

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

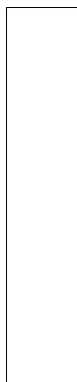
LEWERENTZ

Tradição e Indústria nos anos 20/30

João Manarte

M

2023



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

APRESENTADA À FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

SOB A ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR JOSÉ MIGUEL RODRIGUES

E A CO-ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR PAULO PROVIDÊNCIA

JOÃO MANARTE, 2023

ABSTRACT

The study - having no other ambition than to deepen knowledge on the relationship between industry and tradition in the work of Sigurd Lewerentz - is structured into three chapters taking as central topics the projects, exhibitions and manifestos that defined the late 1920s and early 1930s. The first part - in which the Stockholm Exhibition is regarded as the pivotal moment that sets up the cultural conflict prevailing on the national and international scene - focuses on the various proposals carried out by Lewerentz and the way in which they were received by the critics. The second part proceeds by taking as its premise the aspirations of the time that had a profound effect on the work of architects, while influencing the very debate erupting within the different groups of society. The Swedish manifesto *acceptera* - published shortly after the exhibition - is thoroughly studied, aiming to unravel the intentions that shaped this complex artistic project, inherently inseparable from the social circumstance from which it arose. In an attempt to further clarify such wills, some remarks are drawn regarding the concept of type and the notion of style. The third and final chapter delves into the resonances shared by three built projects by Sigurd Lewerentz - villa Edstrand (1933-37), the Social Security Institute Building (1928-32) and Philips Office Building (1929-31) - highlighting how these notions come into play within tradition, never dismissing technique, nor overlooking the progress made possible by ongoing industrial advances.

A investigação - não tendo outra aspiração que não a de adensar o saber em torno da relação entre tradição e indústria na obra de Sigurd Lewerentz - organiza-se em três capítulos onde são convocados os projectos, as exposições e os manifestos que marcam o final da década de 20 e o princípio dos anos 30. A primeira parte, na qual o projecto da Exposição de Estocolmo é assumido como o momento-chave capaz de explicar o conflito cultural que vigora no panorama nacional e internacional, dá um especial enfoque às diversas propostas desenvolvidas por Lewerentz e à respectiva recepção pelos críticos. A segunda parte prossegue tendo por base as aspirações da época que marcaram profundamente o ofício dos arquitectos, assim como o próprio debate a irromper nos distintos grupos da sociedade. Para tal, é analisado em detalhe o manifesto sueco *acceptera*, publicado logo após a exposição, procurando tornar perceptíveis as intenções que moldaram este complexo projecto artístico, inseparável da circunstância social da qual terá emergido. De forma a clarificar tais vontades, são delineadas breves considerações sobre o conceito de tipo e a noção de estilo. O terceiro e último capítulo aprofunda as ressonâncias partilhadas por três projectos construídos, da autoria de Sigurd Lewerentz - a villa Edstrand (1933-37), o edifício do Instituto Nacional de Seguros (1928-32) e o edifício de escritórios da Philips (1929-31) -, salientando o modo como estas ideias actuam no seio da tradição, nunca dispensando a técnica, nem ignorando os avanços proporcionados pelos processos industriais em curso.

AGRADECIMENTOS

O meu profundo agradecimento aos professores José Miguel Rodrigues e Paulo Providência que orientaram esta prova com uma generosidade e rigor crítico singulares. À arquitecta Eireen Schreurs, pela sua disponibilidade e pela informação cedida no desenvolvimento da investigação. Aos meus pais, sempre próximos, pela serenidade e apoio incondicional expressos ao longo dos anos. Aos amigos, pela partilha e pelas palavras solares, outras nocturnas para lá do comunicável, e, em especial, à Ana.

NOTA À EDIÇÃO

Por opção do autor, a presente dissertação não segue o novo acordo ortográfico. As citações transcritas em português, referentes a edições de língua inglesa e espanhola, foram livremente traduzidas.

Todos os esforços foram feitos no sentido de creditar os autores e legítimos proprietários das imagens. Em caso de omissão, serão realizados os ajustes necessários.

9 *IN LIMINE*

11 CULTURA EM CONFLITO — A EXPOSIÇÃO DE ESTOCOLMO | PARTE I

59 CULTURA EM CONFLITO — ACCEPTERA | PARTE II

80 *Considerações sobre a noção de tipo*

105 *Considerações sobre a ideia de estilo*

115 ENCONTRO COM A PRODUÇÃO INDUSTRIAL | PARTE III

121 *Villa Edstrand (1933-37)*

165 *Instituto Nacional de Seguros (1928-32)*

199 *Edifício de Escritórios da Philips (1929-31)*

213 SOBRE A TRADIÇÃO E A NOITE | CONCLUSÃO

229 ON LEWERENTZ — A CONVERSATION | ANEXO

241 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cada novo conhecimento que se faz produz desagregação e nova integração.
Hugo von Hofmannsthal, *Livro dos Amigos*

Desaparece a frágil ordem que se cria para andar sobre os abismos.
Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Não se sai do abismo, aprende-se a sua linguagem.
Vasco Gato, *Contra mim falo*

A complexidade da arquitectura, o rigor por ela reclamada, a variedade e a contradição possibilitadas em cada leitura, a obscuridade e o mistério que naturalmente permanecem à espreita nas formas e sombras projectadas, foram aspectos que procurámos manter vivos ao longo do nosso estudo, mesmo perante a vontade de saciar a fome com ideias simples e com a clareza exigida à razão. Esforços nem sempre bem sucedidos, por vezes incorrendo em reflexões toldadas por juízos tão aventureiros quanto perigosos, comprovando que qualquer síntese de um delimitado campo de estudo tem o seu quê de falaz ou deformador ao sacrificar componentes e sentidos de uma realidade complexa. O empenho em compendiar é difícil e arriscado sendo, mesmo assim, necessário face ao reconhecimento de que a vida é curta e o saber demasiado vasto. Ambicionando tudo conhecer, sem que a nosso favor jogue o tempo, vimo-nos obrigados a escolher entre uma apresentação demasiado breve ou o simples acto de desistência. Escolhendo o primeiro, tomámos a síntese como um mal necessário; estruturámo-la procurando simplificar sem muito deformar, assim reconhecendo que o que nela há de intrinsecamente mau é preferível à renúncia. Travou-se então a batalha pela essencialidade tentando nunca duramente negligenciar os factores acessórios do que pudesse ser a complexa realidade do campo a investigar. Talvez tenhamos conseguido conservar parte das questões mais relevantes acerca dos temas sobre os quais nos debruçámos (não toda a verdade porque essa parece sempre permanecer em conflito com a substância da brevidade).

Desejamos que nelas entre também a indispensável colaboração do leitor que se predispõe a connosco mergulhar, mesmo consciente desta nossa advertência acerca do que aqui poderá encontrar, numa dissertação que não é mais do que a hipótese ou a noção em desenvolvimento de um alargado saber teórico e histórico que habita a arquitectura de Lewerentz.

Mais do que a razão, esperamos que o leitor possa aqui colher a afeição e descobrir o impulso curioso que marcou o nosso percurso pela história desta figura notável responsável pela concepção de obras singulares a partir de um olhar onde a modernidade toma a invenção e parafraseia a tradição.



CULTURA EM CONFLITO A EXPOSIÇÃO DE ESTOCOLMO

A Exposição de Estocolmo de 1930, à semelhança da Exposição de Paris de 1925, procurou enunciar algumas soluções para o conflito cultural do princípio do século XX, a partir da criação e divulgação de produtos que decorriam do íntimo cruzamento entre a expressão artística e a produção industrial.¹ As ideias e intenções nela expressas, longe de serem exclusivas do contexto cultural sueco, haviam já sido amplamente divulgadas por toda a Europa, em particular na Exposição de Estugarda de 1927.² Um dos comissários responsáveis pela organização da exposição foi o historiador Gregor Paulsson³, o então director da Associação do Artesanato Sueco [*Swedish Handicraft Association*], que rapidamente distanciar-se-ia dos ideais tradicionalistas da cultura artística sueca dos anos 20 ao proclamar no programa da exposição o surgimento de uma «nova objectividade»⁴ - posteriormente apelidada de *funkis*⁵ [funcionalismo], termo atribuído pela imprensa que não deixava de manifestar um certo sentido pejorativo das críticas proferidas pelos delactores:

Exposição de Estocolmo. Montagem panorâmica do recinto e centro histórico da cidade (c. 1929)
ARKM.1985-109-181 / ArkDes

A nova objectividade implica uma relação intelectual e honesta com os problemas artísticos, o que parece duplamente refrescante dado o culto, nos últimos anos, dos ídolos dissimulados que transportam as tão belas como falsas designações museológicas de Tradição Nacional ou Beleza Clássica. A crença de que seria possível conceber a arquitectura e o mobiliário da cultura moderna a partir do ressurgimento de estilos

- 1 Antes do projecto da Exposição de Estocolmo ser entregue a Gunnar Asplund, a comissão propusera atribuí-lo a Le Corbusier que terá rejeitado por motivos que não são conhecidos. v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Massachusetts, MIT Press, 1987, p. 91.
- 2 «Sweden was behind in incorporating into the debate those ideas which had been formulated in Europe. The Bauhaus scarcely known before the Stuttgart Exhibition of 1927, and at first it was not known how to relate to these new events. The Bauhaus had hardly been mentioned in the daily press prior to a facetious article in *Svenska Dagbladet* in March 1926.» v. *Idem.*, p. 88.
- 3 Gregor Paulsson (1889-1977) foi um historiador de arte sueco que se tornou célebre no princípio do século XX pelos seus escritos a favor da união entre a arte e a indústria. Entre eles destacam-se 'A Nova Arquitectura' [*Den nya arkitekturen*], publicado em 1916, e 'Melhores Artigos para o Quotidiano' [*Vackrare Vardagsvara*], de 1919, onde o escritor procura enaltecer a dimensão estética dos artigos produzidos em série e destinados ao público em geral.
- 4 Conceito claramente influenciado pelos ideais culturais desenvolvidos na Alemanha, no final do século XIX, responsável pelo surgimento de associações artísticas como a *Deutscher Werkbund* onde se ambiciona estabelecer um vínculo directo entre a criação do objeto artístico e a sua comercialização em massa, a partir da indústria.
- 5 «*funkis*: derived from *funktionalism* (functionalism), with no English equivalent in this form. A slang word coined by the press at the time of the Stockholm Exhibition, *funkis* was often used in a derogatory sense. The authors of acceptor considered it an overused word describing a set of stylistic features with no connection to the broad social and architectural intentions of their work.» v. «Acceptera» in Lucy Creagh, Helena Kåberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, Nova Iorque, *The Museum of Modern Art*, 2008., p. 341.

*artísticos e de hábitos do passado revela uma falta de percepção dos valores naturalmente decorrentes da criação artística.*⁶

A argumentação de Paulsson realçava os problemas da ambição dos defensores da tradição nacional quando propunham a reconstrução do passado sem terem em consideração as progressivas mudanças enunciadas pelo presente. Muitos dos intelectuais ligados ao círculo artístico conservador criticaram a atitude manifestamente moderna da comissão da exposição, condenando-a pela sua aparente intolerância para com a tradição, e destacando o que consideravam ser uma profunda perda de identidade e de qualidade decorrente de um movimento «mediocre, importado, anti-tradicional, mecanicamente estéril» e, acima de tudo, «assente sobre uma falsa objectividade»⁷. Perante a recusa de toda e qualquer reprodução acrítica do que na época seria considerado o estilo tradicional sueco, isto é, a linguagem formalmente particular da identidade nacional do país, a arquitectura moderna seria olhada com desconfiança por uma facção da elite cultural que rejeitava a regularidade potenciada pelos processos industriais de fabricação, e temia os ideais de ruptura que as promissoras exposições internacionais ameaçavam instaurar.⁸ Para o núcleo cultural conservador, a ameaça de tal uniformidade prenunciava a eventual suspensão de todas as referências do passado. Como consequência, os princípios apontados por Paulson acabariam por ter pouca expressão nos objectos artísticos apresentados ao público na Exposição de Estocolmo, onde os valores tradicionalistas acabariam por ser particularmente notórios. Em contrapartida, os elementos de divulgação da exposição, assim como os projectos arquitectónicos concebidos para a ocasião, nomeadamente as soluções de habitação propostas, destacar-se-iam pela sua expressão ostensivamente moderna.

No princípio dos anos 30, havia sinais notórios de um conflito cultural que marcava o rumo político e económico dos diversos países ocidentais que tinham sido profundamente abalados pelo colapso das acções da Bolsa de Valores de Nova Iorque na infame quinta-feira negra de 1929. Como refere Eva Rudberg, «na Suécia, a falta de emprego era elevada, sendo que um em cada cinco operários fabris encontrava-se desempregado.»⁹ As dramáticas condições de vida dos trabalhadores directamente afectados pela actual crise financeira de então deram origem a movimentos sociais que defendiam o direito à habitação condigna, ambicionando um regime político progressivamente mais democrático

6 «The new objectivity signifies an intellectually and morally honest relationship to artistic problems, which feels doubly refreshing after the worship in recent years of veiled idols, which carried the beautiful but false museum labels of National Tradition or Classical Beauty. The belief that one could create the architecture and furnishings of a modern culture through resuscitation of bygone artistic styles and ways of life reveals a lack of insight into the values arising from artistic creation.» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 89-90.

7 v. *Idem*.

8 «From its opening in mid May until its close at the end of September, it attracted 4 million visitors (the national population was then a little over 6 million), besides much contemporary popular and media attention at home and abroad. Widespread enthusiasm was mingled with severe criticism by more traditionally-minded architects and designers, but, as a whole, it was a resounding success and has been remembered ever since.» v. Eva Rudberg "Early Functionalism 1930-40" in Claes Caldenby, Jöran Lindvall, Wilfried Wang (eds), *20th-Century Architecture: Sweden*, Munique, Prestel-Verlag, 1998, p. 88.

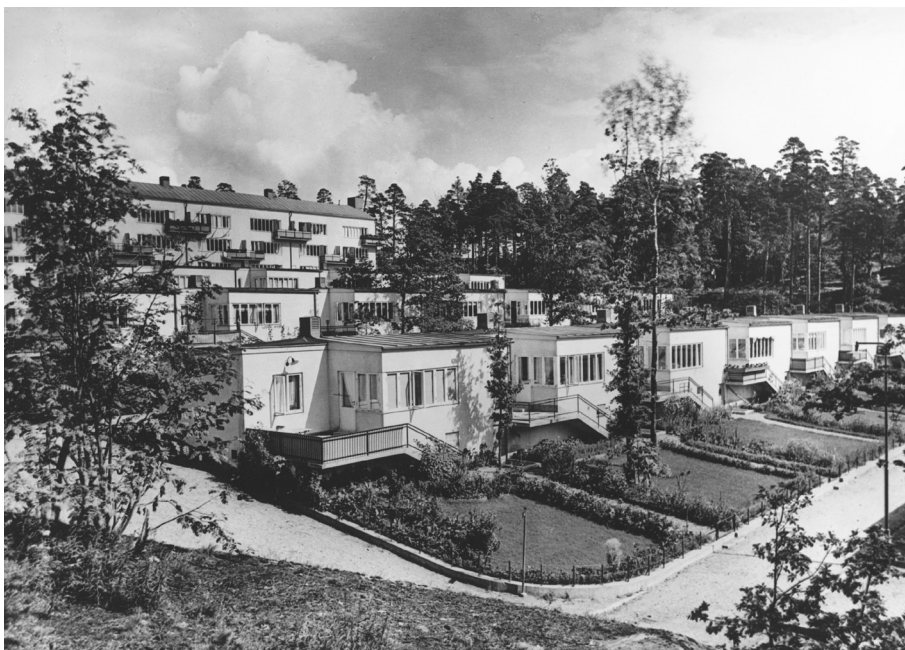
9 «The 1930s began with crises in society. The economies of the western world had been shaken by stock-market crashes. In Sweden, underemployment was high and one industrial worker in five was out of work.» v. *Idem*, p. 81.



que contemplasse um forte estado social. Para combater o aumento da taxa de desemprego do país, assim como as dificuldades no acesso à habitação, o movimento político social-democrata propôs um profundo investimento na construção de edifícios de habitação, uma acção que considerava ser fundamental para a criação de postos de emprego tanto na indústria da construção civil como em todas as restantes indústrias que dela dependiam. «Este novo clima político, escreve Rudberg, abriu espaço às formas de pensar inovadoras no campo da arquitectura, do planeamento urbano e da construção, capazes de demonstrar algo que os representantes da democracia estavam ansiosos para dar a conhecer a todo o mundo e ao eleitorado sueco: sinais de que estava em curso a construção de uma nova e melhorada sociedade. No centro da questão estava a necessidade de dar resposta ao problema da habitação, que se tornava cada vez mais urgente devido ao crescente fenómeno de urbanização. Muitos dos defensores de um novo estilo da arquitectura centraram as suas preocupações e ambições na construção de habitação para a generalidade da população.»¹⁰ Entre as soluções mais divulgadas deste tipo de habitação de custo controlado estavam as casas em banda situadas em Bromma, na periferia da cidade de Estocolmo, projectadas em 1932 pelo arquitecto sueco Paul Hedqvist, e que

Perspectiva aérea da Exposição de Estocolmo de Max Söderholm (c. 1929) Gunnar Asplund
ARKM.1988-104-0448
ArkDes / Florman & Halldin

10 «This new political climate offered space for novel thinking in architecture, planning and building, which could demonstrate something that the representatives for this democracy ought to be keen to make known: signals to the world at large and the Swedish electorate that a new and better society was under construction. At its absolute centre was the need for housing, which became all the more acute on account of rapid urbanisation. Many of the representatives of the new style in architecture centered their interest and ambitions on building housing for the public at large.» v. *Idem*, p. 82.



acabariam por ser largamente divulgadas pelo facto do então primeiro ministro do partido social democrata, Per Albin Hansson, se ter mudado para uma das recém-construídas moradias.¹¹

As propostas apresentadas durante este período não deixavam de mostrar claras afinidades com o pensamento de algumas das principais personagens da arquitectura moderna, nomeadamente Le Corbusier que, em 1925, apresentara o pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, na Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, e que Uno Åhrén¹² descrevera como um lugar onde «existe espaço para circular, para falar seriamente ou para brincar, como bem se quiser; paredes livres para se exporem peças de arte, áreas espaçosas para se agrupar a mobília, conforme o gosto de cada um.»¹³ Paulsson foi também um dos responsáveis pela criação de uma rede internacional de contactos que, juntamente com Uno Åhrén e Sven Markelius¹⁴, possibilitou o encontro com Le Corbusier, Walter Gropius, Freb Forbat, e ainda um vasto número de arquitectos que haviam participado nos CIAM. As diversas exposições internacionais que decorreram neste período, entre elas a exposição *Weissenhof* em Estugarda (1927), a exposição *Die Wohnung für das Existenzminimum* em Frankfurt (1929), a exposição *Racionalização da Habitação Mínima* em Helsínquia (1930), ou a exposição de Berlim (1931), foram ainda momentos de aprendizagem importantes para uma nova geração de arquitectos suecos que se debruçavam sobre os problemas da habitação colectiva, partindo da relação entre a forma e a função da arquitectura, dos seus eventuais tipos e programas, assim como do processo de standardização construtiva onde se testava a potencial articulação conciliadora dos novos meios produtivos.

Os projectos apresentados eram especificamente desenvolvidos a partir das preocupações económicas, sociais e culturais que se manifestavam por toda a Europa, e pareciam formar um movimento concertado entre os valores essenciais da arquitectura, a expressão honesta dos materiais construtivos, a atitude pragmática e quase científica dos profissionais responsáveis pela concretização das ambições do projecto moderno, e ainda a racionalidade, a eficiência decorrente da optimização da construção standardizada. Os princípios por eles preconizados pareciam enquadrar-se perfeitamente no cenário cultural sueco do início do século XX, onde era visível a crescente expansão urbana de um país cuja economia era essencialmente agro-industrial e os costumes marcados pela austeridade típica da ética protestante. Alvar Aalto foi um dos

Casas em banda, em Bromma (c. 1932-33)
projectadas por Paul Hedqvist

Digitala Stadsmuseet / Axel Malmström

Casas em banda, em Kvarnholmen (c. 1928-30)
projectadas por Eskil Sundahl e Olof Thunström
ARKM.1962-101-0308 / ArkDes / Oscar Halldin

Associação de Estudantes da KTU (c. 1929-30)
projectado por Uno Åhrén e Sven Markelius
ARKM.1962-101-0020 / ArkDes / Sune Sundahl

11 v. Claes Caldenby, Jöran Lindvall, Wilfried Wang (eds), *20th-Century Architecture: Sweden*, 1998, *op. cit.*, p. 279.

12 Uno Åhrén (1897-1977) foi uma das principais figuras ligadas ao movimento funcionalista sueco, autor de algumas propostas de habitação para a Exposição de Estocolmo de 1930, e um dos responsáveis pela criação do manifesto *acceptera*, publicado em 1931, centrado em torno da divulgação dos ideais sociais, artísticos e industriais modernos, em prol de uma mudança cultural alinhada com os movimentos internacionais.

13 «(...) in Sweden, Uno Åhrén wrote that "Here is free space to move in, to speak seriously or banter, just as one pleases, free-standing walls to hang art on, uncluttered floor area to group furniture on, just as you like."» v. Eva Rudberg "Early Functionalism 1930-40" in Claes Caldenby, Jöran Lindvall, Wilfried Wang (eds), *20th-Century Architecture: Sweden*, *op. cit.*, p. 82.

14 Sven Markelius (1889-1972) foi um dos arquitectos responsáveis pela difusão dos ideais da arquitectura moderna na Suécia, que se notabilizou pelo desenvolvimento dos planos de expansão da cidade de Estocolmo, nomeadamente o de Vällingby, projectado em 1952.

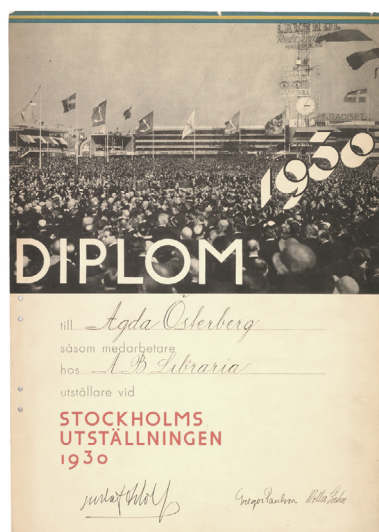


Perspectiva da praça da Exposição de Estocolmo, de Rudolf Persson (c. 1929) Gunnar Asplund
ARKM.1990-04-74 / ArkDes

arquitectos que visitou a Exposição de Estocolmo, elogiando a sua capacidade da capturar de um modo honesto e objectivo a vida quotidiana desejada para a generalidade da população, e rejeitando as críticas que lhe haviam sido feitas no que respeitava a correcta expressão artística da época:

A maioria daqueles que a ridicularizaram não foram capazes de compreender que a contínua oposição entre a arte e a não-arte introduz uma crescente discórdia na sociedade e conduz a uma negação da vida que me parece descaradamente cómica. Apesar de todas as críticas, a Suécia está bem preparada para a mudança; refiro-me particularmente ao clima social do país, ao seu desenvolvimento industrial, e também à favorável mentalidade do círculo intelectual. Creio, portanto, estarmos perante algo novo.

A exposição fala-nos abertamente de um quotidiano alegre e espontâneo. Difunde constantemente um estilo de vida saudável e desprentensioso, assente na realidade económica. É possível falar-se de uma estratégia cirúrgica na medida em que aquilo que se remove é um apêndice que contém a ânsia do homem para o luxo e que pode estar na origem das 'casas artísticas' sob circunstâncias especiais, sendo que frequentemente é responsável por tragédias silenciosas sob a forma de mobiliário 'antigo' produzido em fábrica e de outros objectos culturalmente insignificantes.¹⁵



Diploma de participação na exposição, assinado por Gregor Paulsson e Wolter Gahn. (c. 1930)
ARKM.1973-05-05021 / ArkDes

O cenário festivo da exposição foi descrito por Aalto como uma experiência alegremente infantil que não deixava de estar intimamente ligada à mensagem

15 «Most of those who jeered we were unable to grasp that extending the opposition between art and non-art introduces ever-growing discord into society and leads to a denial of life that seems downright comical. Despite all the criticism, Sweden is well-prepared for change; I am thinking primarily of the country's social climate and industrial development, but also of the favorable spirit among intellectual circles. I therefore believe that we are on the threshold of something new here. The exhibition speaks out for joyful and spontaneous everyday life. It consistently propagates a healthy and unpretentious lifestyle based on economic realities. We may speak of surgery in the sense that what is being removed is the appendix, which contains man's lust for luxury and may give rise to 'artistic homes' under special conditions, but more commonly leads to silent tragedies in the form of factory-made 'antique' furniture

humanista dos autores do projecto expositivo, expressando o mesmo grau de detalhe e preocupação «com a floração das tulipas, como com os interiores das salas de exposição»:

A mensagem deliberadamente social que a Exposição de Estocolmo pretendeu transmitir expressa-se na pura e espontânea alegria da sua linguagem arquitectónica. Nela existe uma elegância festiva, mas também uma transversal falta de inibição quase infantil. A arquitectura de Asplund liberta-se de todas as restrições (...) Esta não é uma composição de vidro, pedra e aço, como poderá pensar o visitante que despreza o funcionalismo; trata-se de uma composição de casas, bandeiras, holofotes, flores, fogos de artifício, pessoas alegres e toalhas de mesa limpas. (...)

Uma das razões que torna esta exposição tão importante é o facto do esforço conjunto realizado entre a indústria e a criação artística se estender para lá da sua duração: o objectivo é produzir bens com um valor mais autêntico.¹⁶

A arquitectura moderna sueca manifestava uma clara racionalidade e uma certa inclinação para a contenção formal que tornava natural a progressão do pensamento arquitectónico clássico para o moderno. Rudberg ressalva ainda que sempre que a arquitectura sueca era estimulada ou influenciada por movimentos que tinham a sua origem no exterior, esta procurava adoptar uma atitude conciliadora entre os impulsos estrangeiros e a própria condição doméstica. Alguns dos modelos arquitectónicos cuja construção se revelava demasiadamente dispendiosa eram frequentemente adaptados de acordo com o saber e as modestas técnicas de construção e produção disponíveis.¹⁷ A madeira era um dos materiais construtivos tradicionais utilizados nos projectos deste período que, ao ser deixada à vista, sem grandes revestimentos adicionais, lhes concedia um carácter particular decorrente da própria textura natural do material.¹⁸ O tijolo era também um dos materiais tipicamente usados nas

Págs. seguintes: Exposição de Estocolmo (c. 1930)
Planta de conjunto com os pavilhões numerados

- [1] Entrada Principal
- [2] Pavilhão de Transportes
- [3] Pátio-Jardim *Alnarps* [4] Viaduto
- [5] Pavilhão da Sociedade Sueca de Artesanato
- [6] Planetário [7] Cabana Vermelha
- [8] Pavilhão de Decoração de Interiores
- [9-29] Pavilhões da *Arts & Crafts* e de Artigos Industriais [30] Entrada Secundária
- [31] Pavilhão de Música
- [32] Mastro Publicitário e Cabine da Imprensa
- [33] Pavilhão da Suécia *Svea Rike*
- [34] Pavilhão de Espaços de Escritório
- [35] Pavilhão de Habitação Cooperativa HSB
- [36] Pavilhão de Apartamentos para Arrendamento arq. Gunnar Sundbärg & Uno Åhrén [37] Pavilhão de Materiais Construtivos
- [38-39] Pavilhões de Espaços Escolares e Espaços Hospitalares arq. Sven Markelius
- [40] Moradia Unifamiliar arq. Carl Hörvik
- [41] Moradia e Bar Desportivo arq. Nils Einar Eriksson [42] Moradia Unifamiliar *Nordiska Kompaniet* arq. Carl Bergsten
- [43] Moradia Unifamiliar arq. Tours Ryberg
- [44] Moradia e Loja Cooperativa arq. Eskil Sundahl & Olof Thunström
- [45] Moradia Unifamiliar arq. Uno Åhrén
- [46] Moradia Unifamiliar arq. Kurt von Schmalensee
- [47] Moradia Unifamiliar arq. Sigurd Lewerentz
- [48] Moradia Unifamiliar arq. Hakon Ahlberg
- [49] Moradia Unifamiliar arq. Sven Markelius
- [50] Moradia Unifamiliar arq. Osvald Almqvist
- [51] Moradia Unifamiliar arq. Uno Åhrén
- [52] Moradia Unifamiliar arq. Birger Jonson
- [53] Entrada Secundária
- [54] Pavilhão da Caricatura
- [55] Pavilhão da Arte Fúnebre
- [56] Pavilhão da Associação Sueca de Cremação
- [57] Entrada Secundária [58] Bancada
- [59] Aquário [60] Pavilhão de Campismo
- [61] Saída [62-63] Cais [64] Fonte Iluminada
- [65] Espaço de Nataçao [66-68] Cais
- [a-x] Pavilhões e Quiosques [a] Pavilhão do Jornal *Byggnästaren* arq. Uno Åhrén
- [I] Restaurante em Terraço *Schumachers*
- [II] Restaurante do Parque *Funkis* arq. Gunnar Asplund [III] Café *Bengtas Lund* [IV] Restaurante Principal *Paradis* arq. Gunnar Asplund [V] Bar *Sodabar* [VI] Bar *Mjölkbaren* arq. Folke Bensow
- [VII] Café *Konditori*
- [VIII] Café da Ponte *Brokafé* arq. Wolter Gahn
- [IX] Café *Gröna Udden* arq. Sigurd Lewerentz
- [A-Z] Parque de Diversões

ArkDes / Gunnar Asplund / Atli Magnus Seelow

and other such culturally invaluable objects.» v. Alvar Aalto “The Stockholm Exhibition 1930” in Göran Schildt, *Alvar Aalto in his own words*, Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1998, p. 70.

16 «The deliberate social message that the Stockholm Exhibition is intended to convey is expressed in the architectural language of pure, spontaneous joy. There is a festive elegance, but also a childlike lack of inhibition about it all. Asplund's architecture breaks free of all limitations (...). This is not a composition of glass, stone, and steel, as a visitor who despises functionalism might imagine; it is a composition of houses, flags, floodlights, flowers, fireworks, happy people, and clean tablecloths. (...) One of the reasons why the exhibition is so important is that the joint efforts between industry and the creative arts initiated for it will extend beyond its duration: the idea is to produce goods with more real value.» v. *Idem*, p. 72-73.

17 «Furthermore, numerous structural innovations were not only displayed at the exhibition, but also employed in various forms. For example, concrete, at this time in relatively limited use as a building material in Sweden, is used for the park furniture, lamp posts and benches designed by Osvald Almqvist as well as for the elegant free-standing spiral staircase in front of the furniture exhibition of *Nordiska Kompaniet*. In the housing exhibition especially some technical novelties deserve mention: the house designed by Kurt von Schmalensee is built completely of light concrete blocks; plywood panelling is used by Ture Ryberg, Hakon Ahlberg and Osvald Almqvist for interior panelling in their houses; and in Uno Åhrén's rowhouse solomit strawboard is used as insulation and an innovative ceiling heating is installed.» v. Atli Magnus Seelow, *Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930*, Estocolmo, Arkitektur Förlag, 2016, p. 64.

18 A maioria dos edifícios concebidos para a Exposição de Estocolmo tinham uma estrutura em madeira revestida por painéis de compósito de cimento (Eternit) - uma solução que permitia um fácil dimensionamento e uma construção económica, para além de garantir

- 1 Huvudentré och kommissariat.
- 1a Rabatt planterad av W. Weibull.
- 2 Hall 2 Samfärdsmedel.
- 3 Gård 3 Alnarpssträdgården.
- 4 Viadukt.
- 5 Hall 5 Föreningen för Svensk Hemslojd. Dyrbarare möbler.
- 6 Planetarium.
- 7 Röda stugan.
- 8 Hall 8 Dyrbarare rumsinredningar.
- 9 Hall 9 Ödda metall. Musikinstrument.
- 10 Gård 10 Näfvevarns utställning.
- 11 Hall 11 Seriemöbler.
- 12 Hall 12 Skinn och läder. Musikinstrument. Kontors- och hotellrumsinredningar m. m.
- 13 Gård 13 Utställning av H. Jensen, Ramlösa.
- 14 Hall 14 Ädla metall.
- 15 Gård 15 Plantering av W. Weibull.
- 16 Hall 16 Keramik.
- 17 Hall 17 Belysningsanordningar.
- 18 Gård 18.
- 19 Hall 19 Glas.
- 20 Damm vid festplatsen planterad av W. Weibull.
- 21 Gård 21.
- 22 Hall 22 Tapeter och linoleum.
- 23 Hall 23 Hemslojdsföreningarnas Riksförbund.
- 24 Gård 24 Plantering av W. Weibull.
- 25 Hall 25 Kyrkliga textilier.
- 26 Hall 26 Handgjorda textilier och maskintextilier.
- 27 Hall 27 Böcker, bokband och grafisk industri.
- 28 Gård 28 Reklamgård.
- 29 Allmänhetens hus.
- 30 Entré.
- 31 Bänkestrad med vandra trädgårdar.
- 31a Bänkestrad.
- 31b Musikpaviljong.
- 32 Masten med pressluktare.
- 33 Svea Rike.
- 34 Kontor.
- 35 Hyresgästernas Sparkasse- & Byggnadsförening. Kooperativa Förb.
- 36 Hall 36 Hyresvåningar.
- 37 Gård 37 Byggnadsmaterial.
- 38 Hall 38 Byggnadsmaterial. Skolutställning.
- 39 Hall 39 Sjukhusutställning och ambulansstation.
- 40 Villa 40 Egna hem typ I, arkitekt Hörvik.
- 41 Sportstuga, arkitekt Eriksson, ing. Odén.
- 42 Villa 42 Nordiska Kompaniets villa byggnadsrådet Bergsten.
- 43 Villa 43 Egna hem typ XII, arkitekt Ryberg.
- 44 Kooperativa Förbets enbutikshus.
- 45 Radhus 45 Typ VIII, ark. Åhrén.
- 46 Villa 46 Egna hem typ IX, arkitekt von Schmalensee.
- 47 Villa 47 Egna hem typ V, arkitekt Lewerentz.
- 48 Villa 48 Egna hem typ XI, arkitekt Ahlberg.
- 49 Villa 49 Egna hem typ X, arkitekt Markelius.
- 50 Radhus 50 Typ II, ark. Almqvist.
- 51 Villa 51 Typ O arkitekt Åhrén.
- 52 Villa 52 Typ III, arkitekt Jonson.
- 53 Ekonomientré.
- 54 Humörsternas salong.
- 55 Gravvårdsutställningen.
- 56 Svenska Eldbegängelseföreningen.
- 57 Entré.
- 58 Bänkestrad.
- 59 Akvariet.
- 60 Campingutställningen.
- 61 Utgång.

