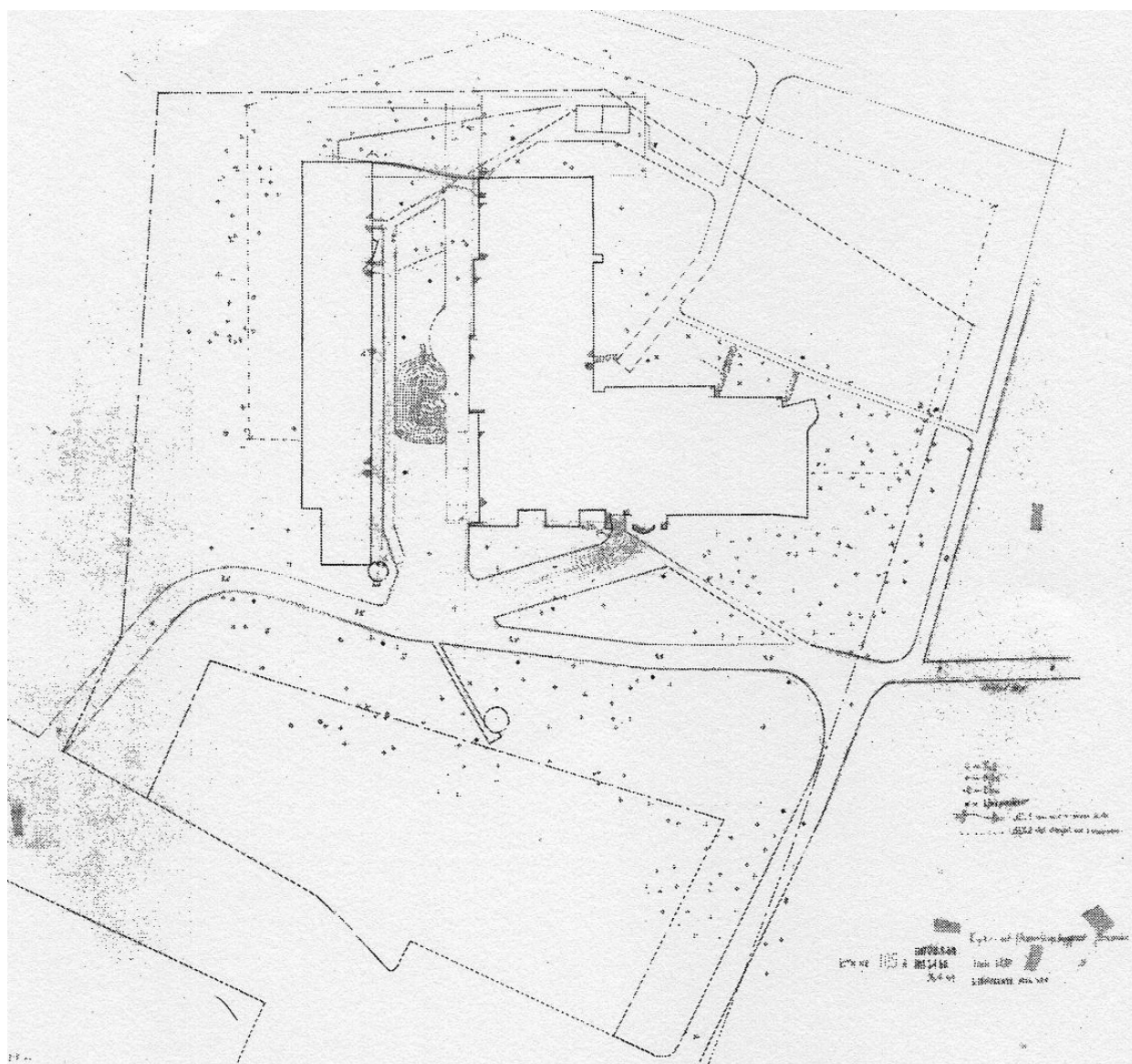
O local escolhido para a construção da igreja e centro paroquial é um bosque de vidoeiros brancos. A heterogeneidade dos edifícios circundantes: uma estação de comboios, um conjunto de moradias unifamiliares, uma escola e um grande edifício de habitação, é o motivo para se pensar numa aproximação particular do edifício

ao contexto. Assim sendo, o conjunto é implantado a uma cota mais baixa em relação à envolvente.

“A impressão é que o edifício foi desenterrado e se situa mais baixo em relação à sua cota original. Os edifícios circundantes estão situados sobre o nível mais recente. Também existem árvores que se vão dispersando na zona escavada. A igreja converte-se no centro, no elemento mais antigo do lugar.”¹²

O terreno pantanoso é a zona mais baixa de um antigo charco raso que dá o nome ao próprio local, “Lillsjön” (pequeno lago). Para a construção de um edifício nesse local é necessária uma preparação prévia do terreno com um sistema de estacas.

¹²Stefan Alenius, pp. 42-51. (trad. autor).





(em cima, à esq.) 20. Planta de
implantação, 1959.

(em cima, à dir.) 21. Vista de sul.
(em baixo, à dir.) 22. Vista de sul.

A IGREJA DE S. MARCOS,
UM MODO DE APROXIMAÇÃO À PAISAGEM

O conjunto divide-se em dois corpos edificados, que criam entre si um pátio de acesso. No edifício mais a poente, num longo volume, localizam-se as dependências administrativas, as salas de atividades para jovens e uma atarracada torre sineira. No corpo a oeste com planta em ‘L’, articulam-se as salas paroquiais e a igreja, num volume mais alto.

A nave da igreja, de planta retangular, é tradicionalmente orientada para este e contém algumas irregularidades no seu desenho: a sacristia de planta curva a norte, a parede que separa a nave da sala de reuniões a oeste e a deformação a Sudeste. A fachada, com a sua verticalidade e composição volumétrica, sugere o desenho do bosque. Os tijolos escuros com as largas juntas mais claras, confundem-se com a casca dos troncos das bétulas.

Neste projeto, Lewerentz usa a geometria como ferramenta de trabalho, mas não como representação, ou seja, quem percorre e observa o edifício não se apercebe das suas propriedades compositivas.

Como é próprio do arquiteto, o edifício é descrito uma vez mais, de uma forma direta, realçando as qualidades materiais o modo de aproximação à paisagem:

“A proximidade do edifício com a reserva de Nacka foi feita pelo desbaste da floresta na linha este-oeste desde o adro da igreja. Toda a paisagem por trás da praça, dos caminhos e do estacionamento é deixada na sua

condição natural. Somente na descida para Malmövägen será plantada relva. As fachadas do edifício são propostas para ser em tijolo encarnado quente contra as quais os troncos brancos das bétulas serão maravilhosamente delineados. As paredes internas da igreja e do salão paroquial são no mesmo tijolo, assim como a cobertura da igreja, abobadado entre vigas de betão armado. Pavimento e detalhes interiores da igreja são em calcário, tijolo e madeira. A luz do dia entra na igreja pelas janelas e portas. O salão paroquial tem um teto num material mais leve suportado por baixo ou entre vigas de betão armado. A cortina do palco será em veludo encarnado com ouro. Para isolamento sonoro entre a igreja e o salão paroquial, foram planeadas paredes duplas. Os estudos para os interiores da igreja vêm de seguida.”¹³

O material dominante, tanto no interior como no exterior, é um tijolo escuro de Helsingborg que varia entre o encarnado e o cinzento, de 11 por 24 por 6 centímetros. Na sua montagem, é usada uma argamassa de junta muito forte, de dimensões variáveis, de modo que os tijolos funcionem mais como o inerte de uma estrutura que como unidades empilhadas. Durante a construção, Lewerentz decide não rebocar as superfícies e deixá-las à vista.

Para além do tijolo, os materiais utilizados na construção são escassos: mosaico de Höganäs, betão leve

na cobertura do salão paroquial e edifício administrativo, pinho laminado nas vigas, contraplacado de madeira nas portas e cobre no revestimento das coberturas. Quase nenhuma pintura é feita.

O teto da igreja é construído em abóbadas rasas de tijolo entre vigas de aço em ‘T’. Lewerentz inspira-se no desenho do casco de barcos. Também as vergas dos vãos são feitas em peças de tijolo reforçadas nas pontas com aros metálicos, mantendo homogeneidade entre os elementos construtivos.

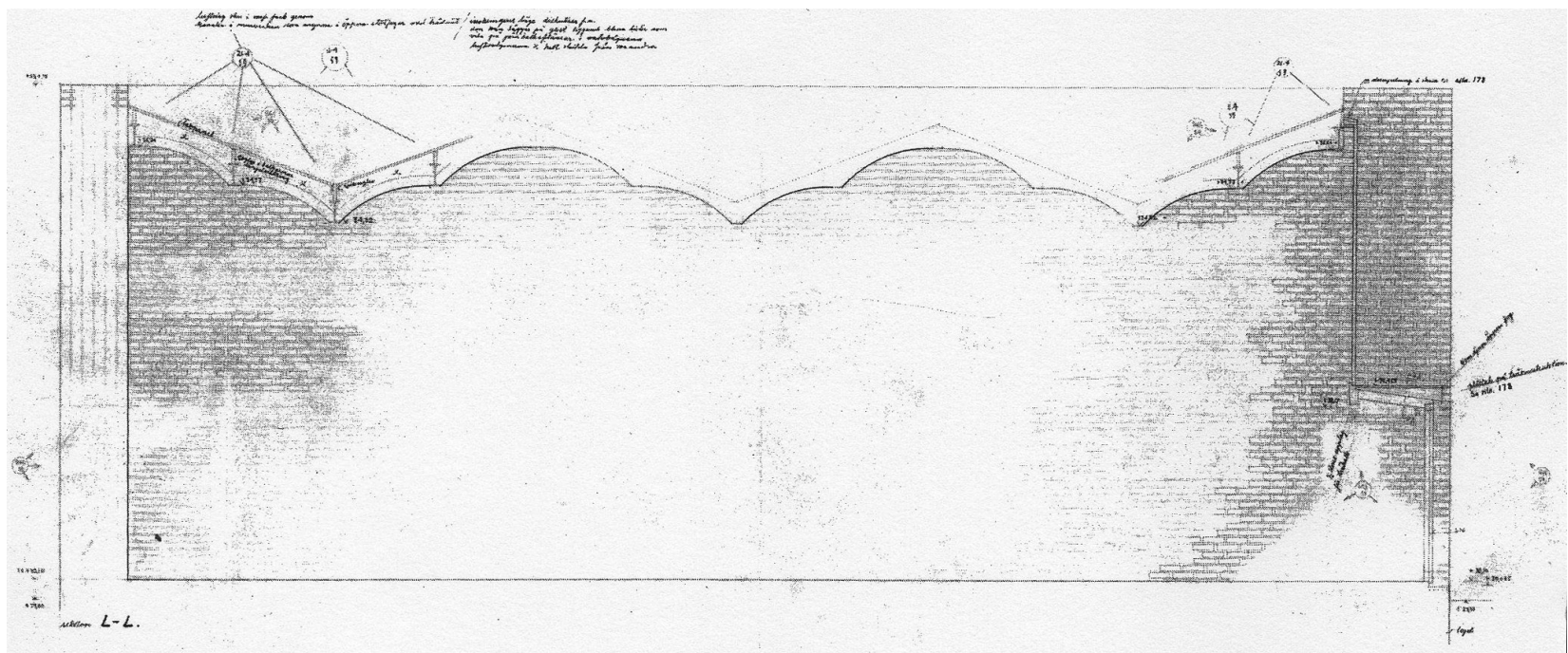
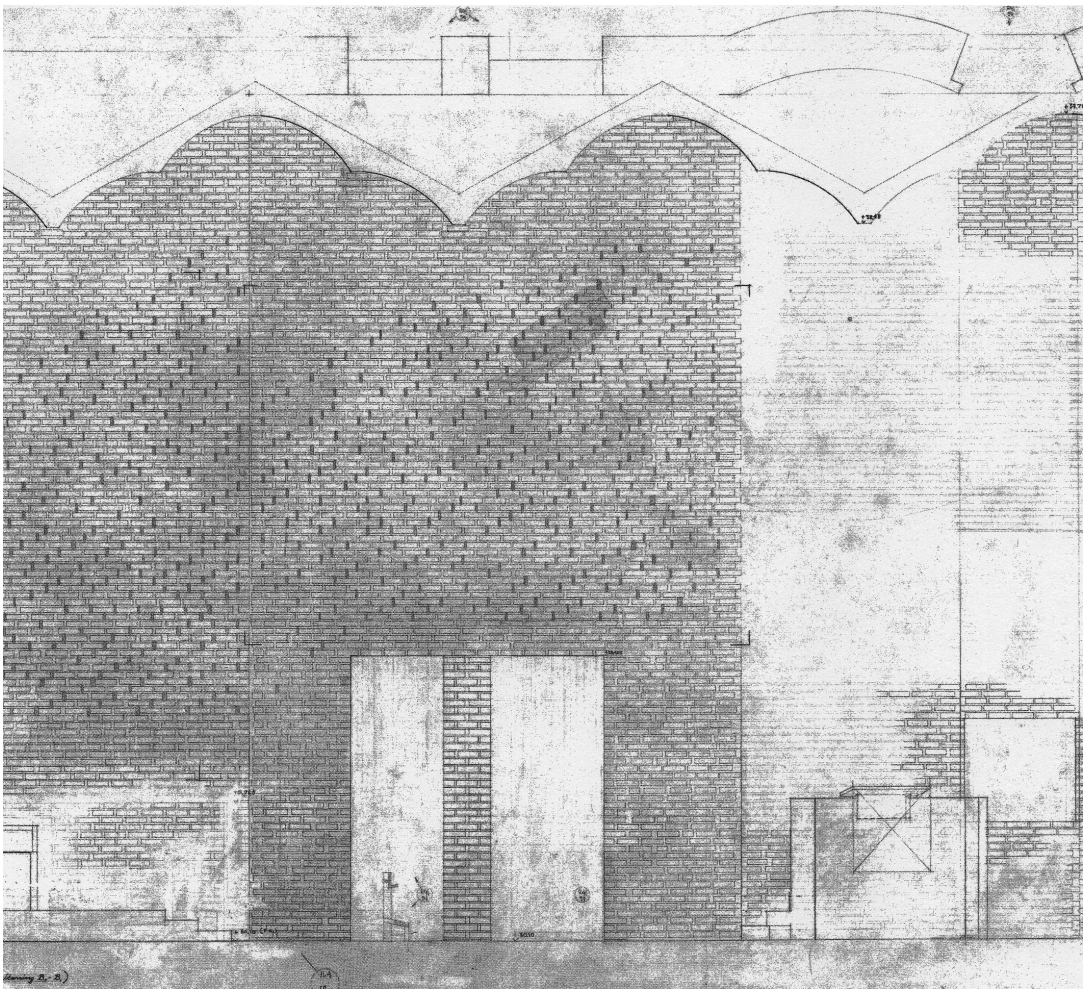
As janelas emolduram cenas da paisagem circundante e pela primeira vez são usados vidros sem caixilho fixos por peças metálicas.

¹³Janne Ahlin, 1987. (trad. autor).



(em cima, à esq.) 23. Planta, Maio de 1957.

(em cima, à dir.) 24. Vista da entrada da igreja.





(em cima, à esq.) 25. Detalhe do alçado interior da igreja, Abril de 1958.

(em baixo, à esq.) 26. Corte, Abril de 1958.

(em cima, à dir.) 27. Interior da nave da igreja.

(em baixo, à dir.) 28. Pormenor da iluminação da igreja.

Em 1960, na pequena comunidade industrial de Klippan, província de Scania, toma posse um novo ministro dando origem à possibilidade da construção de uma nova igreja paroquial. Até aí, a congregação não possui um espaço apropriado e serve-se de auditórios, salas de assembleia e a capela do cemitério local para as celebrações religiosas e acontecimentos relacionados com a paróquia.

Após a criação de uma comissão, é pedido ao Departamento de Edifícios para aconselhar um nome de arquiteto e Sigurd Lewerentz, na altura com setenta e sete anos, surge como uma possibilidade. A comissão permanece reticente quanto à escolha, pela idade avançada do arquiteto e pela grande dificuldade de compreender os seus projetos, mas, por insistência do Departamento de Edifícios, é finalmente tomada a decisão de lhe encomendar o projeto.

A primeira visita ao local é feita na primavera de 1963 e, passado pouco tempo, chegam os primeiros desenhos com propostas.