Paviljonger och kiosker

- a A-B Svenska Pressbyrå.
- b Social-Demokraternas reklamast.
- c Stockholms-Tidningen.
- d Stockholms Dagblad.
- e Trädgårdsmästare A. Johansson.
- f Inverness Brunn A-B.
- g Sv. Tidningsutgivareföreningen.
- h A-B Cloetta.
- i Margarinfabrikernas Försäljnings A-B.
- j Nils-Georgs Musikförlag.
- k Metallfabrik A-B C. C. Sporrang & Co.
- m Svenska skärgårdsförbundet och Aftonbladet.
- n Finspappersbrukens Försäljning A-B.
- o A-B Svenska Tobaksmonopolet.
- p Malmö Choklad & Konfekt Fabriks A-B. (Mazetti).
- q Autopose.
- r J. Hatvani (karikatyrteckning).
- s Pix A-B.
- t Sandra Hennings Mask- och kostymateljé.
- u Axel E. Jansson.
- v A-B Ramlösa Hälsobrunn.
- w A-B Rudolf Österberg.
- x Paul U. Bergströms A-B.



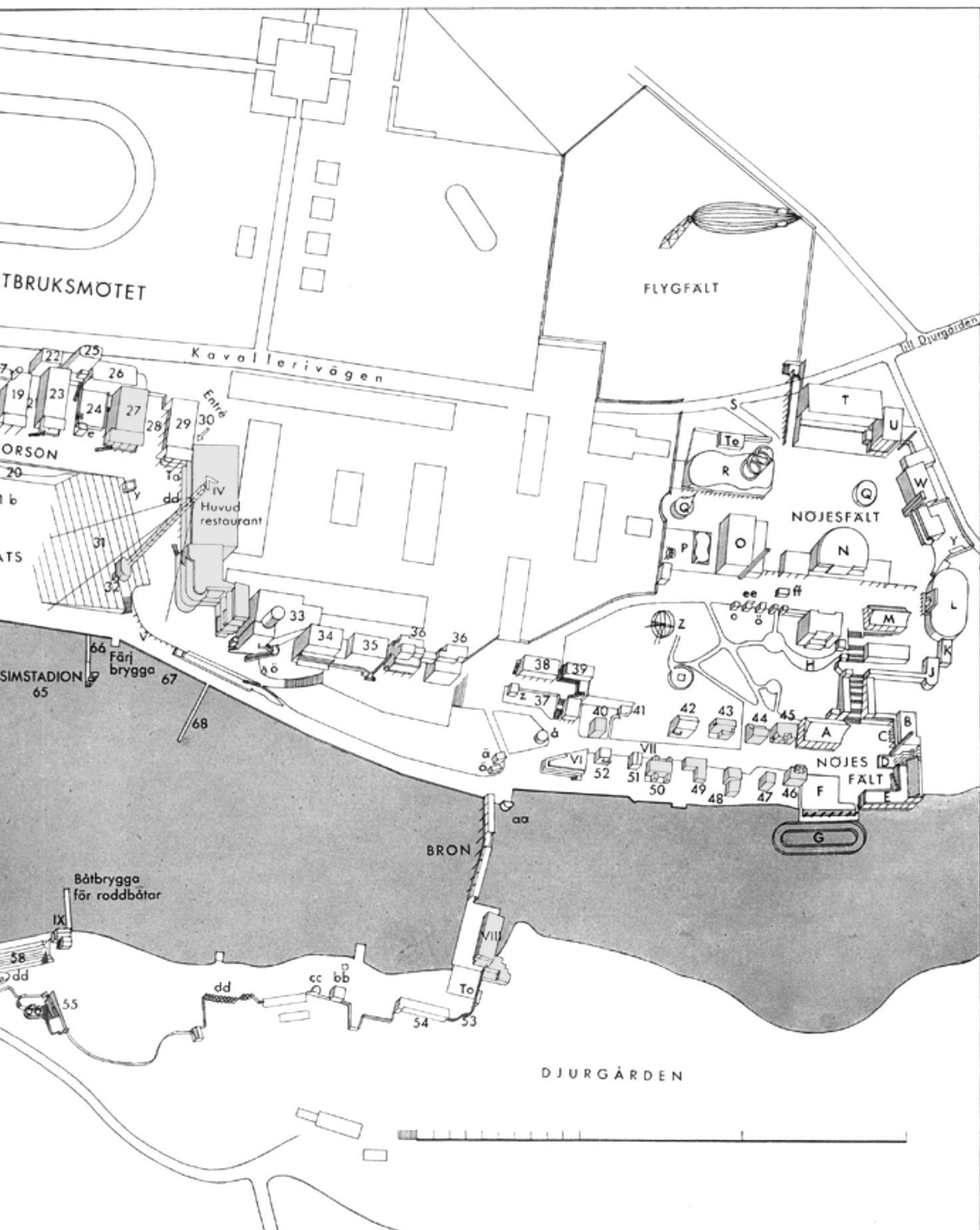
- y Frans Svanström & Co. Pappershandels A-B.
- z P. Wikström & Co. (Masonite).
- å Tidskriften Byggnadsarkitekten.
- ä Folkets parkers centralstyrelse.
- ö A-B Banankompaniet.
- aa Sällskapet Hem i Sverige.
- bb Frälsningsarméns Förlags A-B.

- cc A-B Låskedrycksapparater.
- dd Butiker.
- ee A-B Förenade Chokladfabr.
- ff H. G. Kindahl (frukt).
- gg Bygglåsfabriken Zig-Zag.

Vattnet och stränderna.

- 62 Båtbrygga (ank. slupar).
- 63 Båtbryggor för roddbåtar.
- 64 Lysande fontän.
- 65 Simstadion.
- 66 Färjbryggor.
- 67 Landningsställe för vattencyklar.
- 68 Båtbrygga. Skärgårdsexpress.

- Res
- I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VII



Restauranger, konditorier
 Schumachers terrass (i Hall 12).
 Parkrestaurangen.
 Bengtas Lund.
 Huvudrestaurangen.
 Sodabar.
 Mjölkbär.
 Konditori (i Radhus 50).

VIII Brokonditoriet.
 IX Gröna Uddens konditori.
Nöjesfältet.
 A Cammal dans.
 B Konditori »Lido».
 C Grönköpingsbanan.
 D Vattenfall.

E Konditoriveranda.
 F Golvbana.
 G »Regatta».
 H Servering.
 J Spejlsalong.
 K Trolleriteater.
 L Opelbanan.
 M Radiobilbanan.

N Modern dans.
 O Teater, kongresshall.
 P Barnens tivoli.
 Q Bilkarusell.
 R Berghana.
 S Utgång.
 T Restaurang.
 U Biograf.

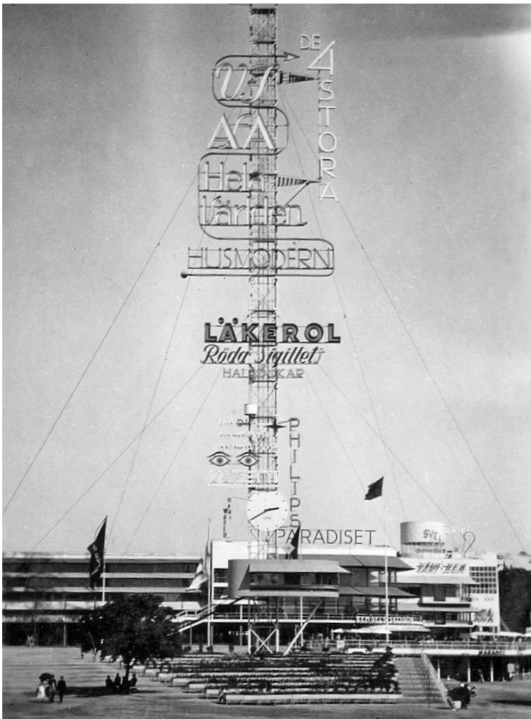
W Varieté.
 Y Bågskyttebanan.
 Z Pariserhjulet.
 To Toaletter.



Fotografias do recinto e do mastro publicitário da Exposição de Estocolmo (c. 1930)

ARKM.1976-107-0532 / ArkDes / C. G. Rosenberg
 ARKM.1985-109-236 / ArkDes / Bertil Norberg
 ARKM.1985-109-190 / ArkDes
 ARKM.1976-107-0539 / ArkDes
 ARKM.1985-109-239 / ArkDes
 ARKM.1985-109-234 / ArkDes / C. G. Rosenberg

ARKM.1985-109-237 / ArkDes
 ARKM.1976-107-0534 / ArkDes
 ARKM.1976-107-0538 / ArkDes
 ARKM.1985-109-245 / ArkDes / F. R. Yerbury
 ARKM.1985-109-240 / ArkDes / C. G. Rosenberg
 Alb15-292 / Kulturparken Småland



construções tradicionais suecas sendo ocasionalmente deixado à vista, sem qualquer tratamento ou revestimento, de modo a conferir uma expressão crua e robusta aos edifícios modernos.¹⁹ De certa forma, o classicismo tardio que marca o final da década de 1920 dava já sinais de uma expressão simples e contida que serviria de base à progressiva transformação da arquitectura moderna. O edifício para o Instituto Nacional de Seguros, em Estocolmo, projectado por Sigurd Lewerentz, é claramente um dos exemplos que melhor expressa esta ideia de continuidade arquitectónica capaz de dialogar simultaneamente com os edifícios da década anterior, ditos clássicos, como com os projectos modernos posteriores - uma característica que conduziu alguns autores a classificarem-no de edifício funcionalista com elementos clássicos.

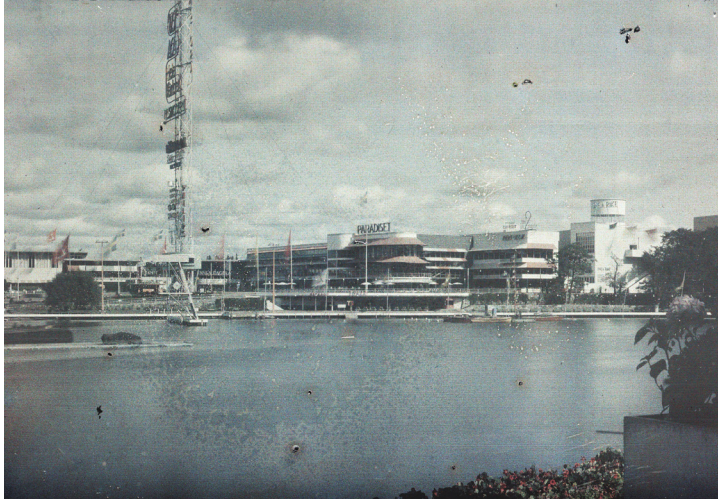
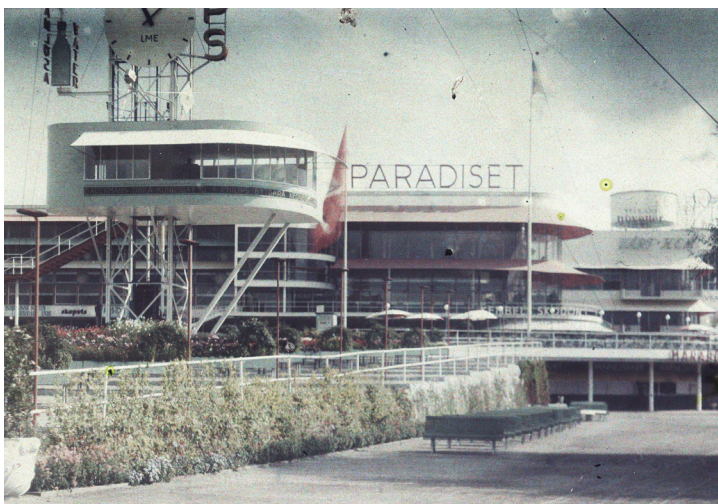
Exposição de Estocolmo. Recinto com o mastro, os pavilhões expositivos, o edifício planetário, o restaurante Paradiset e café Gröna Udden (c. 1930)

ARKM.1990-106-004 / ArkDes
 ARKM.1990-106-045 / ArkDes
 ARKM.1990-106-006 / ArkDes
 ARKM.1990-106-033 / ArkDes
 ARKM.1990-106-179 / ArkDes
 ARKM.1990-106-024 / ArkDes
 ARKM.1990-106-021 / ArkDes
 ARKM.1990-106-044 / ArkDes
 Gustaf W:son Cronquist

Sigurd Lewerentz foi uma das personagens que contribuiu activamente para a definição da visão moderna, tendo sido responsável por um conjunto extenso e variado de propostas, entre as quais a concepção de apartamentos para arrendamento, moradias unifamiliares, stands expositivos, cartazes publicitários, estruturas temporárias para publicidade e iluminação, artigos de mobiliário e padrões para papel de parede; projectou ainda um autocarro, um piano, uma pista de dança flutuante e um pavilhão temporário para o café Gröna Udden. Uma das suas mais importantes contribuições foi a criação do próprio logótipo da exposição que estava presente nos diversos elementos publicitários, não só nos cartazes e nas bandeiras, como também no topo do mastro publicitário de secção transversal com 3 x 3 m, e cerca de 80 metros de altura.²⁰ Com um contorno em forma de V, o logótipo que Lewerentz concebeu teve como referência as ilustrações do livro *Décoration Égyptienne* publicado em Paris, em 1925, por Henri Ernst, onde é retratada uma figura divina com duas asas de falcão.²¹ Ainda que a referência à cultura egípcia possa parecer algo contraditória estando ela inserida numa exposição cujo principal objectivo seria o de dar a conhecer os princípios modernos da época, na realidade, tal não se verifica uma vez que este tipo de vínculos artísticos era bastante frequente nas vanguardas dos anos vinte. Mesmo assim, a convocação de símbolos que, de certa maneira, contribuíam para a construção do imaginário exótico em torno das civilizações antigas, não deixava de ser apresentar uma dimensão paradoxal, em particular quando era confrontada com os ideais enunciados

uma adequada protecção contra o clima sueco. v. Eva Rudberg "Early Functionalism 1930-40" in Claes Caldenby, Jöran Lindvall, Wilfried Wang (eds), *20th-Century Architecture: Sweden*, op. cit., p. 90.

- 19 «Whenever Swedish architecture and manners of building have been affected by impulses from outside the country, they have in various ways been adapted to domestic conditions. What has often happened has been that these relatively costly models, on becoming subject to modest Swedish resources, have turned into variations that are simpler but with characters and identities of their own. As happened with functionalism: its expressed and desired internationalism got Swedified, in the sense that the classicism that had prevailed during the 1920s (restrained, simple, pure facades) metamorphosed into a more puritanical functionalism of flat, unbroken and undecorated façades. (...) Timber, the traditional Swedish building material, got used in functionalist buildings, giving the Swedish variant a particular character, for instance vertically panelled facades painted in light colours. Brick was used for large buildings of which some were rendered in light colours; those that were left untreated could retain a robust character.» v. *Idem*, p. 84.
- 20 «For the Stockholm Exhibition, the firm [Illuminated Advertisements of Stockholm] designed the illuminated signs for the large advertising mast, showcases for such enterprises as PUB, NK, Finpappersbruken, and Kullgrens Enka, as well as the pastry shop and café, Gröna Udden.» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 93.
- 21 Os documentos que constam no arquivo de Lewerentz incluem uma página do volume de Henri Ernst com a ilustração desta figura. v. Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, Zurique, Park Books, 2021, p. 429.





Autocarros da General Motors Nordiska (c. 1930)
Exposição de Estocolmo - Pavilhão de Transportes
ARKM.1990-106-050 / ArkDes

213_78_12 / Värmlands Museum / Dan Gunner

ARKM.1985-109-206 / ArkDes

ARKM.1986-104-33 / ArkDes

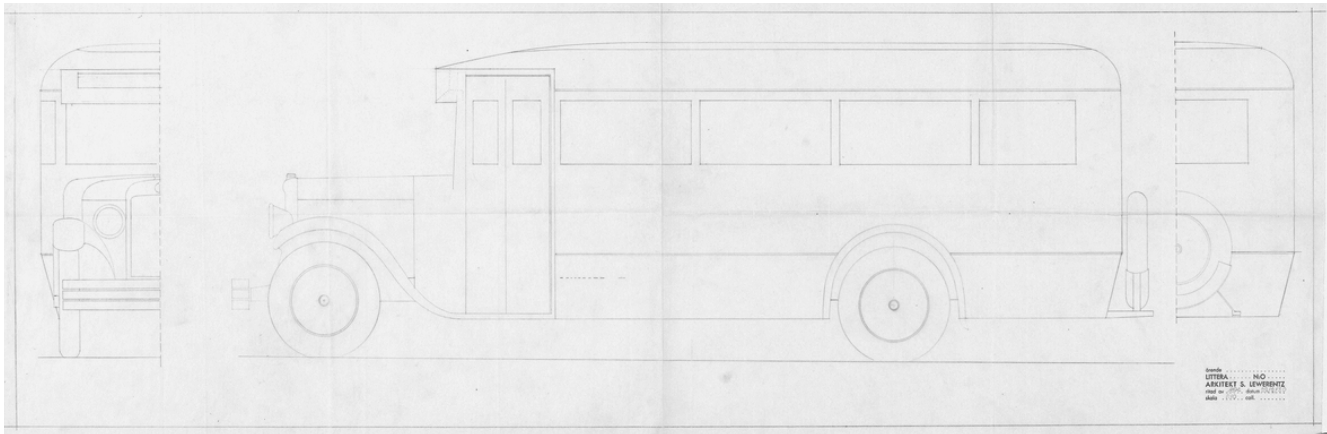
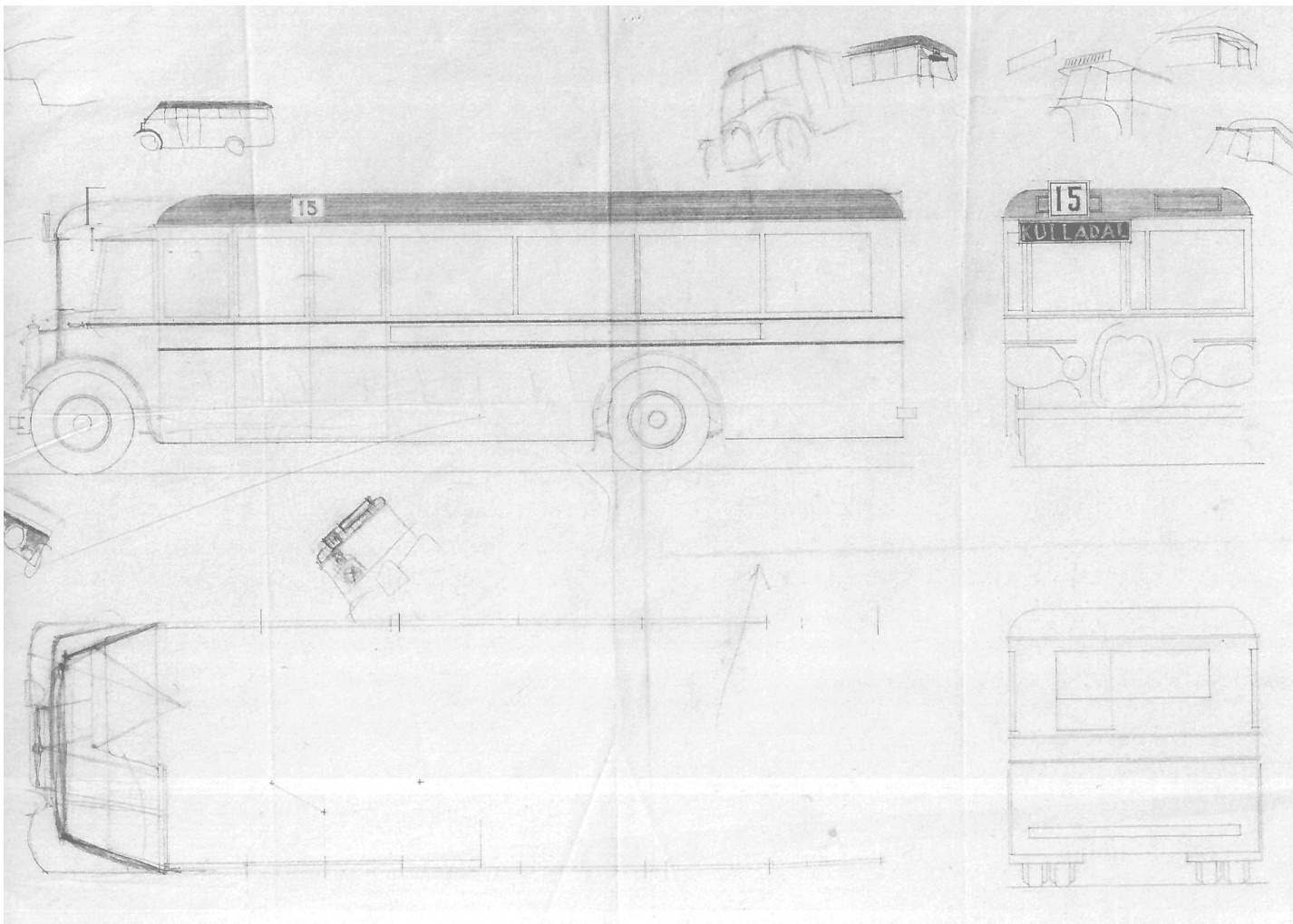
Autocarro da General Motors Nordiska (c. 1930)
Perspectiva. Sigurd Lewerentz

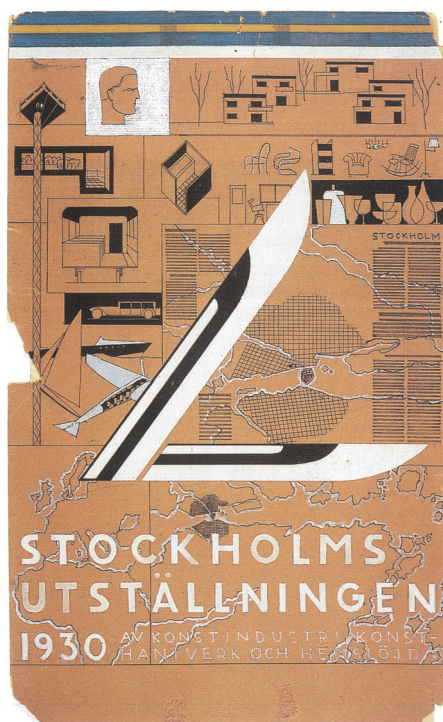
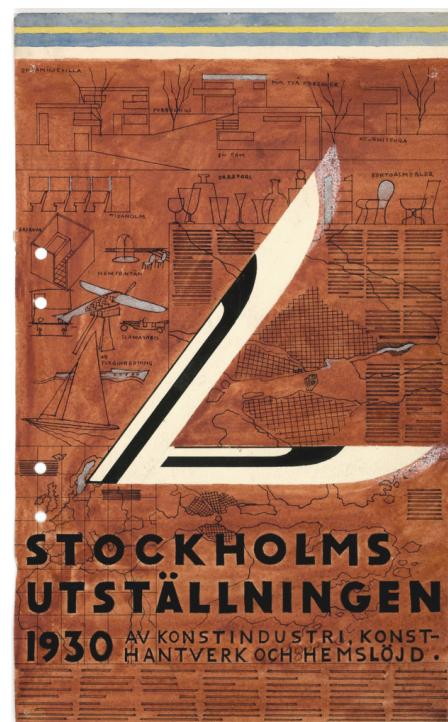
ARKM.1973-05-04967 / ArkDes

Autocarro da General Motors Nordiska (c. 1930)
Plantas e alçados. Sigurd Lewerentz

ARKM.1973-05-04985 / ArkDes

ARKM.1973-05-04958 / ArkDes





Exposição de Estocolmo. Sigurd Lewerentz
Alçado reclusos luminosos (c. 1930) 1:200
ARKM.1973-05-05007 / ArkDes

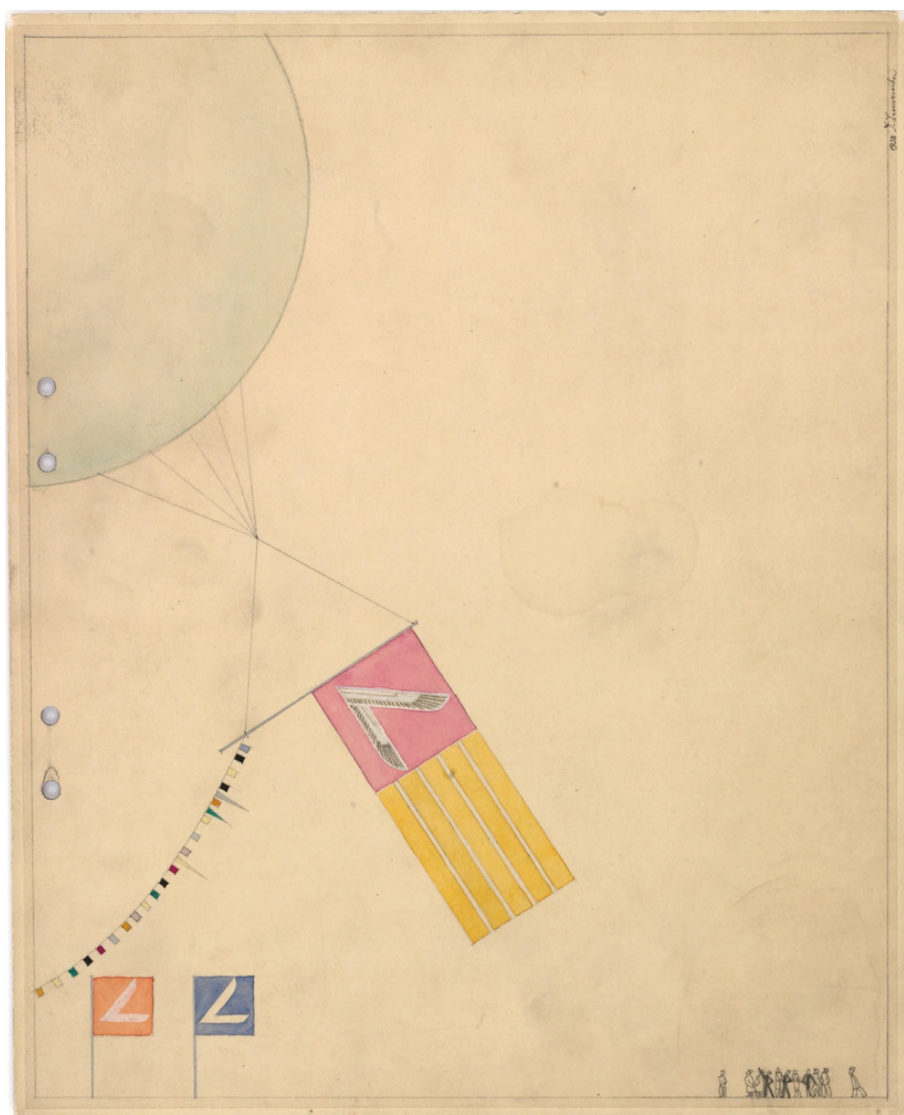
Exposição de Estocolmo. Sigurd Lewerentz
Esboços para cartazes publicitários (c. 1928-29)
ARKM.1973-05-05012 / ArkDes
ARKM.1973-05-05013 / ArkDes
ARKM.1973-05-05014 / ArkDes

Cartazes publicitários. Sigurd Lewerentz (c. 1930)
ARKM.1973-05-11552 / ArkDes
ARKM.1973-05-11551 / ArkDes

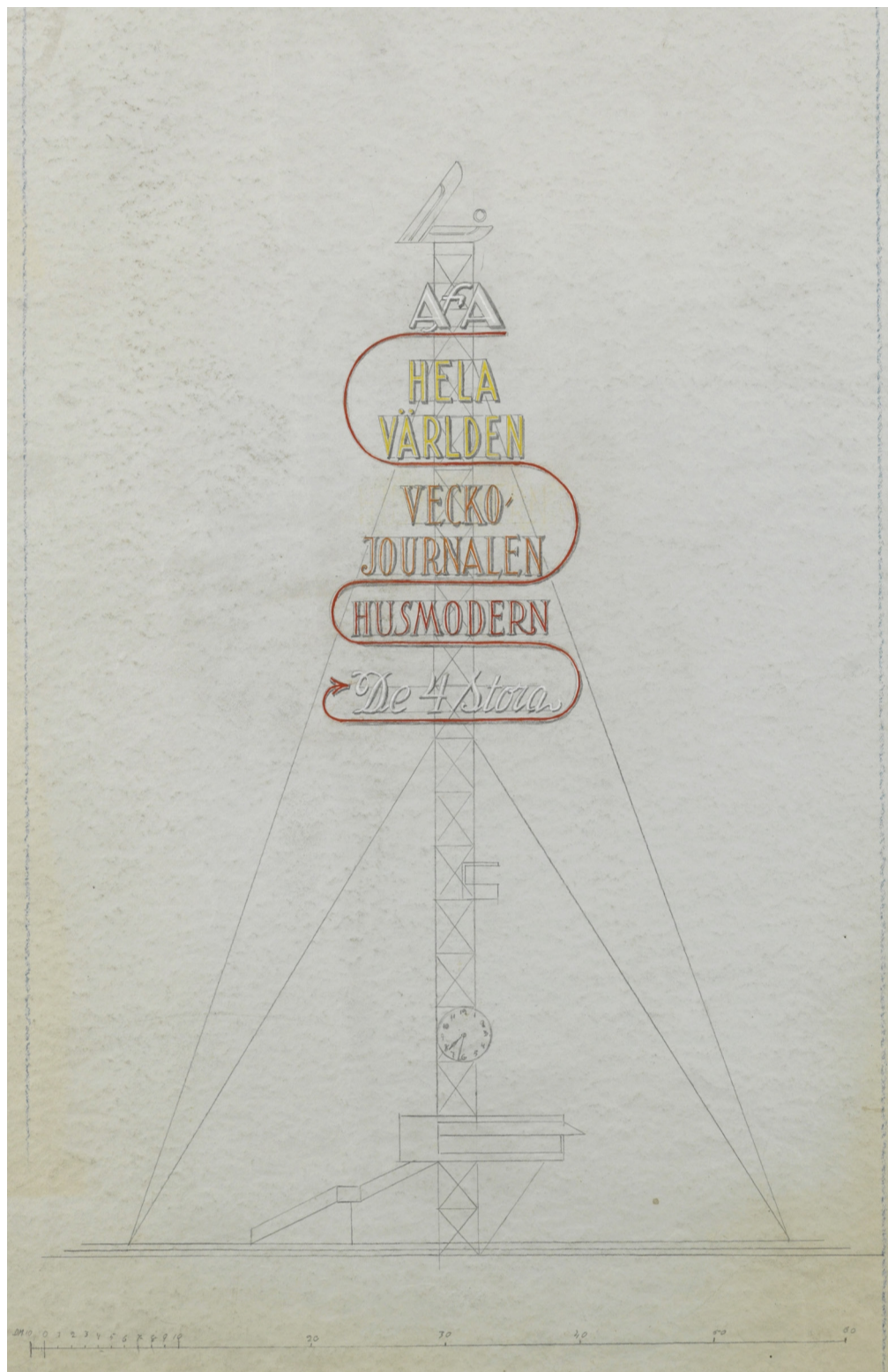
Montra da Jean Budry. Pierre Chareau (c. 1920)
in *L'art international d'aujourd'hui. Boutiques et magasins* (1929). Col. part. Sigurd Lewerentz
RLIN/OCLC 3737647 / NYPL Digital Collection