O local escolhido para a construção da igreja com centro paroquial é um parque urbano localizado na ponta ocidental de Klippan, na convergência das duas ruas mais movimentadas da povoação. Inicialmente é prevista a implantação dos edifícios num local mais no interior do parque, mas Lewerentz, à semelhança do que faz no projeto da Igreja de S. Marcos, insere o conjunto

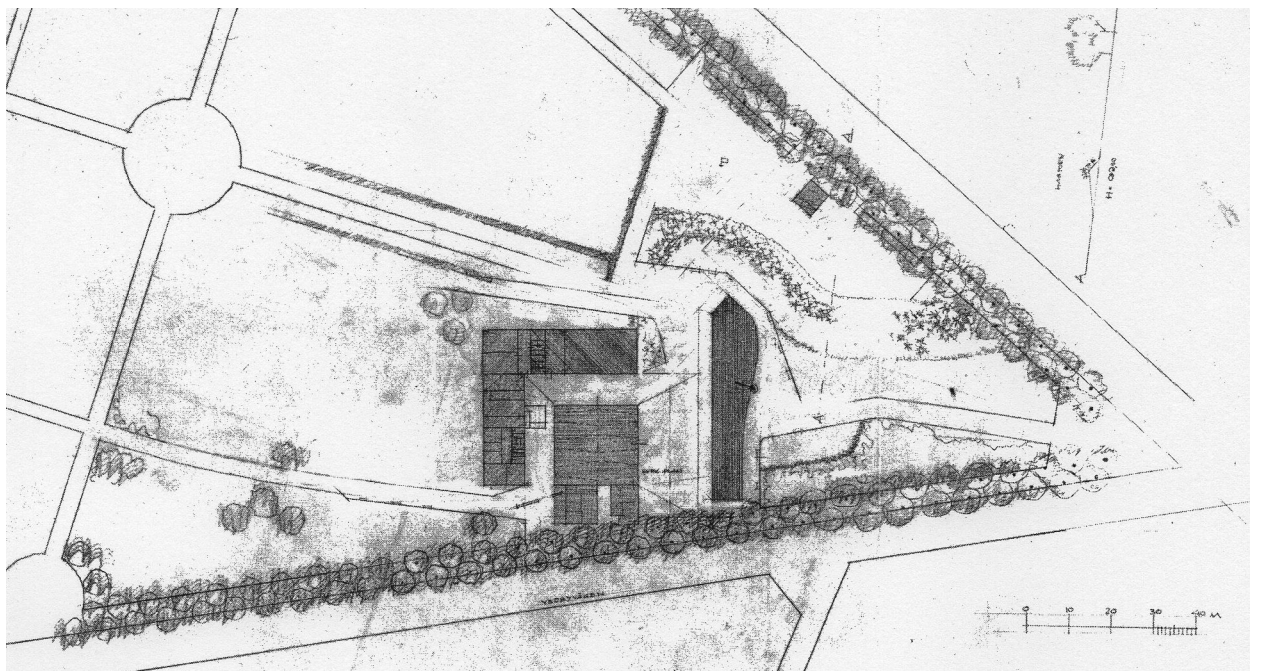
numa cota mais baixa em relação à rua, de modo a servir de entrada para o parque. Pela sua posição, o edifício desempenha um papel central na povoação de Klippan e responde às exigências da Igreja Luterana com o seu espírito de missão e aproximação às comunidades. Ao mesmo tempo, o complexo paroquial vira-se para si próprio, criando uma zona resguardada em relação às ruas. Nunca é possível a leitura total do conjunto.

Os trabalhos de construção iniciam-se rapidamente, somente a partir de alguns desenhos com as medidas e posição exatas dos edifícios. Sigurd Lewerentz acaba por ser hospitalizado em Lund, pelo cansaço após os trabalhos de projeto.

Antes de iniciar a construção, é feito um trabalho de reconfiguração do terreno assim como a plantação de mais árvores e arbustos enfatizando a verticalidade da floresta existente.

Também à semelhança da Igreja de S. Marcos acontece uma grande coesão entre os vários construtores. Lewerentz, após a saída do hospital, envolve-se de uma forma nunca antes vista no decorrer da obra. Ao lado de Sjöholm, o encarregado da obra, o arquiteto inspeciona cada detalhe, quatro dias por semana até ao dia de inauguração. Durante os trabalhos de construção, para os temas litúrgicos, está também envolvido um consultor, Lars Ridderstedt.

A igreja é consagrada em novembro de 1966.





(em cima, à esq.) 29. Estudo para
implantação da Igreja de S. Pedro,
Julho de 1962.

(em baixo, à dir.) 30. Pormenor da
fachada da igreja.

A IGREJA DE S. PEDRO
E O ABANDONO DE UM SISTEMA CONVENCIONAL
DE CONSTRUIR IGREJAS

A organização do conjunto é feita a partir de um esquema que dispõe os programas que compõem uma igreja paroquial ao longo de um trajeto. Núcleos para casamento, batizado, comunhão, apoio infantil e salas de confirmação, são dispostos em dois corpos construídos.

Como é tradicional na região de Scania, juntam-se os dois edifícios em ângulo, servindo de barreira para o vento. Estes edifícios contêm os escritórios, uma sala de confirmação e o salão paroquial. A igreja propriamente dita surge num volume independente, no espaço resultante a sotavento. Ao edifício da igreja são adicionados dois corpos com coberturas de uma só água, contendo a sacristia e um vestíbulo. Nenhum elemento ultrapassa a cota da rua, o visitante deve descer uma certa inclinação para chegar à entrada principal do santuário. Até a torre sineira, que usualmente marca a posição do templo, é mantida a uma altura baixa, como um fragmento de uma torre que nunca chega a ser construída.

O arquiteto baseia-se em regras geométricas para a composição do projeto, mas sempre que sente que a sua visão é prejudicada, rapidamente se desvia e segue a sua intuição. As questões visuais são muito importantes para Lewerentz e o trabalho é feito, a maior parte das vezes, resolvendo os problemas de projeto na própria obra.

A partir do trabalho em torno das questões litúrgicas, feito previamente no projeto para a Igreja de Johannesberg de 1933, Lewerentz organiza a igreja em

círculo, ao contrário da disposição habitual unidirecional usada na Igreja de S. Marcos. Este princípio é descrito por Rudolf Schwartz com o nome de circunstantes e consiste, sumariamente, na disposição dos lugares em torno do altar, de uma forma mais informal, dando mais importância à reunião e aos princípios fundamentais luteranos da honestidade e partilha.

O uso do tijolo está sujeito a algumas regras fulcrais. São usados tijolos de Helsingborg de 12 por 24 por 6,5 centímetros e outros de 5,5 por 42 por 6,5 centímetros para alguns detalhes de mobiliário pavimentados. Nenhum elemento é cortado e nenhuma peça especial é adicionada. Da mesma forma, todos os componentes do pavimento, quer sejam em tijolo ou em mosaico de Hoganas, são mantidos na sua medida original.

A única forma possível de compatibilizar tais regras de composição é mediante uma relação muito livre entre tijolo e argamassa de junta. Depois de várias experiências é utilizada uma argamassa com base em ardósia de Hardeberga.

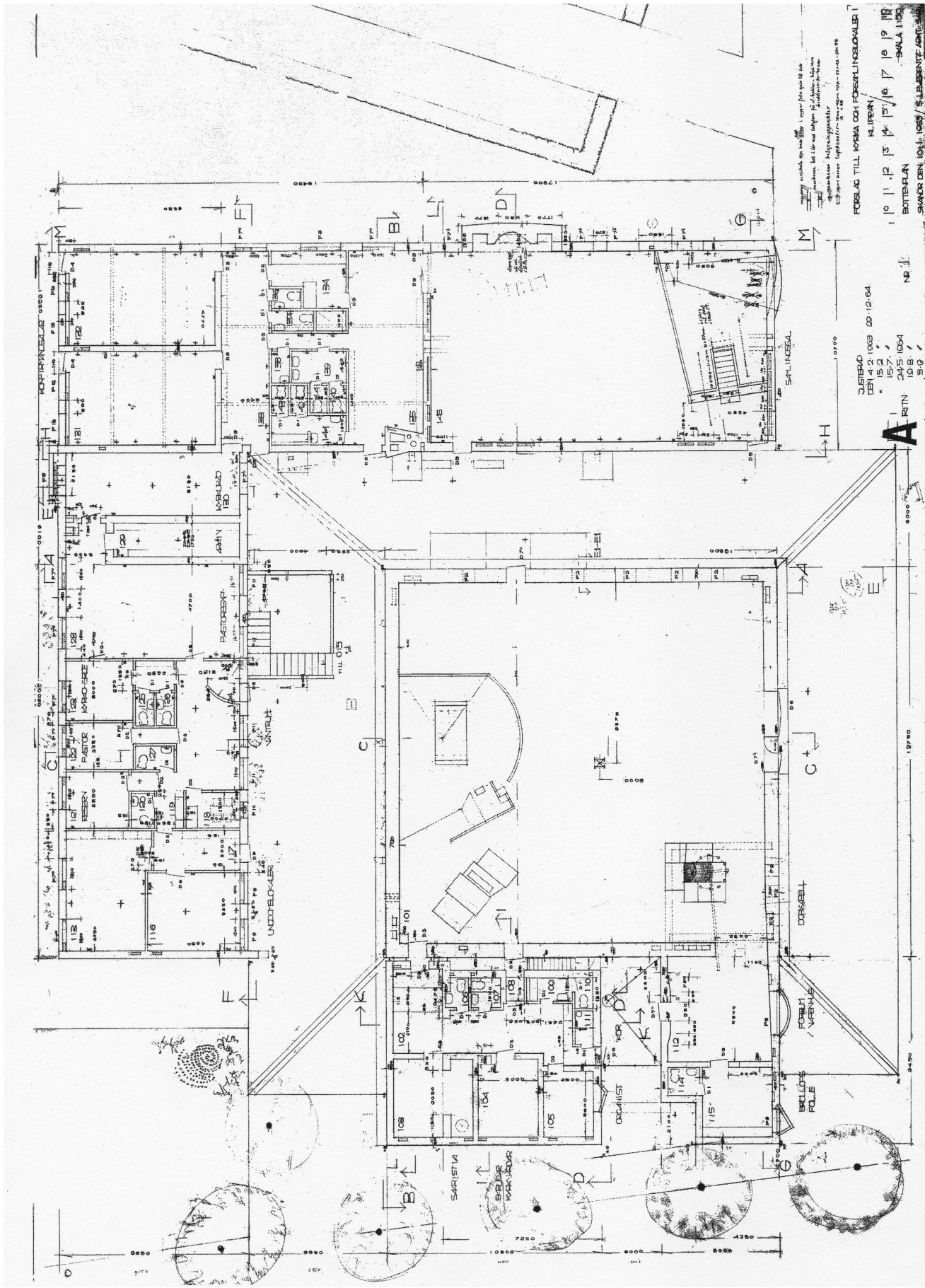
As paredes têm o mesmo tratamento material dentro e fora da igreja e contêm todas as instalações de aquecimento e ventilação incorporadas no seu interior. O único ruído é o das gotas de água que caem para uma grande concha suportada por uma estrutura de ferro,

sobre uma fissura do chão.

Na igreja, a luz é filtrada por quatro pequenas janelas, duas a oeste e duas a sul, que se assumem como perfurações nos muros de setenta centímetros de espessura. O vidro é colocado na parte exterior, fixo por elementos metálicos e selado diretamente na parede de tijolo. Vistas do parque, as janelas assemelham-se a fotografias numa exposição, por refletirem a paisagem envolvente. No caso dos corpos anexos, a entrada de luz é feita por aberturas no teto.

A cobertura da igreja é formada por doze abóbadas em tijolo entre vigas de aço em “I”, suportadas por outras duas vigas duplas, mais robustas. O peso é distribuído para os muros de tijolo e a meio para um pilar em forma de cruz. Ao contrário de S. Marcos, o teto desenvolve-se no sentido do altar.

O pavimento da igreja consiste em dois planos ligeiramente inclinados que confluem na superfície horizontal onde se localiza o altar. Através do desenho do pavimento, é definida a posição do mobiliário. Partindo do altar, no sentido dos ponteiros do relógio, encontra-se o lugar do padre, o púlpito, o órgão, o lugar do coro, a fonte batismal, a congregação e os lugares para o clero.

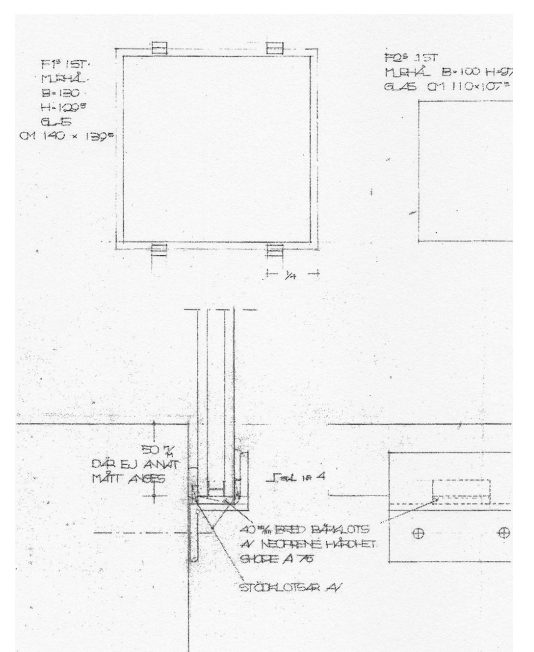
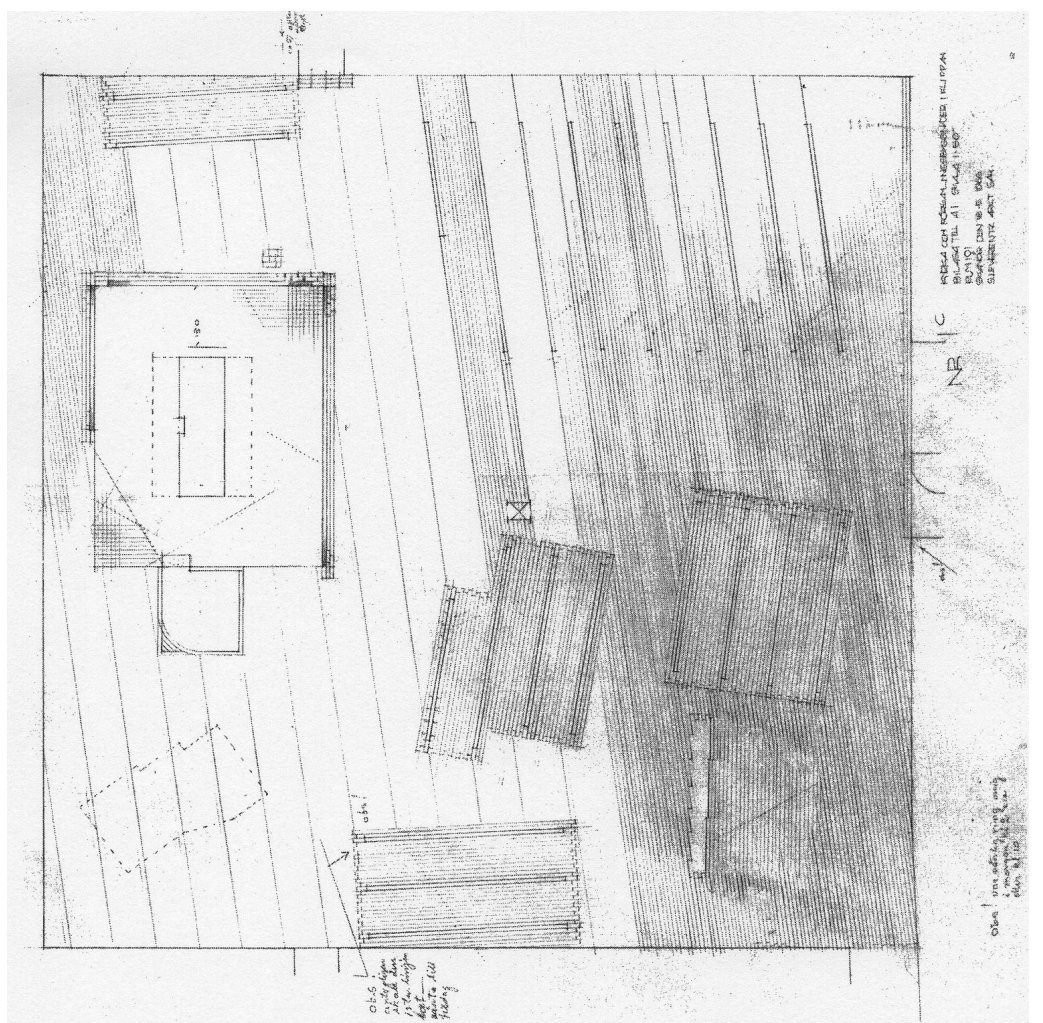


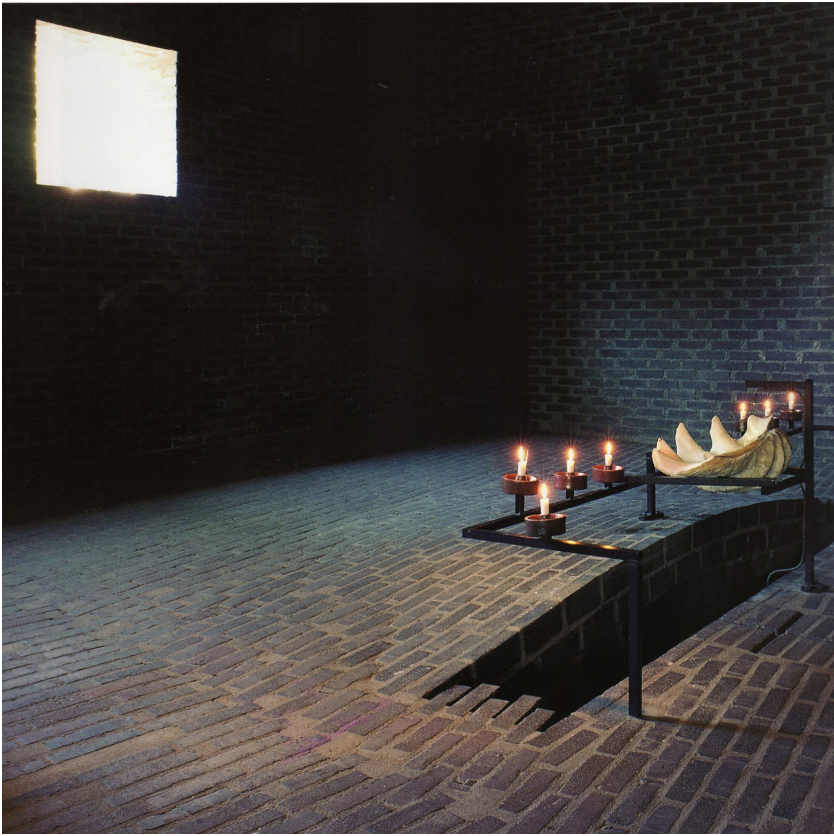


(em cima, à esq.) 31. Planta, Janeiro de 1963.