Símbolos egípcios in Henri Ernst, *Décoration Égyptienne* (1925). Col. part. Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-05-05020 / ArkDes

Cartaz da Exposição Marc Chagall (c. 1959)
Col. part. Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-05-11549 / ArkDes







Exposição de Estocolmo. Gunnar Asplund
Alçado mastro publicitário (c. 1930) 1:200

ARKM.1988-02-8615 H- / ArkDes

ARKM.1988-02-8613 H- / ArkDes

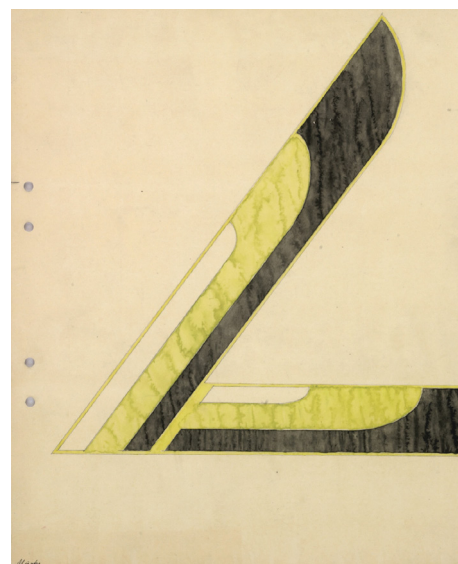
49.1990 / The Museum of Modern Art

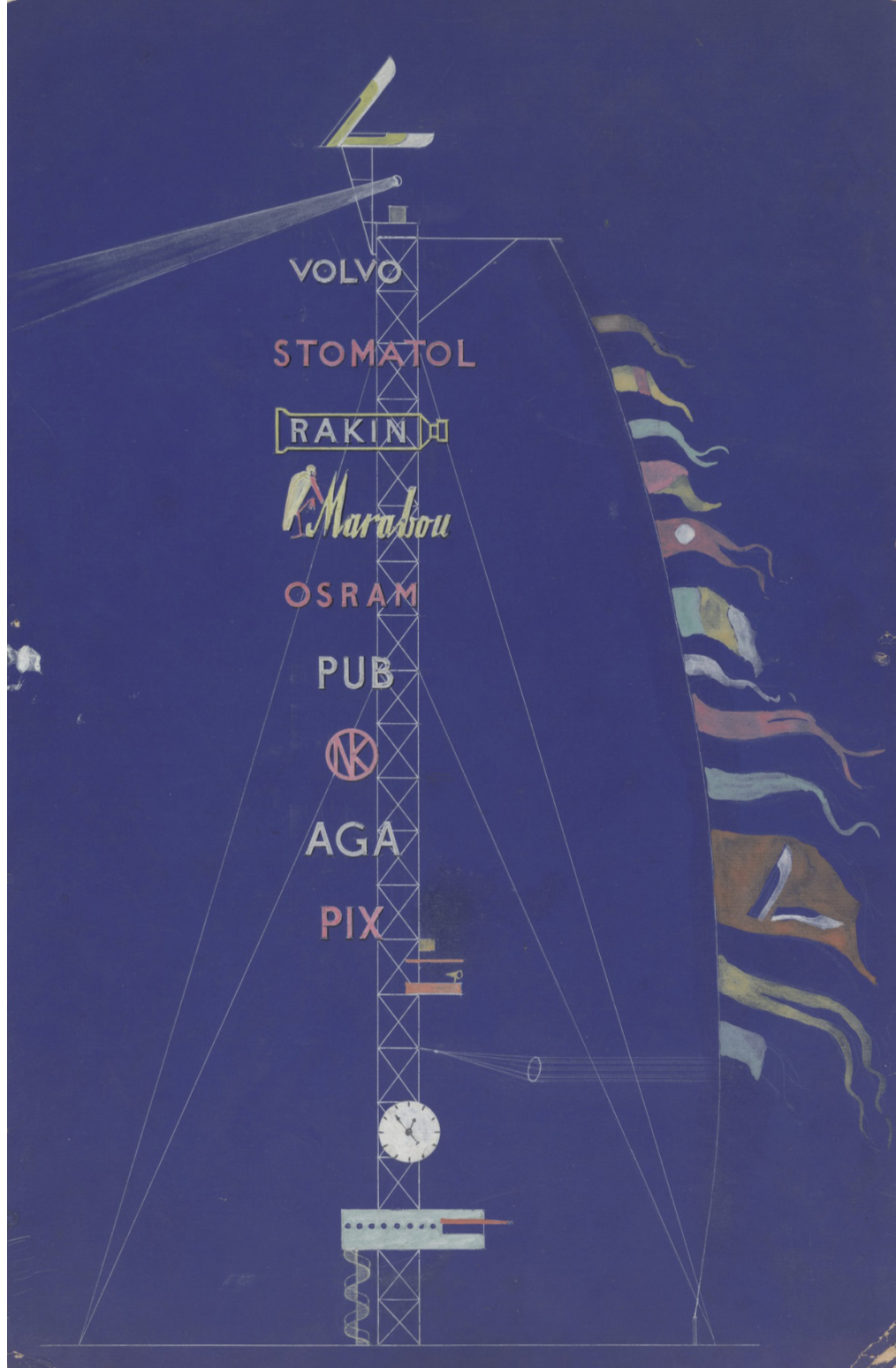
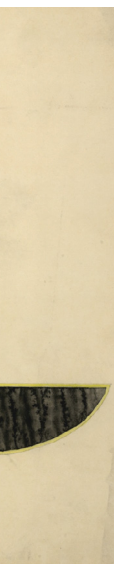
Exposição de Estocolmo. Sigurd Lewerentz
Bandeiras publicitárias [estudos] (c. 1928-30)

ARKM.1973-05-05017/ ArkDes

ARKM.1973-05-05016 / ArkDes

ARKM.1973-05-05015/ ArkDes







Panorâmica da Exposição de Estocolmo (c. 1930)
Mastro publicitário e o restaurante Paradiset
XLM.B3399-3 / Länsmuseet Gävleborg

por Gregor Paulsson. É particularmente interessante constatar que o símbolo da Exposição adquiriu uma nova conotação mais ajustada à visão difundida pelas correntes modernas que nele reconheceram uma «lâmina afiada»²² [*a cut-throat razor*] capaz de cortar as antiquadas amarras com o passado, e de projectar um futuro livre. Segundo Janne Ahlin, o símbolo fora escolhido num concurso promovido entre os arquitectos que participaram na organização da exposição, sendo Sigurd Lewerentz o vencedor a quem fora posteriormente atribuída a concepção dos cartazes e da tipografia da exposição.²³

Curiosamente, os cartazes publicitários propostos também não deixam de reflectir o conflito existente entre as diferentes visões culturais da época; veja-se, a título de exemplo, uma das propostas para um dos cartazes onde a verticalidade predominante do vermelho revolucionário do fundo contrasta com a discreta horizontalidade nacionalista das listas azuis e amarelas colocadas no topo. A sua simples e rigorosa tipografia, claramente influenciada pela Bauhaus, foi patenteada pela BLOKK e está presente em diversos elementos de divulgação e publicidade onde é ainda possível encontrar-se uma segunda fonte de inspiração: a muito divulgada tipografia *Futura*, uma das opções de eleição dos arquitectos funcionalistas europeus. Sendo ela cuidadosamente dimensionada para os cartazes publicitários, é interessante verificar que a sua disposição segue uma série de alinhamentos com base na proporção áurea.

Para além da relação com a Bauhaus²⁴, são diversas as influências que marcaram os arquitectos encarregues pela organização da exposição. Kenneth Frampton identificou a herança construtivista das propostas apresentadas por Erik Gunnar Asplund para os pavilhões da exposição, tendo como ponto de partida a viagem que o arquitecto realizou à Europa, em 1928, onde visitou, juntamente com Gregor Paulsson, a exposição de Brno e a de *Weissenhofsiedlung*

22 v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 88-89.

23 «The symbol had arisen out of a closed competition between the architects who participated in the Exhibition itself. Lewerentz who won the competition, had been inspired by an Egyptian falcon. With the first prize came the commission to design the posters, logos, and typography of the Exhibition.» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 94.

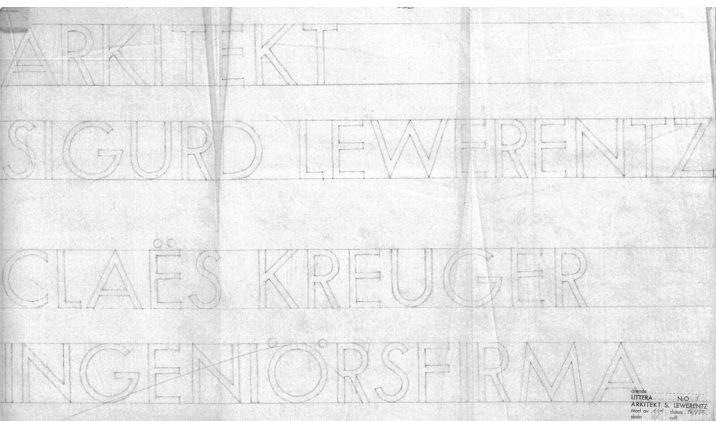
24 A Bauhaus foi um dos movimentos modernos de vanguarda responsáveis pelo desenvolvimento de tipografias celebradas pelo seu elevado grau de simplicidade formal decorrente do abandono dos caracteres serifados. Os vestígios identitários associados à caligrafia manual eram recusados em prol de uma abordagem universal que notabilizar-se-ia pela geometria elementar e pelos esquemas de cores primários. Os principais estudos publicados reuniram a fonte universal (1924) de Joost Schmidt, a fonte universal (1925-28) de Herbert Bayer, a *Futura* (1925-27) de Paul Renner, e a *Schablonenschrift* (1926) de Joseph Albers.



Ao lado: Instituto Nacional de Seguros (c. 1932)
Tipografia do letreiro colocado na rua Wallingatan
ARKM.1973-05-03752 / ArkDes



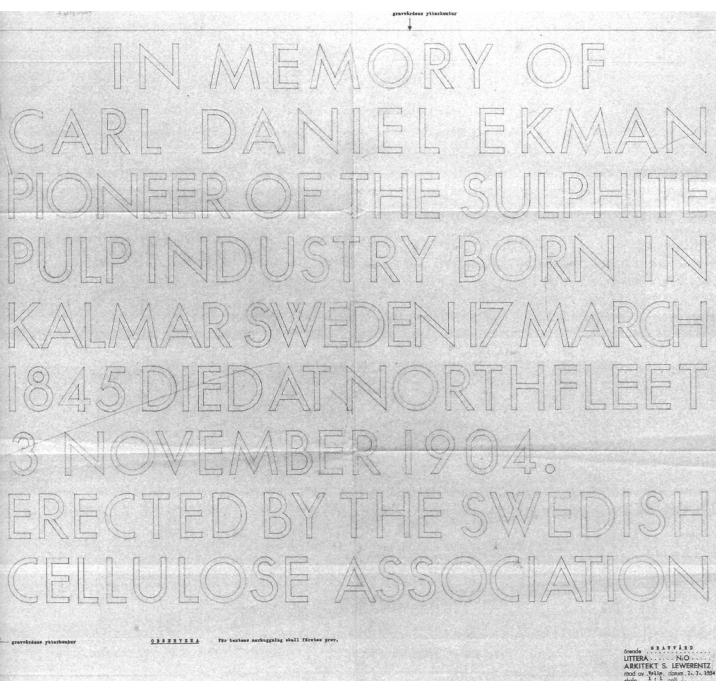
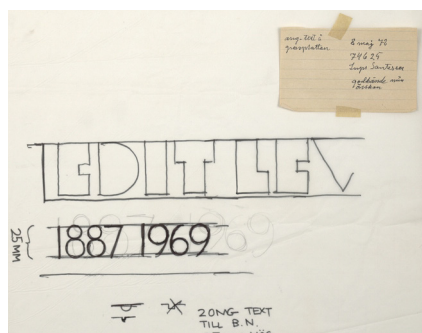
Letreiro do escritório na rua Kungsgatan (c. 1932)
ARKM.1973-05-11420 / ArkDes
ARKM.1973-05-11421 / ArkDes



Inscrição para a lápide de C. D. Ekman (c. 1934)
ARKM.1973-05-07099 / ArkDes

Inscrição para a lápide de Edit Lewerentz (c. 1972)
ARKM.1973-05-07150 / ArkDes

Em baixo: Tipografia para BLOKK Idesta (c. 1932)
ARKM.1973-05-11475 / ArkDes
ARKM.1973-05-11289 / ArkDes



Typer på alfabeten förda av A-B BLOKK

Dessa alfabeten kunna alltefter önskan erhållas i metall, matt eller blankförkromade, i plåt eller trä, lackerade i olika färger. De tillverkas i olika sektionsformer och med olika fastsättningsanordningar, beroende på å vilket underlag de skola fastsättas.



Em cima: Folheto da conferência de H. Poelzig e convite de W. Kandinsky (c. 1926) Herbert Bayer
108.1968 / The Museum of Modern Art
108.1968 / The Museum of Modern Art
Fonte universal (c. 1925-28) Herbert Bayer
Letterform Archive

À direita: Fonte universal (c. 1924) de Joost Schmidt e fonte Futura (c. 1925-27) Paul Renner
Algarismos da Igreja de São Marcos (c. 1956-61) Complexo Paroquial em Björkhagen. Lewerentz
ARKM.1973-103-066-2284 / ArkDes
Fonte Schablonenschrift (c. 1926) Josef Albers
Letterform Archive



ß 1 2 3 4 5 6
7 8 9 0 A B C
D E F G H I J K L
M N O P Q
R S T U V W
X Y Z A K W

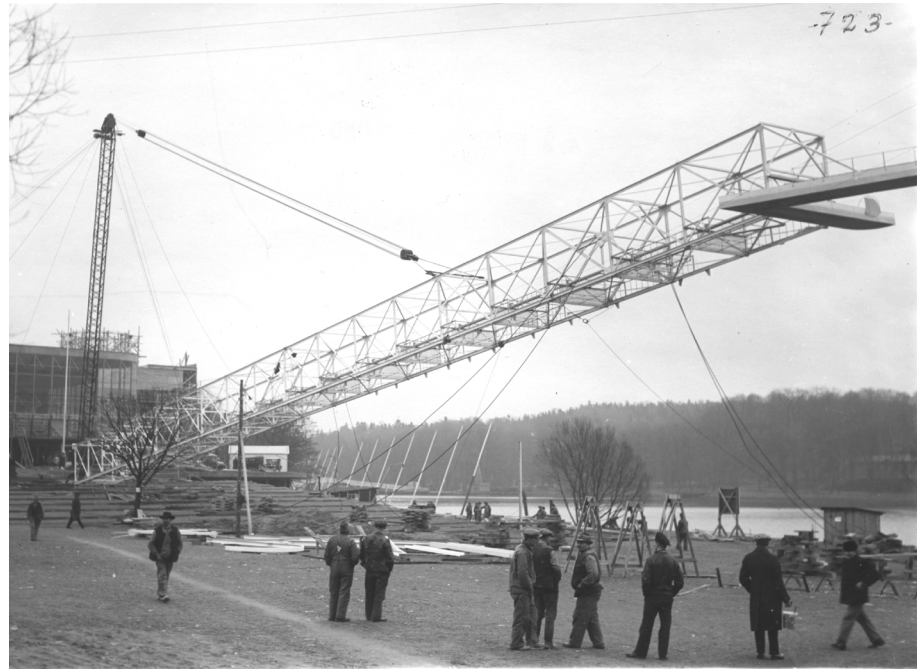
A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T
U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
& - » ! ? * § (,
H I J K L M N O
W X Y Z a b c d
o p q r s t u v w x y z
ff ck ß £ « » * § ! ()

1 2 3 4 5
6 7 8 9 0

a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w
x y z ff ck fz
A B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T U

a b c d e f g h i j k l m n o p q r
s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
ä ö ü ñ æ é ê ë ù á â ã ä å ç ð
d k f h s h s f f s f z f t s t f z
., : ! , " ' - z ()

Nic
Folgen
boxen
boxen



Exposição de Estocolmo. Mastro publicitário e restaurante Paradiset em construção (c. 1930)

TEKA0125590 / Tekniska Museet

ARKM.1986-104-01 / ArkDes

ARKM.1985-109-242 / ArkDes / C. G. Rosenberg

ARKM.1985-109-241 / ArkDes / C. G. Rosenberg

ARKM.1985-109-243 / ArkDes / C. G. Rosenberg

Cartazes BLOKK e Idesta (c. 1930) Lewerentz

ARKM.1973-05-11555 / ArkDes

ARKM.1973-05-11553 / ArkDes

Cartaz Armazéns PUB (c. 1931) Lewerentz

ARKM.1973-05-02524 / ArkDes

em Estugarda.²⁵ Johan Örn também apontou esta relação no desenho do mastro publicitário rotativo do stand da empresa Svanstöm - concebido pela empresa *Stockholm Ljureklam* [Reclamos Luminosos de Estocolmo] fundada por Lewerentz - onde é representada uma faixa publicitária a esvoaçar, mesmo por baixo do que parece ser um balão de ar quente. Talvez o elemento da Exposição de Estocolmo que melhor expressa esta influência seja o grande mastro publicitário colocado no centro do recinto da exposição, construído a partir de imponentes treliças metálicas onde foram fixados os logótipos das marcas em exibição, assim como os restantes elementos de comunicação, de decoração e de iluminação. Mesmo atribuindo-se a autoria do projecto de iluminação e da proposta do logotipo da exposição a Sigurd Lewerentz, não é possível determinar com exactidão o envolvimento do arquitecto na concepção geral do mastro publicitário, e existem diversas propostas assinadas por Gunnar Asplund.²⁶ O envolvimento de Lewerentz com os arquitectos da vanguarda esteve longe de ser totalmente pacífico. As peças de mobiliário e os interiores que concebeu para a Exposição de Estocolmo foram fortemente criticados pelos seus pares, tendo sido considerados demasiado exuberantes e luxuosos, mostrando-se desadequados quando comparados com os recursos económicos da generalidade do público, e quando vistos em função da necessidade de produção em série. O modo como estas propostas foram apresentadas contribuiu também para a leitura feita pelos críticos, uma vez que os próprios organizadores da exposição optaram por diferenciar as soluções que haviam sido pensadas de acordo com a lógica de produção em série daquelas que seriam concebidas de uma forma artesanal, localizando-as em diferentes

25 v. Kenneth Frampton "Stockholm 1930: Asplund and the legacy of funkis" in Claes Caldenby, Olof Hultin (eds), *Asplund*, Estocolmo, Arkitektur Forlag, 1985, p. 35-39.

26 «The exhibition catalogue does not name the architect, so perhaps the mast was regarded simply as an engineering product; Henrik Kreuger, Lewerentz's future neighbour at Kungsgatan, was responsible for its construction.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 91.



IDESTÅ
svensk tillverkning

- fönster
- glasdörrar
- montrar
- inredningar

A.B. BYGGNADSVAROR

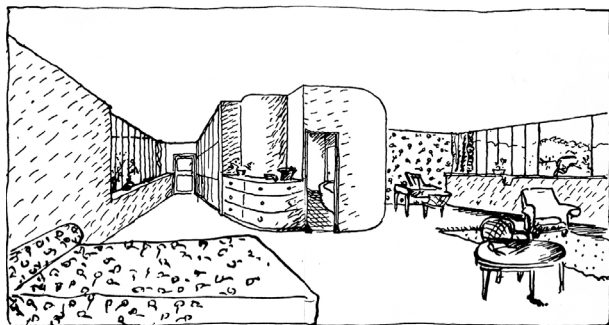
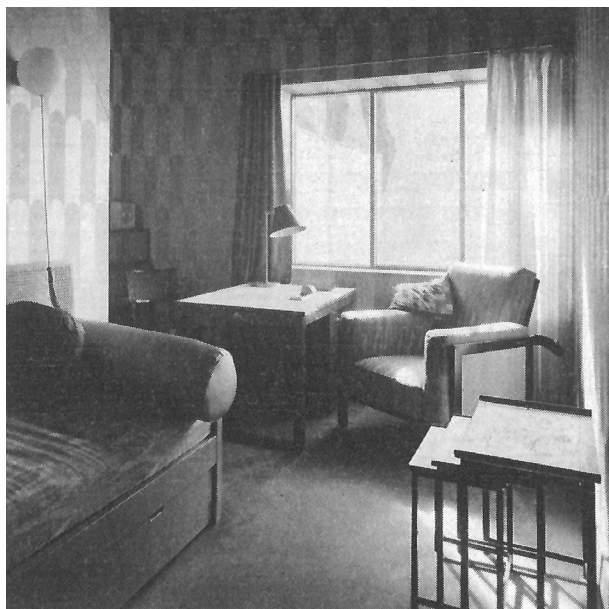
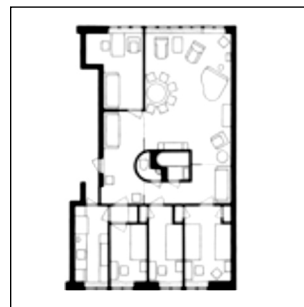
FASADER
INREDNINGAR
LJUSREKLAMER
FRÅN
AKTIEBOLAGET

BLOKK

AFFÄRSHUS OCH
INREDNINGAR.
CENTRUM

PUB
OUTFITTING
STORES
PUBERG/TRÖM

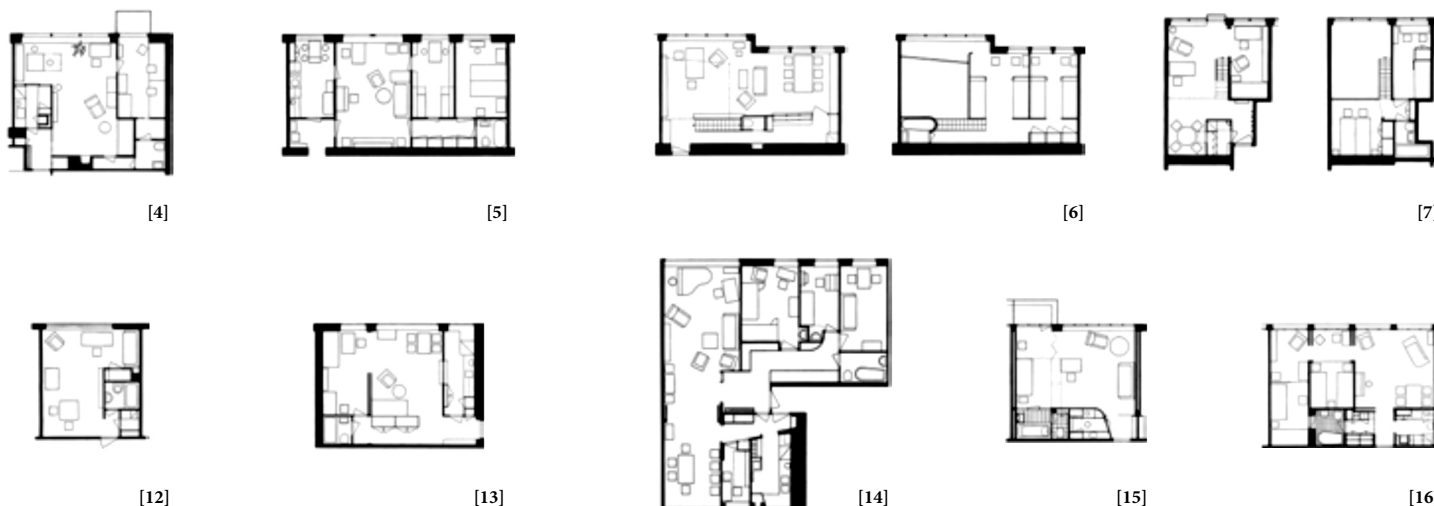
SWEDISH
LOYD
NATIONAL
COSTUME
JOUVERNE



Villa Besnus, Vaucresson (c. 1922) Le Corbusier
Esquisso do quarto-de-banho no centro do espaço
Fondation Le Corbusier / Oeuvre complète

Exposição de Estocolmo (c. 1930) Apartamento 2
Interiores [quarto e sala de estar], mobiliário e
papel de parede concebidos por Sigurd Lewerentz
ArkDes

À direita: Exposição de Estocolmo (c. 1930)
Apartamento 2. Perspectiva da entrada com
o quarto-de-banho no centro. Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-05-04818 / ArkDes



salas expositivas. Alguns críticos interpretaram nesta separação a ideia de que, em geral, «o público apreciava o confronto com o inalcançável», sendo que tal idealização contrastava com os princípios defendidos pelos arquitectos modernos que se esforçavam para dar a conhecer as vantagens da produção em massa, apresentando-a como uma condição e não como um pré-requisito. Neste contexto, o mobiliário de Lewerentz foi descrito como uma «bofetada dada ao autêntico funcionalismo», e os seus interiores qualificados de «nauseabundos», com cores «de tal forma berrantes e enjoativas que seriam capazes de fazer uma pessoa vomitar.»²⁷

As críticas feitas às propostas de habitação que apresentou na exposição foram igualmente implacáveis, considerando-o um arquitecto pouco qualificado para conceber habitações de baixo custo, dadas as características e o dimensionamento das soluções pensadas para agregados familiares com elevados rendimentos. A proposta apresentada para o edifício de apartamentos n. 2 foi um dos casos que provocou um violento debate, intensificado pela posição pouco convencional do quarto-de-banho²⁸, que seria classificado pelos críticos como um capricho típico do exibicionismo jovem de um arquitecto inexperiente.²⁹ O apartamento fora concebido tendo em consideração as especificidades dos edifícios plurifamiliares cuja lógica estrutural e infra-estrutural permitia um tipo de construção otimizada e facilmente reproduzível. A solução encontrada para a habitação herdava uma racionalidade típica das tipologias apresentadas nas grandes exposições internacionais (nomeadamente a *Weissenhofsiedlung* organizada em 1927 pela *Deutscher Werkbund*), repetindo-se ao longo de seis

Exposição de Estocolmo (c. 1930)
Apartamentos para arrendamento. Plantas 1:400

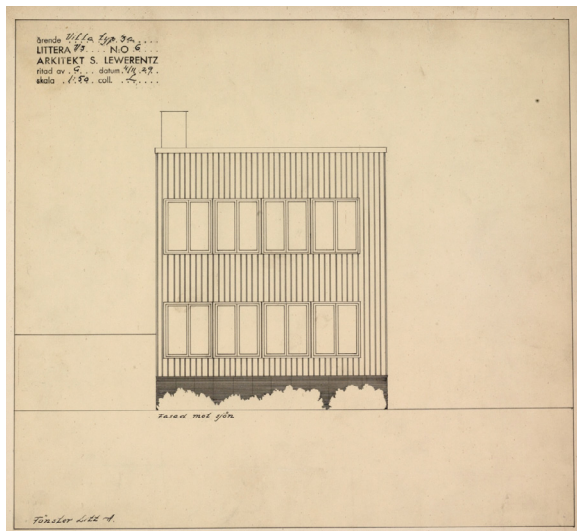
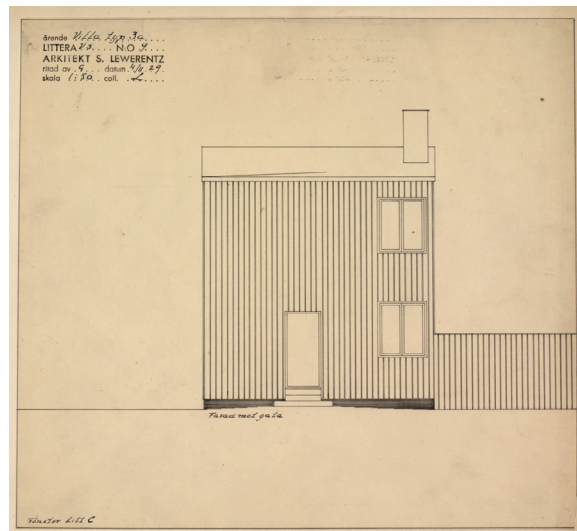
[1] Erik Friberger [2] Sigurd Lewerentz
[3] Albin Stark [4] Carl Hörvik [5] Gustaf Clason
[6] Kurt von Schmalensee [7] Sven Markelius
[9] David Dahl [10] Paul Hedqvist [11] Gunnar Sundbärg [12] David Dahl [13] Birger Jonsson
[14] Harald Bergsten [15] Erik Friberger
[16] Nils Ahrbom & Helge Zimdahl

ArkDes / Atli Magnus Seelow

27 «Lewerentz's focus on the more expensive kinds of furniture was enough to make him a target for sniping from the functionalist camp. Näsström referred to his furniture design as a 'slap in the face for all real functionalism' and Johansson complained of the 'nauseatingly overwrought design' of his interiors, with their 'garish colors, sugary enough to make one gag.'» v. *Idem*, p. 97.

28 A posição central do quarto-de-banho permite que se circule continuamente pelo espaço da habitação, uma solução explorada por Le Corbusier na villa Besnus, em Vauresson (1922) e na maison Loucheur (1929).

29 «The solution for the bathroom and toilet was even more striking: they occupied a sculptural, self-contained unit inserted between the hall and the living-room. (...) Johansson wrote that Lewerentz's 'pseudo-fashionable five-room apartment was seriously flawed: why on earth had the Le Corbusier-inspired bathroom unit been placed 'in the middle of the living-room?' Näsström accused the architect of being 'show off', seeing in his arrangement of the plan 'the notorious ruthlessness of modern youth.'» v. *Idem*, p. 95-96.



Exposição de Estocolmo. Moradia n. 47 (c. 1930)
Fotografias do exterior e interiores [sala e quartos]
ARKM.1985-109-314 / ArkDes
ARKM.1985-109-312 / ArkDes
ARKM.1985-109-311 / ArkDes
ARKM.1985-109-315 / ArkDes
ARKM.1988-112-2355 / ArkDes
ARKM.1973-103-054-2315 / ArkDes / K. Schultz

Exposição de Estocolmo. Moradia n. 47 (c. 1930)
Alçados 1:500. Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-05-04770 / ArkDes
ARKM.1973-05-04769 / ArkDes
Exposição de Estocolmo. Moradia n. 47 (c. 1930)
Plantas 1:200 [Piso 0 e Piso 1]. Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-05-04772 / ArkDes
ARKM.1973-05-04773 / ArkDes





Exposição de Estocolmo (c. 1930) Ilustração dos móveis, piano e papel de parede. Sigurd Lewerentz

ARKM.1973-05-04901 / ArkDes

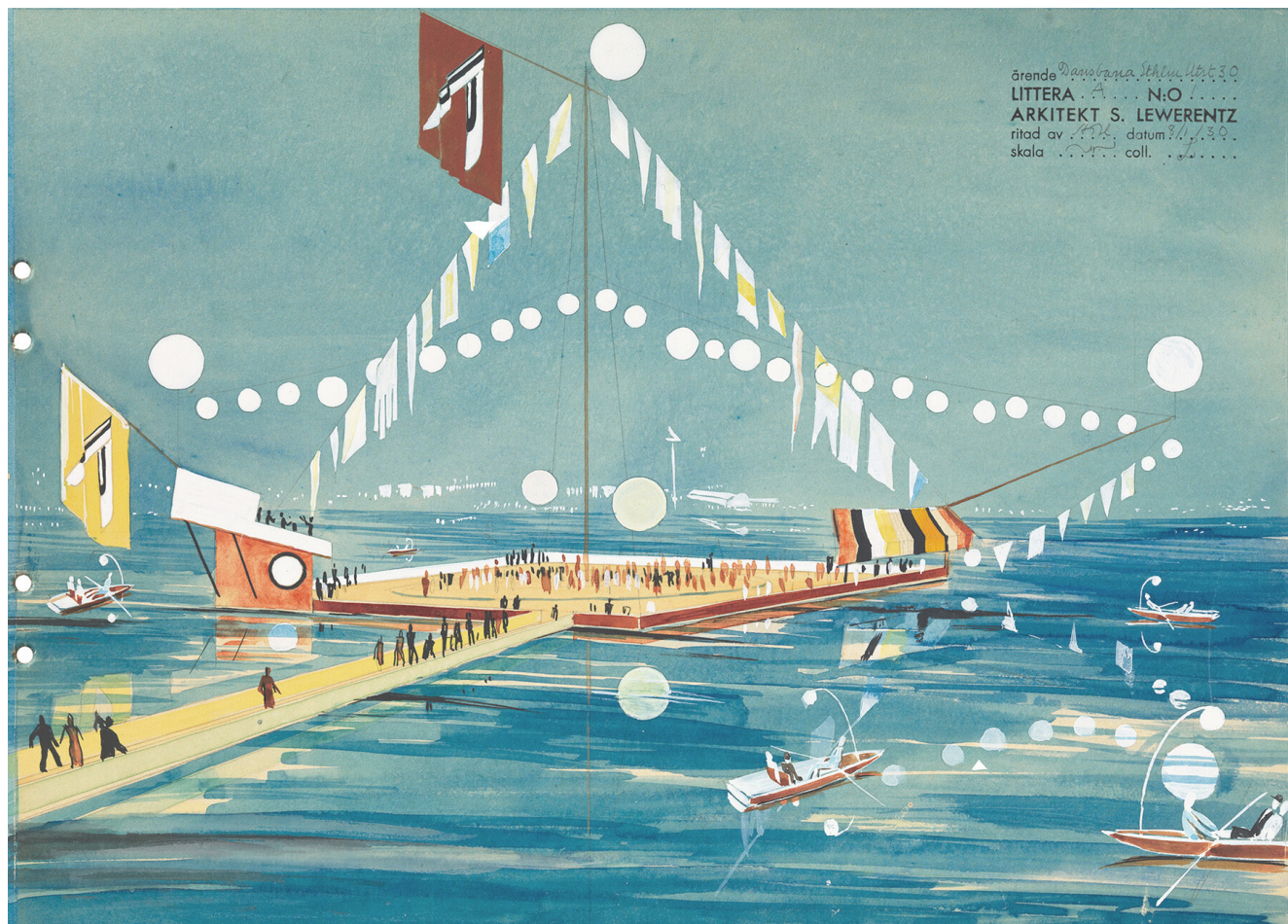
ARKM.1973-05-04902 / ArkDes

ARKM.1973-05-04903 / ArkDes

Edifício de Escritórios da Philips (c. 1930-31)
Ilustração do mobiliário. Sigurd Lewerentz

ARKM.1973-05-02724 / ArkDes





ärende *Handpumpen Skulptur 1930*
 LITTERA . A N:O
 ARKITEKT S. LEWERENTZ
 ritad av *SK*, datum *9/11/30*
 skala coll.