(em cima, à dir.) 32. Vista do exterior.

(em baixo, à dir.) 33. Vista da entrada da igreja.





(em cima, à esq.) 34. Planta da igreja com estereotomia do pavimento, Abril de 1958.

(em baixo, à esq.) 35. Corte, Abril de 1958.

(em cima, à dir.) 36. Interior da igreja.

(em baixo, à dir.) 37. Interior da igreja com altar em primeiro plano.

A ESSENCIA DA OBRA DE SIGURD LEWERENTZ
FORMA, CONSTRUÇÃO E ATMOSFERA

¹⁴*Janne Ahlin, 1987. (trad. autor).*

Como reação à Capela da Ressurreição já concluída, Sven Markelius, editor da revista Byggmasteren, escreve o seguinte: “... o edifício deverá ser capaz de sobreviver ao dia em que os seus adornos clássicos, por si só, não sejam mais capazes de capturar o nosso interesse.”¹⁴ Embora ainda assumindo uma aparência clássica, Sigurd Lewerentz desafia as exigências compositivas e alcança uma liberdade sem precedentes. A linguagem é praticamente dissimulada pelo seu discurso lacónico. O projeto torna-se um ponto decisivo na forma como o arquiteto traça o seu percurso de trabalho, talvez ainda à procura de uma forma de expressão adequada.

Mas é ao abandonar um sistema convencional para atingir um certo empirismo que Sigurd Lewerentz consegue definir claramente as suas convicções artísticas. Com as duas últimas igrejas, Lewerentz dá continuidade ao trabalho feito na Capela da Ressurreição, reinventando os ritos litúrgicos com a articulação do edifício com a paisagem, mas desta vez, adotando outro tipo de léxico, também as questões materiais e construtivas são inteiramente reinventadas, fazendo com que a mensagem seja ainda mais evidente. Com o uso de um material comum, como o tijolo, Lewerentz alcança uma realidade completamente nova e inesperada. As Igrejas de S. Marcos e S. Pedro são o culminar de uma vida passada à procura de uma linguagem que expresse as convicções do próprio arquiteto.

“A arquitetura suscita no homem sensações diferentes. É por isso tarefa do arquiteto definir estas sensações. Uma sala deve ser acolhedora, uma casa habitável. O palácio da justiça deve parecer ao potencial criminoso, uma mão severa. O edifício bancário deve comunicar: aqui as pessoas honestas irão gerir o seu dinheiro de um modo seguro e prudente.”¹⁵

Há um rigor na obra de Sigurd Lewerentz, que vai muito para além da presença física. Existe a preocupação de despertar as sensações adequadas ao propósito de um edifício. Em Klippan somos testemunhas do processo que se forma na mente do arquiteto. Sobre a Igreja de S. Pedro, diz Janne Ahlin: “O mistério do edifício assenta na discrepância entre a sua aparente frontalidade e a sua verdadeira subtilidade”¹⁶

Numa tentativa de desvendar o mistério que envolve a arquitetura de Sigurd Lewerentz, são analisados três elementos fundamentais, comuns aos três casos de estudo anteriormente descritos: forma, construção e atmosfera. É feita uma analogia entre os tais elementos presentes na arquitetura de Lewerentz e obras de áreas mais abrangentes como a música, a escultura e a pintura. Deste modo dão-se algumas pistas para a compreensão da obra de Sigurd Lewerentz criando a possibilidade de futuras interpretações.

¹⁵Adolf Loos, 1900-1930. (trad. autor).

¹⁶Janne Ahlin, 1987. (trad. autor).

FORMA

¹⁷Quintus Miller, 2008. (trad. autor)

Nos edifícios anteriormente analisados existe uma preocupação constante em atribuir significado à relação do construído com a sua envolvente. Introduz-se o conceito de espaço-tempo ao associar um edifício a um percurso, integrando as necessidades de um programa específico às particularidades de um determinado lugar.

No conjunto da Capela da Ressurreição, o edifício surge como o ponto final, assinalando a sua presença. Na Igreja de S. Marcos, o próprio edifício é parte de um percurso que percorre o bosque entre a vegetação. A Igreja de S. Pedro é a porta de um caminho de entrada para um parque. Tanto o posicionamento como a própria forma dos edifícios parte de composições geométricas, mas ao mesmo tempo que é adotada essa rigidez compositiva surge uma grande liberdade no desenho dos edifícios, à medida que as necessidades também vão surgindo.

Na arquitetura, a atribuição de uma forma é o resultado de um processo que reúne as condições necessárias às nossas necessidades primárias¹⁷. O urbanismo e a arquitetura são a imagem do nosso modo de vida. A composição formal deve adaptar-se à maneira como se vive um edifício e, muitas vezes, esse é o fator que cria a exceção e nos coloca em confronto com a nossa existência.

À semelhança do que acontece na arquitetura,

na música a rigidez compositiva cria o mote para a variação. A partir de regras rígidas de composição, obtém-se a oportunidade para incluir uma exceção à estrutura linear. O próprio desacerto confere um sentido de rigor na obra de arte.

A obra de Igor Stravinsky¹⁸, contemporâneo de Sigurd Lewerentz, é exemplo desse tipo de ação.

O compositor transita de um período neoclássico e passa a utilizar técnicas de composição seriais, como o dodecafonismo. Ao usar o sistema dodecafónico de Schoenberg, Stravinsky diminui ainda mais as possibilidades de composição desregrada e consegue incluir, com mais clareza, a variação. É valorizada a ideia de intervalo como distância entre notas, introduzindo a ideia de espaço. Diz Stravinsky: “Quanto mais restrições se impõem, maior liberdade é alcançada. E a arbitrariedade da restrição serve apenas para obter precisão na execução.”¹⁹ A liberdade só é alcançada quando é baseada em algo mais consistente. A necessidade de impor restrições é uma característica comum à arte no geral.

¹⁷ Igor Stravinsky nasce a 17 de junho de 1882, em Oranienbaum, Rússia e morre a 6 de abril de 1971, em Nova Iorque. É um compositor, pianista e maestro russo, considerado um dos compositores mais importantes do séc. XX. Depois de um período neoclássico, Stravinsky adota os procedimentos do serialismo durante os últimos vinte anos da sua vida.

¹⁹Igor Stravinsky 1939-40. (trad. autor)

A escolha de material para um edifício é indissociável da sua construção. Durante a evolução da sua obra, Sigurd Lewerentz vai clarificando quais os materiais que quer utilizar e de que modo. Os elementos construtivos e os materiais reduzem-se ao mínimo possível, como podemos logo ver na Capela da Ressurreição com a separação dos vários componentes. O arquiteto transmite somente o estritamente necessário.

Lewerentz não busca somente a expressividade de um determinado material ou método construtivo, mas expõe o resultado de um estudo intenso em torno das suas possibilidades. Cada elemento é o próprio relator da investigação formal e técnica que é levada a cabo na sua produção. Lewerentz está interessado em fazer uma arquitetura que não depende da linguagem, mas cuja presença física tem um efeito emocional direto.

Cada escolha de material ou método construtivo tem as suas implicações a nível cultural e social, trazendo à memória outros tipos de construções ou situações. A tradição e a inovação construtiva são postas lado a lado.

Não é pelas suas possibilidades formais nem mesmo pela sua condição modular que é utilizado tijolo nas duas últimas igrejas de Bjorkhagen e Klippan e a própria forma como é usado o material é reveladora desse facto. Pela utilização do tijolo com junta de argamassa muito variável, o material passa a funcionar mais como um agregador do que como um elemento de modulação

ou assemblagem. Dessa forma, as novas possibilidades do material servem de chave para o desenrolar do projeto.

Certas obras do artista americano Richard Serra²⁰ revelam esta particularidade de um material demonstrar o processo de produção de um determinado objeto. Ao trabalhar com materiais comuns, como o aço e o chumbo, o artista acentua a relação entre o observador, o sítio e o próprio material: ao observar uma obra, o observador associa o material a um contexto particular (seu conhecido) e compreende de que forma foi produzida a peça.

Em 1969, o artista produz uma série de peças de chumbo fundidas no encontro de uma parede com o pavimento. A obra, chamada “Gutter Corner Splash”, resulta na exposição dessas várias peças no local do seu fabrico, mostrando a sua origem e reinventando a sua utilização. Serra pretende enfatizar a forma como a arte entra em confronto com o observador.

A construção, ou o seu resultado, resulta de um processo mental. A exposição desse mesmo processo desperta, naturalmente, algum tipo de associações e transmite, com maior clareza, um determinado conceito.

É no momento em que o conceito e a construção se tornam inesperáveis que a arquitetura atinge a sua perfeição, na integração entre o pensar e o fazer.

²⁰Richard Serra nasce a 2 de novembro de 1939, em São Francisco. É um dos artistas americanos mais significantes da sua geração. O seu trabalho baseia-se sobretudo na ideia de que a essência da obra de arte está no ato e nas qualidades específicas do material e lugar onde está exposta.



(em cima, à esq.) 38. “Gutter Corner Splash” durante a execução.

(em baixo, à esq.) 39. “Gutter Corner Splash” em exposição no Museu de Arte Moderna de São Francisco, EUA.

ATMOSFERA

²¹*Peter Zumthor, 2006.*

²² *Caspar David Friedrich nasce a 5 de setembro de 1774 em Greifswald,*

A temperatura, o som e a luz definem fortemente o caráter dos edifícios anteriormente estudados. A atmosfera, o ambiente que define a identidade de um espaço é, possivelmente, a característica dos edifícios de Lewerentz, mais difícil de ser analisada. Não é fácil identificar o que nos toca nas obras de Lewerentz e de que forma se pode projetar tal experiência.

Escreve o arquiteto Peter Zumthor sobre este tema: “A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. (...) Compreensão imediata, ligação imediata, recusa imediata.”²¹ É dessa forma que somos marcados uma determinada atmosfera, instintiva e imediatamente.

Na obra de Sigurd Lewerentz, a atmosfera está diretamente relacionada com a paisagem. A paisagem, a noção da existência de uma realidade que, ao mesmo tempo que se apresenta como um acontecimento meramente estático e distante, também é sensorial, podendo-se tocar, é uma presença constante para quem entra numa das três igrejas. Aqui a arquitetura funciona unicamente como intermediadora entre o homem e a natureza, captando a essência dos dois mundos. É no exterior que está verdadeiramente o espaço sagrado, o interior não é mais que um observador atento.

O trabalho de Caspar David Friedrich²² fala

dessa relação do homem com a natureza, resultando numa conexão quase sobrenatural. A sua obra de 1809, “The Monk by the Sea”, representa a diminuta presença do monge perante a vastidão da natureza. Nas suas obras o homem não é representado na natureza mas diante dela, a paisagem adquire uma aparência quase divina.

Por comunicar com a percepção, a capacidade de uma imagem ou de um edifício conseguirem transmitir uma determinada sensação, é algo que revela a própria percepção e identidade do autor. Para este tipo de arquitetura que parte da consciência do caráter emocional dos edifícios, não existe preocupação na aparência mas no efeito das coisas.

atual Suécia e morre a 7 de maio de 1840. É uma das figuras mais importantes do movimento romântico alemão e conhecido principalmente pela sua pintura onde aborda o tema da paisagem.



40. "Monk by the Sea" de Casper David Friedrich.

CONCLUSÃO

²³*Nuno Teotónio Pereira, 1996.*

Sigurd Lewerentz deixa construído um número significativo de edifícios religiosos , testemunhas da sua presença e do seu modo de estar no mundo. Ao contrário da maior parte dos arquitetos seus contemporâneos que legam uma vasta obra escrita, poucas são as descrições e textos deixadas por Lewerentz. A concretização de arquitetura é, por si só, o resultado do seu processo mental.

Desde a Capela da Ressurreição – onde, ao mesmo tempo que é assumida uma clara linguagem clássica parece não haver uma total segurança no seu emprego - até às duas igrejas paroquiais de S. Marcos e S. Pedro, onde finalmente se sente uma total concordância entre o modo de expressão e a mensagem propriamente dita, Lewerentz revoluciona totalmente o modo de pensar e construir edifícios sacros.

A arquitetura sacra, no contexto da arquitetura moderna europeia, ocupa uma posição bastante periférica. Os problemas em torno da construção de edifícios religiosos durante o séc. XX não são forçosamente os mesmos da arquitetura em geral e poucos são os arquitetos que assumem uma posição em relação a este tema.²³

Mesmo existindo alguns casos que tentam contrariar essa tendência, a dificuldade em assumir uma linguagem adequada às exigências do presente continua

a ser transversal à maior parte das sociedades dos nossos dias. A memória e o apego aos programas e formas vindas dos edifícios de estilos passados falam mais alto e, na maior parte dos casos, nem sequer dão oportunidade aos novos edifícios se assumirem como tal.

O legado de Sigurd Lewerentz contém várias respostas para os problemas inerentes à construção de um templo. Pela sua capacidade de serem alheios à efemeridade de um estilo, os dois últimos casos concretizam a possibilidade de reinvenção da arquitetura sacra.

As pistas dadas ao analisar a arquitetura de Lewerentz, pretendem servir de ponto de partida a novas interpretações.



Sigurd på
promenad
hösten 1975

sin följare

CONSTRUIR UM TEMPLO
Mouchão do Lombo do Tejo

Numa primeira abordagem, a materialização de um espaço de meditação acerta uma série de questões. De que forma poderá um espaço proporcionar a prática da meditação? Como se deverá apresentar tal edifício? Qual será a tipologia mais adequada? Que sensações deverá transmitir?

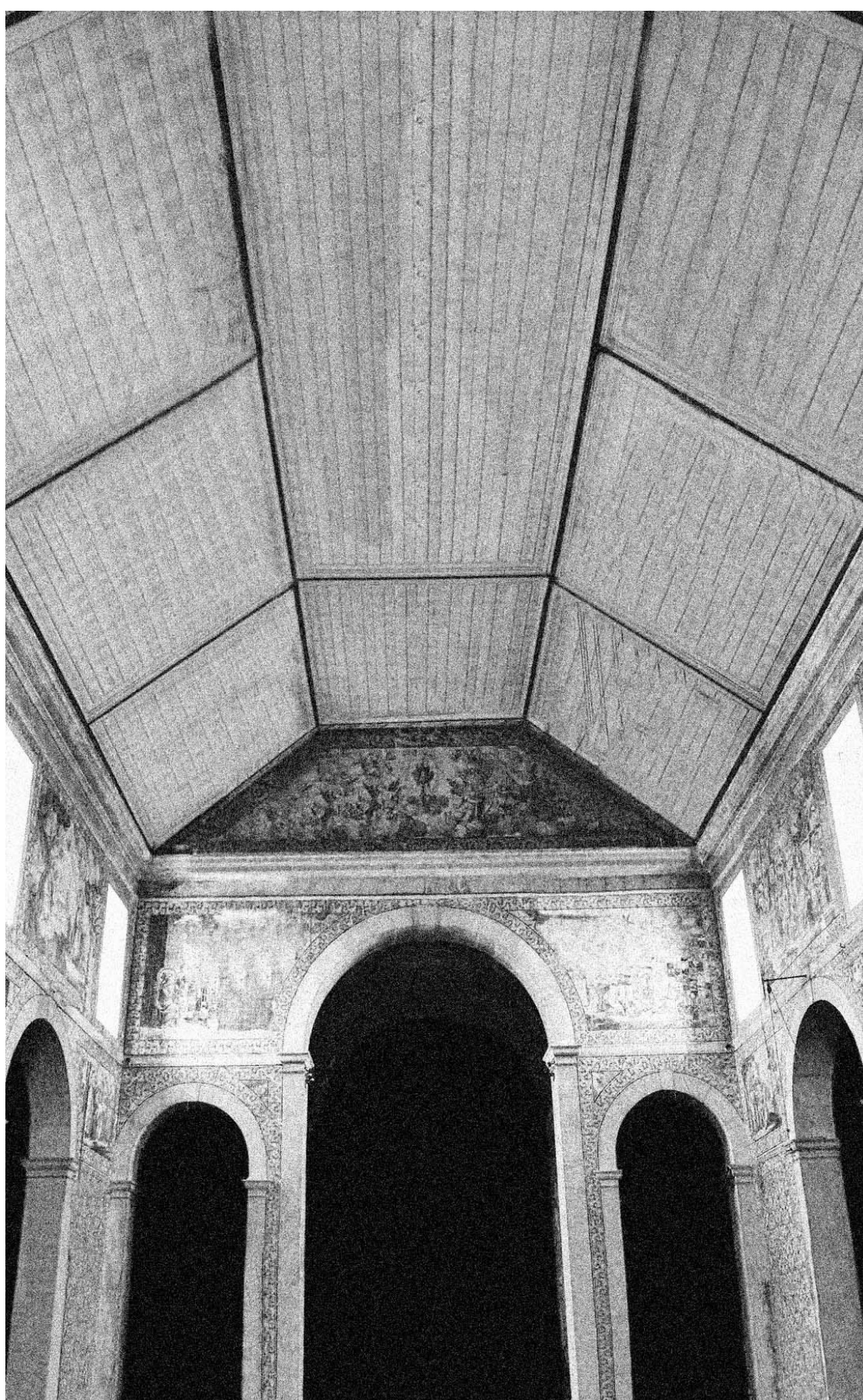
A resposta a estas perguntas foi-se revelando ao observar a arquitetura próxima da área de implantação. O reduzido número de edifícios que foi sobrevivendo a uma ação do tempo muitas vezes agravada por catástrofes naturais, apresenta características reveladoras do lugar onde se insere. Estas construções, na sua maioria igrejas, pela forma como estão inseridas num contexto, pelo seu método construtivo pragmático e pela sua atmosfera muito particular, são capazes de despertar sensações.