Em cima: Exposição de Estocolmo (c. 1930)
 Pista de dança flutuante. Sigurd Lewerentz
 ARKM.1973-05-05006 / ArkDes

Montra para uma mercearia [*Livsmedel*] (c. 1932)
 ARKM.1973-05-02504 / ArkDes

Ao lado: Exposição de Estocolmo (c. 1930)
 Padrão para papel de parede. Sigurd Lewerentz
 ArkDes

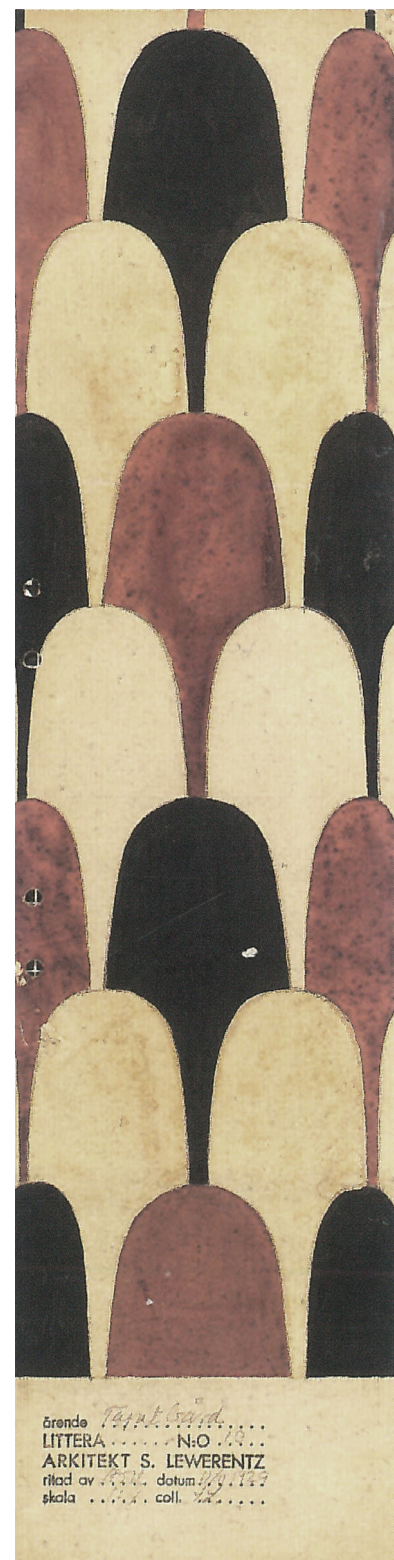


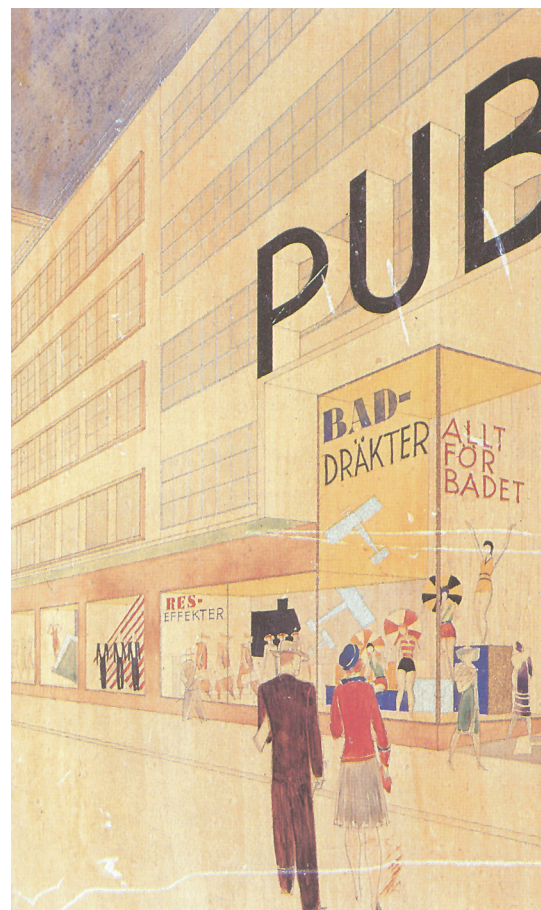
ärende *Handpumpen Skulptur 1930*
 LITTERA . A N:O
 ARKITEKT S. LEWERENTZ
 ritad av *SK*, datum *9/11/30*
 skala coll.

Denna ritning är Arkitekt S. Lewerentz egen.
 Den visar den rita som från möbelfabrikens
 perspektiv, skulpturerna för att skulpturerna för att
 skulpturerna för att skulpturerna för att skulpturerna för att
 skulpturerna för att skulpturerna för att skulpturerna för att

pisos equipados com aquecimento central e instalações sanitárias próprias a cada fogo. Com cerca de 90 m², o apartamento seria destinado a agregados familiares com três a cinco elementos, dividindo-se em sala de estar, cozinha, quarto de banho e quatro quartos de dormir. O mobiliário exibido fora concebido maioritariamente por Uno Åhrén, à excepção do moderno piano de cauda celebrizado num dos desenhos de aguarela e construído em aço inoxidável e madeira, assim como dos padrões de papel de parede desenhados por Lewerentz e fabricados pela *Göteborg Tapetfabrik*, a empresa do sogro com quem colaborara, em 1919, no projecto para as instalações da fábrica. Apesar das propostas apresentadas partilharem da mesma clareza compositiva e do mesmo grau de simplicidade construtiva - das habitações de custo controlado ao *aparatoso* apartamento -, as críticas pareciam centrar-se exclusivamente nas particularidade estéticas das formas e nestas pequenas adições propostas nas coloridas e festivas aguarelas que acompanhavam os projectos da exposição, contribuindo para a percepção de que Lewerentz se dedicara unicamente ao tipo de espacialidade predilecta da *bourgeoisie moderne* e do *bon vivant* ansioso pelo frenesim dos ambientes modernos. A opinião do público e dos críticos parecia dividir-se na recepção da sua obra que tanto era elogiada pelo elevado grau de modernidade, como rejeitada pela aparente falta de compromisso para com os problemas concretos da sociedade. Apesar dos arquitectos da vanguarda nunca terem procurado directamente banir o luxo ou a extravagância da arquitectura, a sua retórica enfatizava os benefícios do sistema de produção em série apresentando-os como uma questão social e moral, fundamental para o avanço de qualquer sociedade que se pautasse pela justiça e pela igualdade de oportunidades. Para isso, o progresso cultural não poderia ser associado a qualquer forma de ostentação, devendo esta ser abandonada em prol de novas práticas culturais, centradas nos novos meios de produção e no domínio das técnicas e materiais por eles disponibilizados. De certa forma, os interiores propostos por Lewerentz, apesar de possuírem uma qualidade espacial e material inquestionável, transportavam uma dimensão decorativa que os tornava indesejáveis perante o olhar convicto daqueles que se propunham abandonar todo e qualquer tipo de ornamentação ou ostentação; e assim, tal como acontecera com os interiores concebidos por Josef Frank na Exposição de Estugarda, as soluções apresentadas não escaparam às severas críticas daqueles que nelas apenas vislumbraram um espetáculo espalhafatoso. Ainda assim, nelas está manifestamente presente a vontade de aproximar a produção arquitectónica à produção industrial, procurando encontrar um maior equilíbrio entre o campo da arte e o domínio da técnica, tanto na definição do espaço doméstico como na elaboração dos veículos modernos.³⁰ É por isso importante considerar o conjunto de princípios e ideais em torno das aspirações da época, que tanto marcaram o ofício dos artistas e arquitectos, como o debate da sociedade em geral. Apenas poderemos compreender as intenções que moldaram este complexo projecto artístico não o divorciando do contexto cultural e social a partir do qual pode emergir.

30 «Apart from the buses, he was involved in the design of the fast wooden motorboats, built by Carl Plyn at a local wharf, that were used as water-taxis between Nybroviken and the exhibition site. Here, too, he was engaged to work on the aesthetic of an engineered product, detailing, among other things, the hull braces and ventilation inlets. He would buy one of the boats at the end of the exhibition; Ivar Kreuger bought another one.» v. *Idem*, p. 99.

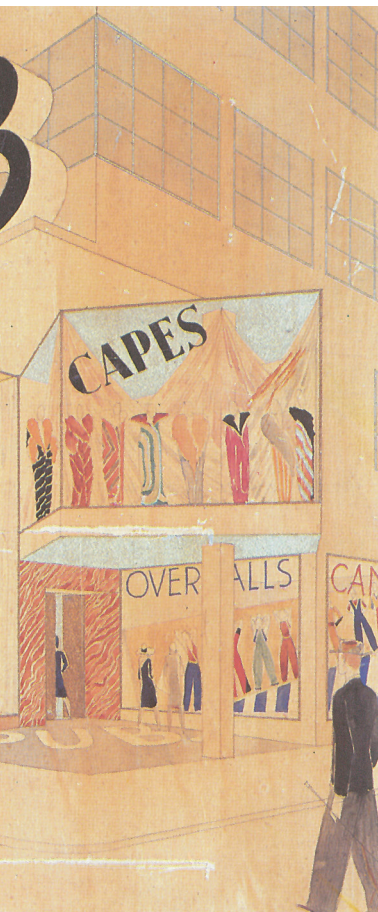




Em cima: Armazéns PUB, Estocolmo (c. 1931)
Perspectivas da montra. Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-05-02525 / ArkDes

Pavilhão Nestlé, Paris (c. 1927-28) Le Corbusier
Fondation Le Corbusier / L'Architecture Vivante

À direita: Alçado dos armazéns PUB (c. 1931)
ARKM.1973-05-02522 / ArkDes





Em cima: Exposição de Estocolmo (c. Mar. 1930)

Pavilhão expositivo PUB. Sigurd Lewerentz

ARKM.2004-17-043 / ArkDes

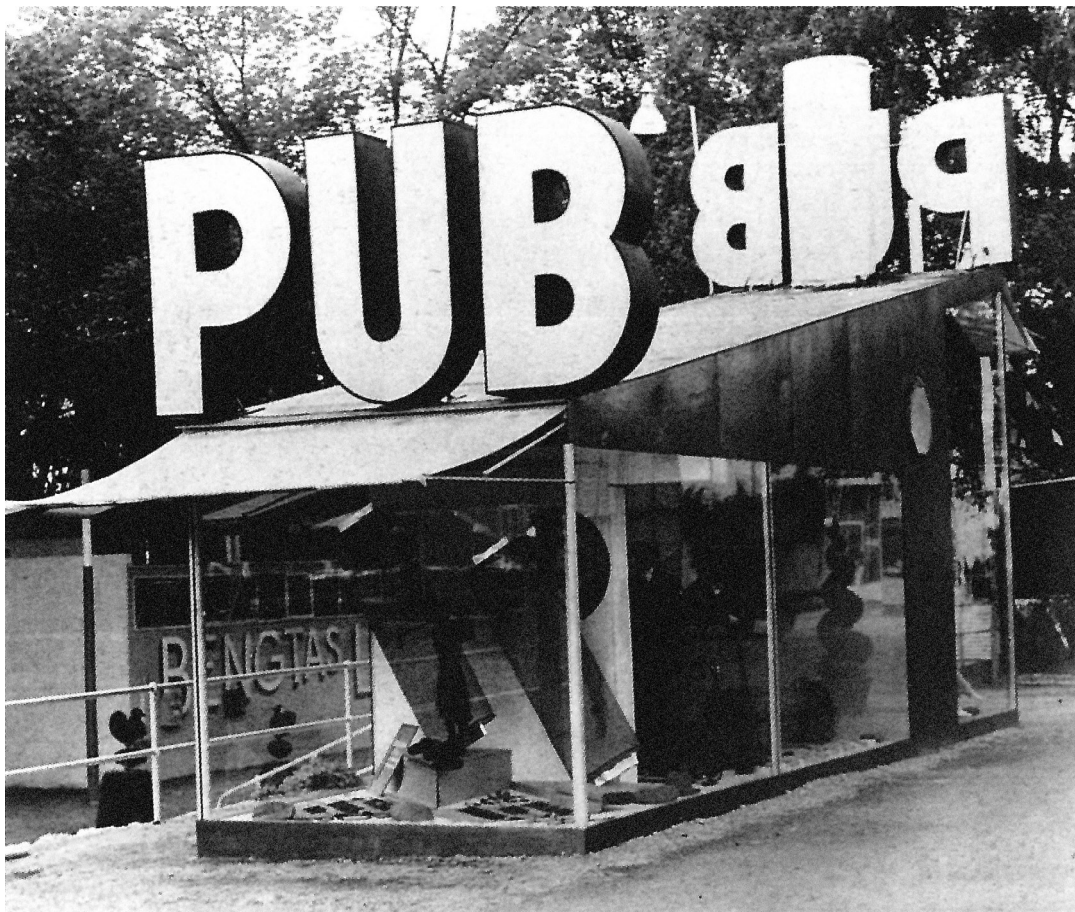
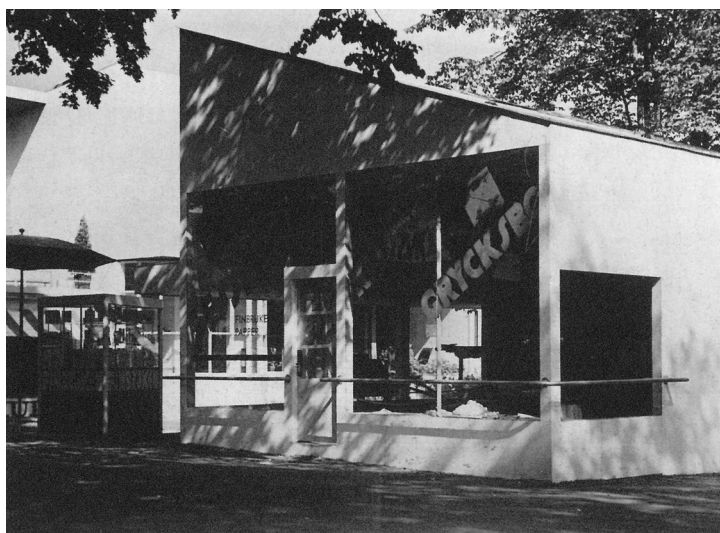
ARKM.1985-109-235 / ArkDes

À direita: Exposição de Estocolmo (c. 1930)

Pavilhão expositivo Finbruken. Sigurd Lewerentz

ARKM.1976-107-0523 / ArkDes / Florman & Halldin

ARKM.1985-109-227 / ArkDes





Montra para uma mercearia [Livsmedel] (c. 1932)

ArkDes

Montras e sinais luminosos fotografados durante uma viagem a Paris (c. 1930) Sigurd Lewerentz

ARKM.1973-103-116-0001 / ArkDes

ARKM.1973-103-116-0007 / ArkDes

ARKM.1973-103-116-0010 / ArkDes

ARKM.1973-103-116-0013 / ArkDes

ARKM.1973-103-116-0006 / ArkDes

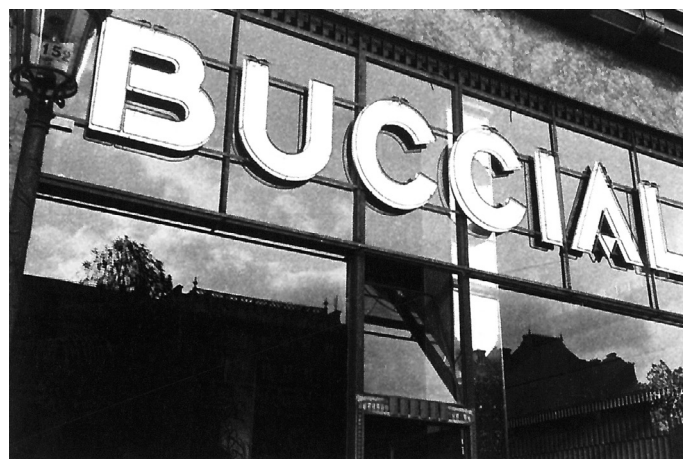
ARKM.1973-103-116-0012 / ArkDes

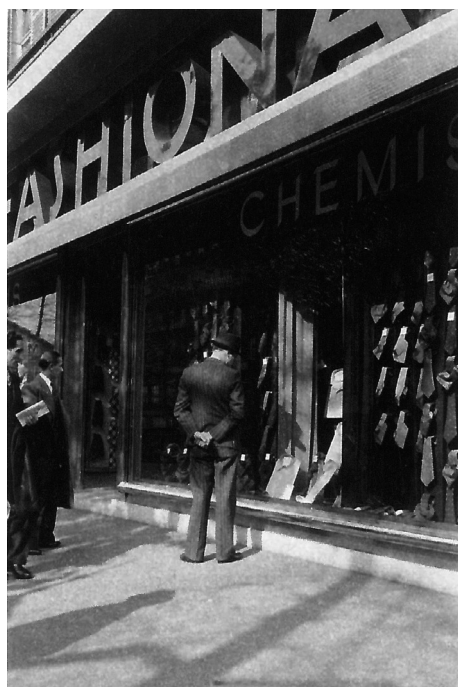
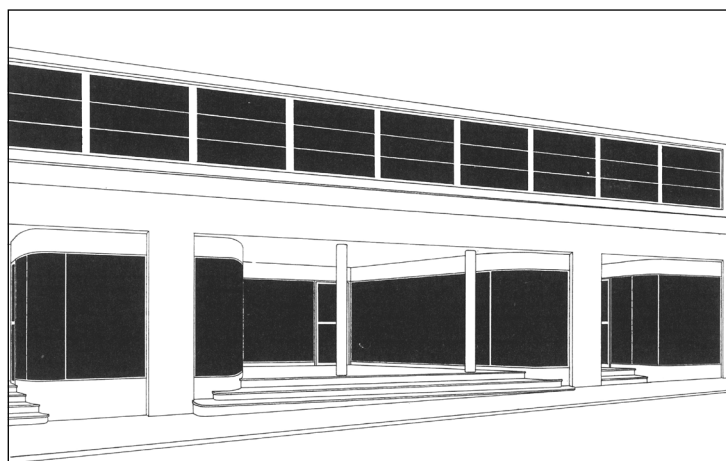
ARKM.1973-103-116-0015 / ArkDes

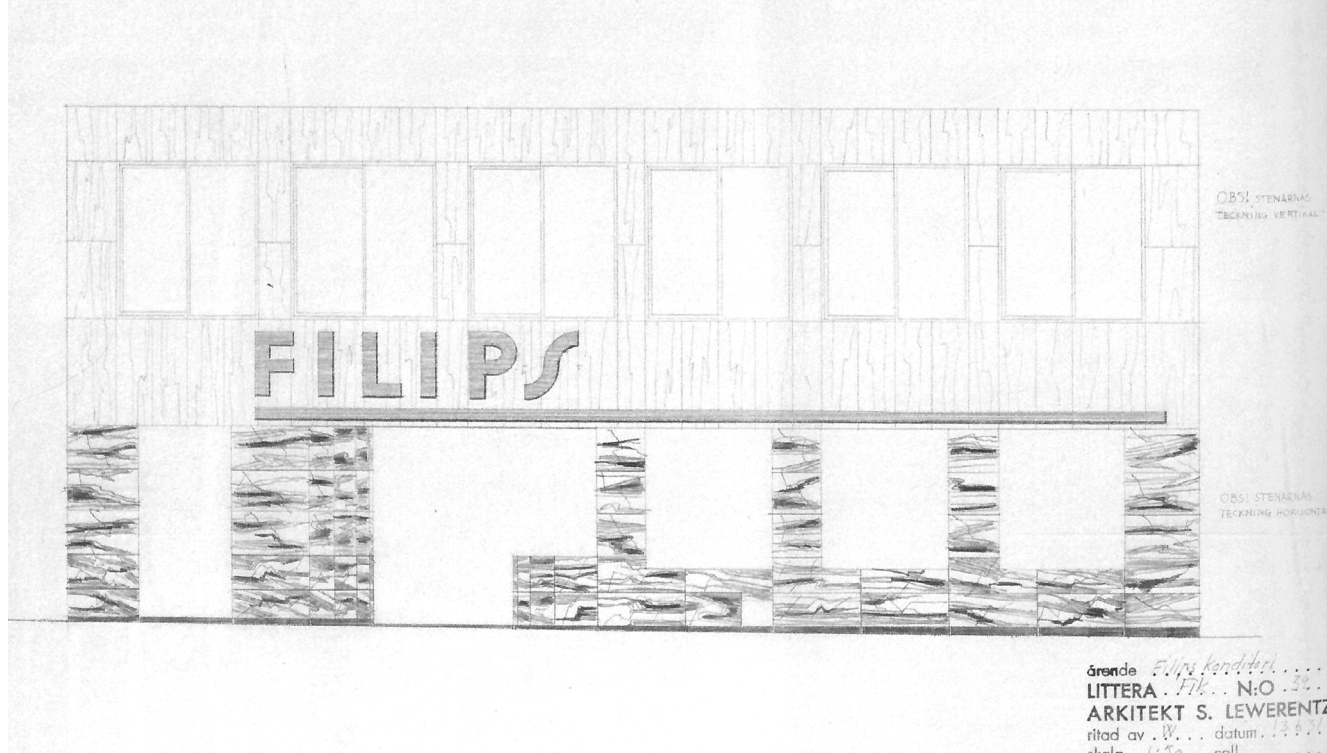
ARKM.1973-103-116-0003 / ArkDes

Montra na rua Akersgatan em Oslo (c. 1930-34)

ARKM.1973-05-02560 / ArkDes

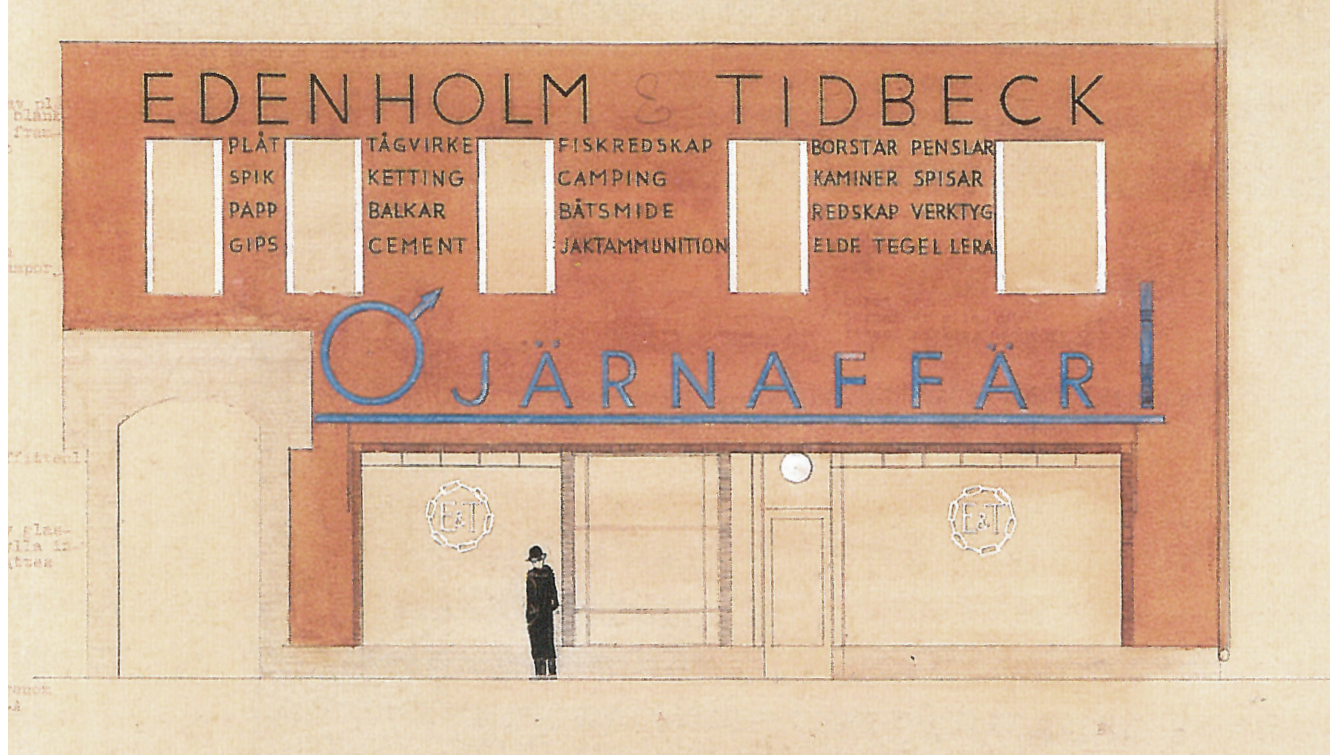
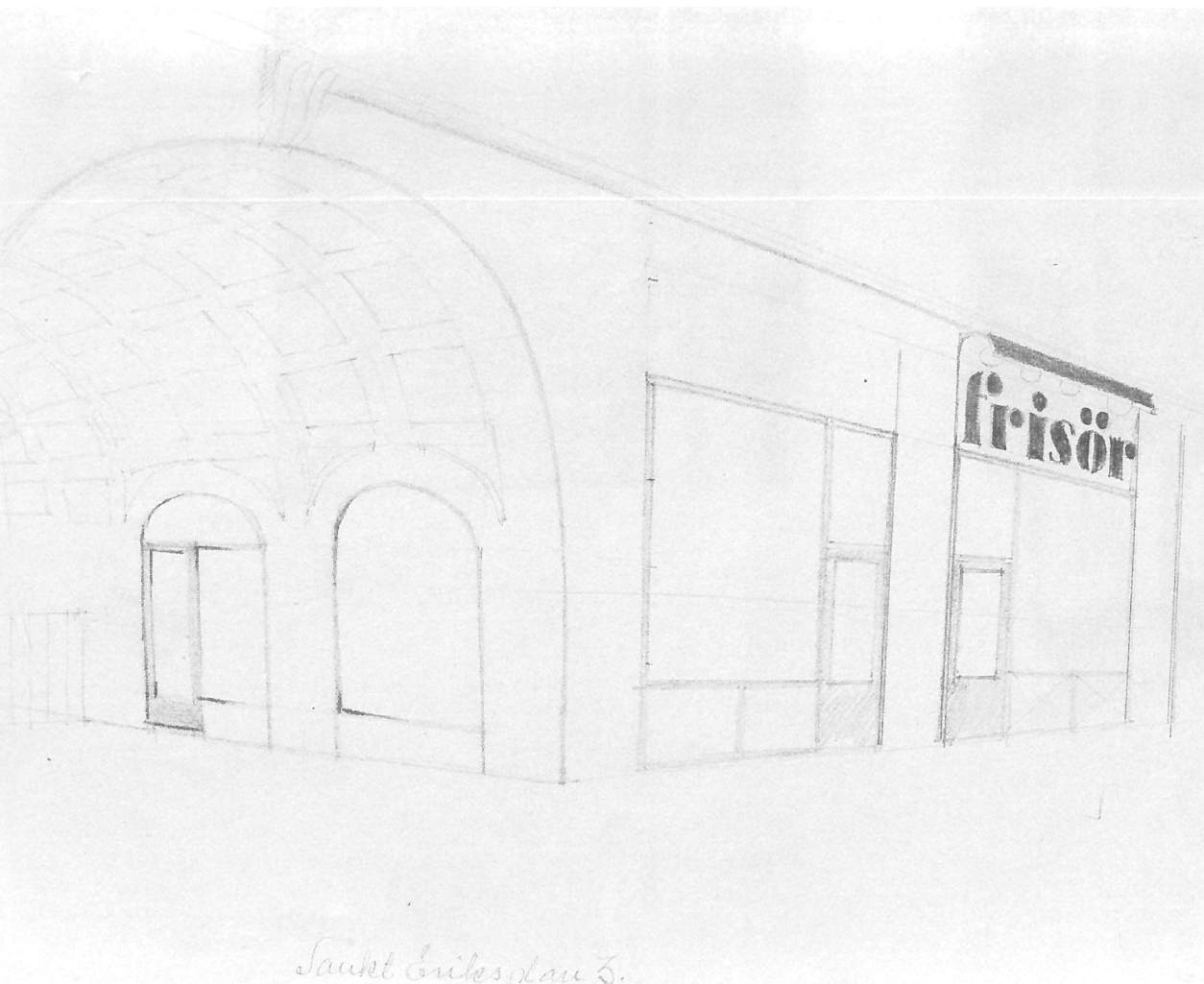






Confeitaria Filips, Estocolmo (c. Jun 1931)
Pormenorização da estereotomia da montra 1:100
ARKM.1973-05-01859 / ArkDes
Sala de refeições e cozinha da confeitaria (c. 1934)
ARKM.1973-103-0265 / ArkDes
ARKM.1973-103-0270 / ArkDes

Perspectiva da montra da confeitaria (c. Abr 1931)
ArkDes
Alçado da montra da confeitaria (c. 1931) 1:100
Planta e alçado da montra [Idesta] (c. 1932)
ARKM.1973-05-01952 / ArkDes
ARKM.1973-05-12503-006 / ArkDes

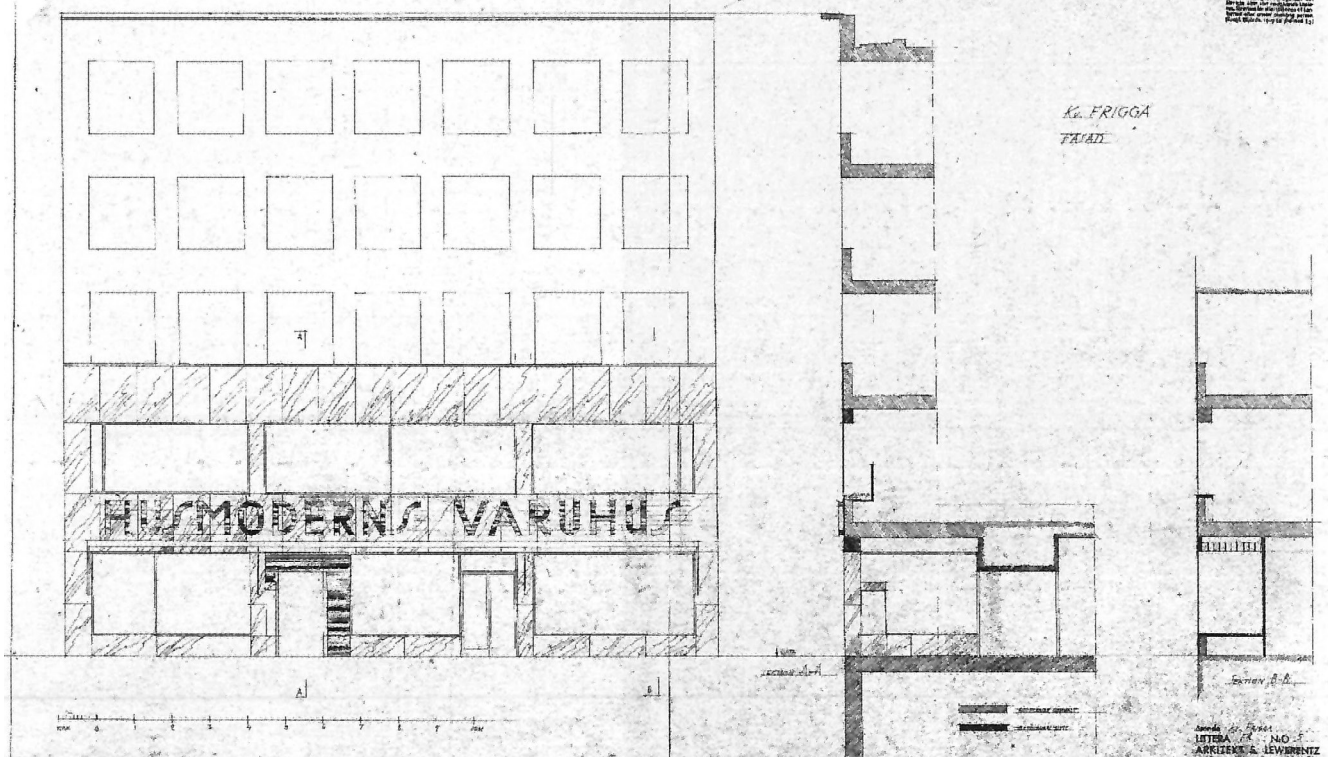


Loja Edenholm & Tidbeck, Estocolmo (c. 1931)
Alçado da montra [BLOKK] 1:100
ARKM.1973-05-11183 / ArkDes