Pretende-se, assim, pensar um espaço, que pelas suas qualidades visuais e tácteis, ao confrontar-nos com a nossa própria existência, nos convide à prática da meditação.



41. Ermida de Nossa Senhora de Alcamé, Lezíria Grande de Vila Franca de Xira.





42. e 43. Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, Samora Correia.

O Mouchão do Lombo do Tejo é uma ilha situada no estuário do Rio Tejo, entre Alverca do Ribatejo e a Lezíria Grande de Vila Franca de Xira e a norte da área conhecida como Mar-da-Palha. Esta zona de estuário, com a sua morfologia deltaica resultante da sedimentação de aluviões, é caracterizada por um sistema de mouchões, esteiros e grandes espraídos de maré.

O mouchão abrange uma área de aproximadamente 600 hectares de lezíria, isolados das marés e cheias por um sistema de taludes. As parcelas agrícolas são delimitadas por um conjunto de valas controladas por comportas que recolhem a água da chuva em excesso no inverno e distribuem a água para rega no verão. Na ponta norte localiza-se um conjunto de edifícios de apoio à produção agrícola assim como dois portos para ancoragem de embarcações, únicos pontos de acesso à ilha. Junto ao limite Oeste encontra-se um lago artificial também controlado por um sistema de comportas e delimitado por um talude.



44. Mouchão do Lombo do Tejo
visto de norte.





45. Ortofotomapa da zona de intervenção.

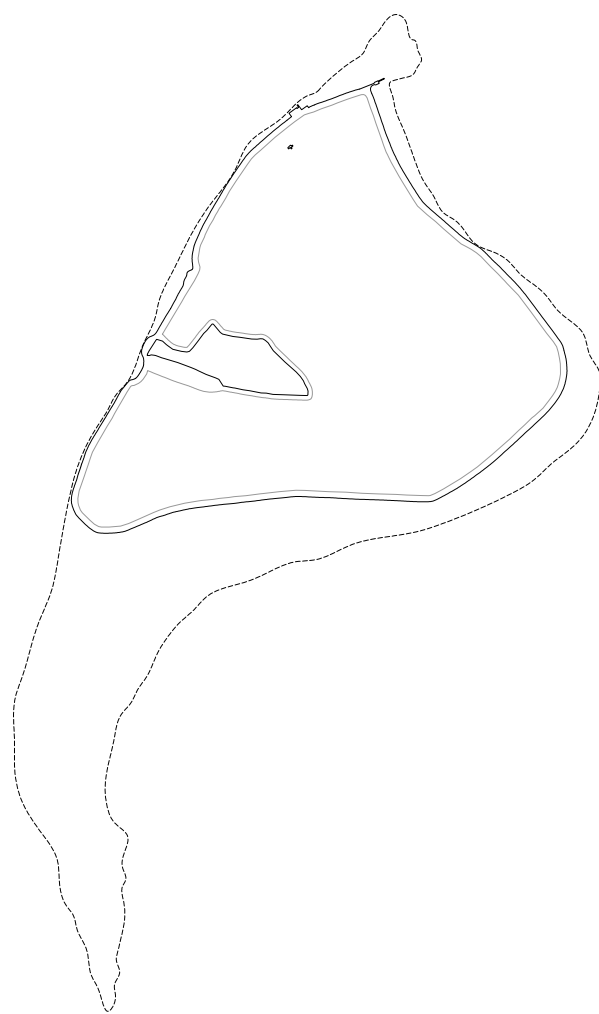
Sendo a desativação da atividade agrícola uma condição prévia do projeto, a constante manutenção do sistema de taludes e valas assim como a existência dos edifícios de apoio deixam de ser pertinentes. Com o abandono gradual dessas infraestruturas prevê-se uma grande mudança na morfologia do mouchão e a sua relação com o rio adquire outro tipo de implicações (ver esquema de transformação). A ação das marés passa a ser um fator determinante na forma de permanência na ilha e por consequência irá condicionar a forma de construir.

Partindo de valores aproximados conseguem-se prever três períodos de transformação do mouchão ao longo dos tempos. Devido à erosão produzida pelo vento e chuva, as valas deixarão de existir dando lugar a uma topografia que pouco a pouco se revelará mais acidentada, dando lugar a pequenos charcos e zonas de acumulação de sedimentos. Pela ação das marés, o talude acabará por ceder nas zonas mais frágeis e a água inundará as áreas de menor cota.

Á semelhança dos mouchões existentes a montante, a flora será o principal meio de fixação das margens, ainda que possam ser usadas algumas outras técnicas para travar a erosão das marés. Existem quatro tipos de ambiente distintos que se formam neste tipo de terrenos: campo de vasa, sapal, caniçal e mata ribeirinha. Cada um com um papel fundamental na consolidação do mouchão.



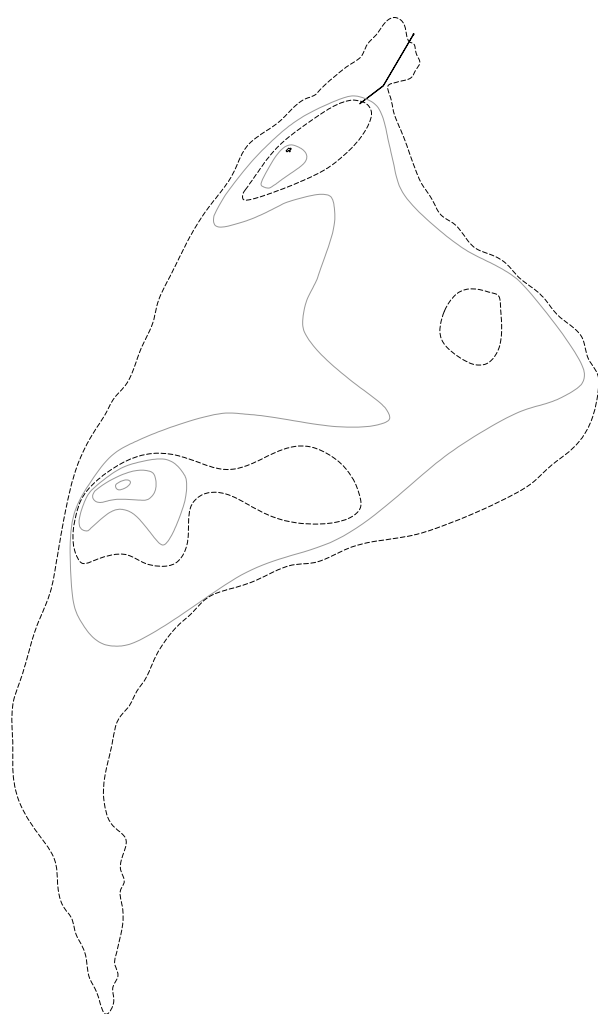
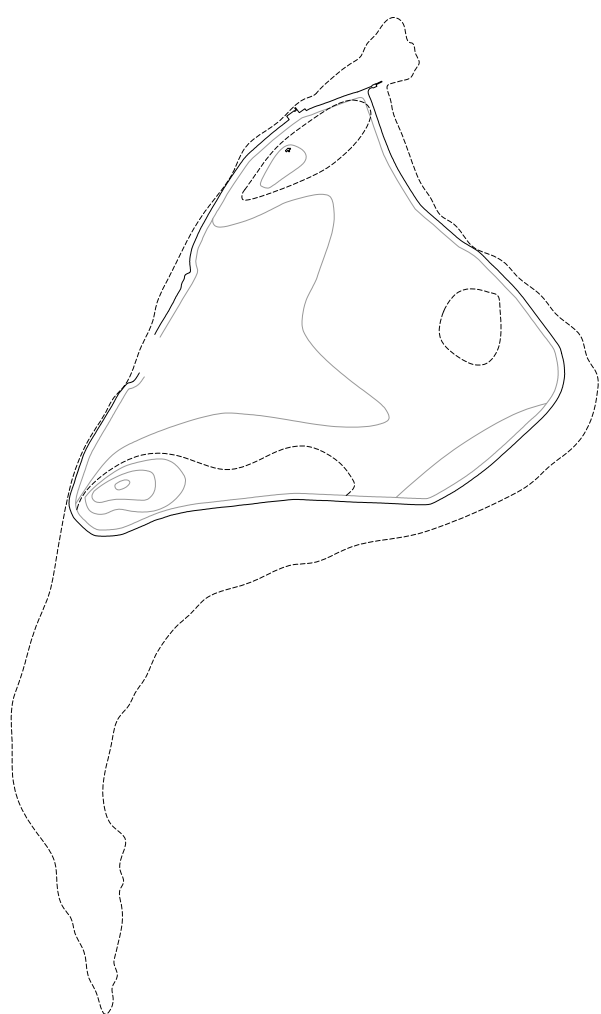
46. Mouchão, Valada do Ribatejo.



variação de maré -----
margem permanente —

0 200 500 1000





O edifício situa-se na zona de maior cota a norte do mouchão. Deste modo, distancia-se do nível da água do rio e alheia-se aos alagamentos temporários das zonas de sapal e caniçal. Ao mesmo tempo utiliza as infraestruturas pré-existentes dos edifícios de apoio agrícola.

Devido à sua condição de isolamento e pelo difícil acesso ao mouchão, torna-se evidente a possibilidade de alargar o período de permanência.

O templo é composto por um espaço central, em torno do qual se anexam: um refeitório, um dormitório e um balneário. Por essa mesma ordem, as divisões possuem 168m², 96m², 48m² e 36m². As dimensões dos espaços anexos partem da divisão da sala principal em três retângulos de igual proporção mas com áreas diferentes. O templo eleva-se entre sessenta centímetros e um metro e sessenta em relação ao terreno e o acesso é feito por uma escada existente na fachada norte. Os compartimentos elevam-se um metro em relação ao volume principal e o seu pé-direito varia proporcionalmente à sua área.

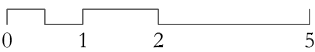


47. Fotografia de maquete de
implantação.

*(página 092) esquema de análise da
evolução do Mouchão do Lombo do
Tejo.*







e



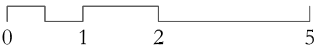
O edifício é inteiramente construído em betão armado. Enquanto no exterior, o betão é lavado de modo a não revelar as marcas da cofragem, no interior pretende-se que o processo de cofragem seja evidente: as paredes são betonadas sobre painéis metálicos lisos e os tetos sobre tábuas de madeira. O pavimento é feito em lajetas pré-fabricadas e a cofragem usada é semelhante à do teto.

Todos os restantes elementos como janelas, portas, escadas interiores e mobiliário, são construídos em madeira de sucupira preta. O sistema de eletricidade e água é deixado à vista em tubos de cobre.



49. Interior da sala principal.

(página 099) Planta, escala 1:50.