Letreiro luminoso cabeleireiro [Frisör] (c. 1932)
ARKM.1973-05-12364-001 / ArkDes
ARKM.1973-05-12364-003 / ArkDes

Armazém Husmoderns Varuhus (c. 1931)
Alçado (estereotomia) e corte da montra 1:200
ArkDes

Montras Frisör e Tobak na rua Roslagsgatan e na
Stureplan [Idesta] (c. 1932-34) Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-103-168-487 / ArkDes





Denna ritning är vår egendom och
får icke utan vårt medgivande kopie-
ras, föresändas för eller utlämnas till kon-
kurrent eller annan obehörig person.
Kungl. Föroordn. 1919 § 2 jfrd med § 54

ärende *A.B. Archimedes*
LITTERA *Ark.* N:O *1*
ARKITEKT **S. LEWERENTZ**
ritad av *AML* datum *4/1/32*
skala *1:4* coll. *L*

Letreiro luminoso para leitaria (c. Dec 1932)

Pormenorização em corte [Idesta] 1:4

ARKM.1973-05-12364-006 / ArkDes

Montra da loja Konsum (c. 1930-34)

Caixilhos produzidos na Idesta. Sigurd Lewerentz

ARKM.1973-103-168-489 / ArkDes

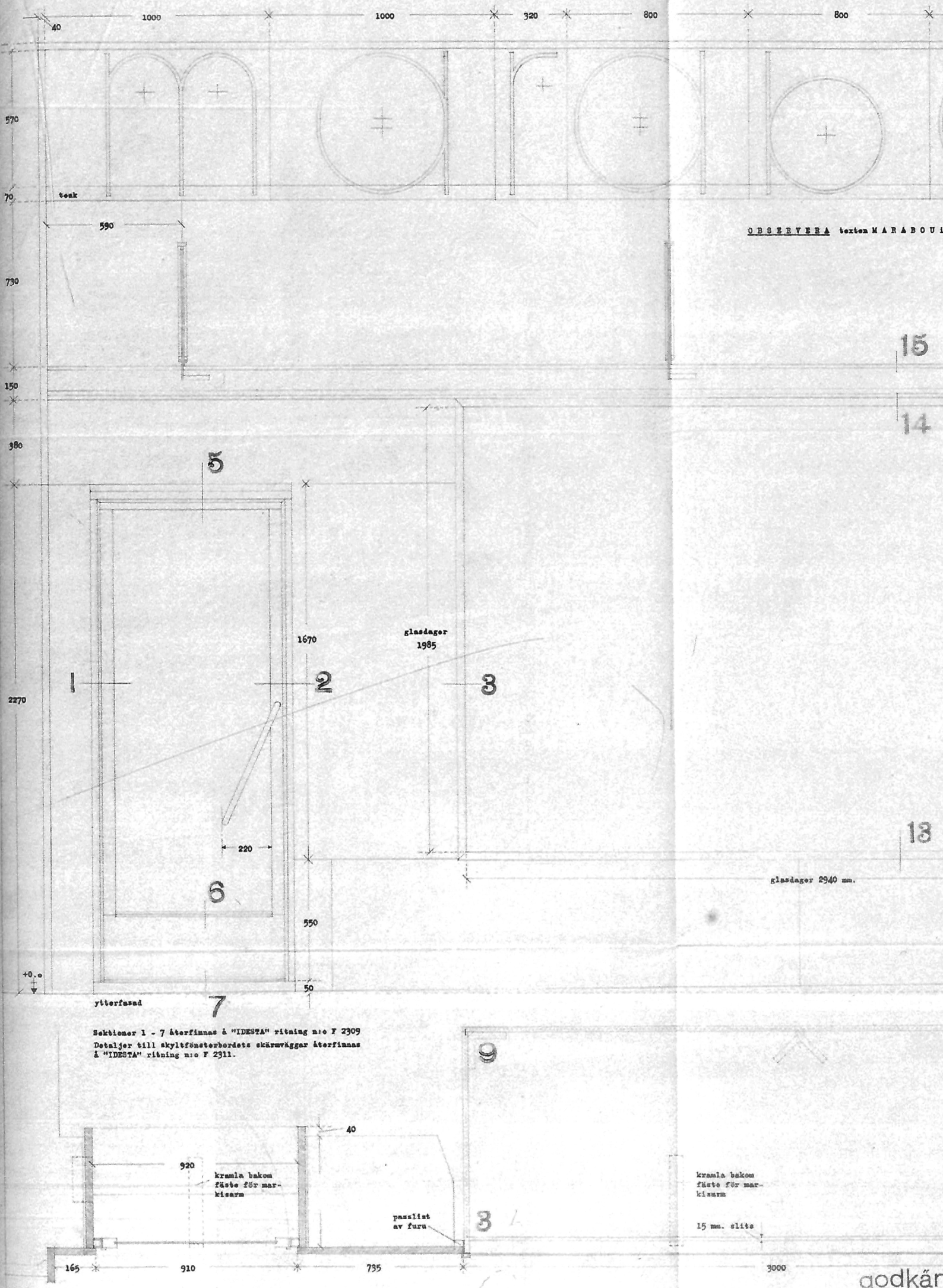
Montra de uma loja de roupa interior (c. 1930-34)

Caixilhos produzidos na Idesta. Sigurd Lewerentz

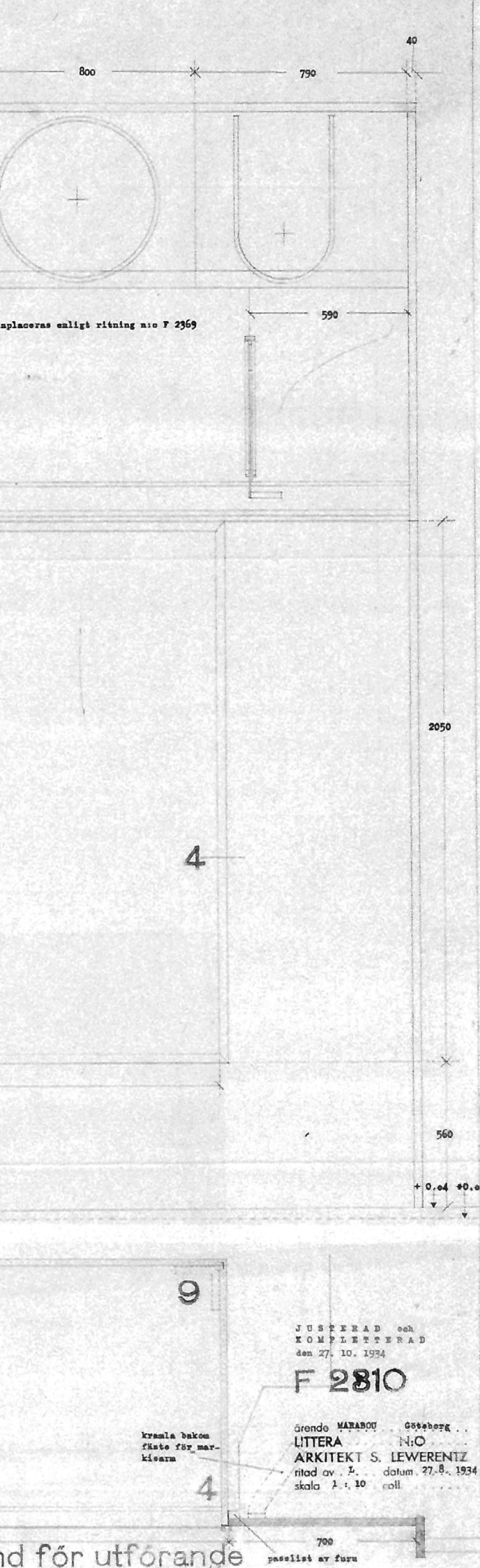
ArkDes

Perspectiva da montra Archimedes (c. Jan 1932)

ARKM.1973-05-02568 / ArkDes

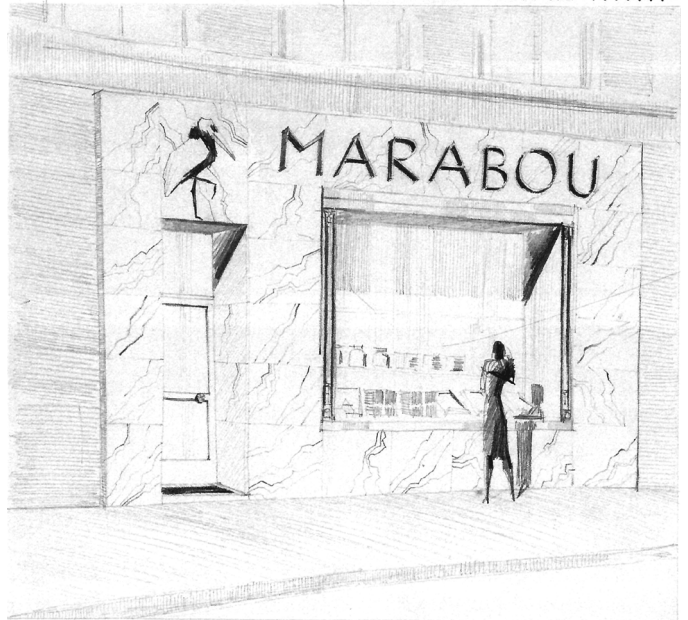


Sektioner 1 - 7 återfinnas i "IDESTA" ritning n:o F 2309
Detaljer till skyltfönsterbordets skärmväggar återfinnas
i "IDESTA" ritning n:o F 2311.



Denna ritning är vår egendom och
får icke utan vårt medgivande kopie-
ras, föreläggas för eller utlämnas till kon-
kurrent eller annan obehörig person.
(Kungl. Föroordn. 1919 § 2 jfrd med § 5.)

Ärendet *Marabou Göteborg* ..
LITTERA *Marabou* N:o
ARKITEKT S. LEWERENTZ
ritad av *S. L.* datum *27. 8. 1934*
skala *1 : 10* coll.



Montra Loja Marabou, Gotemburgo (c. Ago 1934)
Pormenorização do alçado e planta [Idesta] 1:20
ARKM.1973-05-02534 / ArkDes

Perspectiva da montra e da entrada (c. Mar 1931)
ARKM.1973-05-02549 / ArkDes



acceptera

den föreliggande verkligheten — endast därigenom har vi utsikt att behärska den, att rå på den för att förändra den och skapa kultur som är ett smidigt redskap för livet. Vi behöver inte enmal kulturs urvuxna former för att iälvaktning. Vi kan inte smy bakåt. Vi kan inte heller h besvärligt och oklart in i en te annat än se verkligheten den för att behärska den. V d som är mål i våra daga aldrig varit någon verklig tvekan ar de trötta och pessimistiska som på att vi håller på att skapa en maskinkultur som är sitt eget ändamål. Det är

Gunnar Asplund
Wolter Gahn
Sven Markelius
Gregor Paulsson
Eskil Sundahl
Uno Åhrén

Tiden

CULTURA EM CONFLITO ACCEPTERA

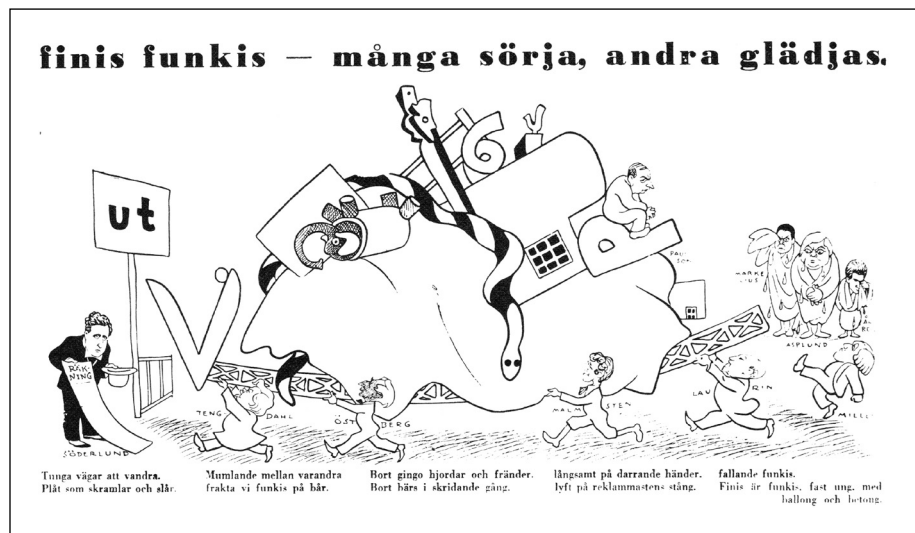
O manifesto sueco *acceptera*, publicado um ano após a exposição, é frequentemente citado como o documento que reúne as intenções da vanguarda sueca dos anos 30, assumindo o estatuto quase mítico de marco histórico que assinalou a grande mudança do discurso arquitectónico da época. A sua publicação foi recebida com grande controvérsia tendo sido considerada pelos críticos tradicionalistas como «o livro mais insolente que alguma vez fora publicado em sueco - seguramente uma nova e pueril insolência, mas totalmente imprudente e desafiadora».¹ Apesar da intensa reprovação proveniente do círculo artístico conservador, a *acceptera* carece de uma postura agressiva ou radical presente em alguns dos movimentos utópicos do princípio do século XX, e os seus autores², não sendo perfeitos desconhecidos do cenário cultural sueco, nada tinham de subversivo principalmente no que respeitava as ligações que muitos tinham estabelecido com o pensamento arquitectónico clássico da época. A imprensa deu especial cobertura a dois dos seus protagonistas que tinham sido responsáveis pelo comité da Exposição de Estocolmo - Gregor Paulsson e Gunnar Asplund -, por possuírem um vasto conhecimento do projecto da exposição, assim como uma considerável experiência prática, sendo Gunnar Asplund uma das proeminentes figuras da nova geração de arquitectos com uma notável projecção internacional, decorrente da construção da Biblioteca Municipal de Estocolmo (1918-28).

À esquerda: Capa do manifesto (c. 1931)
Acceptera

A *acceptera* anunciava uma mudança no espírito artístico e cultural, procurando apresentar ao público uma realidade que caminhava a passos largos para a modernidade, cujo futuro dependia da sua capacidade de permanecer em sintonia com as potencialidades da produção em série e do planeamento racional do espaço da habitação e da cidade. De certa forma, ela fora concebida apoiando-se nas ideias desenvolvidos nos anos anteriores à exposição, baseando-se inclusivamente no discurso proferido por Paulsson em 1928, onde estava já patente a vontade de questionar o modo linear e gratuito como eram referenciados os modelos do passado, frequentemente satirizando a visão

1 «Likewise, the authors of *acceptera* dispensed with the received wisdom of their cultural forefathers to the extent that the publication was considered by one prominent traditionalist as “the most insolent book ever published in Swedish - a fresh and boyish insolence to be sure, but altogether reckless and defiant”» v. Lucy Creagh, “An Introduction to *acceptera*” in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2008, p. 127.

2 Os principais protagonistas foram o historiador Gregor Paulsson (1889-1977) e os arquitectos Uno Åhrén (1897-1977), Erik Gunnar Asplund (1885-1940), Wolter Gahn (1890-1985), Sven Markelius (1889-1972) e Eskil Sundahl (1890-1974). Formalmente Sigurd Lewerentz nunca integrou o grupo, e é difícil apontar o seu grau de envolvimento após a inauguração da exposição. v. *Idem*.



Caricatura da Exposição de Estocolmo (c. 1930)
Ilustra os críticos e detractores - entre eles, Ragnar Östberg e Carl Malmsten - no encerramento da exposição a removerem triunfantemente os seus vestígios, enquanto Gregor Paulsson permanece melancolicamente sentado sobre os destroços. À esquerda lê-se 'fora!' escrito numa placa e à direita, estão Sven Markelius, Gunnar Asplund e Uno Åhrén resignados e tristes. Carl Jacobsson [in *Museet och 30-talet* (1986), p. 108]

Os autores do manifesto Sven Markelius, Uno Åhrén, Gunnar Asplund, Eskil Sundahl, Walter Gahn e Gregor Paulsson (c. 1931)

ArkDes

mais conservadora sobre a história.³ O manifesto propunha dar a conhecer os princípios que estariam na base do projecto moderno a partir da descrição pragmática da contemporaneidade acompanhando-a de afirmações com um cariz tão humorístico como propagandístico. Os seus autores procuravam promover a progressista reforma social e artística que estava já em curso desde o início do século, partilhando a convicção do poder transformador do espaço, da sua capacidade de dar resposta a algumas das principais questões da contemporaneidade. Tais intenções são manifestamente visíveis na exposição como também no manifesto, esforçando-se por esclarecer, educar e persuadir o público, sensibilizando-o para as profundas mudanças sentidas nas múltiplas facetas da vida moderna.

Alvar Aalto, tendo sido uma das personagens que reconheceu o importante papel da Exposição de Estocolmo, procurou destacar o seu carácter educativo, reconhecendo que «as exposições podem e devem servir de escola social de modo a tirarmos partido das oportunidades técnicas, o que representa um passo significativo no nosso desenvolvimento cultural. (...) A Exposição de Estocolmo é por isso uma boa escola onde já não se aplicam os antigos critérios de avaliação da 'arquitetura de exposição'».⁴

Curiosamente, o conteúdo teórico e a composição gráfica adoptados na capa do manifesto revelam uma clara aproximação às estratégias de comunicação publicitária, com um evidente tom propagandístico, ao utilizar expressões simples e imperativas de forma a transmitir eficazmente a mensagem progressista do projecto moderno. O título eleva-se com a assertiva inevitabilidade de um *slogan* que proclama imperativamente a *aceitação da época*, apelando ao reconhecimento do tempo presente sem artifícios históricos ou efabulações.⁵ Ao contrário do que alguns autores propunham, a declaração intitulada *acceptera* [«aceita!»] não expressava propriamente um impulso revolucionário - perturbador, chocante e disruptivo -, procurando antes afirmar a plena confiança na realidade existente, no presente e nas suas circunstâncias históricas, económicas, políticas e sociais.⁶

Paralelamente a esta atitude desafiadora do presente, procurava-se elaborar um outro conceito de tradição que rejeitasse o sentido determinista da história, libertando-a das amarras estilísticas que assombravam os críticos incapazes de ver na arquitectura moderna a continuidade do pensamento racional já

3 «It is also clearly a rejoinder to criticism, evidenced strikingly in the text when the authors converse with a group of anonymous "gentlemen", even at one point with a certain "Mr. Traditionalist".» v. *Idem*, p. 130.

4 «Exhibitions can and must serve as a social school for the correct use of technical opportunities, representing a very important step in our cultural development. (...) The Stockholm Exhibition is a school - a fine and good one, and the old criteria for evaluating 'exhibition architecture' no longer apply to it.» v. Alvar Aalto, "The Stockholm Exhibition 1930" in Göran Schildt, *Alvar Aalto in his own words*, op. cit., p. 74.

5 «Modern advertisement techniques also influenced this approach, evident not only in the graphic design of the book, but perhaps also in the choice of title: "The whole reform movement is rather like an advertising campaign" Paulsson was to say in the same year that *acceptera* was published "if you can get a selling slogan, you succeed".» v. *Idem*.

6 «As Gotthard Johansson, a notable supporter of the work of Paulsson and these architects, was to observe, a fuller title, emblazoned in red, was inclusive of the name of the social democratic publishing house that released it: "acceptera Tiden" - "accept the times".» v. *Idem*.



Individen och massan . . .

Det personliga eller det allmängiltiga?

Kvalitet eller kvantitet?

— en olöslig frågeställning, ty vi kan icke komma ifrån kollektivitetens faktum lika litet som vi kan komma ifrån individens fordran på självständigt liv.

Problemet heter i våra dagar:

kvantitet *och* kvalitet, massa *och* individ.

Det är nödvändigt att söka lösa det även i byggnads-konsten och konstindustrin.

naturalmente presente nas construções tradicionais suecas - uma hipótese que não deixava de ambicionar a libertação da tradição de um qualquer vocabulário formal imutável, procurando criar vínculos directos entre os princípios formais e os princípios técnicos da arquitectura. Neste sentido, nem a exposição, nem o manifesto pretenderam abandonar a tradição; antes propuseram integrá-la, sem dogmas, a partir das variações naturalmente decorrentes do tempo. Tal implicava reconhecer certos aspectos do passado que pudessem ser partilhados por todos - o que pressupunha o sentido colectivo da tradição -, e que constituíssem pontos de referência necessários ao progresso da arquitectura. A dificuldade e, consequentemente, o perigo deste exercício não estaria, portanto, no reconhecimento da importância das lições do passado, mas antes na capacidade de cada autor dela depreender uma aplicabilidade prática atenta às próprias contradições anunciadas pelo presente. O arquitecto que actuasse no seio da tradição movia-se, inevitavelmente, entre o conflito e a transformação impostos pelo tempo, confirmando que *a tradição é um desafio à inovação*.⁷ De certa maneira, a real intenção do manifesto *acceptera* foi a de servir de intermediário entre as visões simplistas e maniqueístas responsáveis pela profunda divisão no debate em torno da cultura sueca e, particularmente, na relação que se estabelecia entre a arte e a técnica, a beleza e a utilidade, o novo e o antigo, o artesanato e a indústria, e, acima de tudo - tal como fora enunciado nas primeiras páginas do manifesto -, o indivíduo e as massas.

O indivíduo e as massas...

O particular ou o universal?

Qualidade ou quantidade?

- Questões insolúveis, que para o colectivo são um facto que não pode ser menosprezado da mesma forma que não podem ser desconsideradas as necessidades das próprias vidas dos indivíduos.

O problema da nossa época pode ser exposto em:

quantidade e qualidade, colectividade e individualidade.

*É necessário dar resposta a este problema a partir da arte construtiva e da arte industrial.*⁸

A Exposição de Estocolmo procurou redefinir o centro do debate sobre os direitos individuais e colectivos a partir dos benefícios da produção em série, abrangendo a dimensão sócio-económica do problema, fundamental para a compreensão da importância da democratização dos bens produzidos industrialmente e do seu significado ao entrarem no espaço da habitação. Aalto apontou também esta qualidade como sendo algo «particularmente eficaz» já que «as habitações projectadas não foram apresentadas como produtos individuais» mas como «projetos de arquitectura colectivos, naturalmente em larga

À esquerda: O indivíduo e o colectivo (c. 1931)

Acceptera

7 «A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.» v. Álvaro Siza "Oito pontos" (1983) in *01 Textos*, Porto, Civilização, 2009, p. 27-29.

8 «The individual and the mass... The personal or the universal? Quality or quantity? - Insoluble questions, for the collective is a fact we cannot disregard any more than we can disregard the needs of individuals for lives of their own. The problem in our times can be stated as: Quantity and quality, the mass and the individual. It is necessary to solve this problem in building-art and industrial art.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 143.

escala».⁹ Por sua vez, o manifesto identificava, com uma profunda acutilância, os problemas que as habitações em larga escala enfrentavam, procurando interrogar as principais características predominantes na concepção dos artigos relacionados com o espaço doméstico:

Actualmente, predominam três tendências no fabrico dos artigos domésticos. A primeira esforça-se por produzir mobiliário moderno de boa qualidade material e construtiva tendo como objectivo a utilidade. A sua concepção é gradual e tendencialmente inconsciente, progredindo em direcção à contenção e objectividade evidente do objecto utilitário. A segunda é o resultado do nosso conhecimento sobredesenvolvido decorrente do interesse pela história; ela é uma ânsia pelo passado que requer que a casa seja uma amálgama de peças de diferentes épocas ou uma imagem abrangente de um estilo específico, evidentemente imitado, capaz de expressar uma certa aura da história. Neste último caso, não é grande a distância ao pastiche. Esta tendência é apoiada pelos 'amantes da beleza' da sociedade que desta forma concebem casas 'cultivadas'. (...) Ninguém parece reconhecer que o que eles apreciam e experienciam é o espetáculo.

A última e mais comum categoria inclui a maioria dos artigos domésticos que, impostos pela indústria, são adquiridos por serem baratos ou para ofuscarem o Sr. Andersson. Acima de tudo, esta é uma atitude pretensiosa e vulgar. (...)

Para além da primeira, nenhuma destas tendências se baseia em qualquer princípio objectivo. Não é de todo evidente que o mobiliário deva ser primeiramente projectado para servir uma qualquer função objectiva.¹⁰

Nas tendências enunciadas pelos autores da *acceptera*, a solução arquitectónica apontada para os problemas da habitação não podia simplesmente assemelhar-se a um qualquer modelo legitimado pela história, pois tal abordagem comportava o risco de uma aproximação ou queda no *pastiche*. Por outro lado, as soluções desenvolvidas a partir do diálogo com a indústria, quando sujeitas aos caprichos e mudanças impostas pela moda, careceriam igualmente de uma estratégia realmente objectiva, restando-lhes apenas a vulgaridade típica do

9 «Delightful as this gift is, it contains a profound 'message' concerning man's deepest instincts. I therefore do not wish to say merely that the Stockholm Exhibition is good, but that it is effective. (...) The minimum apartment is not an individual product like the country manor of the past. It is inevitably a pendant large-scale collective architecture.» v. Alvar Aalto, "The Stockholm Exhibition 1930" in Göran Schildt, *Alvar Aalto in his own words*, op. cit., p. 75.

10 «Three trends predominate in the manufacture of household goods at the moment. The first is the endeavor to produce modern furniture of good quality, materials, and construction, where the aim is utility and where design is gradually and half-unconsciously evolving toward the clear restraint and objectivity of the utilitarian object. The second is the outcome of our overdeveloped knowledge about and interest in history. It is a yen for the past that requires a home to be either a mishmash of period pieces or an all-embracing image of a specific style, copied of course, or at least to have an aura of history about it. In the latter case we are no great distance from pastiche. This whole trend is endorsed by the 'lovers of beauty' in society. In this way they create 'cultivated' homes. (...) Nobody seems to realize that what they admire and live in is a spectacle. The final and most common category comprises the bulk of household goods that, forced on us by industrialism, are bought because they are cheap or to upstage Mrs. Andersson. This is, above all, pretentious and vulgar. (...) None of these trends, apart from the first, are based on any objective principle. It is by no means obvious that furnishing should primarily be planned to serve some objective function.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 183-184.

objecto para consumo. Perante estes dois cenários, o entrelaçamento entre a lógica industrial e os princípios condutores da criação artesanal apresentava-se como uma possível e desejável resposta às condicionantes tanto dos espaços como dos objectos arquitectónicos. No caso particular da Exposição de Estocolmo, o edifício-pavilhão surgiu como o modelo expositivo de eleição para demonstrá-lo.

A compreensão do acto de habitar ganha novos contornos a partir do momento em que o domínio da casa deixa de ser apresentado ao público em salas de exposição genericamente mobiladas. Com a difusão das grandes exposições internacionais, o projecto expositivo adoptado para os espaços domésticos começa a incorporar modelos construídos à escala real onde se investigam com um elevado grau de detalhe as implicações funcionais, sociais e económicas dos seus diversos elementos arquitectónicos. Apesar das estratégias profundamente inovadoras que foram implementadas na Exposição de Estocolmo, certos artigos em exibição adoptaram formas decorativas tradicionais, que não passaram despercebidas diante da moderna espacialidade dos pavilhões. Na sala dedicada à Associação do Artesanato Sueco [*Swedish Handicraft Association*], encontramos algumas discrepâncias decorrentes deste contraste entre o projecto expositivo e as peças de mobiliário clássico adornadas com livros e padrões têxteis suecos que tanto divergem da espacialidade dos pavilhões, como das peças de mobiliário produzidas em série apresentadas nas restantes salas de exposição. O contraste é ainda mais explícito ao compararmos estas imagens às fotografias dos interiores concebidos por Uno Åhrén para a habitação n. 45, onde se regista de um modo inequívoco o conflito cultural existente entre os defensores da expressão artística artesanal, dita tradicional, e os apoiantes da atitude moderna a favor da mudança objectivamente técnica e social, em prol da modernização da produção artística de modo a que esta fosse compatível com as crescentes exigências comerciais impostas pela produção em série.¹¹

Não é a verdade, mas a adaptabilidade social, o que torna uma teoria poderosa. (...)

Podemos perguntar-nos o que é a arte de construir, sendo que a resposta varia: templos góticos, templos clássicos, a beleza harmoniosa, ritmada, e assim por diante; isto, durante uma década no século XIX, e aquilo, durante outra. Entre todas as indecisões no vaivém do mundo e do seu imaginário estético, a arte de construir de repente tornou-se uma 'questão'. Esta questão era o problema da habitação. Do mesmo modo, a industrialização converteu a produção dos utensílios domésticos

11 «While all six of the acceptor authors were involved in some capacity with the preparations for the housing section of the exhibition, it was Åhrén who, in establishing the guidelines for the types of dwellings to be constructed, perhaps exerted the greatest influence over its general program. Since first encountering the work of Le Corbusier in 1925, Åhrén had agitated in numerous polemical articles, and in his own practice, for the release of architecture from the contingency of personal expression in favor of a foundation in quantifiable, collective condition. (...) Paulsson and Asplund guided the content of the book [*acceptera*]; Åhrén later confirmed that it was he who was responsible for the layout of the book and its cover design, as well as the concluding statement 'accept'» v. Lucy Creagh, "An Introduction to *acceptera*" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 131-133.



Exposição de Estocolmo - Pavilhão 23 (c. 1930)
Sala dedicada à Associação do Artesanato Sueco
ARKM.1990-106-076 / ArkDes

Pavilhão 26 - Sala dos artigos têxteis (c. 1930)
ARKM.1990-106-081 / ArkDes
ARKM.1990-106-082 / ArkDes
Gustaf W:son Cronquist

Exposição de Estocolmo - Pavilhão 26 (c. 1930)
Sala dos artigos têxteis
ARKM.1988-112-2331 / ArkDes
ARKM.1988-112-2339 / ArkDes
TEKA0148514 / Tekniska museet
Elsa Gullberg com as suas obras expostas (c. 1930)
ARKM.1985-109-222 / ArkDes



numa questão; na questão de saber como adquirir melhores artigos domésticos. (...)

É evidente que as radicais mudanças nas condições económicas, sociais e tecnológicas durante o século XIX colocaram as áreas culturais num conflito insolúvel temporário com estas mesmas circunstâncias, e talvez se possa afirmar que a arquitectura e as artes aplicadas andam à deriva - sem rumo. Tentou resolver-se estas questões do modo que descrevemos, tentando olhar para o passado como um paraíso perdido em busca da restituição da relação entre a arte e o artesanato, etc., que nele prevalecia. Por conseguinte, não foi feita qualquer tentativa de adaptação à época.¹²

À direita: Montagem do traje do homem moderno com uma gorgeira e uma pena. Gunnar Asplund
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 304]

Poder-se-á argumentar que no seio deste conflito se debatiam questões que ultrapassavam a simples dimensão artística da cultura e da arte; na realidade, está na sua origem uma aspiração colectiva à mudança social e à democratização do acesso à habitação que entrava directamente em conflito com a expressão individual identitária de um grupo dominante. Tanto a exposição como o manifesto esforçaram-se por garantir que o trabalho dos artistas e dos arquitectos se libertara da esfera exclusiva da elite responsável pela atribuição dos valores absolutos de uma tradição nacional restritiva, só assim conseguindo relacionar-se livremente com as necessidades plurais da época.¹³ Para se atingir tamanha liberdade, seria necessário garantir primeiramente a clarificação objectiva dos problemas técnicos da arquitectura, podendo assim o arquitecto responder eficazmente à crescente necessidade de habitação.

Actualmente necessitamos de justificações objectivas para qualquer realização técnica. Não começamos a construir uma central energética ou uma novo sistema rodoviário sem o estudo exaustivo das necessidades que se pretendem satisfazer, e do modo mais barato e eficaz de as atingir; nem ninguém questiona a justificação para tais medidas. Quando nos encontramos a construir habitações para milhões de pessoas, a nossa abordagem deveria ser a mesma. Talvez não sejamos capazes de o admitir fácil e frontalmente. Mas aqui reside uma inconsistência, já que as soluções técnicas para os projectos de habitação

12 «Not truth but social adaptability makes a theory powerful. (...) What is building art, one asks oneself, and the answers very: Gothic temples, Classical temples, harmonious, rhythmic beauty and so on; during one decade in the nineteenth century this, during another that. Amid all the vacillations to and fro in the world of aesthetic imagination, building-art suddenly became an "issue". This issue was the housing problem. In the same way, industrialization turned the production of domestic implements into an issue, the issue of how to acquire better household goods. (...) It is clear that the radical changes in economic, social, and technological conditions during the nineteenth century placed these cultural areas in a temporarily insoluble conflict with these very circumstances, and one could say that architecture and the applied arts drifted around without direction. People attempted to resolve the issues in the way we have described, which was to look back to the lost paradise and seek to restore the relationship between art and handicraft, etc., that prevailed there. Consequently no attempt was made to adapt to the times.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 148-149.