e

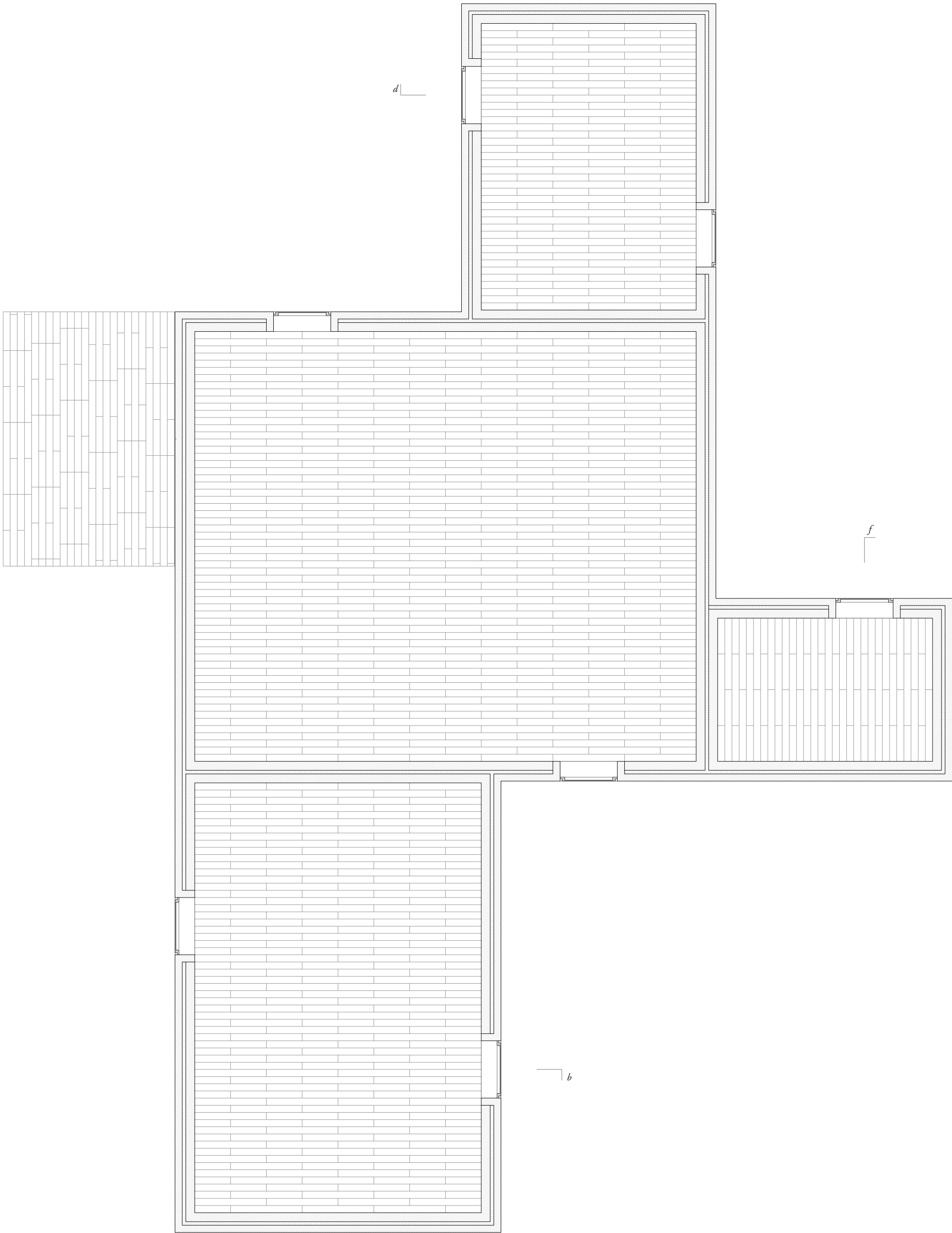
a

c

d

f

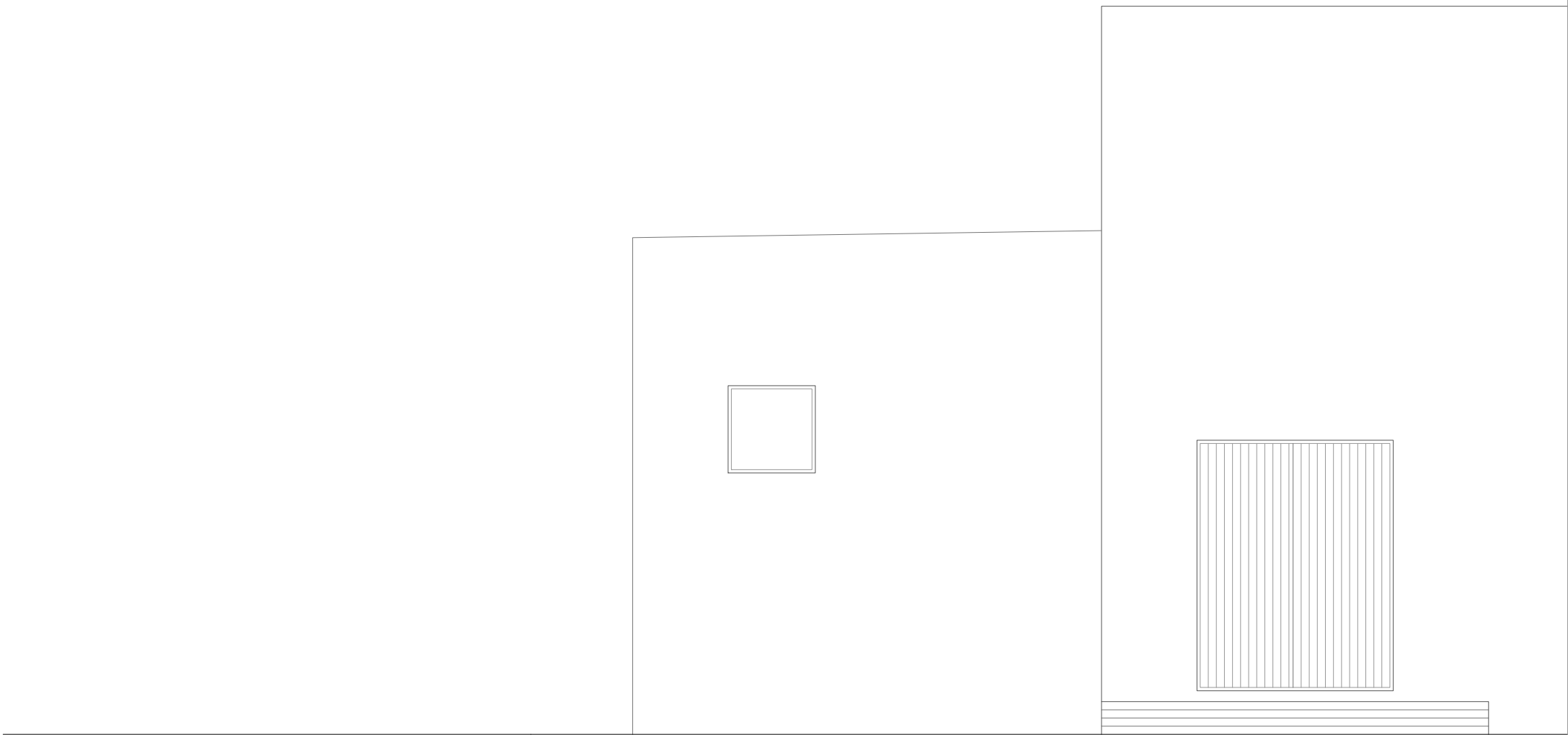
b



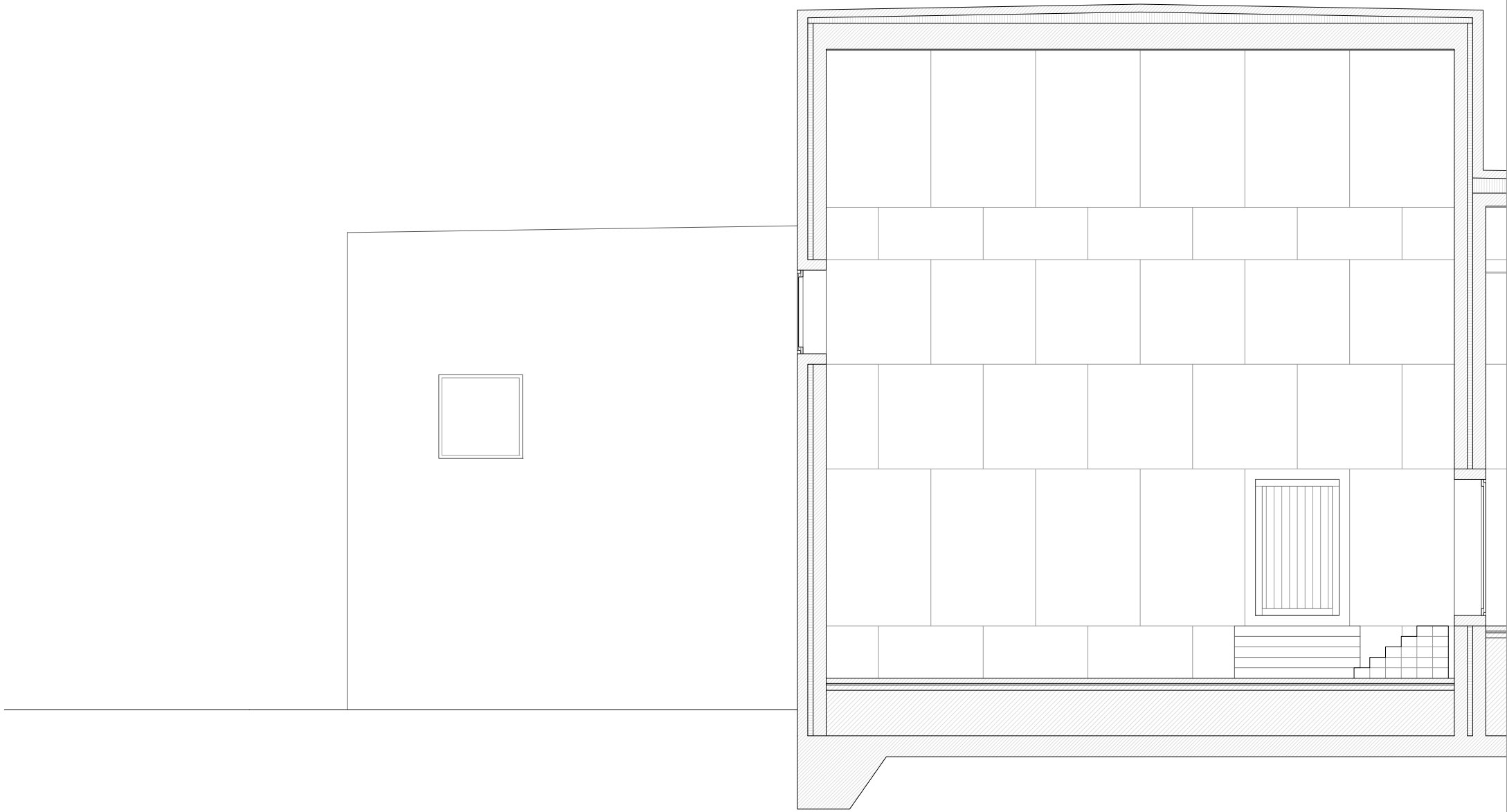


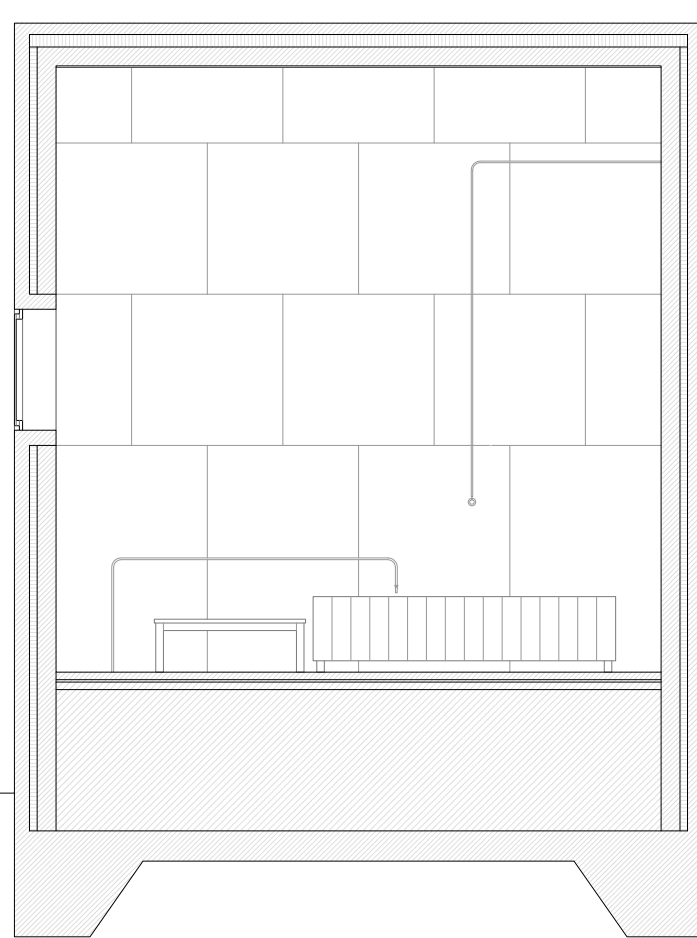
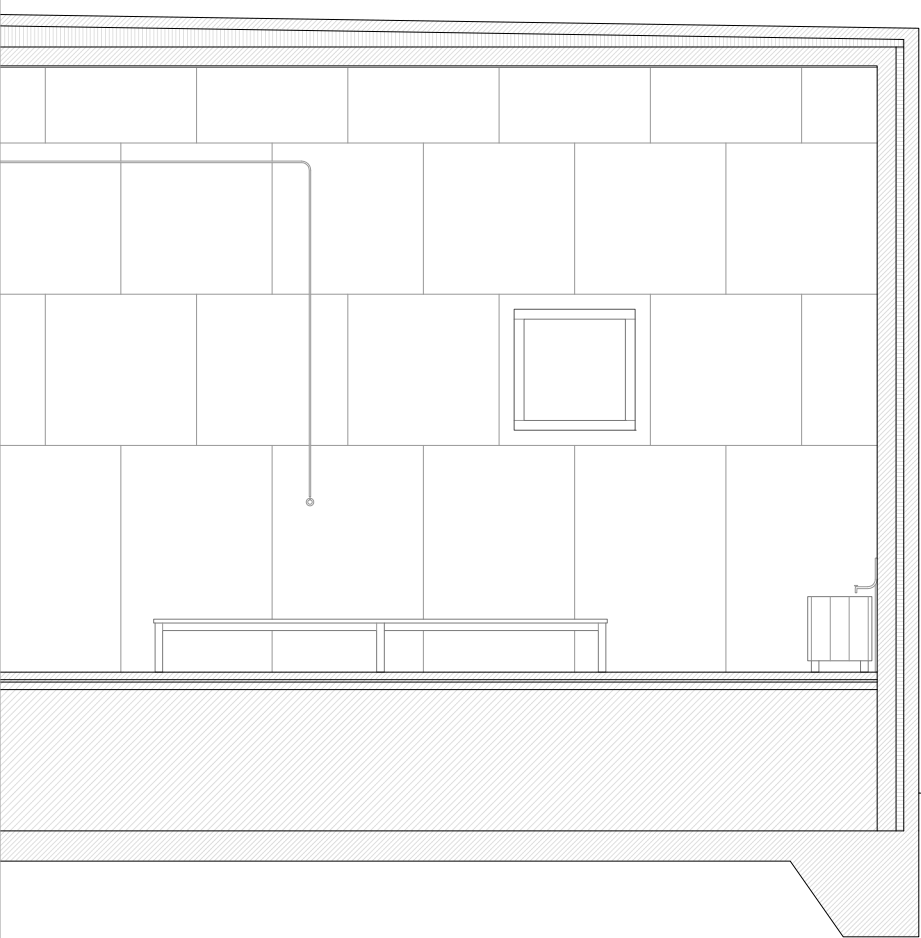
50. Interior da sala principal,
fotografia de maquete.

(página 103) Planta com projecção de
tetos, escala 1:50.