13 «All of these new objects have the same claim to being treated as culturally valuable. This means that the industrial artist is giving up his previous attitude and descending from his artificial pedestal to work in every field and design every object that belongs to the props of everyday life. (...) The artist thus steps out among the people in order to help harmonize life with his intuitive ideas, rather than stubbornly maintaining the opposition of art and non-art, which only leads to sustained tragedy and a hopeless life.» v. Alvar Aalto, "The Stockholm Exhibition 1930" in Göran Schildt, Alvar Aalto in his own words, op. cit., p. 72.

A gentleman: "Are human beings utilitarian-mechanical (chemical-technical?), practical beings or the bearers of spiritual values? Is utility our servant or our aim?"⁵³

We: Servant!

A gentleman: "We ask for values and you answer in kilowatts."

We: We also ask for values and are answered with ornaments, decorations, side issues.

Mr. Traditionalist: Decorations are not a side issue. Art is the bloom of life. We need to dispel the gloom with a little decoration, a little culture.

We: Decoration and culture, be careful not to equate them. But listen:

Stylistic trappings no longer suit us.

Gentlemen, you wear modern suits, as we can see. Fine, attractive fabrics, natural, fairly practical in cut. Are you ready to put on some traditional garb, a seventeenth-century business suit for instance? Or lace cuffs with your overalls?



Mr. T: That would turn into a masquerade.

We: Precisely. But isn't it just as much a masquerade if we fix a few bits and pieces from the dress-up box, pilasters, surrounds, festoons, rosettes, friezes, and the like on our contemporary buildings, planned and constructed for today with normal, natural contemporary people living in them?

Mr. T: Yes, but these elements of architecture also develop, after all, and they become modern.

*também devem basear-se no debate profundo sobre o modo de definir o problema e sobre a clarificação das necessidades da habitação.*¹⁴

O debate em torno das necessidades de habitação conduziria à conclusão de que os métodos de construção utilizados deveriam sofrer modificações de acordo com o funcionamento e a organização dos espaços da casa. Para os autores da *acceptera*, a espacialidade da casa teria necessariamente de se adaptar ao modo de vida moderno, autonomizando-se das soluções do passado que evidenciavam circunstâncias técnicas - estruturais e infra-estruturais - progressivamente diferentes:

*Para a maioria das pessoas, a mudança social consiste na construção de mais instituições uma vez que se autonomizaram do âmbito doméstico programas como a educação, a saúde, o desporto, etc. Por outro lado, poucas compreendem que o modo como as habitações são construídas tem também de mudar como consequência da alteração da função da casa. Adquirimos os equipamentos técnicos necessários às diversas formas de bem-estar moderno; mas não nos foi proporcionado qualquer tipo de mudança no modo como a casa se organiza, nem nos foi dada uma maior espacialidade. (...) O que diferencia o interior das habitações contemporâneas do interior das do passado é o aquecimento e a água canalizada, a electricidade, o gás e o aparecimento da casa de banho. Observa-se, além disso, uma certa tendência para espaços em menor número, mas com dimensões superiores para o convívio. (...) É por esta razão que nunca poderemos recriar ou tomar de empréstimo os elementos de uma cultura passada, por muito que a possamos admirar.*¹⁵

À direita: A villa ideal diante de um olhar cínico
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 166]

Os arquitectos suecos debatiam sobre a adequabilidade dos modelos do passado, reconhecendo o seu valor cultural, mas questionando a sua capacidade de dar uma resposta eficaz às necessidades de cariz sócio-económico da generalidade da população. É também importante ressaltar que tais preocupações não tinham a pretensão de se apresentarem como utopias; pelo contrário, a problemática da 'casa ideal' decorria de uma crescente tomada de consciência social, intimamente ligada ao contexto económico e industrial responsável por condicionar profundamente a possibilidade de a arquitectura satisfazer os

14 «We now require objective justification for every technical undertaking. We do not start building a power station or a new road system without thorough studies of the needs they will satisfy and the cheapest and most efficient ways of meeting them. Nor does anyone question the justification of such measures. When we are building housing for millions, our approach should be the same. Perhaps we do not admit this readily and generally. But herein lies an inconsistency, for the technical solutions for housing must also be based on a thorough discussion of how to define the problem and on a clarification of housing needs.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 185.

15 «For most people social change consist on building more institutions, because so much has been taken out of the home, such as education, health, sport, etc. But on the other hand not many realize that the way homes are built must also change as a consequence of the changing function of the home. We have acquired the technical equipment for all sorts of modern comfort. We have not been offered any change in the way the home is organized nor have we been given greater spaciousness. (...) What differentiates the interior of today's homes from those of the past is heating and running water, electricity, gas, and a bathroom. In addition there is a trend toward fewer and larger rooms for socializing. (...) It is for this reason that we can never re-create or borrow the features of the old culture, no matter how much we admire it.» v. *Idem*, p. 186.



An ideal villa in the eyes of the cynical observer.

requisitos básicos de qualquer habitação digna. Não estaríamos, por isso, perante um movimento de natureza utópica, tendo os autores da *acceptera* afirmado, em diversas ocasiões, que «não seria necessário um génio para elaborar uma lista do que seria preciso para se construir a habitação ideal; seria, contudo, exigente encontrar uma solução genuína, capaz de responder ao problema da habitação para as pessoas mais desfavorecidas.»¹⁶ A adequação da arquitectura às estratégias de produção industrial era assim apresentada como a eventual resposta a esta dificuldade, tirando partido do seu *modus operandi*, isto é, reconhecendo e tornando operativo o seu «princípio de reprodução».¹⁷ Tais pressupostos acabariam por ser desconsiderados ou totalmente rejeitados pelo olhar conservador e ortodoxo daqueles que defendiam os valores identitários absolutos, recuperados de um passado permanentemente estático, a partir de «exigências ditadas pelo estilo» ou «motivações puramente arquitecturais».¹⁸

*Apesar da sociedade moderna adquirir a maioria das suas características a partir da recente democracia, certos valores têm permissão para permanecer perfeitamente intactos, como absolutas relíquias de uma era cultural passada. Este é particularmente o caso dos valores estéticos. Nele a crença em valores absolutos é praticamente inabalável. A beleza consiste num conjunto específico de proporções e ritmos regulares, e encontrou o seu expoente máximo no período clássico de onde as restantes culturas retiraram as próprias máximas, completando-as com uma ou duas das suas tradições nacionais. Quem pretenda afirmar que os valores estéticos são relativos e decorrem em função dos valores proeminente de uma determinada época - quanto mais independente da tradição estão os valores de um época, mais independentes da tradição estão os valores clássicos - é prontamente encarado como um bárbaro.*¹⁹

A leitura relativa dos valores estéticos do passado e das ordens clássicas estava já transversalmente presente nos primeiros escritos de Gregor Paulsson, manifestando-se igualmente nos diversos capítulos da *acceptera* onde se

16 «No genius is required to draw up a list of what is needed for the ideal dwelling, but finding a genuine solution to the housing problem for the less affluent requires more. At the moment it is almost insoluble.» v. *Idem*, p. 188.

17 «Its perfection and reasonable price is the result of mechanical process and industrial organization. (...) In our building we do not utilize the resources of our age as we do in most other areas of production. Only with the help of industrial production can we under prevailing conditions meet the demands for the greatest possible efficiency as the lowest possible cost (...) Machine asset us. They represent cheap labor and perfect precision. The principle on which they work is reproduction. (...) Only industrial production can make quality goods available for the vast majority. The principle of reproduction in industrial production presupposes limiting manufacture to certain types of products. In other words it presupposes standardization. Standardization, for the purposes of production, is the utilization of a natural tendency to develop types.» v. *Idem*, p. 219-221.

18 «At one time all was permissible, as long as one used the formula 'where demanded by the style' or 'for architectural reasons'. An unscrupulous builder and a cunning architect could work miracles with these phrases.» v. *Idem*, p. 188.

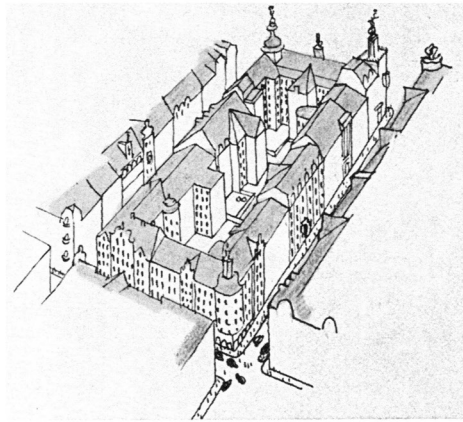
19 «Although modern society acquires most of its features from the new democracy, a number of values are allowed to remain completely intact as pure relics of a bygone cultural era. This is particularly the case with aesthetic values. Here belief in absolute values is virtually unshaken. Beauty consists of certain proportions and linear rhythms and found its highest expression during the classical period, from which other cultures have taken their maxims, supplemented by one or two of their own national traditions. Anyone who wants to assert that aesthetic values are relative and a function of the leading values of one's own age - the more independent of tradition the values of the age, the more independent of the tradition of classical aesthetic values - is regarded a barbarian.» v. *Idem*, p. 151-152.

debate a natureza relativa dos próprios valores estéticos e sociais, ligando-os às relações hierárquicas instituídas ao longo do curso da história da civilização. Tais relações procuravam, acima de tudo, mostrar a arte e a arquitectura como acontecimentos que decorriam directamente das sempre cambiantes necessidades culturais da sociedade, e da época. Para Paulsson, a história da civilização mostra-nos que cada época desenvolve a sua cultura espelhando-a tanto nos ideais que defende como nos objectos que produz, neles tornando perceptíveis as relações sociais predominantes. Estes argumentos que servem de âncora ao discurso da *acceptera* estão também presentes no seu texto *Better Things for Everyday Life* (1919), claramente influenciado pelo conceito *Kunstwollen* [vontade da arte], introduzido por Alois Riegl, que compreende a vontade artística como algo que surge em profunda sintonia com o espírito da época. Assim, a estratégia dos autores da *acceptera* parecia querer direccionar o debate cultural para os artefactos de cada época, neles contemplando os reflexos instauradores dos ideais da sociedade que os produziu. Neste sentido, a ‘nova objectividade’ parece apresentar-se como um contraponto necessário à convocação historicista do passado, rejeitando uma das principais críticas da elite cultural sobre os perigos decorrentes do eventual nivelamento dos actuais padrões de qualidade.

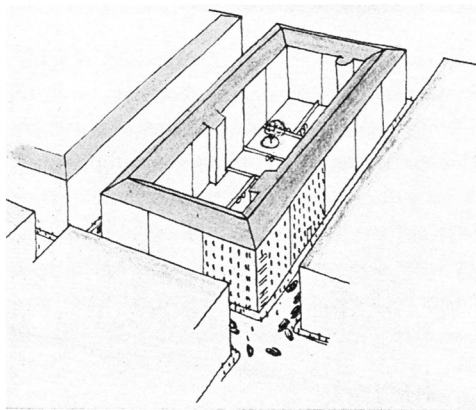
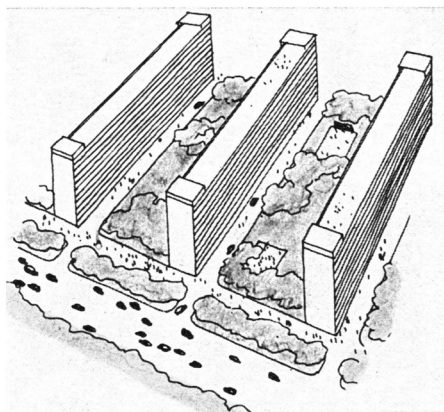
O interesse nos valores da nossa época requer objectividade. A radical arte de construir é sustentada pelo confronto com uma manifestação incondicionalmente objectiva, independente de empréstimos culturais. Este confronto é simultaneamente uma necessidade e uma preocupação. Uma preocupação na medida em que nos parece estimulante e dignificante dar forma às correntes ideológicas e emocionais que fluem e alimentam a contemporaneidade. Defendemos que a busca pela contemporaneidade é uma preocupação mais valiosa do que as lamentações sobre o actual nivelamento dos nossos padrões. É uma preocupação e um desejo afirmar as características do presente que diferem das épocas anteriores, e permitir destemidamente o surgimento de novas ideias sobre a forma. (...) Esta preocupação, este esforço em expressar o espírito da nossa época como o seu mote, por si só apresenta-se-nos como uma exigência que tentamos cumprir. Não nos conseguimos inspirar numa época se não sentirmos qualquer tipo de lealdade para com ela. Devemos colocar-nos ao seu serviço; devemos ajudar a resolver os seus problemas.²⁰

O enquadramento da arquitectura enquanto serviço democrático, atento à realidade dos diferentes elementos da sociedade - sendo eles de natureza

20 «Interest in the values of our own time engenders demand for objectivity. Radical building-art is sustained by the struggle for unconditional, objective embodiment independent of cultural borrowings. This struggle is both a necessity and an interest. An interest in so far as it appears to us more stimulating and dignified to give form to the ideological and emotional currents that flow through and nourish contemporary life. We assert that the struggle for contemporaneity is a more valuable interest than moaning about the current leveling down of standards. It is an interest and a pleasure to affirm the features of the present that differ from other eras and to fearlessly allow new ideas of form to emerge. (...) This interest, this endeavor to express the face of our age as its theme, itself makes demands that we attempt to fulfill. We cannot be inspired by an age if we feel no loyalty to it. We must place ourselves as its service, we must help to solve its problems.» v. *Idem*, p. 154.

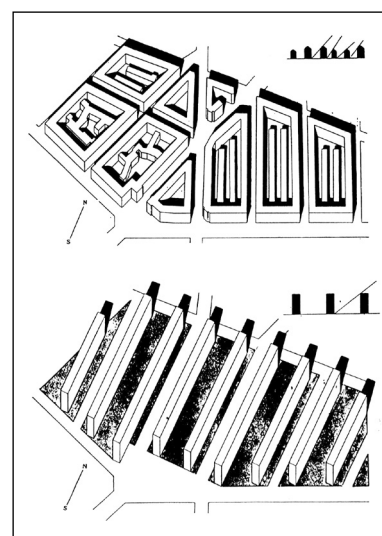


Evolution from the old closed-town plans to the new open-city planning system.



individual ou colectiva -, é a grande manifestação revolucionária levada a cabo pelos autores da *acceptera*, ao defenderem que a concepção do espaço arquitectónico, em qualquer um dos programas do campo desta *arte de construir*, «deveria compreender a vida, propondo soluções capazes de ter em consideração as suas diferentes formas. Ela deveria ser capaz de diferenciá-las das formas que a vida em tempos tomou, onde já não é possível *prosperar sem fricção*. Contudo, a *arte de construir* mostra-se mais conservadora do que própria vida, visto que a forma da casa petrificou ao passo que, em certos aspectos essenciais, a vida transformou-se radicalmente.»²¹ A qualidade de vida teria de ser proporcionada tanto na organização da habitação como no planeamento da cidade, onde seria necessário implementar uma estratégia consideravelmente diferente da do passado. Entre as diversas soluções adoptadas, propuseram-se novos modelos de organização do tecido urbano, mais abertos ao espaço colectivo exterior, substituindo assim o tradicional esquema de quarteirões da cidade histórica.²² Se por um lado a casa deixava de ser uma «unidade de produção»²³ absoluta e auto-suficiente que reunia todas as actividades do quotidiano dos seus habitantes - do lazer ao trabalho -, por outro continuava intimamente vinculada às necessidades básicas individuais e colectivas do agregado familiar e, por isso, requeria uma «diferenciação»²⁴ na sua organização espacial. O manifesto explora também a adequação desta diferenciação funcional dos elementos que compõem a habitação - como a sala-de-estar, o quarto de dormir, a cozinha, o hall de entrada, o pátio exterior, e até mesmo eventuais áreas de mezzanine - de forma a otimizar os espaços, reduzindo-lhes do modo mais eficaz possível as áreas disponíveis.²⁵ Para tal, os autores da *acceptera* consideraram que seria indispensável, e até mesmo inevitável, reconhecer-se os benefícios introduzidos pela indústria no progressivo desenvolvimento das soluções standardizadas para a habitação.²⁶ A standardização enquanto meio de optimização estaria também potencialmente

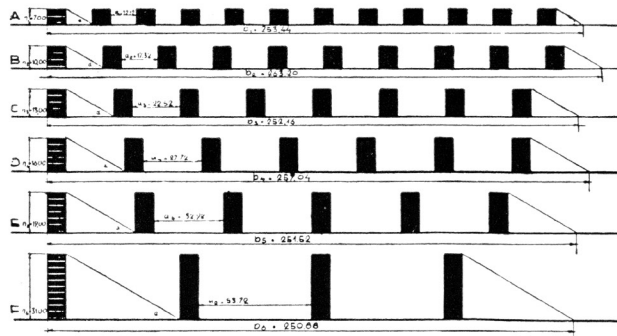
- 21 «One would like to think that the production of dwellings, like building-art in general, should know about life and provide designs that take different forms of life into account. It should be able to distinguish these from the forms that life once took, but in which it is now unable to thrive without friction. But building-art is more conservative than life, for housing form has petrified while life has changed radically in important respects.» v. *Idem*, p. 164. Sublinhados nossos.
- 22 «It is no longer good enough to use a formal scheme to determine the exterior framework of our cities and then squeeze into it the individual cells, dwellings, as best as we can. A radical change of approach is necessary in which - as with the planning of the swellings, to which we will return later - we begin to work from the inside onwards, and with the perfect apartment as the building block construct the entirety, the body of the city. (...) Certainly, there has long been hesitation about taking this tendency to its conclusion and abandoning the closed block.» v. *Idem*, p. 191.
- 23 «The home is no longer a unit of production, not even in the countryside, and self-sufficient households have completely come to an end. As a place of work and also a place for entertainment, the home has by and large lost its importance. Work, recreation, and social life have to a great extent shifted outside its walls.» v. *Idem*, p. 197.
- 24 «Even though the role of dwelling differs to some extent from that in the past, it must, however, still serve three main purposes: to provide space for housework, cooking, etc., to enable the family to gather for meals and spend time together, and to offer a place to rest and to sleep at night. (...) A clear trend toward differentiation of the plans of dwelling in view of these three functions is a fundamental feature in building modern housing.» v. *Idem*, p. 198-199.
- 25 «All possibilities best be explored in the effort to utilize the cubic space of small dwellings as efficiently as possible.» v. *Idem*, p. 209.
- 26 «Its perfection and reasonable price is the result of mechanical process and industrial organization. (...) In our building we do not utilize the resources of our age as we do in most other areas of production. Only with the help of industrial production can we under prevailing conditions meet the demands for the greatest possible efficiency as the lowest possible cost (...) Machine asset us. They represent cheap labor and perfect precision. The principle on which they work is reproduction. (...) Only industrial production can make quality goods available for the vast majority. The principle of reproduction in industrial production



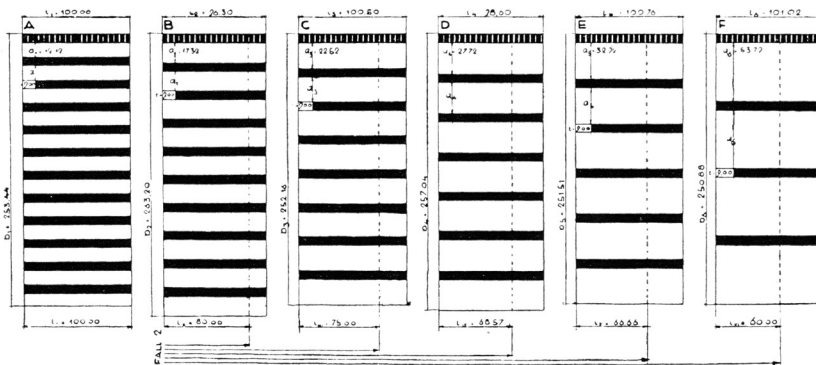
Plano urbano do distrito de Vasastaden, publicado no catálogo da Exposição de Estocolmo (c. 1930) ArkDes

À esquerda: Evolução do tecido urbano de acordo com os princípios modernos (c. 1931) Uno Åhrén Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 192]

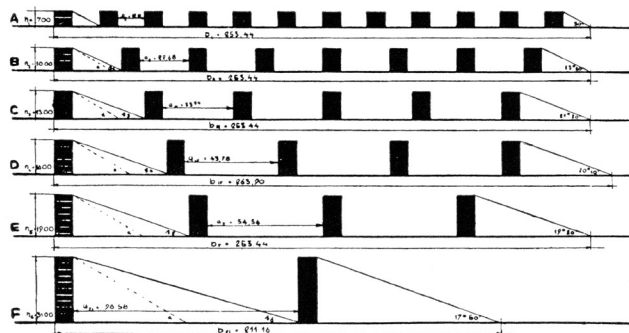
THE DEVELOPMENT OF THE SLAB APARTMENT BLOCK



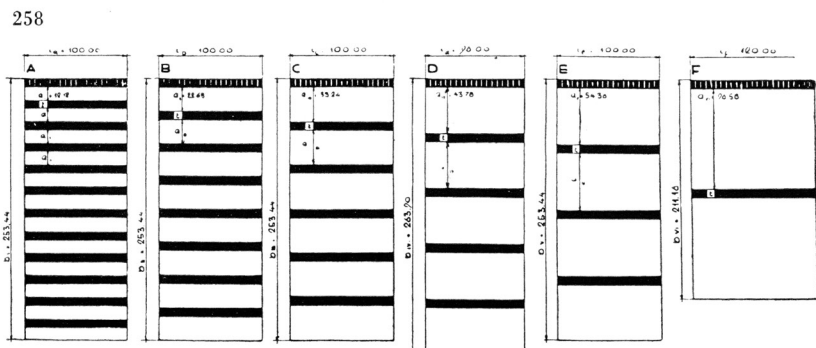
255



256



257



258

Diagrams illustrating the development of a rectangular building site with parallel rows of dwellings of different heights, from the one-story row houses to the ten-story apartment blocks.

On the same site, slablike, ten-story buildings result in much broader green spaces between buildings than the narrow spaces between walk-ups or row houses.

First example (Fig. 255 and 256):

If the size of the ground and the illumination angle (sun exposure) remain the same, the number of rooms increases with the number of stories.

Second example (Fig. 256):

If the illumination angle and the number of rooms remain the same, the size of the ground diminishes as the number of stories increases.

Third example (Fig. 257 and 258):

If the size of the ground and number of rooms remain the same, the illumination angle diminishes, the sun exposure improves.

Diagrama para o dimensionamento dos edificios de habitação colectiva, de acordo com a sua altura, a sua exposição solar e o distanciamento entre blocos (c. 1931) Walter Gropius

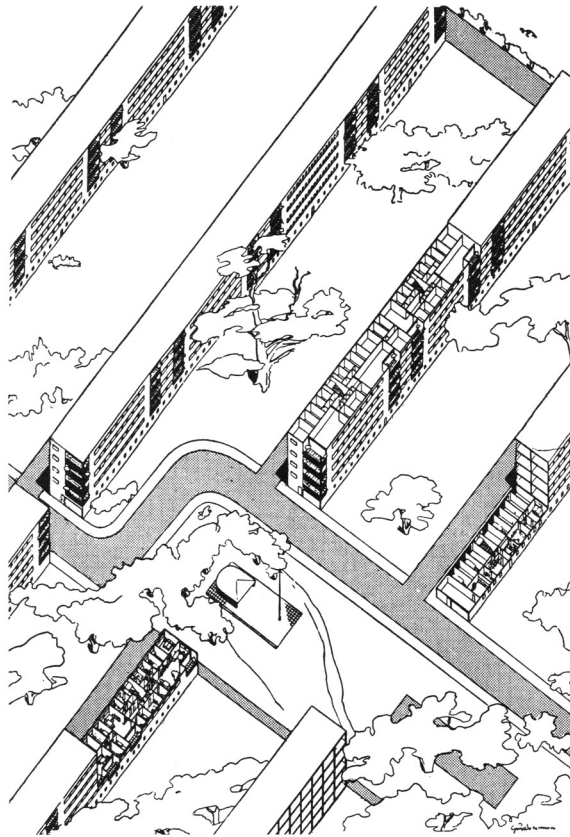
[in Walter Gropius, *Work and Teamwork*, p. 204]

À direita: Plano urbano do distrito de Ladugårdsgärdet (c. 1929) Georg Scherman

Diagrama do dimensionamento dos edificios para a Exposição de Estocolmo (c. 1930) Uno Åhrén

Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 195]

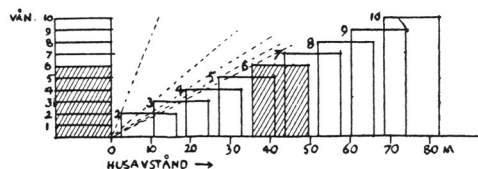
Project for a housing area.



economically inferior to blocks that run from north to south. In addition, if the sun is to penetrate to the lowest stories during the darkest times of the year when it is most needed, the distance between the buildings must be greater. Because the buildings are not as deep, streets cost more per unit of floor area.

As long as building operations have to focus mainly on the production of apartments of the smallest type and while production costs remain so high, we must probably continue to erect relatively deep buildings that run from north to south, unless we consider ourselves able to make further sacrifices in terms of the conveniences or spaciousness of housing, in return for southern sunlight and the possibility of cross-ventilation.

Diagram showing the variation in height and distance separating buildings offering total living area one-and-a-half times greater than the site area with a building depth of 14 m.



alinhada com o surgimento do *tipo* na arquitectura, onde «os sucessivos níveis de melhorias e aperfeiçoamentos são responsáveis pelo aprimoramento da *forma típica* dos objectos, convertendo-os em *tipos*.»²⁷

*Tal como no passado, hoje existe também a tendência para se desenvolverem tipos. Tirar partido deles através da estandardização é um imperativo económico. Só assim será possível desenvolver-se as melhores características de um produto do modo mais favorável à sua produção. Só assim será possível fabricar-se os melhores produtos em quantidades suficientes e a um custo tão baixo quanto possível. (...) A este respeito, o ideal de qualquer solução padrão deve assemelhar-se a um tipo natural, percebido não como uma uniformidade forçada, mas como a forma mais capaz de satisfazer uma necessidade concreta. Antes de mais, um padrão precisa de ser mantido 'vivo'. Se não for capaz de mudar juntamente com o aprimoramento das necessidades e dos métodos, representará um obstáculo ao desenvolvimento.*²⁸

À direita: Colagem composta por conjunto de livros, a igreja medieval de Dalhen, na Gotlândia (séc. XIII), o templo dórico de Poseidon, em Paestum (c. 450 a.C.) e um automóvel Nash Advanced Six (c. 1929)

Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 222]

O conceito de tipo aqui mencionado, ainda que revele uma certa fragilidade decorrente da associação estrita que estabelece com a noção de tipo ideal, não deixa de afirmar um aspecto fundamental do seu mecanismo de funcionamento: a sua abertura constante para a mudança e aperfeiçoamento. Tal não implica necessariamente uma «uniformidade forçada» já que admite múltiplos desenvolvimentos e potenciais variações a partir de uma mesma compreensão estrutural, dando *vida às formas*.²⁹ Para tal, é fundamental nele identificar-se as *permanências*³⁰ e as *variações*³¹ que ocorrem ao longo do tempo; só assim ser-nos-ão dados a conhecer os princípios estruturais que se repetem em coisas distintas, porém, análogas. Como escreve Carlos Martí Arís, no ensaio *As variações da identidade*, «através da ideia de tipo procuramos um conhecimento da arquitectura que seja, de certo modo, indiferente à cronologia. Essa momentânea suspensão do tempo histórico é o que permite encontrar analogias estruturais entre edifícios com estilos e fisionomias diversas, referindo-os a uma ideia essencial (...). Neste sentido, história e tipologia apresentam-se-nos como dois aspectos complementares, dado que, se por um lado, a história descreve os processos de mudança, por outro, a análise tipológica

pressupposes limiting manufacture to certain types of products. In other words it presupposes standardization. Standardization, for the purposes of production, is the utilization of a natural tendency to develop types.» v. *Idem*, p. 219-221.

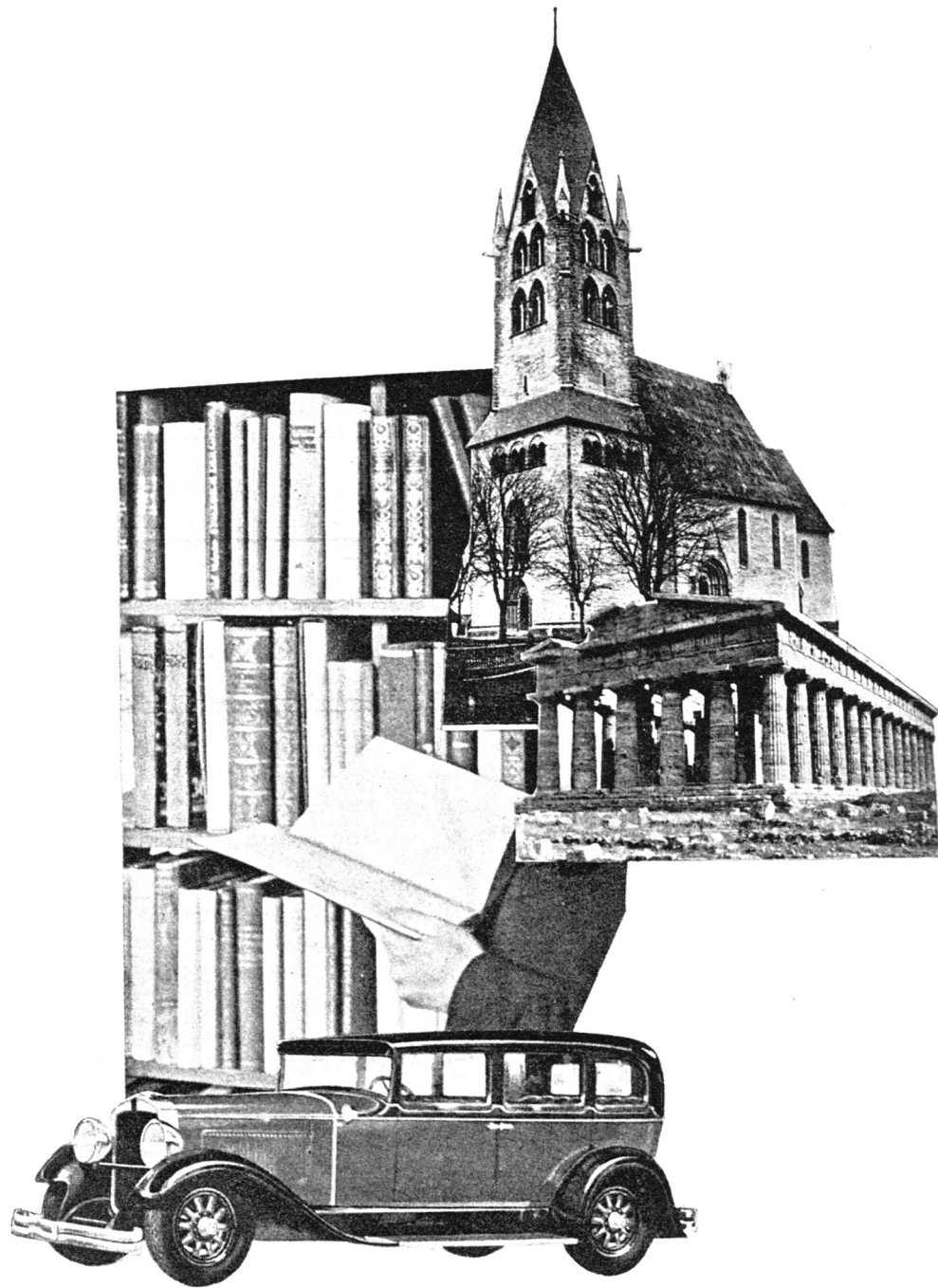
27 «Generations of improvements and refinements honed objects to their typical forms. They became types. (...) In every cultural era it is possible to trace the development of objects toward increasingly distinct and perfected types. (...) Local traditions, in particular, contributed to their uniformity.» v. *Idem*, p. 222-223.

28 «As in the past, today there is also a tendency to develop types. It is a economic imperative to make use of this through standardization. Only in this way can all the best features of a product be developed under the most favorable terms for its manufacture. Only in this way can the best products be manufactured in sufficient quantities and at the lowest possible cost. (...) The ideal for every standard should be that in this respect it resembles the natural type, that it is not experienced as forced uniformity but accepted as the best form to fulfill a specific need. First and foremost, a standard has to be kept 'alive'. If it fails to change when needs change and methods improve, it will pose an obstacle to development.» v. *Idem*, p. 223.

29 v. Henri Focillon, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2016 (1ª ed. original 1934).

30 v. José Ignacio Linazasoro, *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

31 v. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad, Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1993.



Generations of improvements and refinements honed objects to their **typical forms**. They became **types**.

Classical temples, churches, dwellings, books, and automobiles are a few randomly chosen examples of the multiplicity of such types, types that embody the development of material culture.

In every cultural era it is possible to trace the development of objects toward increasingly distinct and perfected types. This natural tendency to develop types was evident in earlier periods. It was the result of distinct craft and stylistic



Palestra sobre a evolução do edifício de habitação colectiva onde se lê: 'Poderá uma casa central impedir um divórcio?' (c. 1932) Sven Markelius
Stockholms Tidningen

dedica-se ao que, nesses processos, permanece idêntico. Além disso, ambos os aspectos remetem um para o outro, já que só a mudança ilumina aquilo que permanece. Tal como mostrou a teoria aristotélica, a essência de uma coisa pode ser estabelecida através das mudanças que essa coisa experimenta. A essência pode ser, então, interpretada como o conjunto das potências inerentes à coisa e as mudanças podem ser interpretadas como a actualização dessas potências.»³²

Considerações sobre a noção de tipo

Nesta compreensão do conceito de tipo, a potencialidade da forma, isto é, o que ela poderá vir a ser, implica um amplo conhecimento sobre as mudanças que ocorrem ao longo do tempo e da história. Essas mudanças e variações compreendem o movimento de passagem da potência ao acto de concretização que, não sendo estritamente linear, ocorre durante um período alaragdo da existência. As formas, não sendo puramente estáticas, evidenciam certas afinidades que nos ajudam a determinar uma estrutura mais ou menos semelhante conforme as épocas onde residem sucessivas variações nas suas entrelinhas. É neste contexto que Martí Aris considera que o tipo «precisa de ser mantido 'vivo'». A condição essencial do tipo partilha uma estrutura idêntica à que é responsável por estabelecer as relações de analogia na mente humana, isto é,

³² «A través de la idea de tipo buscamos, pues, un conocimiento de la arquitectura que sea, en cierto modo, indiferente a la cronología. Esa momentánea suspensión del tiempo histórico es lo que permite hallar analogías estructurales entre edificios de diverso estilo y fisionomía, refiriéndolos a una idea esencial (...). En este sentido, historia y tipología se nos prestan como los aspectos complementarios ya que mientras la historia muestra los procesos de cambio, el análisis tipológico atiende a lo que, en esos procesos, permanece idéntico. Pero, además, ambos aspectos se solicitan entre sí ya que sólo el cambio pone a la luz lo que permanece. Tal como ya señalo la teoría aristotélica, la esencia de una cosa puede ser establecida a través de los cambios que esa cosa experimenta. La esencia puede ser, entonces, interpretada como el conjunto de las potencias inherentes a la cosa y los cambios pueden ser interpretados como la actualización de esas potencias.» v. Idem, p. 21-22. Citação retirada de Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade, Arquitectura Popular e Arquitectura Erudita na Segunda Metade do Século XX em Portugal*, Porto, FAUP Publicações, 2021, p. 71-74.

o tipo, ao ser portador de sentido, recorre frequentemente a um considerável grau de abstracção que lhe permite operar com maior generalidade na identificação das semelhanças formais entre as coisas, não as tomando assim como reféns de traços especificamente atribuídos a um só estilo ou tempo. Ou seja, nesta noção de tipo, «abstrair significa separar, extrair certas dimensões ou propriedades das coisas pondo outras entre parêntesis.»³³ Compreender a forma a partir de uma abordagem estrutural implica por isso «abstrair os aspectos particulares ou individuais dos fenómenos para mostrar com maior evidência a sua dimensão geral ou universal.» Assim, «o tipo arquitectónico define-se pela presença de uma invariante formal que se manifesta em exemplos diversos e se situa ao nível da estrutura profunda da forma.»³⁴

A nossa definição de tipo, expressa nos seus termos mais simples, diz assim: um tipo arquitectónico é um conceito que descreve uma estrutura formal. Esta definição implica três corolários de importância primordial:

- o tipo é de natureza conceptual, não objectual: engloba uma família de objectos que possuem em comum uma mesma condição essencial, mas não se refere a nenhuma em particular;*
- o tipo pressupõe uma descrição através da qual é possível reconhecer os objectos que o constituem; é um enunciado lógico que se identifica com a forma geral desses objectos;*
- o tipo refere-se à estrutura formal: não lhe cabe, portanto, descrever os aspectos fisionómicos da arquitectura; falamos de tipo a partir do momento em que reconhecemos a existência de similitudes estruturais entre certos objectos arquitectónicos, à margem das suas diferenças ao nível mais aparente ou superficial.*³⁵

Esta definição pressupõe a existência de um movimento dinâmico nos exemplos do passado que o liberta da leitura determinista e estática do historicista, «arrancando a tradição da esfera do conformismo que se prepara para a dominar».³⁶ O entrelaçamento dos conceitos de tipo e potência pressupõe organismos que estão sujeitos a sucessivas transformações que melhoram a

33 «La aparición del nuevo 'epistema' propio del mundo moderno (...) está directamente vinculada con la emergencia del pensamiento analítico y abstracto, que permite la disección del objeto y el aislamiento de sus ingredientes constitutivos. Lo que antes se concebía como un conjunto inextricable de fenómenos puede, ahora, ser descompuesto. Esta es la manera de proceder característica del pensamiento abstracto. Abstrair significa separar, extraer ciertas dimensiones o propiedades de las cosas poniendo otras entre paréntesis.» v. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 145-146.

34 v. *Idem*, p. 12. «Los tipos arquitectónicos son creados por nosotros y surgen de nuestro esfuerzo por hacer reconocible, inteligible, la estructura profunda del mundo material.» v. *Idem*, p. 26. «(...) la tipología se ocupa sobre todo de la búsqueda de similitudes o vínculos estructurales entre las cosas, tratando de establecer las raíces etimológicas comunes que subyacen a fenómenos distintos.» v. *Idem*, p. 50.

35 «Nuestra definición de tipo, expresada en los más escuetos términos, dice así: un tipo arquitectónico es un concepto que describe una estructura formal. Esta definición implica tres corolarios de capital importancia, a saber: - el tipo es de naturaleza conceptual, no objectual: engloba a una familia de objetos que poseen todos la misma condición esencial pero no se corresponde con ninguno de ellos en particular. - el tipo comporta una descripción por medio de la cual es posible reconocer a los objetos que lo constituyen: es un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos; - el tipo se refiere a la estructura forma: no le incumben, por tanto, los aspectos fisionómicos de la arquitectura.» v. *Idem*, p. 16. Citação retirada de Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 52-53.

36 v. Walter Benjamin "Sobre o conceito da História" (1942), in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 11.

sua condição, nunca os destruindo, mas estabelecendo uma clara analogia com as diversas metamorfoses que ocorreram nas formas da natureza. Veja-se, a título de exemplo, as anotações que antecedem as teses desenvolvidas em *Sobre o conceito da História*, onde Walter Benjamin cita Henri Focillon a propósito deste movimento dinâmico que se apresenta como o verdadeiro responsável pela cultura que dá sinais de vida.³⁷ A leitura determinista da história é também responsável pela confusão gerada em torno na arquitectura dita clássica, impondo-lhe uma linguagem formulada a partir de ordens canónicas que, segundo Martí Arís, contribuiu para a perpetuação de uma espécie de *pastiche* generalizado.

*Identificar o classicismo às ordens canónicas: estamos perante um erro profundamente enraizado que chegou mesmo a deformar, para gerações inteiras, a compreensão histórica do clássico e a turvar a visão de críticos tão reputados quanto valiosos. Todo o classicismo tende para a procura do arquétipo. Arquétipo significa uma definição essencial, uma solução congruente ao máximo em relação a determinados dados concretos; é a superação do carácter fragmentário e individual da arte. Assim, também significa uma descoberta da realidade, de cada situação histórica; pressupõe a identificação com tendências abrangentes.*³⁸

À direita: Grécia Antiga. Capitel jónico
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 316]

A procura pelo arquétipo, pelo tipo ideal, é, de certa maneira, o que os autores da *acceptera* procuram no aprimoramento da forma típica e essencial dos objectos, potenciado pelos processos de industrialização. O perigo com que nos deparamos aqui é algo semelhante ao que verificámos na compreensão da ideia de tradição na arquitectura clássica. O princípio de reprodução decorrente de modelos não deverá ser encarado como um método formal estanque, sem a capacidade de integrar a contínua transformação das circunstâncias técnicas, sociais e culturais que o acompanham. Como escreve Martí Arís:

Pelo contrário, acreditamos que o que confere uma qualidade clássica à arquitectura de qualquer época, nada tem que ver com o minúsculo, o alusivo, o sobreposto, nem com a indiferente repetição de esquemas aceites como modelos imóveis. A constante procura de um novo equilíbrio, a vocação analítica e normativa, a relação profunda e estrutural entre os elementos, o recurso ao ritmo e à proporção como base compositiva, o carácter específico e preciso da forma como resposta

37 «Breve minuto de plena posse das formas, ele apresenta-se como uma rápida felicidade, o ἀκμή dos Gregos: o fiel da balança oscila muito fracamente. O que espero não é vê-lo inclinar-se de novo em breve, ainda menos o momento da fixidez absoluta, mas antes, no milagre desta imobilidade hesitante, o frémito leve e imperceptível que me indica que ela está viva.» v. Walter Benjamin, Comentário a “Sobre o conceito da História”, in *O Anjo da História*, op. cit., p. 152. (c.f. Henri Focillon, *A Vida das Formas*, op. cit., p. 23).

38 «Identificar el clasicismo a los órdenes canónicos: he aquí un error sólidamente sedimentado que ha llegado a deformar, para generaciones enteras, la interpretación histórica de lo clásico y a nublar la visión de críticos reputados como valiosos. Todo clasicismo tiene como inclinación, la búsqueda del arquetipo. Arquetipo significa definición esencial, solución congruente al máximo en relación a unos datos concretos, superación del carácter fragmentario e individualizado del arte. También significa, por tanto, descubrimiento de la realidad de cada situación histórica, identificación con unas tendencias generales.» v. Carlos Martí Arís, “La herencia del clasicismo” in *2C Construcción de la ciudad*, nº 5, “Aldo Rossi, 2 Parte” (Outubro 1975), p. 39.



Classical Greece, which we cannot imitate.

Standard criticism and popular clichés.

Lådorna på Djurgården *VERKLIG SKANDAL* **funktionalism**
Göteborg bygger funktiona-
IS MEN FÖR FUNKTIC
D A G E N
ligen roa oss med att betrakta denna efterkrigsprodukt inom andra land
sådan som hrr La Corbier
Stadsbiblioteket är Stockholms först fullbordade funktionalistiska byggnad.
sista modelt osvensk *Angbåts-*
lekman tänker och tycker. Det många- ste vore kanske att skrota ner hela ångbåtsflottillen och börja på ny kula. Men sådant drar ju med sig alltför värtgående ekonomiska konsekvenser i Desse- där den kände professor Grockius konstruerat byggnader i funktionalistisk
LÅDOR *SKÖNHET LÖNAR S* **Funktionalism**
i de funktionalistiska husen. För er, mina funktionalismbitna damer, har Mona i dag en färsk nyhet — kaktusfonstret. För någon sorts blomster. Ni väl i alla fall...
eller ick
FUNKTIONALISMEN
tionali
den nya skolan
Funktionalismen vinner anklag allt mer och mer. Så här ser dess nyaste skapelse ut. En "korsning" mellan stol och soffa — som slagit ganska lyckligt



Modern architecture, like everything else in this world, needs a great deal of criticism and is not harmed by it.

When criticism is sound, when it is slightly positive, then we are influenced by it. Like the schoolboy above, who in the fall of 1930, after an enthusiastic presentation on modern architecture, took a drubbing from an older pupil.

clara aos modos de vida e às exigências sociais são, entre outros, os atributos da arquitectura clássica. (...)

O clássico, nestes arquitectos, identifica-se com o procedimento racional e assenta no carácter analítico do projecto, na contenção expressiva e na vontade de precisão formal.³⁹

Quer isto dizer que o reconhecimento de um tipo e a sua eventual operacionalização através do recurso às técnicas de produção pode informar uma organização espacial precisa e racional, sem pressupor a imobilidade dos modelos, demonstrando um fortíssimo poder de alcance na procura de condições ajustáveis à generalidade da população. Na *acceptera*, capítulos como «A sociedade para quem construímos», «O que é necessário à habitação» e «Soluções Habitacionais Industriais. Estandarização», de onde foram retiradas algumas das passagens anteriormente citadas, revelam o núcleo da retórica do manifesto, apresentando os princípios essenciais que orientaram as propostas de habitação concebidas para a Exposição de Estocolmo de 1930. As críticas acabariam por surgir do lado conservador da elite cultural que assistia ao progressivo processo de industrialização do espaço da habitação com um profundo cepticismo, pressagiando um perigoso momento de declínio decorrente da uniformização e subjugação da identidade individual e nacional impostas pelas «máquinas de habitar».⁴⁰ A ameaça aparentemente causada pelos processos de racionalização, industrialização e estandarização da produção foi refutada pelos arquitectos modernos que encaravam esses processos não só como uma necessidade, mas também como uma inevitabilidade.⁴¹ O manifesto enunciava frequentemente as preocupações dos críticos com o «conforto doméstico», satirizando-as em especial no capítulo final designado «Crítica *standard* e clichés populares».

‘O funcionalismo desaparecerá por si só.’ (...) ‘O novo estilo possui uma vulgaridade externa que é pavorosa.’ (...) ‘O funcionalismo apresenta sinais de um materialismo grosseiro que ignora os valores mais profundos sendo, por essa razão, hostil à cultura.’ (...) ‘No verão passado, a Exposição deu-nos a conhecer uma amostra de como será Estocolmo caso o funcionalismo se propague.’ (...) ‘Máquina para viver.’ (...) ‘Eles querem que vivamos numa máquina, estes modernistas tresloucados;

À esquerda: Colagem com recortes de artigos de jornal críticos da Exposição de Estocolmo, onde se lê: ‘caixas’, ‘o último grito da moda’, ‘artigos importados!’, ‘o funcionalismo não nos serve’, ‘um verdadeiro escândalo!’, ‘um funil de barco a vapor’, ‘o que estão a fazer?’, ‘a beleza compensa!’, e ainda, ‘o ismo do dia’. Byggmästaren (c. 1929) Uno Åhrén

Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 333]

39 «Por el contrario creemos que lo que le confiere una cualidad clásica a la arquitectura de cualquier época, nada tiene que ver con lo minúsculo, lo alusivo, o lo superpuesto, ni con la fría repetición de esquemas aceptados como modelos inmovibles. La constante búsqueda de un nuevo equilibrio, la vocación analítica y normativa, la relación profunda y estructural entre los elementos, el recurso al ritmo y la proporción como base compositiva, el carácter determinado y preciso de la forma como respuesta clara a los modos de vida y a las exigencias sociales: estos, entre otros, son los atributos de la arquitectura clásica. (...) La clasicidad en estos arquitectos se identifica con el procedimiento racional y se asienta en el carácter analítico del proyecto, en la contención expresiva y en la voluntad de precisión formal.» v. *Idem*, p. 42.

40 «‘Hateful words!!! I want a home and you offer me a standardized house with standard furniture!!!!... a machine to live in... *funkis*...’ / ‘Slogans’ / ‘I want my home comforts! I do not want my personality stifled!’» v. “Acceptera” in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 232.

41 «All that goes under the name of rationalization, industrialization, and standardization poses a threat to the feeling of well-being and individuality. To this we could respond brutally, ‘It is very unfortunate but necessary, alas.’» v. *Idem*, p. 233.

*mas não, obrigado; prefiro uma casa que permaneça quieta.’ (...)
‘Romantismo maquinal’ (...)* ‘O edifício parece uma caixa.’⁴²

À direita: Construções tradicionais do meio rural sueco, no final do século XIX.
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 314]

Estas observações revelam, na sua origem, um profundo cepticismo para com as aspirações modernas em prol da «natureza universal»⁴³ e colectiva do espaço doméstico, frequentemente equivocando-se quanto à aparente uniformidade por elas imposta. Carlos Martí Arís explicita-o ao afirmar que «nada na história da arquitectura faz supor que exista uma contradição irreduzível entre a ideia de tipo, como expressão do universal e do genérico, e o princípio de liberdade que é uma condição de toda a intervenção humana criativa.»⁴⁴ Fernando Távora disse-o por outras palavras, admitindo a existência do princípio de variedade numa manifestação moderna e universal: «universalidade do fenómeno, variedade permanente e infindável nas realizações. Como não?»⁴⁵ Na realidade, houve arquitectos modernos capazes de recolherem no tempo princípios arquitectónicos com um carácter universal, escapando às particularidades formais e aos motivos decorativos estilísticos superficialmente atribuídos aos diversos *ismos*. A actuação destes arquitectos, tão modernos quanto conservadores, centrou-se na tentativa de construção de um método operativo capaz de escapar à transmissão e consequente reprodução de um código formal circunscrito, mesmo estando ele profundamente ancorado nas lições proporcionadas pela história. Um dos exemplos arquitectónicos citados na *acceptera* são as casas de campo construídas nas regiões rurais da Suécia onde é perceptível uma dimensão estrutural que sugere uma espécie de abstinência formal perante o rigoroso controlo dos recursos materiais e técnicos disponíveis. No sentido diametralmente oposto, encontramos as frívolas tentativas de reprodução do «charme romântico» destas construções rurais, acabando por ter muito pouco ou mesmo nada que ver com a praticabilidade técnica e construtiva ambicionada pelos arquitectos modernos, sendo que tais exercícios procuravam simplesmente alcançar a expressividade plástica que lhes era exterior.⁴⁶ Uma forma de romantismo redutível, desenvolvido como

42 «‘Functionalism will disappear by itself.’ (...) ‘The new style has an external vulgarity that is dreadful.’ (...) ‘Functionalism is an indication of the crassest materialism, it ignores all deeper values and is therefore hostile to culture.’ (...) Last summer’s exhibition gave us a foretaste of what Stockholm will look like if functionalism spreads.’ (...) ‘Machine for living’ (...) ‘They want us to live in a machine, these deranged modernists, but no thank you, I prefer a house that stands still.’ (...) ‘Machine romanticism’ (...) ‘The building looks like a box.’» v. *Idem*, p. 333-336.

43 «In the organization of dwellings, in their practical usefulness, there is also value in comfort of amore universal nature: the comfort the average person feels when faced with the well-arranged, the well organized, and that which functions well.» v. *Idem*, p. 237-238.

44 «Nada en la historia de la arquitectura da pie a suponer que exista una contradicción irreductible entre la idea de tipo, como expresión de lo universal y lo genérico, y el principio de libertad que es condición de toda acción humana creativa.» v. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 13.

45 «A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições serão diversas as soluções - mas deve ser comum a natureza das relações (...) Há uma grande verdade comum em todas essas obras - a sua modernidade. Os aspectos formais que elas revestem são consequência directa da variedade de ambientes, de condições de toda a ordem, mas eles próprios, na sua diversidade, permitem a dedução dessa constante que se chama modernidade. (...) não interessa o estilo em que cada um deles foi realizado - interessa, sim, a semelhante atitude que presidiu à sua concepção.» v. Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo. A lição das constantes*, Porto, FAUP Publicações, 1993 (1a ed. original 1952), p. 7-12.

46 «It is obvious that in the past housing culture was more uniform than it is today. (...) This uniformity has vanished for a number of reasons. The most fundamental of these is a decidedly romantic attitude to building problems, nourished by our increased knowledge of historical forms. The old farmhouses embodied the abstemious satisfaction of needs using highly restricted resources in terms of material and execution. Today’s attempts to imitate them offer a superficial resemblance to their romantic charm. We learn nothing from the



Straightforward, sober, inviting—our tradition.

reação às possibilidades concedidas pela indústria emergente. Como consequência, o crescente sucesso dos bens produzidos industrialmente prenunciaria a clara vitória da máquina e dos métodos fabris, transfigurando-os, ao olhar sentimental do idealista romântico, no inimigo predileto do ofício artesanal, situando-o nos antípodas da então tão contestada «beleza clássica».⁴⁷

Cabe-nos também fazer uma pequena observação relativamente à tentativa de contornar o uso dos termos «funcionalismo» e «função» quando se abordam questões ligadas ao propósito da arquitectura, privilegiando, como possível alternativa, o termo «utilidade». Entendido num sentido amplo e franco, ele alude mais eficazmente para a demonstração da flexibilidade que os espaços detêm, mesmo quando respondem a actividades que condicionam profundamente a razão de ser da arquitectura. O termo «função» tende frequentemente para uma certa restrição introduzida pelas particularidades da utilidade, limitando potencialmente a compreensão do propósito da arquitectura e encerrando-o num número pré-estabelecido de usos. Subsequentemente, o termo «funcionalismo», que viria a ser enquadrado num vasto conjunto de intenções e ideais sociais, nem sempre em perfeita harmonia entre si, desenvolve-se a partir de impulsos diversos originários dos países do centro da Europa, que foram progressivamente adaptados às condições e sistemas vigentes dos países nórdicos. Ao longo dos anos, interpretações pouco rigorosas procuraram sistematicamente reforçar a componente estilística destas manifestações provenientes das vanguardas modernas do princípio do século XX, tornando-as prisioneiras da soberania de um *estilo internacional* alienado dos princípios culturais e sociais que dominavam o entusiasmo inaugural.⁴⁸

Sendo a Exposição de Estocolmo de 1930 frequentemente citada como um dos momento catalisadores da confluência entre os valores sociais e os princípios da arquitectura, ela transporta uma dimensão colectiva e humanista que a aproxima da natureza do manifesto, e não tanto da do estilo. As ambições de manifesto, tão positivas quanto idealistas, não deixam de expressar um profundo enraizamento no contexto cultural da época, onde o arquitecto ambiciona estabelecer princípios racionais de construção para a concepção de espaços de habitação acessíveis aos diferentes grupos da população. De certa forma, a exposição surge como símbolo do progresso social e cultural que se

practicality of the old farmhouse, with its effort to make the best of what the period could offer. We imitate the external effect.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 238.

47 «Our romantic and individualistic attitude today has been inherited from what was in itself a natural reaction to the emergence of unbridled industrialism. (...) The old traditions of form disintegrated. Technological development went hand in hand with the decline of form. This is how industrialism came to be regarded as the sworn enemy of beauty. This was the victory of the machines, organization, standardization. The home became the last stronghold against 'barbarism' and 'leveling down'. (...) Personality suddenly assumed value in the face of the uniformity threatened by industrialism.» v. *Idem*, p. 241.

48 «In the 1930's, through some phenomenon that is too complicated to understand properly, something called functionalism superseded all the separate and distinctive flavours of the heroic period. By functionalism was meant the abolition of ornament and the abandoning of pitched roofs and the Orders. The stylistic void thus created was somehow to be filled by function and sociology. In this way, a rejection of style (and with it consistency and the concept of architecture) and a misinterpretation of the CIAM 'The Four Functions', came to represent Modern Architecture to a generation who never really knew what the original excitement was all about.» v. Peter Smithson, "Academicism, or the easy way out" (1956) in Alison and Peter Smithson, *The Heroic Period of Modern Architecture*, Londres, Architectural Design, 1965, p. 70.

alicerça numa visão de desenvolvimento sem fronteiras, livre das tendências estilísticas de índole nacional ou provinciana.⁴⁹ Esta percepção contribuiu para uma recepção que evidentemente não esteve isenta de conflito. As críticas que lhe seguiram centraram-se, essencialmente, na disparidade existente entre as motivações patentes já nos manifestos do final dos anos 20 e os exercícios práticos deles resultantes, prenunciando o esvaziamento semântico dos termos «funcional» e «racional»⁵⁰, assim como o esgotamento generalizado apontado por críticos como Reyner Banham.⁵¹ Deveremos, por isso, explicitar a noção de tipo, ou o conceito de forma, reconhecendo estas limitações e, ainda assim, procurando regras próprias da arquitectura, determinadas a partir de uma lógica interna estrutural manifestamente ligada aos seus princípios construtivos e às necessidades a que ela responde. Tal não implica um processo de abstração desligado dos problemas práticos do ofício; pelo contrário, como nos adverte Martí Arís, «a tipologia estuda as formas recorrentes da arquitectura considerando-as como manifestações dos modos de vida e da relação do homem com o seu meio; por outras palavras, analisa a forma arquitectónica na sua autonomia, mas procurando compreender os vínculos que esta estabelece com a sociedade e com a cultura, amplamente entendidas.»⁵²

O conceito de estrutura também é fundamental na compreensão da relação que a forma da arquitectura estabelece com os diversos elementos que a compõem. Segundo Martí Arís, «a estrutura equivale a um todo que não pode ser reduzido à soma das suas partes. Falamos de estrutura a propósito de um conjunto de elementos que não são independentes entre si, mas que estão ligados segundo formas de articulação, compenetração e solidariedade, através

49 v. Gunilla Lundahl, "A nordic perspective" in Gunilla Lundahl (ed), *Nordisk funktionalism*, Estocolmo, Arkitektur Forlag, 1980, p. 4-23.

50 «Scholiasts may care to dispute the exact date on which this misleading word was first used as the label for the International Style, but there is little doubt that the first consequential use was in Alberto Sartoris's book *Gli Elementi dell'architettura Funzionale*, which appeared in Milan in 1932. Responsibility for the term is laid on Le Corbusier's shoulders - the work was originally to have been called *Architettura Razionale*, or something similar, but, in a letter which is reprinted as a preface to the book, Le Corbusier wrote: *The title of your book is limited: it is a real fault to be constrained to put the word Rational on one side of the barricade, and leave only the word Academic to be put on the other. Instead of Rational say Functional...* Most critics of the Thirties were perfectly happy to make this substitution of words, but not of ideas, and Functional has, almost without exception been interpreted in the limited sense that Le Corbusier attributed to *Rational*, a tendency which culminated in the revival of a nineteenth-century determinism such as both Le Corbusier and Gropius had rejected, summed up in Louis Sullivan's empty jingle *Form follows function*. Functionalism, as a creed or programme, may have a certain austere nobility, but it is poverty-stricken symbolically.» v. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Nova Iorque, Frederick A. Praeger Publishers, 1960, p. 320-330.

51 «The modern architect is interested in the implications of his building in the community and in the culture as a whole. (...) The Declaration of the first Congress of Modern Architecture (CIAM) in 1928 was concerned not only with the throwing over the outmoded formulas and the Academies, but with the actual functional basis of the new architecture, with economics, with the rationalization of building, and also with town planning, for the Functional City was the natural extension of a Functional Architecture. The situation for the modern architect today is fundamentally the same, we are still functionalists and we still accept the responsibility for the community as a whole, but today the word functional does not merely mean mechanical as it did thirty years ago. Our functionalism means accepting the realities of the situation, with all their contradictions and confusions, and trying to do something with them. (...) It is now obvious that the functional-mechanical concept of town planning and the Cartesian aesthetics of the old Modern Architecture are no longer relevant.» v. Reyner Banham, *The New Brutalism*, Nova Iorque, Reinhold Publishing Corporation, 1966, p. 72.

52 «No quiero ello decir que la forma que constituye el tipo sea una forma abstracta, aséptica, ajena a los problemas prácticos o libre de contagio con la realidad. Por el contrario, la tipología estudia las formas recurrentes de la arquitectura considerando esas formas como manifestación de los modos de vida y de relación del hombre con su medio; es decir, analiza la forma arquitectónica en su autonomía, pero tratando de comprender los vínculos que establece con la sociedad y con la cultura, ampliamente entendidas.» v. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 81.

das quais o conjunto deixa de ser uma mera soma desagregada de elementos, adquirindo uma coesão interna específica. Em consequência, a análise estrutural não centra a atenção nos elementos em si mesmos, mas nas relações que ocorrem entre eles, já que cada elemento adquire o seu valor apenas mediante a relação que estabelece com os outros.»⁵³ Ao apresentar a noção de tipo como uma estrutura formal, Martí Aris ambiciona tornar reconhecível e inteligível as eventuais relações análogas que as diversas formas da arquitectura partilham ao longo do tempo. A análise estrutural é, por isso, uma metodologia que se socorre necessariamente de um processo gradual de abstracção de modo a tornar perceptível a heterogeneidade e fragmentação instalada na realidade; decorre de um permanente estado de vigília perante a «sensação de dissolução ou da perda de coesão e homogeneidade das coisas»⁵⁴ onde, ainda assim, se contempla um sentido perene ao longo das suas sucessivas transformações.

À direita: O templo de Poseidon, em Paestum, e o Partenon, em Atenas. Ludwig Hilberseimer
[in *Mies van der Rohe* (1956), p. 38-39]

A sua estrutura pode por isso ser considerada como «algo próximo da lógica»⁵⁵, como diria Mies van der Rohe, apontando para a sua dimensão universal, objectiva e, de certa maneira, permanente na medida em que contribui para a longevidade e clareza construtiva da arquitectura. Jean Piaget é citado por Martí Aris a propósito das implicações do conceito de transformação na compreensão do conceito de estrutura, definindo-a como «um sistema de transformações que possui leis próprias enquanto sistema, conservando-se ou enriquecendo-se mediante o mesmo jogo de transformações, sem que estas o conduzam para além das suas fronteiras.»⁵⁶ Nesta definição estão implícitos alguns dos aspectos já previamente enunciados entre os quais a capacidade da ampliação da noção do tipo, compreendido como algo progressivo, dinâmico, nunca fechado sobre si mesmo e em constante processo formativo. A análise estrutural implica essa abertura que não conduz propriamente a uma expansão além fronteiras, o que significa dizer que ela possui um processo de autoregulação que assegura a permanência das leis e propriedades que definem uma identidade. De certa maneira, ela procura dar a conhecer o que as coisas têm em comum, a saber, as relações permanentes que existem ao longo da história, que Távora perspicazmente apontou na *lição das constantes*.⁵⁷ Esta constatação distancia-se simultaneamente do progresso visto como invenção individual da

53 «Estructura equivale a totalidad no reducible a la suma de sus partes. Hablamos de estructura a propósito de un conjunto de elementos que no son independientes entre sí, sino que están ligados por diversas formas de articulación, compenetración y solidaridad, a través de las cuales el conjunto deja de ser una mera suma desagregada de elementos para adquirir una específica cohesión interna. En consecuencia, el análisis estructural no centra su atención en los elementos en sí mismos sino en las relaciones que se dan entre ellos, ya que cada elemento adquiere su propio valor sólo a través de la relación que establece con los demás.» v. *Idem*, p. 111.

54 v. *Idem*.

55 «To me, structure is something like logic. It is the best way to do things and to express them. (...) I saw and studied carefully Berlage. I read his books and his theme that architecture should be construction, clear construction. His construction was brick, and it may have looked medieval, but it was always clear.» Citação retirada de Peter Blake, «A conversation with Mies» (1961) in *Four Great Makers of Modern Architecture*, Nova Iorque, Da Capo Press, 1970, p. 93-95.

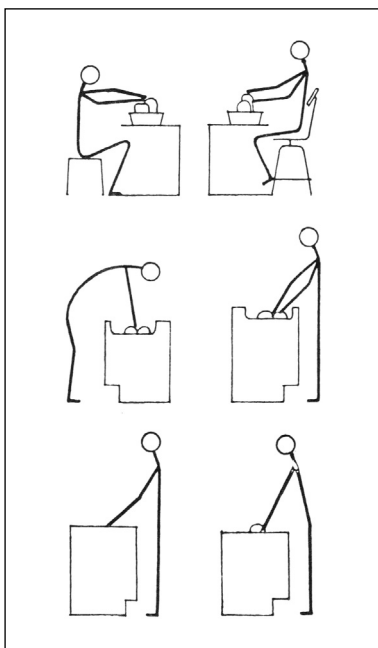
56 v. Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 6-7. Citação retirada de Carlos Martí Aris, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 114.