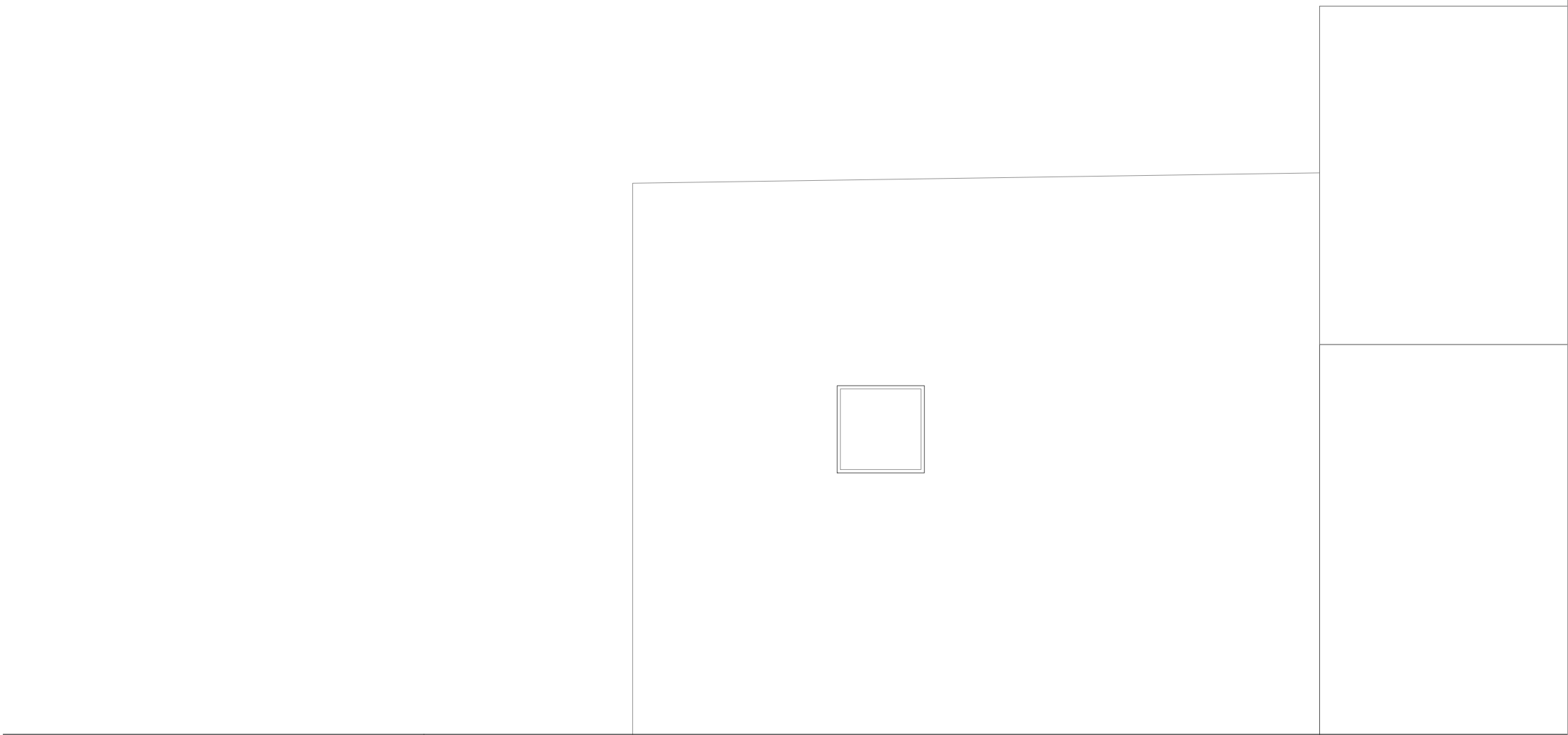
0 1 2 5

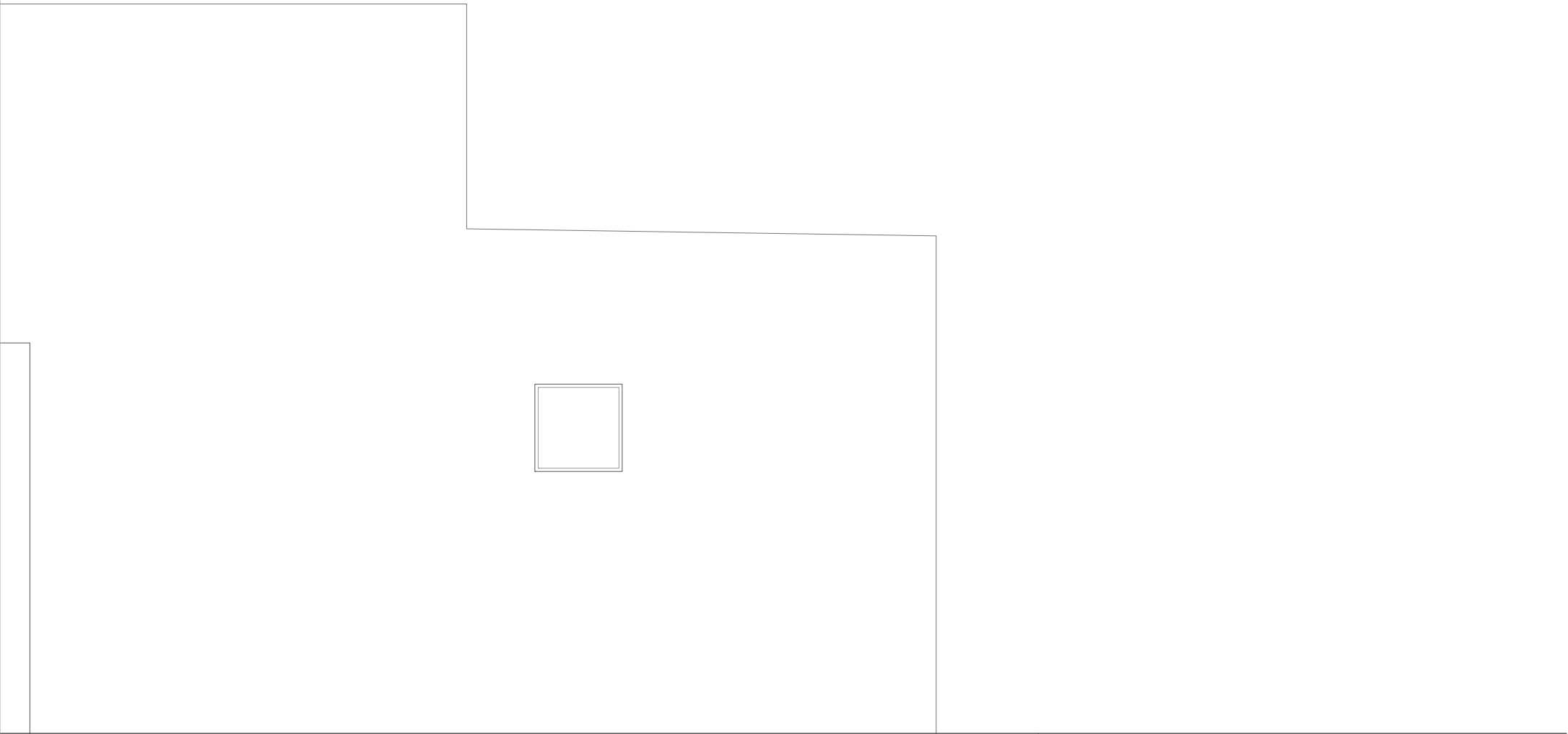


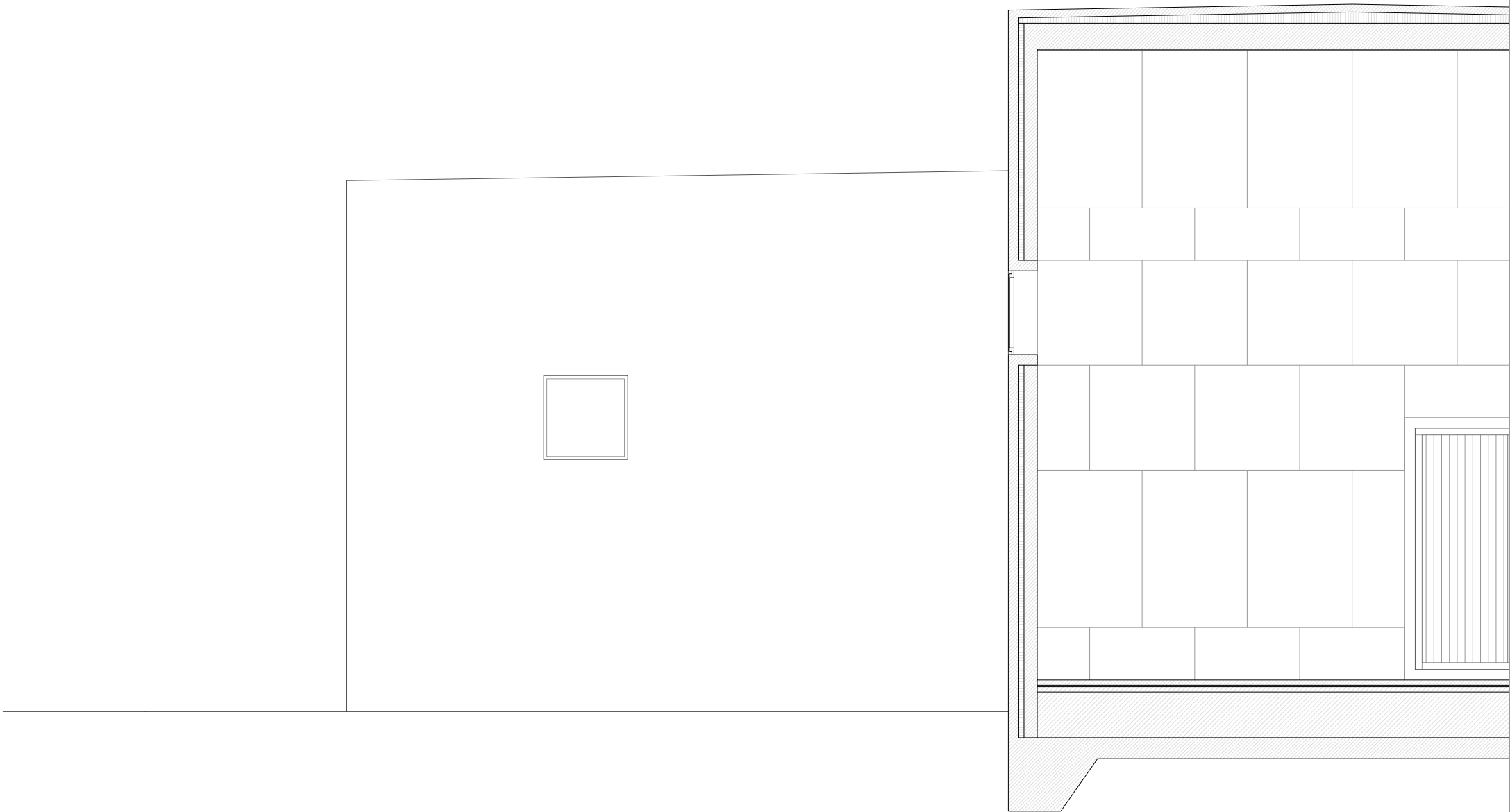
51. Interior do refeitório, fotografia de maquete.

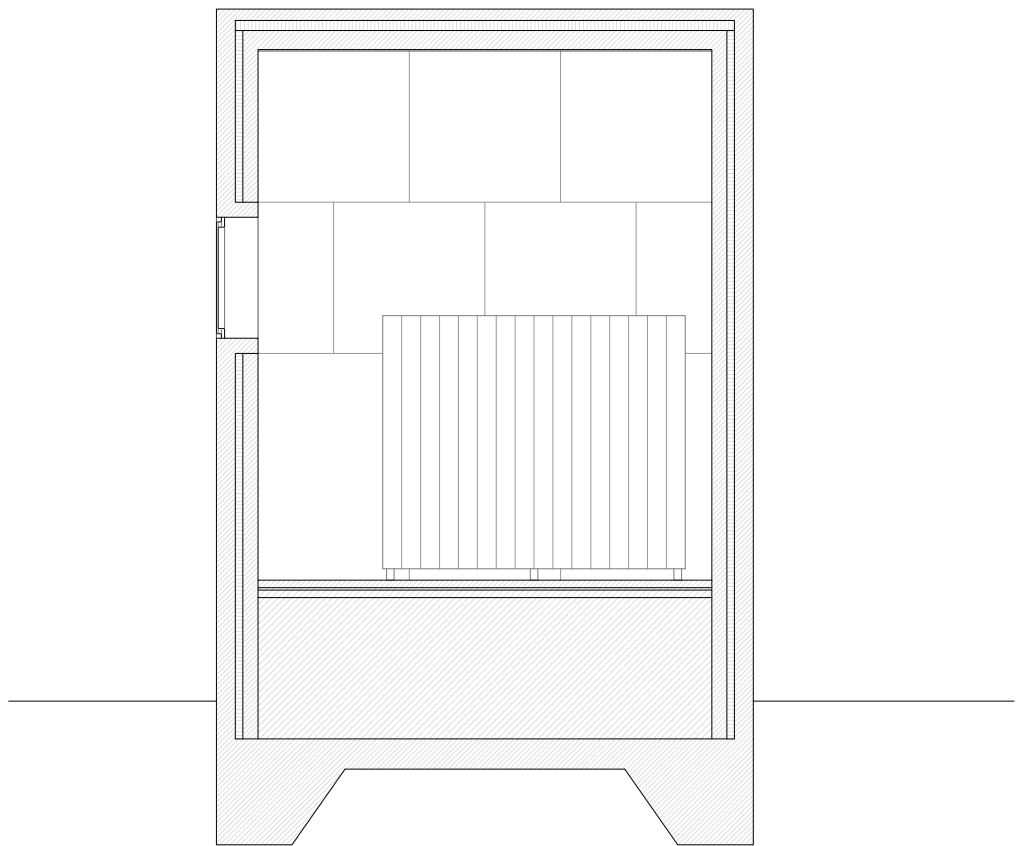
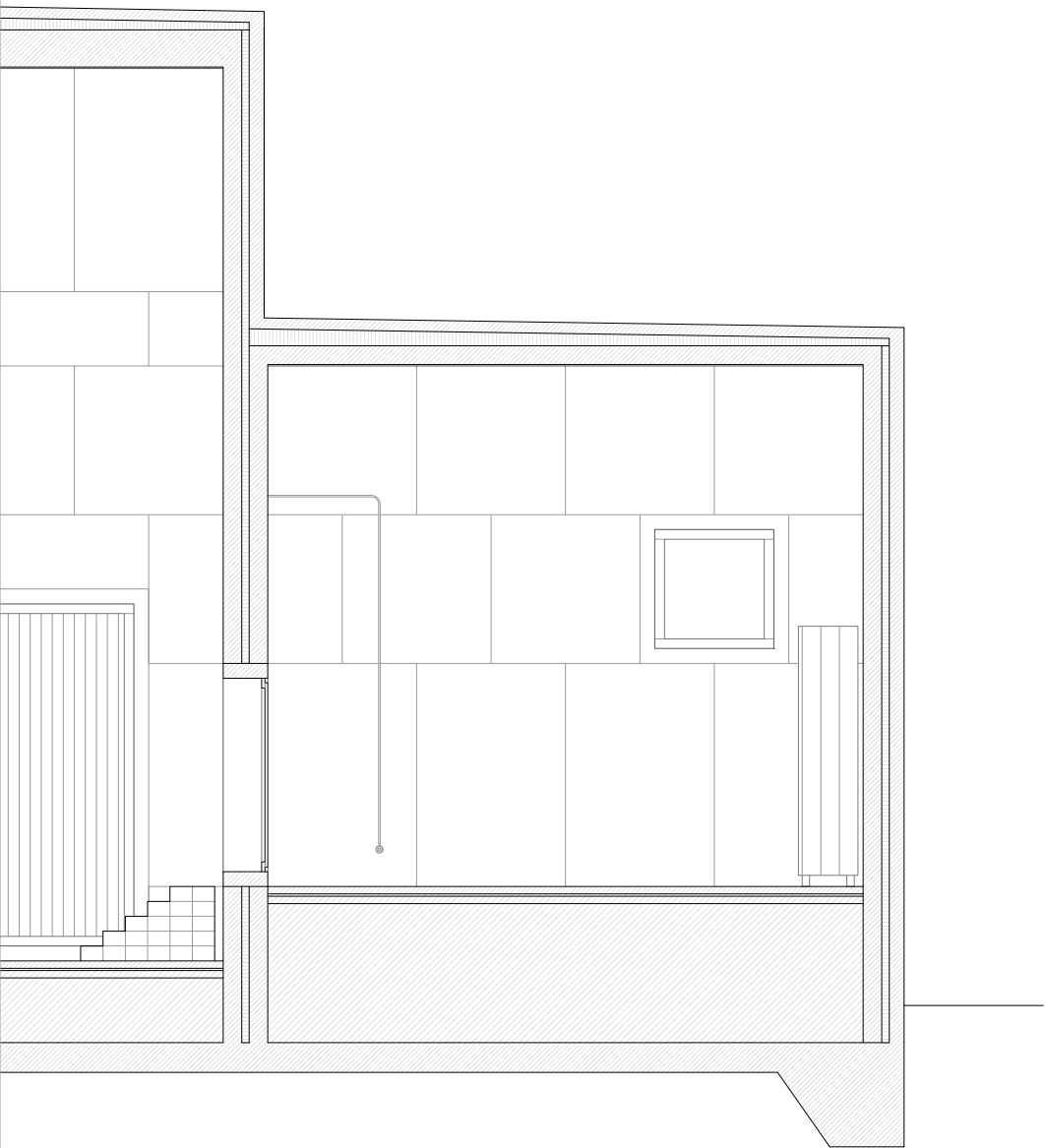
(página 106) Alçado norte, escala 1:50.

(página 108) Corte a e b, escala 1:50.









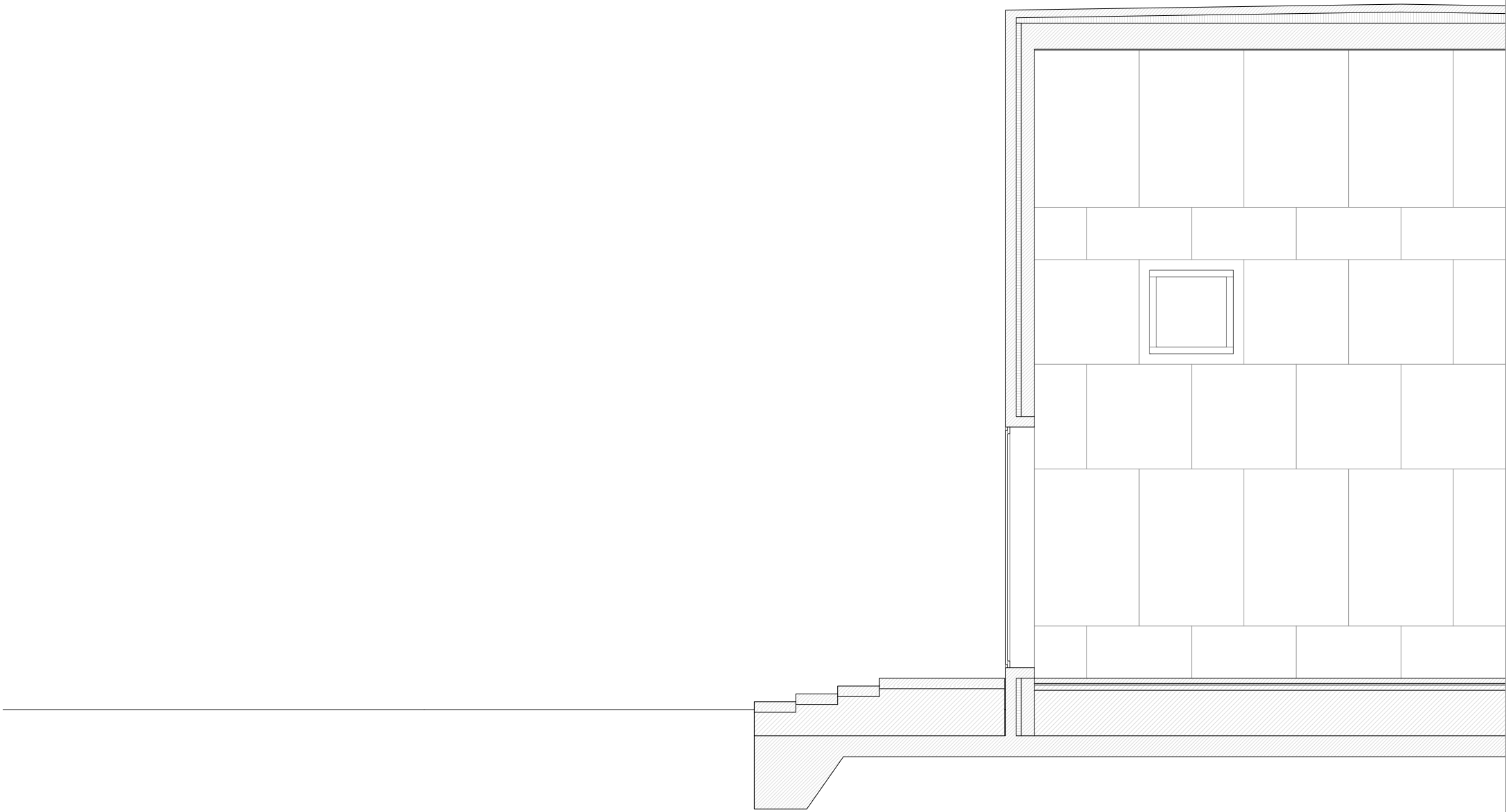
0 1 2 5

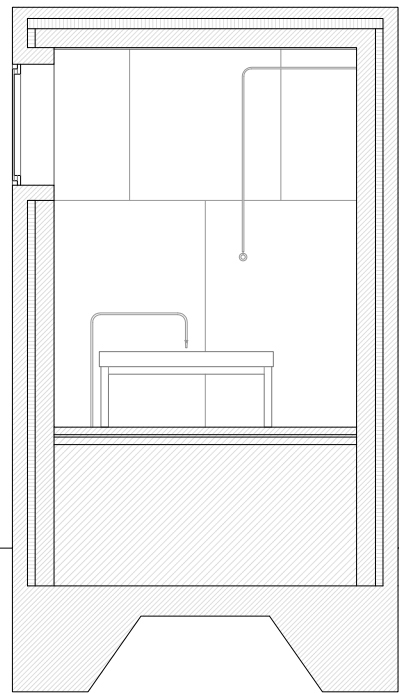
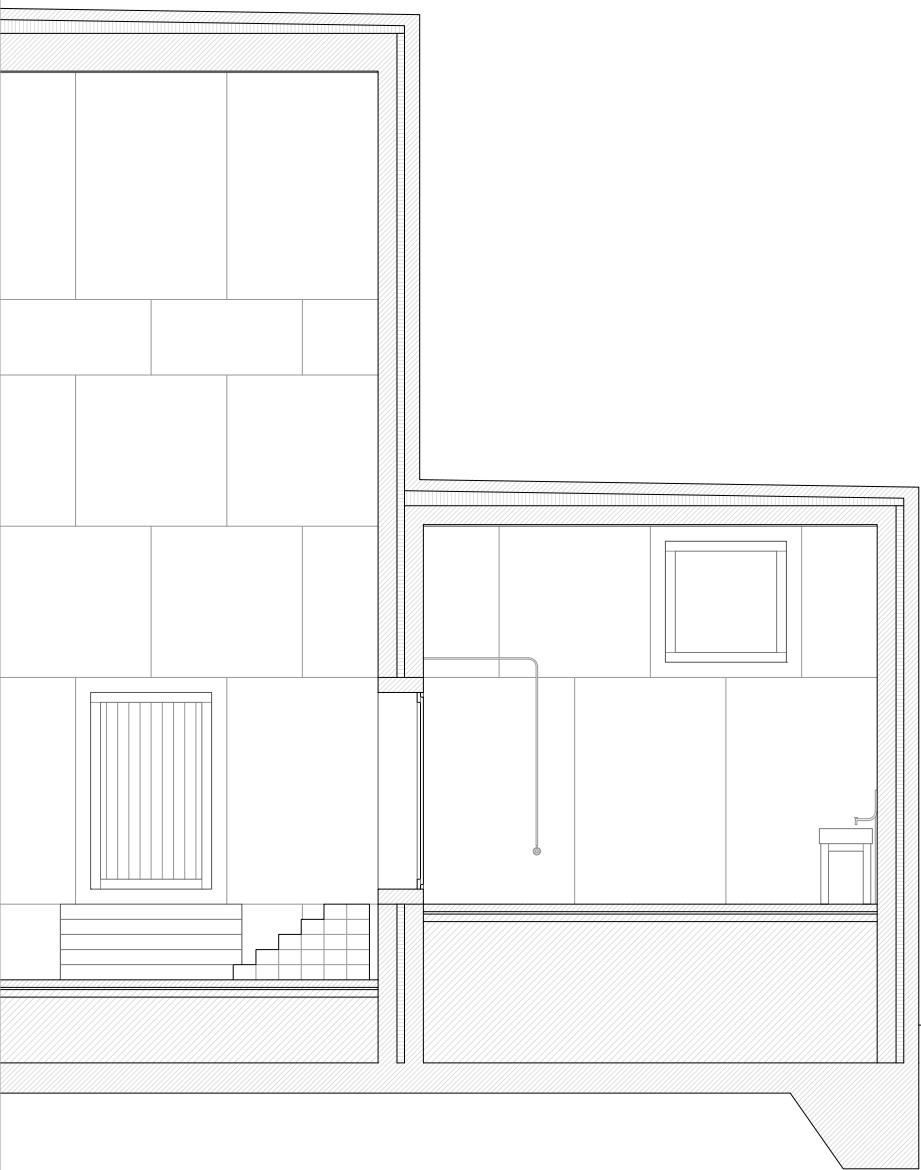


52. Interior do dormitório,
fotografia de maquete.

(página 112) *Alçado sul*, escala 1:50.
(página 114) *Corte c e d*, escala 1:50.





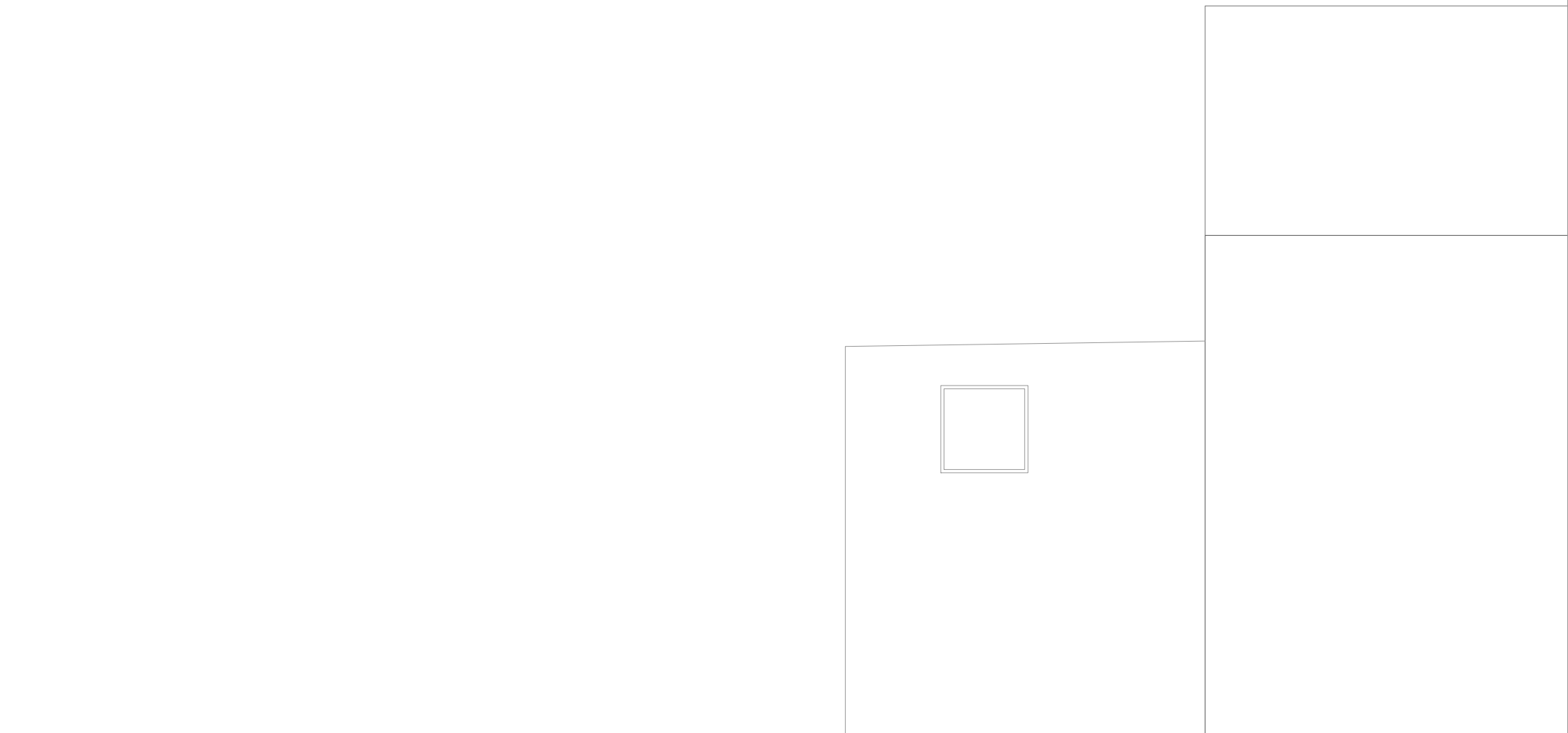


0 1 2 5



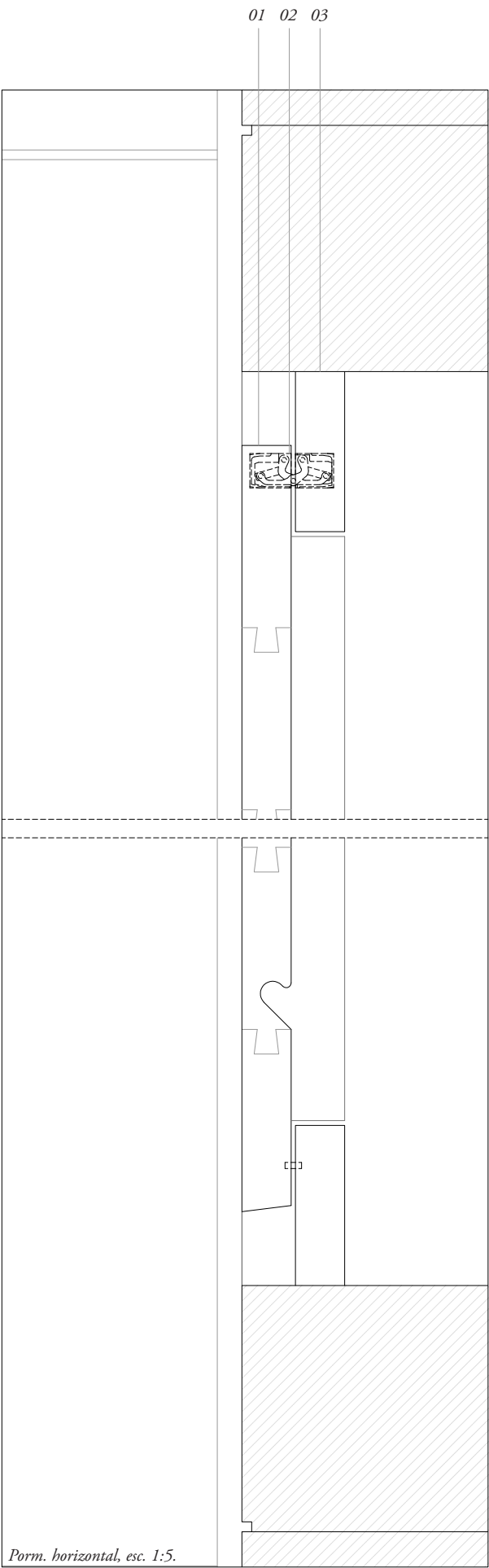
53. Interior do balneário.

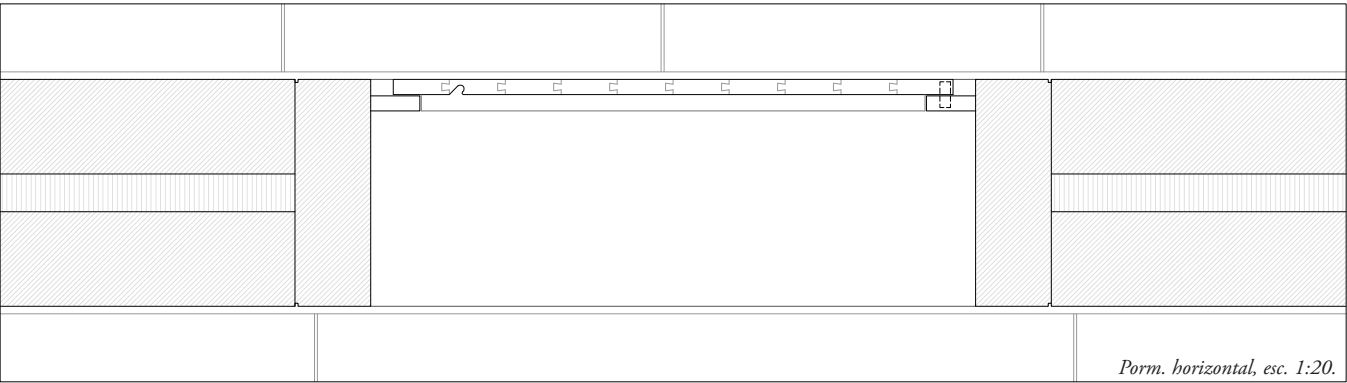
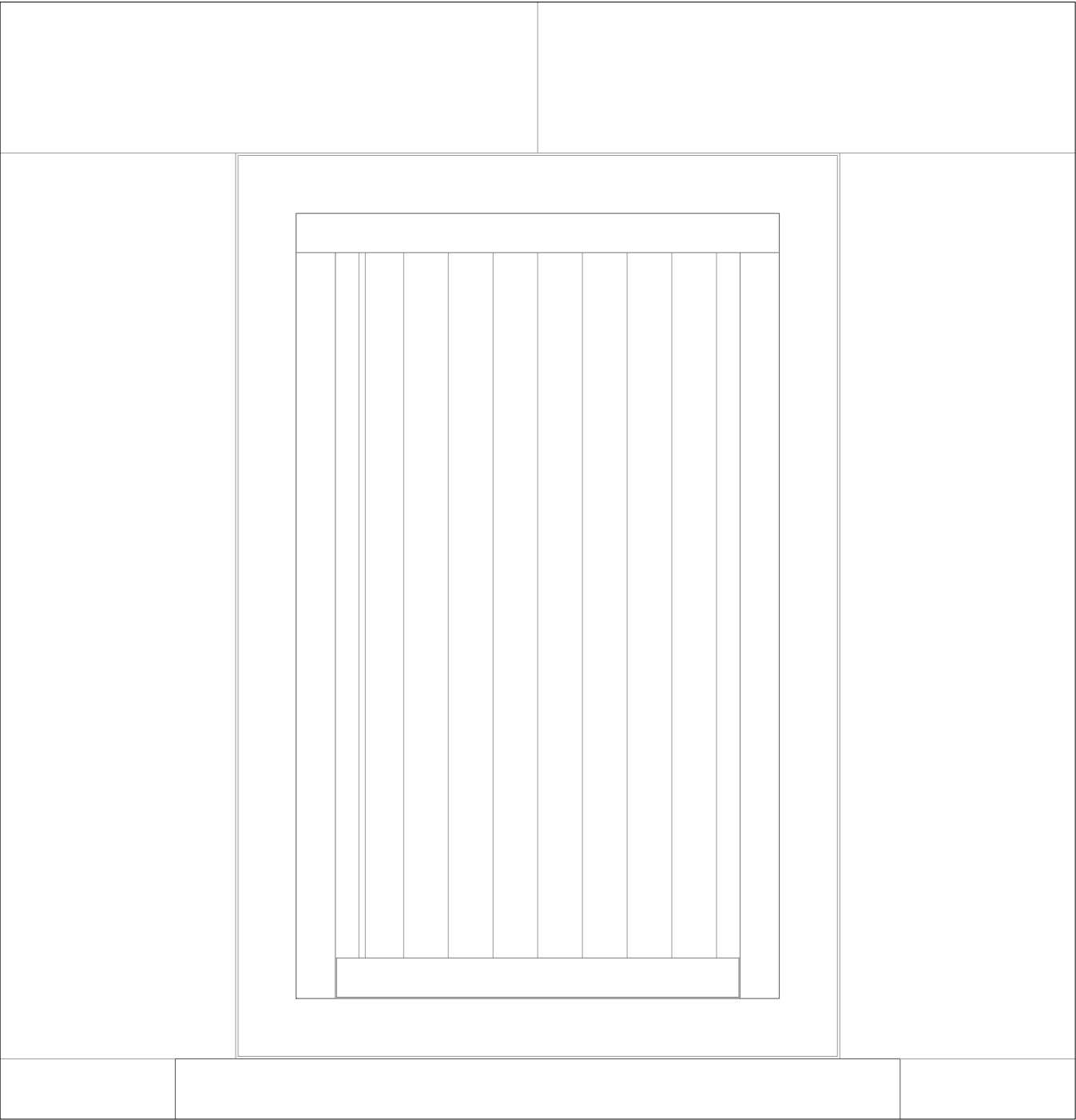
(página 118) Alçado poente, escala 1:50.
(página 120) Corte e e f, escala 1:50.
(página 124) Alçado nascente, escala 1:50.



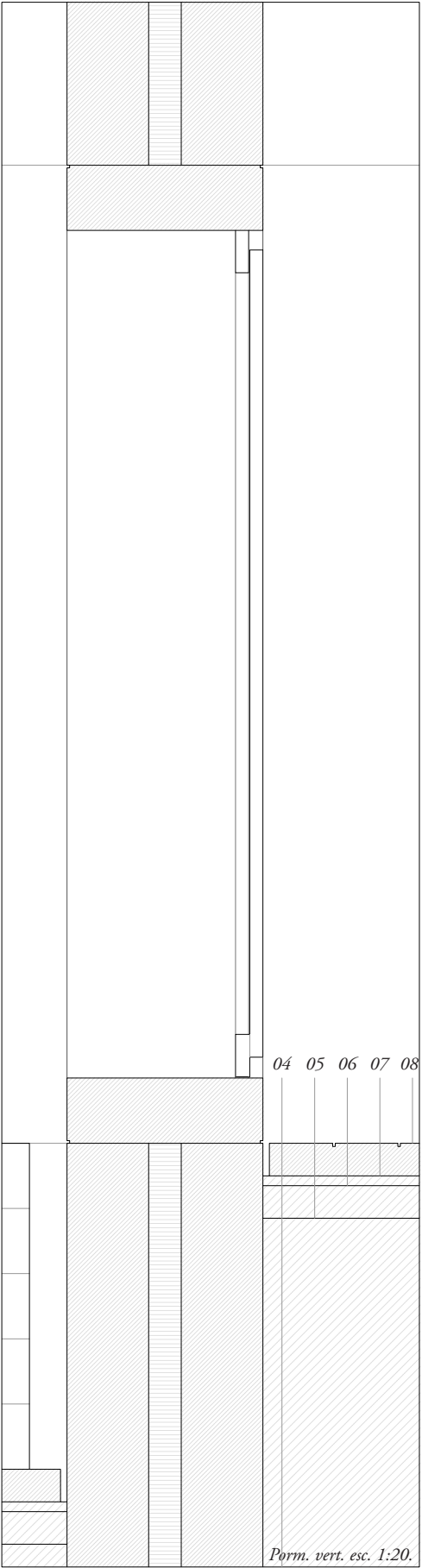


01. Porta em tábuas de madeira maciça de sucupira preta tratada com cera incolor mate, 50mm.
02. Dobradiça oculta de pantógrafo.
03. Aro fixo em madeira maciça de sucupira preta tratada com cera incolor mate, 50mm.
04. Ensoleiramento geral.
05. Enchimento em betão leve.
06. Betonilha armada, 100mm.
07. Argamassa de assentamento, 30mm.
08. Lageta em betão armado branco com cofragem em tábuas de madeira, 100mm.





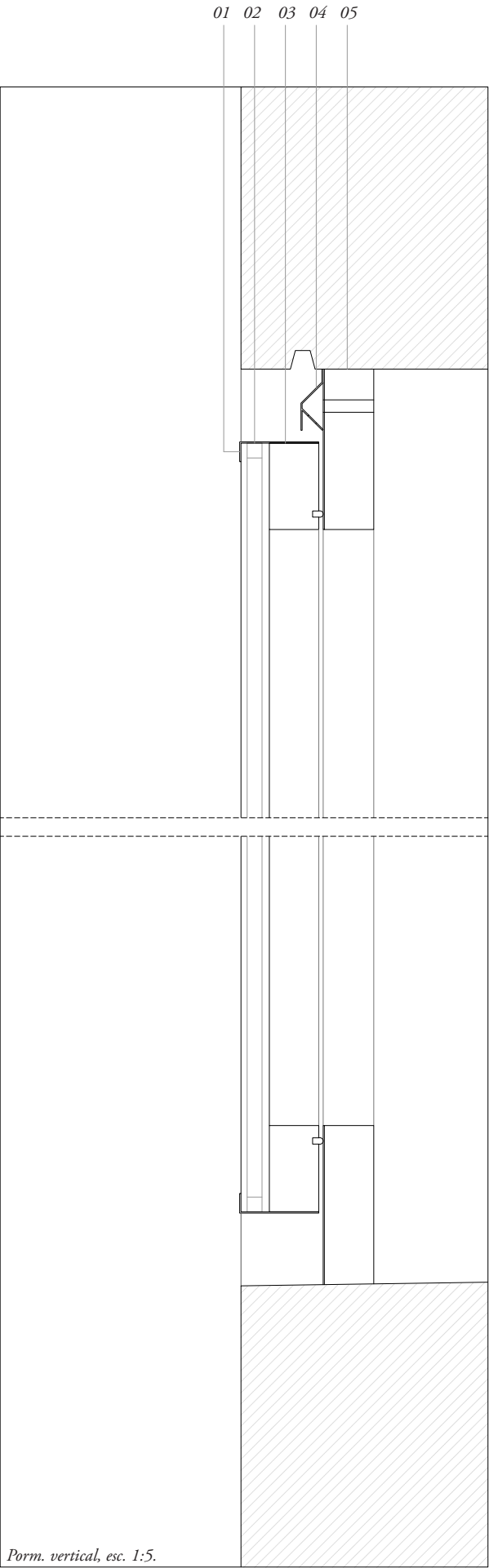
Porm. horizontal, esc. 1:20.

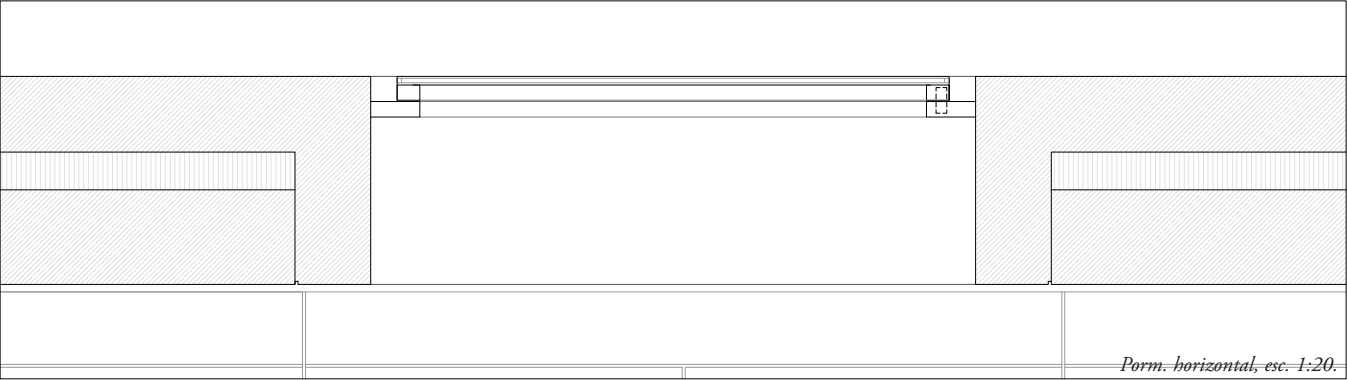
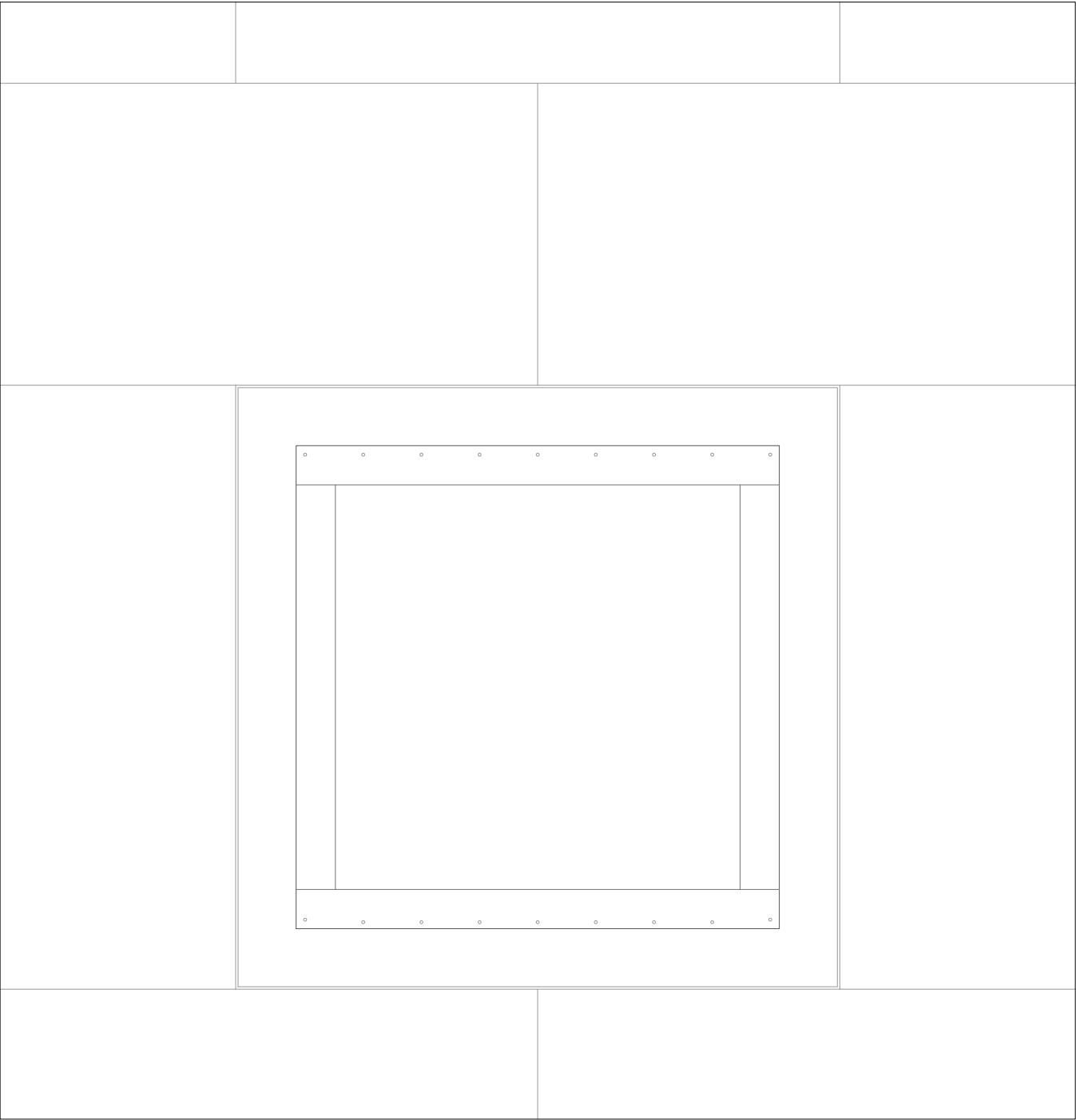


04 05 06 07 08

Porm. vert. esc. 1:20.

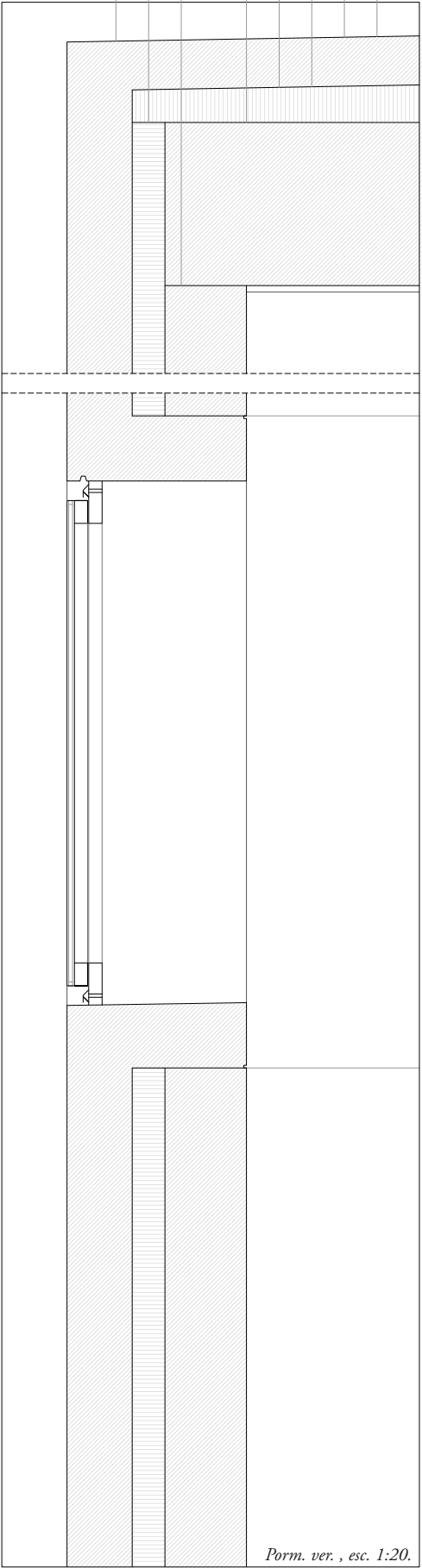
- 01.Chapa de fixação em cobre,
2mm.
- 02.Vidro duplo.
- 03.Janela de madeira maciça de
sucupira preta tratada com
cera incolor mate.
- 04.Peça para ventilação em cobre,
2mm.
- 05.Aro fixo de madeira maciça
de sucupira preta tratada com
cera incolor mate.
- 06.Betão armado branco,
200mm.
- 07.Isolamento térmico tipo
“Foam Glass”, 100mm.
- 08.Betão armado branco,
cofragem em painéis metálicos,
200mm.
- 09.Betão armado branco,
cofragem em tábuas de
madeira.
- 10.Isolamento térmico
tipo “Foam Glass”,
com pendente de 1,5%,
100/150mm.
- 11.Feltro geotextil, tela
betuminosa autoprottegida,
tela betuminosa.
- 12.Betão armado branco,
150mm.
- 13.Impermeabilizante tipo
“Radcon #7 - Radcrete”.





Porm. horizontal, esc. 1:20.

06 07 08 09 10 11 12 13



Porm. ver. , esc. 1:20.

BIBLIOGRAFIA

AHLIN, Janne. Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975.
Londres: MIT Press, Cambridge Mass. 1987.

ALENIUS, Stefan. Nel centenario di Sigurd Lewerentz.
Casabella nº528. Outubro. 1986.

BESSA-LUÍS, Agustina. O Templo. In:. Igreja de Santa
Maria - Marco de Canaveses. Paróquia de Santa Marinha
de Fornos, imp. 1998.

CARUSO, Adam. Sigurd Lewerentz and a Material Basis
for Form. Amesterdão: OASE. 1997.

CARUSO, Adam. The Feeling of Things: Towards
an Architecture of Emotions. Shaping Earth.
Wolverhampton, UK: MS Associates and the University
of Wolverhampton, 2000.

COLQUHOUN, Alan. Modernity and the Classical
Tradition: Architectural Essays 1980-1987. Londres: MIT
Press, Cambridge Mass. 1989.

COLQUHOUN, Alan. Modern Architecture. Oxford:
Oxford University Press. 2002.

DEPLAZES, Andrea. Constructing Architecture.
Materials Processes Structures. A Handbook. Basileia:
Birkhauser. 2005.

DYMLING, Claes. Architect Sigurd Lewerentz.
Estocolmo: Byggforlaget. 1997.

JONES, Peter Blundell. Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan.

KUBLER, George. A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes: 1521 - 1706. Lisboa: Alfa. 1986.

MANSILLA, Luís Moreno. Mas alla del muro de Villa Adriana, El viaje de Lewerentz a Italia. Circo. nº12 (1994). [Consult. 12 Ag. 2013]. Disponível em: <http://mansilla-tunon-circo.blogspot.pt/>

MILLER, Quintus. Un padiglione delle farfalle. La collezione Epstein si mostra a Lugano. Mendrisio: Accademia di Architettura di Mendrisio. 2011.

MoMA. www.moma.org [Consult. 2 Out. 2013].

PEREIRA, Nuno Teotónio. Escritos 1947-1996. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto publicações. 1996.

RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*. Porto, 2006. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

SCHWARZ, Rudolf. The Church Incarnate, The Sacred

Function of Christian Architecture. Trad. Cynthia Harris. Chicago: Henry Regnery Company. 1958.

Sociological and legal data on religions in Europe. www.eurel.info [Consult. 12 Ag. 2013].

SUMMERON, John. The Classical Language of Architecture. Cambridge: MIT Press. 1963.

STRAVINSKY, Igor. Harvard Lecture. 1939-40.

WILSON, Colin St. John. An architecture of imitation. Aldershot: Ashgate. 2005.

WILSON, Colin St. John. Sigurd Lewerentz and the Dilemma of the Classical. *Perspecta* nº24. 1988.

ÍNDICE DE IMAGENS

01. Autor desconhecido, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

02. João Ortigão Ramos, 2013.

03. Sigurd Lewerentz, em *Mas alla del muro de Villa Adriana, El viaje de Lewerentz a Italia*.

04. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

05. Sigurd Lewerentz e Torsen Stubelius, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

06. Autor desconhecido, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

07. Autor desconhecido, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

08. Sigurd Lewerentz e Gunnar Asplund, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

09. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

10. Autor desconhecido, em <http://colourfast5.files.wordpress.com/2010/03/7027-1-7027.jpg>.

11. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

12. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

13. Autor desconhecido, em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Lewerentz_chapel-of-resurrection_01.jpg.

14. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

15. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

16. Autor desconhecido, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

17. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

18. Sigurd Lewerentz, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

19. Autor desconhecido, em http://farm2.staticflickr.com/1100/1393553930_b3d4dcddf7_o.jpg.

20. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

21. Hélène Binet, em <http://www.helenebinet.com/photography/architects/sigurd-lewerentz.html>.

22. Hélène Binet, em <http://www.helenebinet.com/photography/architects/sigurd-lewerentz.html>.

23. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

24. Autor desconhecido, em *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*.

25. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

26. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

27. Autor desconhecido, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

28. Hélène Binet, em <http://www.helenebinet.com/>.

29. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

30. Autor desconhecido, em <http://img.kalleswork.net/Lewerentz-Klippan/IMG9614.jpg>.

31. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

32. Autor desconhecido, em <http://img.kalleswork.net/Lewerentz-Klippan/IMG9553.jpg>.

33. Autor desconhecido, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

34. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

35. Sigurd Lewerentz, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

36. Miguel García Machín, em [http://miguelgarciamachin.files.wordpress.com/2013/04/16-iglesia-en-klippan-sigurd-](http://miguelgarciamachin.files.wordpress.com/2013/04/16-iglesia-en-klippan-sigurd-lewerentz-1962.jpg)

[lewerentz-1962.jpg](http://miguelgarciamachin.files.wordpress.com/2013/04/16-iglesia-en-klippan-sigurd-lewerentz-1962.jpg).

37. Autor desconhecido, em *Architect Sigurd Lewerentz*.

38. Autor desconhecido, em http://3.bp.blogspot.com/-5fByYme_IQY/T78hrHY9LwI/AAAAAAAAArw/aZSZybWX7zk/s1600/Serra_Gutter+Splash+B+1992.jpg.

39. Autor desconhecido, em http://www.terminartors.com/files/artworks/5/2/0/52028/Serra_Richard-Gutter_Corner_Splash_Night_Shift.jpg.

40. Casper David Friedrich, em <http://poulwebb.blogspot.pt/2013/04/caspar-david-friedrich-part-1.html>.

41. Imagem do autor, 2013.

42. Fotografia do autor, 2013.

43. Fotografia do autor, 2013.

44. Fotografia do autor, 2013.

45. Fotografia do autor, 2013.

46. Autor desconhecido, em <http://reservas.soltropico.pt/produtos/imgs/6785.1296920887.jpg>.

47. Fotografia do autor, 2013.

48. Fotografia do autor, 2013.

49. Fotografia do autor, 2013.

50. Fotografia do autor, 2013.

51. Fotografia do autor, 2013.

52. Fotografia do autor, 2013.

53. Fotografia do autor, 2013.