57 «É função da História o conhecer a existência das manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresenta.» v. Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo. A lição das constantes*, op. cit., p. 7.



forma, assim como da preservação da história enquanto imitação de modelos.⁵⁸ Deparamo-nos com a distinção entre *tipo* e *modelo*, também enunciada por Quatremère de Quincy em finais do século XVIII, onde «o modelo, compreendido na execução prática da arte, é um objecto que deve repetir-se tal qual é; pelo contrário, o tipo é um objecto a partir do qual cada um pode conceber obras que não aparentam semelhanças entre si.»⁵⁹

Para os autores da *acceptera*, o conceito de beleza deveria ser discutido a partir deste cruzamento entre a sociedade, a cultura, e os factores naturalmente presentes na própria lógica dos espaços e produtos concebidos, entre os quais princípios como a necessidade, a utilidade e a autenticidade.⁶⁰ A irrecuperabilidade das formas do passado resultaria, por isso, da própria transformação das formas de produção permitidas pela industrialização. A supressão dos motivos decorativos estaria intimamente relacionada com as exigências e necessidades sempre cambiantes da época, sendo que a renovação formal se tornava compreensível quando as novas solicitações exigidas pelo tempo deixavam de ser resolvidas pelo recurso às formas existentes. Adolf Loos talvez seja um dos primeiros arquitectos a identificar este problema reconhecendo que no seio da tradição existe lugar para a mudança quando ela representa um melhoramento, isto é, quando, a partir do existente e da sua construção, surge uma inovação, por vezes, quase imperceptível.⁶¹ Nela não existe, por isso, uma conduta purista de natureza artística, nem qualquer formalismo que determine uma correcta expressão estilística; pelo contrário, a tradição incentiva à exploração do valor emocional e relacional das formas dos objectos do quotidiano muitas vezes vinculados à memória de um passado onde se vislumbra uma potencial transformação. Tal atitude pressupõe a afirmação do *primado da memória*, expressão utilizada por Martí Aris para explicitar a inevitável



Estudos ergonómicos para balcão de cozinha, publicado em *Köket* (c. 1934) Osvald Almqvist [in *Museet och 30-talet* (1986), p. 36]

58 «Se pasa así de una concepción estática del tipo en la que éste se identifica estrictamente con el modelo, a una concepción dinámica según la cual el tipo es equivalente a una estructura y, como tal, comporta la presencia de un principio constructivo y de unos procesos generativos que lo desarrollan. En esta modificación de la idea de tipo juega un papel crucial la discusión sobre la descomponibilidad de la arquitectura en sus partes integrantes. La teoría de Jean-Nicolas-Louis Durand, especialmente su *Précis des Leçons d'Architecture* (1802-1805), constituye uno de los principales puntos de referencia de esa discusión sobre los elementos y el todo que tan directamente se implica en la definición de tipo. (...) Si, hasta entonces, la arquitectura se pensaba ante todo como imitación de unos modelos legitimados por la historia, Durand, al poner el acento en la composición como instrumento de proyecto, abría las puertas a una ideación menos preconcebida de la obra arquitectónica en la que ésta, lejos del determinismo impuesto por el modelo, pudiera ser el resultado de combinar adecuadamente las partes y elementos que forman el repertorio de la arquitectura.» v. Carlos Martí Aris, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 137-138.

59 Citação retirada de Carlos Martí Aris, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 142.

60 «If we furnish our home with the things we really need, the selection will be an expression of the life in the home as we live it. In this way the personal home evolves naturally and authentically - just as much if each item is also one in a series of humble, impersonal manufactured pieces of furniture. But what about stylistic coherence? Do not worry so much about it! With an ounce of judgement and discrimination we can easily combine furniture of varying character and of different periods - old and new. The implementation of stylistic coherence is more a question of ostentation than of home comforts.» v. «Acceptera» in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 242.

61 «I am for the traditional manner of building. (...) Are there changes? Certainly! They are the same changes that have created the new culture. Man cannot repeat an achievement. He is created anew each day and the new human being is incapable of producing that which the old one created. He believes he is producing the same and yet it becomes something new. Something imperceptibly new; the difference after a century will nevertheless be noticeable. Are there no conscious changes? These exist too. A change with regard to tradition is only permissible if the change means an improvement. And that is where the new inventions tear great gaps in tradition, in the traditional manner of building. The new inventions, the electric light, the flat roof, do not belong to a particular part of a country, they belong to the whole world.» v. Adolf Loos, «Vernacular Art» (1914) in Yehuda Safran, Wilfried Wang (eds), *The Architecture of Adolf Loos*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1985, p. 111.

presença da memória no acto criador-projectual, «próprio do homem que observa, do homem que olha a partir de fora.»⁶² A relação que se estabelece entre o acto criador, a beleza e a tradição, parece então decorrer na capacidade de nos inteirarmos das construções do passado, do modo como são concebidas e das memórias que retêm:

A beleza pode ser alcançada de diversas maneiras, mas o que é falso raramente é belo a longo prazo, mesmo que possa deslumbrar um instante. A beleza não está sujeita a um regime específico da forma; ela depende do modo como algo é feito.

Conforto. O mesmo aplica-se aqui à individualidade; não pode ser comprada. (...) No entanto, é certo que o conforto desaparece se a casa não estiver devidamente organizada de modo a permitir que a vida se desenvolva com o mínimo de atrito.

*As tradições e os valores sentimentais são emoções que nos unem às formas familiares do passado e às coisas que conhecemos desde a infância. (...) Estes valores não são criados por arquitetos, engenheiros ou artistas; criamo-los juntamente com o tempo a partir das memórias que vinculámos aos objectos com que nos rodeámos durante toda a vida, objectos que gradualmente se tornaram parte de nós.*⁶³

A disputa cultural era também alimentada pela oposição instituída entre o artesanato e a indústria, e, em particular, quando era sugerido que os bens produzidos artesanalmente detinham um valor tradicional distinto que estava relacionado com o carácter emotivo dos objectos que melhor se ajustavam à natureza humana. Tais considerações eram herdeiras dos ideais defendidos por William Morris e John Ruskin, autores profundamente críticos do valor cultural dos bens produzidos industrialmente cujos métodos de produção consideravam ser os verdadeiros responsáveis pela precária condição social dos operários que deles dependiam para sobreviver. As críticas decorrentes da convicção de que a harmonia só poderia ser alcançada através da arte e do ofício artesanal conduziu alguns dos grupos industriais a adoptarem as formas habituais dos bens concebidos artesanalmente, ignorando tanto as especificidades dos materiais como a própria lógica interna dos métodos de produção, pondo em causa a qualidade dos artigos.⁶⁴ A vontade de conceber artigos industriais com uma aparência artesanal resultava frequentemente na

62 v. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 8.

63 «Beauty can be attained in many ways. But what is false and untrue is rarely beautiful in the long run, even if it can dazzle for a moment. Beauty is not bound to a certain scheme of form. It depends on the way in which something is done. *Comfort*. The same applies here as to individuality. It cannot be bought. (...) One thing is certain, however, which is that comfort vanishes if a home is not suitably organized to allow life to be lived with the minimum of friction. *Traditions* and sentimental values are the feelings that bind us to the old familiar forms and things that we have seen since our childhood. (...) These values are not created by architects, engineers, or artists; we ourselves and time create them through the memories we attach to the objects we have surrounded ourselves with during our lives and which have gradually become part of us.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 243-244.

64 «Ruskin's preaching aroused, however, some degree of suspicion of the cultural value of industrial products. Only handcrafted production methods were, in his opinion, fit for human beings. Only handcraft could create harmonious individuals. (...) Influenced by Ruskin's way of thinking, public opinion change and the idea arose that industrial products were of less value. The methods by which they were produced denied workers their liberty, and their manufacture led to severe disturbances in social conditions. (...) They therefore

intencional reprodução dos defeitos decorrentes da execução manual, fazendo com que muitas das ‘antiguidades’ comercializadas fossem, na realidade, produzidas em série.⁶⁵ A atitude predominante no seio desta disputa ignorava os conhecimentos técnicos acumulados ao longo das gerações, privilegiando o tipo de folclorismo regionalista que Adolf Loos tão violentamente repudiou por considerar falso e inapto enquanto «fundamento da forma»:

*Mas como é que os artistas vernaculares respondem às questões: deverá o avanço técnico ser definitivamente eliminado do campo da construção? Deverão as novas descobertas, as novas experiências ser ignoradas uma vez que... - bem, uma vez que não coincidem com o modo de construir vernacular? (...) Os próprios camponeses não se sentem pitorescos, nem sequer as suas casas o sugerem ser, não tendo nunca construído de tal forma. (...) Em vez de seguir lugares-comuns como ‘arte vernácula’, decida-se por fim a favor do regresso da única verdade a que sempre me refiro: a tradição. (...) Trabalhemos tão bem quanto possível, sem pensar nem um só segundo na forma. A melhor forma encontra-se já e sempre disponível, e ninguém deve temer utilizá-la, mesmo que provenha quase inteiramente de outro.*⁶⁶

Não construas pitoresco. (...) Presta atenção às formas com as quais constrói o camponês, já que são o resultado da sabedoria acumulada dos seus antepassados. Procura, no entanto, o fundamento da forma. Se os avanços da técnica possibilitaram o melhoramento da forma, há que usá-la sempre assim: melhorada. (...) Não temas ser acusado de não ser moderno. As mudanças na antiga maneira de construir apenas

attempted to secure the share of the market they had already captured by allowing industrial products to imitate handcrafted goods. For reasons that can easily be explained this initiations resulted in products of a lower quality than before.» v. *Idem*, p. 246.

65 «We often attempt to give factory goods the appearance of old handicrafts. This effect is achieved by imitating defects in their execution that were natural during earlier cultural periods with their inadequate technical resources. The most consistent application of these efforts can be found in the modern mass-production of ‘antiques’, which has bought us the blessing of being able to make a newly furnished home look as old-fashioned as we want it to. (...) The production of ‘oriental’ decorative objects has developed in the same way. (...) We cannot absolve ourselves of a certain involvement in this artificiality. We imitate the rural crafts of the past industrially. (...) What is the reason for the incontestable success of these imitated goods? They are cheap ant yet, at the same time, offer us the spurious illusion of being rare and valuable.» v. *Idem*, p. 247-248.

66 «But how do the vernacular artists answer the question: Should all aspects of technical progress be eliminated forever from the realms of construction? Should new inventions, new experiences not be used, because - well, because they do not comply with the vernacular manner of building? (...) The peasants themselves do not feel picturesque, neither their houses seem to be so, nor have they ever built in a picturesque way. (...) Instead of following deceitful catch phrases such as ‘vernacular art’, if one could in the end return to the one truth, which I have always proclaimed: tradition. (...) We work as well as we can without even thinking for a second about the form. The best form is always readily at hand and no one should be afraid of use it, even though it may come almost entirely from someone else.» v. Adolf Loos, “Vernacular Art” (1914) in Yehuda Safran, Wilfried Wang (eds), *The Architecture of Adolf Loos, op. cit.*, p. 110-113. (c.f. «Ante todo, [los artistas vernáculos] quieren eliminar para siempre cualquier avance técnico de la construcción. No siempre deben utilizarse nuevos descubrimientos, nuevas experiencias porque... - sí, porque no corresponden a la manera de construir vernácula. (...) Los campesinos mismos no se sienten pitorescos, ni tampoco sus casas lo son para ellos. Ellos nunca han construido de manera pitoresca. (...) En vez de seguir lemas engañosos como ‘arte vernáculo’, decidase finalmente por volverse a la única verdad que siempre pregonó: a la tradición. (...) Trabajamos tan bien como podemos sin pensar ni un solo segundo en la forma. La mejor forma ya está siempre dispuesta, y nadie teme utilizarla, aún cuando provenga en su base de otro.» v. Adolf Loos, “Arte vernáculo” (1914) in *Adolf Loos, Escritos II, 1910-1932*, (Adolf Opel y Josep Quetglas ed.), Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 61-69). Sobre a relação entre a técnica e o amplo significado da tradição v. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, Porto, Edições Afrontamento, 2013, p. 241-249.

*valem a pena quando representam um melhoramento. A verdade, ainda que tenha mil anos, vale mais do que a mentira que caminha ao nosso lado.*⁶⁷

Tais reproduções alimentavam a ilusão de se conseguir adquirir os artigos nobres e valiosos do passado a um preço reduzido e acessível à generalidade da população, ao mesmo tempo que contribuíam activamente para a confusão gerada em torno dos papéis atribuídos à indústria e ao artesanato. A qualidade dos objectos do passado, tal como refere Loos, reside na sabedoria acumulada que eles transportam dos antigos mestres; uma qualidade interna, profundamente construtiva e estrutural, que ajuda a definir um conceito de modernidade claramente distinto do concedido por alguns dos críticos seus contemporâneos. Na realidade, ao contrário do que a opinião popular pudesse manifestar, os autores da *acceptera* procuravam dissipar o confronto entre o novo e o antigo, o artesanato e a indústria, destacando o «carácter interno» - compreenda-se a qualidade técnica - de cada um dos métodos de produção, apelando à colaboração entre ambos:

*A indústria não abrange apenas a produção mecânica e o artesanato é algo que vai para além da produção manual. Se reflectirmos criteriosamente seremos forçados a admitir que o carácter dos produtos industriais e artesanais de alta qualidade não diferem assim tanto um do outro. Seria injusto responsabilizar Ruskin por esta situação já que, essencialmente, ela decorre mais propriamente do modo como a indústria e o artesanato empreendem meios e métodos semelhantes; e também porque colaboram um com o outro.*⁶⁸

Na realidade, a fértil interação entre os dois meios decorre frequentemente de uma necessidade de adaptação às condicionantes sociais e económicas dos consumidores modernos. As necessidades humanas cresciam proporcionalmente ao aumento de produção, sendo que «os esforços para se conseguir produzir coisas, do modo mais económico possível, criavam novas necessidades.»⁶⁹ A conjugação do aumento da produção com o crescente aumento

67 «No construyas pintoresco. (...) Fijate en las formas que construye el campesino. Pues son de la sustancia acumulada de la sabiduría de los antepasados. Pero busca el porqué de la forma. Si los adelantos de la técnica han hecho posible mejorar esa forma, empléese siempre esa mejora. La hoz es sustituida por la trilladora. (...) No temas ser tachado de inmoderno. Sólo se permiten cambios en la antigua manera de construir si representan una mejora, si no, quédate con el antiguo. Pues la verdad, aunque tenga cientos de años, tiene más relación íntima con nosotros que la mentira que avanza a nuestro lado.» v. Adolf Loos, «Reglas para quien construya en las montañas», in *Adolf Loos, Escritos II, 1910-1932, op. cit.*, p. 77-78. Sobre a relação entre Adolf Loos e a tradição v. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura, op. cit.*, p. 89-108. Sobre o saber colectivo da tradição v. Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade, op. cit.*, p. 66.

68 «Industry comprises something more than machine production, and handicraft is more than making things by hand. If we think carefully we will be forced to admit that first-rate industrial and handicraft products are not so particularly different in character. It would be unfair to blame this situation on Ruskin. It is due, rather, to the way in which both industry and handicraft often work using the same means and similar methods. It is also because they collaborate with each other.» v. «Acceptera» in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts, op. cit.*, p. 249-250.

69 «Out inability to be satisfied, our speculative mentality, continually drives us to new improvements. (...) As a natural consequence of these circumstances, production also increases. Our efforts to produce things as cheaply as possible create new needs. (...) At times when there is a surplus of money, production can be stimulated that exceeds consumer demand and creates new needs. (...) On the whole, advertising often stimulates consumption that is not based on any genuine need. On the other hand we must, in all fairness, admit that

de acções de promoção despertava e estimulava novas necessidades de consumo; uma situação maioritariamente compreendida como algo positivo que acabaria por estar na origem da progressiva implementação do processo de industrialização e standardização nos métodos de fabrico. Tal condição pressupunha que qualquer método de produção que não oferecesse contrapartidas às necessidades de consumo modernas acabaria eventualmente por desaparecer; ou seja, os autores da *acceptera* acreditavam que «nenhuma forma de produção consegue sobreviver por si mesma ou ser mantida indefinidamente por meios artificiais.»⁷⁰ A adaptação dos meios de produção estaria, por isso, intimamente ligada às necessidades de consumo do homem moderno fazendo com que os bens se afastassem da dimensão artística do gesto criador individual e se aproximassem da condição de utensílio, enquanto produtos que são fabricados expressamente para serem usados. A noção de «serventia»⁷¹ é, por isso, um traço fundamental do carácter dos bens do quotidiano moderno por estes estarem sujeitos a uma acção de fabricação, regendo-se manifestamente por um propósito funcional, compreenda-se utilitário:

*A clara função dos objectos do quotidiano é a sua utilidade. O nosso objectivo quando os produzimos deverá ser o de garantir a sua irrepreensível serventia. Também deveremos reconhecer que, quanto mais eficácia tem a sua utilização, menos alarido provoca. As coisas do quotidiano deverão ser úteis, desprentensiosas, calmas e apelativas.*⁷²

À direita: Pistola semi-automática de 9mm com cano encurtado - modelo M/07, John Browning
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 273]

Pelas características próprias do seu desenvolvimento, a arquitectura parece manifestar uma maior proximidade à natureza do utensílio do que à da peça decorativa. A valorização do princípio utilitário das coisas surge como um factor qualitativo, também ligado à noção de autenticidade. A própria definição dos artigos de luxo modernos começa a ser enquadrada a partir destes dois factores, rejeitando qualquer pretensão decorativa desenquadrada da técnica que lhe confere a forma.⁷³ Beleza e utilidade complementam o discurso dos autores da *acceptera* em prol da convergência entre a arte e a técnica capaz de

advertising also adds to our prosperity. By increasing consumption of high-quality products advertising actually enables further rationalization of their production and therefore reductions in price.» v. *Idem*, p. 256.

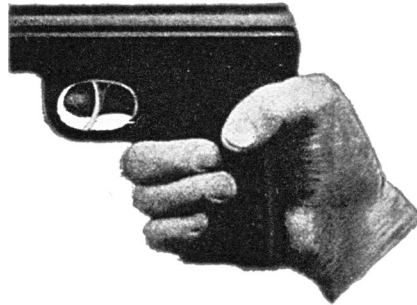
70 «The continuous reciprocity between consumption and production will lead to continuing industrialization and rationalization in the world of production. (...) We can, however, definitely foresee that every form of production that has no counterpart in our needs must eventually come to an end. No form of production can survive for its own sake or be maintained for any length of time by artificial means.» v. *Idem*, p. 257.

71 «Everyday things - our servants. Everyday things consist of the items we need to be able to work, run our homes, and dress ourselves, and some simple items of fashion and ornaments. (...) For many of our household goods, however, things are different. We usually think about them in the following way. (...) 'The idea of objective form sounds far too crude. We need to get away from crude utility, at least in our homes. That's where we want to enjoy what is beautiful.' (...) 'We have managed well with things that are perhaps terribly impractical. They have even become dear old friends of ours.' We answer: 'Keep these familiar old friends and enjoy them. They have sentimental value that we do not despise. But do not be surprised that we want to create objects that we can both feel an attachment to and that work well and beautifully.'» v. *Idem*, p. 258-259.

72 «The obvious task for everyday things is to be of service. Our aim when we produce them must be that they will not merely serve adequately but irreproachably. We must also recognize that the better something serves, the less fuss it makes. Everyday things should be utilitarian, unpretentious, calm, and appealing.» v. *Idem*, p. 261.

73 «The time is past, however, when luxury objects can make false and boastful claims with impunity. We are attracted by the luxury that finds expression in technical perfection, fine materials, and superior design. For us luxury is the highest standard of quality and not magnificence.» v. *Idem*, p. 263.

Form.



**Practical and
or beautiful.**

In discussions on building-art and the industrial arts, a distinction is made time and again: the practical is differentiated from the beautiful. This means that something might be a product of technology **or** art, or else of technology **and** art.

We have become so used to seeing things in this way that we do so without reflection. After all one can maintain with some justification that this is a practical distinction in everyday use, but there is something more behind it that we should make clear to ourselves. It is by no means unknown for our words and ingrained definitions to become obsolescent so that they no longer address what they originally did or they confine our thinking to positions that in reality we have already abandoned. There is therefore no harm in occasionally putting our most common words and ways of thinking to the test.

This being so, we must observe here that it is not merely difficult, but impossible to distinguish what is art from what is technology. In our use of language we employ the word “art” as if it still referred exclusively to the “recognized” arts: architecture, painting, sculpture, and the like. Meanwhile, however, we have more or less consciously adopted an approach to many modern phenomena—trains, automobiles, airplanes, various forms of “technical” apparatus—in a way that leaves no doubt that we appreciate their forms as artistic.

mostrar o problema da beleza a partir do funcionamento e da estrutura das coisas. A plena harmonia entre estes dois factores seria assim responsável pelo surgimento de uma «forma evidente»⁷⁴, compreendida com um forte sentido de ordem e unidade:

*Acima de tudo, a ordem é o mote da nova era, aplicável tanto à arte de construir e às artes industriais como à política, à economia e à indústria. (...) No que diz respeito à forma, a ordem é a expressão suprema exigida pela arte moderna de construir; uma ordem reconhecível, poder-se-á acrescentar.*⁷⁵

A harmonia apareceria então entrelaçada com a ideia de ordem, do mesmo modo que a beleza se manifestaria através dos princípios objectivos da arquitectura. Vale a pena ressaltar que a ordem aqui referida assumia uma expressão estrutural já que ela decorria da complexa interação e articulação dos diversos factores da arquitectura, em diferente extensão e proporção de acordo com as circunstâncias particulares de cada contexto. Esta seria também uma visão partilhada por Gunnar Asplund no decorrer dos anos vinte, antecipando a ideia de ordem que marcaria profunda e definitivamente a gestualidade das décadas seguintes:

*A tendência actual da arquitectura - onde a melhor está contra a subordinação dos detalhes - consiste em coordenar todas as necessidades, exigências e medidas heterogêneas, mediante um gesto arquitectónico forte que gire em torno de uma ideia central. Procura ordem e carácter.*⁷⁶

Esta alusão à ideia de «ordem reconhecível» é particularmente importante na noção de tipo que temos vindo a explicitar através das qualidades enunciadas por Martí Arís porque ela compreende «todos aqueles conceitos que aludem a uma estrutura, a uma ideia de organização da forma que conduza os elementos da arquitectura a uma ordem reconhecível. (...) Elementos e relações que constituem, por assim dizer, os ingredientes que compõem o tipo. Chegamos assim a uma nova formulação da definição de tipo arquitectónico entendido como um princípio ordenador a partir do qual uma série de elementos, regidos por relações precisas, adquirem uma determinada estrutura.»⁷⁷ As ideias

74 «We mentioned in passing that we find the form of certain modern objects self-evident. Here we have something to build on. (...) Through working out, complete ordering, yields finished, self-evident form. Art is order. This is a proposition that we need to establish to resolve the conceptual confusion.» v. *Idem*, p. 280.

75 «Order above all, the motto for this new era, applies no less to building-art and the industrial arts as to politics, economics, and industry. (...) Where form is concerned too, order is the highest expression demanded by modern building-art. Order made visible, one might add.» v. *Idem*, p. 281.

76 «La tendencia actual de la arquitectura - donde la mejor está en contra de la subordinación de los detalles - es coordinar todas las necesidades, demandas y medidas heterogêneas, mediante un gesto arquitectónico fuerte, en torno a una idea central. Busca orden y carácter.» v. Erik Gunnar Asplund, «Imágenes con anotaciones de los edificios de diseño industrial de la Exposición de Gotemburgo» (1923) in José Manuel López Peláez (ed), *Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940*, Madrid, El Croquis Editorial, 2002, p. 100.

77 «(...) los tipos arquitectónicos (tales como planta central, estructura lineal, aula, períptero, basílica, hipóstilo, claustro, cruz, retícula, torre, etc.) es decir todos aquellos conceptos que aluden a una estructura, a una idea de organización de la forma que conduzca los elementos de la arquitectura hacia una orden reconocible. (...) Elementos y relaciones constituyen,

de *ordem reconhecível* e de *princípio ordenador*, estruturadoras das formas da arquitetura, nunca podem actuar em absoluto, isto é, não surgem *a priori* sem um qualquer ponto de equilíbrio com os factores que lhe são externos, onde acabamos sempre por encontrar uma certa tensão. Giorgio Grassi talvez tenha apresentado um dos exemplos mais flagrantes desta tensão: as idênticas cidades romanas de fundação Timgad e Djemila, localizadas na Argélia.

Partindo do mesmo princípio estrutural ordenador, as duas cidades desenvolvem-se distintamente, chegando a incorporar na sua implantação os desvios topográficos dos lugares onde se inserem. Se em Timgad o esquema tipológico não encontrou grande resistência na topografia do lugar, em Djemila, pelo contrário, foi necessário realizar diversos ajustes no esquema orientador - explicitamente visíveis na solução adoptada - devido à existência de uma topografia predominantemente acentuada.

(...) na realidade trata-se da mesma cidade situada em dois lugares diferentes. O que num caso é a tradução prática, perfeita e incorrupta de uma ideia de ordem (inclusive se na realidade esta ideia de ordem é o resultado sintético de uma prática levada até à perfeição); no outro caso é a capacidade de aprender, de compreender, de se adaptar a partir dessa mesma ideia elementar. Num caso, é apenas a aplicação prática de um enunciado teórico de per si já explícito (as modalidades de cidade romana de fundação) e, paradoxalmente, mostra-nos o seu limite; no outro caso, é a aplicação do mesmo enunciado, mas mostrando-nos o seu carácter de generalidade, as suas possibilidades, aqui expressas, só em parte, e é justamente por isso que nos convence. Deste modo podemos concluir que da segunda aprendemos muito mais do que da primeira porque, ao contrário da primeira, da segunda não poderíamos nunca prescindir. E esta é a qualidade particular de todas as grandes arquitecturas, a lição perene que Djemila nos transmite.⁷⁸

Em certo sentido, a ordem reconhecível é sempre uma manifestação plural indissociável dos diversos factores que contaminam a construção, as técnicas e os materiais que a suportam, nunca deixando de ser uma clara manifestação de concordância com o contexto e o lugar que encontra. Não pode, por isso, ser compreendida, nem mesmo concebida a partir de um *a priori* funcionalista ou formalista estilístico-linguístico.⁷⁹ Como refere Martí Aris, «apesar das suas diferenças, Timgad e Djemila respondem à mesma disposição lógica dos elementos, regendo-se por princípios de estruturação formal idênticos. E, uma

por decirlo así, los ingredientes que componen el tipo. Llegamos, pues, a una nueva formulación de la definición de tipo arquitectónico entendido como un principio ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquieren una determinada estructura.» v. Carlos Martí Aris, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 32.

78 v. Giorgio Grassi, "Questiones de proyecto" in *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, p. 43. Citação retirada de José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 47.

79 «Na tradição clássica, tal como nós a defendemos, a ordem é sempre múltipla, isto é, nem resulta só da forma, nem só da função, nem só da construção, mas antes, da complexa interacção entre todos estes factores em simultâneo e em doses e quantidades que, apenas o caso a caso pode determinar.» v. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 366.

vez mais, é surpreendente constatar que a repetição de uma ideia produza tal variedade de fenómenos.»⁸⁰

À direita: Utensílios tradicionais e modernos. Cadeira sueca de ferro forjado (c. séc. XIX), e poltrona MR20 de Mies van der Rohe (c. 1927) Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 299]

Ou seja, a forma, não sendo indiferente à dimensão tipológica da arquitectura, pressupõe necessariamente o problema da repetição, onde o tipo não deixa de ser uma manifestação formal que se repete em múltiplos objectos e em diversos contextos. Tal constatação não rejeita a existência da variedade de fenómenos, apenas reconhece uma das vertentes decorrentes da operatividade do tipo, aqui aproximando-o da noção de arquétipo ou tipo ideal previamente exposta. Também Martí Arís reconhece esta dimensão afirmando que «a arquitectura se assemelha aos demais produtos da cultura material, sejam eles utensílios, ferramentas, máquinas, etc. Todos foram concebidos para resolver um problema prático e, portanto, a ideia de repetição é-lhes consubstancial: sempre que se coloca o mesmo problema, responde-se com uma solução já previamente testada. Sem repetição, dificilmente poderemos falar de tipos.»⁸¹

Consequentemente, esta constatação parece colocar em segundo plano o problema da originalidade, relativamente à qual Heinrich Tessenow veio a destacar que «o bom trabalho artesanal teme sempre a originalidade, não temendo, em contrapartida, o habitual ou a repetição, que trás sempre consigo a própria explicação.»⁸² A ordem tornada perceptível é, por isso, um fundamento de natureza estrutural cruzada que não pode ser tratado como uma qualquer solução integralmente mimética do passado ou como uma solução revivalista de um estilo em particular.

O carácter ordenado e unitário abrangido pela harmonia da forma e do tipo arquitectónico é o que Bruno Reichlin, citando Henri Poincaré, considerou necessário para o surgimento da «solução elegante», ou seja, o que nos concede a capacidade de «compreender o conjunto ao mesmo tempo que os detalhes».

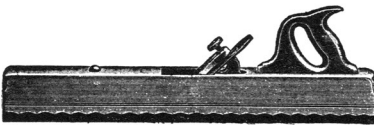
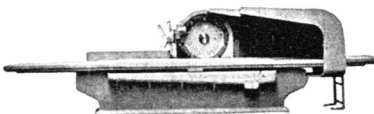
O que é que de facto confere a uma solução, a uma demonstração, o sentimento de elegância? É a harmonia das diversas partes, a sua simetria, o seu feliz equilíbrio; é, numa palavra, tudo o que está em ordem, tudo o que lhe confere unidade, o que nos permite, por consequência, ver claramente e compreender o conjunto ao mesmo tempo que os detalhes. Mas é também precisamente isso o que lhe confere um grande rendimento, com efeito, quanto mais claramente conseguirmos ver esse conjunto, com precisão e de um só golpe de vista, melhor nos apercebemos das suas analogias com os outros objectos vizinhos e, por

80 «Pero, por encima de todas las diferencias, Timgad y Djemila responden a la misma disposición lógica de los elementos y se rigen por idénticos principios de estructuración formal. Y una vez más, sorprende que la repetición de una idea produzca tal variedad de fenómenos.» v. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 97.

81 «En esto, la arquitectura se parece a los demás productos de la cultura material, ya sean utensilios, herramientas, máquinas, etc. Todos ellos han sido concebidos para resolver un problema práctico y, por tanto, les es consubstancial la idea de repetición: cada vez que se plantea el mismo problema, se responde con una solución previamente experimentada. Sin repetición difícilmente puede hablarse de tipos.» v. *Idem*, p. 91.

82 Heinrich Tessenow, «L'Ordine» in *Osservazioni elementari sul costruire*, Milão, Franco Angeli Editori, 1974, p. 99. Citação retirada de Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, op. cit., p. 91.

Many of the special guardians of culture consider

that this is good culture: “architecture,” “art”	and this is un-culture: “machine culture,” “soulless technology”
	
old wrought-iron Swedish chair	modern German tubular steel chair
Cloaca Maxima in Rome	modern sewage systems
Roman concrete (opus incertum, opus reticulatum)	modern concrete
sawn timber	rolled-iron girders
painted commercial signs, shopping streets, Pompeii	modern advertising
old-fashioned waltzes, the Boston	jazz
scent of manure from a meadow	smell of petrol
old flat roofs	new flat roofs
	
old tools	new tools, etc.

Why?

Our sense of history and our experience tell us, however, that all these new objects will, in fifty or one hundred years, be included in “good old-fashioned culture.”

*consequência, teremos a possibilidade de adivinhar as generalizações possíveis.*⁸³

O problema levantado por Reichlin através da noção de *solução elegante* é também o que Viollet-le-Duc procurara clarificar ao explicitar o significado da ideia de *estilo* para a arquitectura: «uma solução torna-se elegante ou adquire estilo quando se sustenta num determinado princípio de ordem.»⁸⁴ Na tradição, o princípio de ordem estrutura a relação do passado com o presente, e vice-versa, assegurando o carácter harmonioso de uma arquitectura construída por diversos autores e composta por um vasto conjunto de detalhes; a saber, uma arquitectura que estabelece uma relação operativa com a história, a partir de dois tipos de participação, uma horizontal, outra vertical, como conceptualmente as definiu Fernando Távora:

*Podemos, talvez, considerar dois tipos de participação na organização do espaço; uma participação que chamaremos horizontal, que se realiza entre homens da mesma época, uma outra, a que chamaremos vertical, que se realiza entre homens de épocas diferentes. São dois aspectos de uma mesma realidade, com a diferença, se diferença pode chamar-se-lhe, de que o tempo conta mais no segundo do que no primeiro, embora não esteja ausente também neste.*⁸⁵

A leitura vertical do passado compreende a ideia de participação enquanto *colaboração*⁸⁶ entre autores de diferentes gerações que, ainda que apresentem qualidades artísticas variadas e variáveis, partilham das mesmas intenções e princípios-base, de certo modo demonstrando a existência de algo que críticos e historiadores frequentemente designaram de linguagem; algo que talvez seja mais rigorosamente entendido como uma língua, na medida em que expressa uma estrutura dinâmica transmissível e compreensível por todos aqueles que nela intervêm. Neste sentido, o termo linguagem ganha um sentido diferente daquele para o qual é habitualmente usado, centrando-se essencialmente nos princípios que comandam a obra de arquitectura, e não tanto na expressão ou talento individual do seu autor, remetendo-nos, portanto, para a sua dimensão «colectiva - enquanto *pertença* ou *concordância* de muitos - e, *particular*, da obra - enquanto reflexo da sua *circunstância única*; é através desta dupla condição que a linguagem se cruza com a ideia de *estilo*»⁸⁷ O carácter harmonioso de uma tradição viva pressupõe necessariamente esta ampla concepção

83 v. Henri Poincaré, *Science et méthode* (1920), citado por Bruno Reichlin, "Solution élégante, L'utile n'est pas le beau" in *Le Corbusier: une encyclopedie*, Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 371. Citação retirada de José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 114-115, e consultada em Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 86.

84 v. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 366.

85 v. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2008 (1ª ed. original 1962), p. 20.

86 «Sendo obras de colaboração, as obras de Arquitectura e de Urbanismo serão sínteses, traduções plásticas no espaço organizado daqueles por quem e para quem se realizam; traduções próprias, características diversas, variadas e mutáveis. Anterior e comum a todas elas a verdade que sem um espírito de colaboração, de esforço colectivo, essas obras não poderiam realizar-se.» v. Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo. A lição das constantes*, op. cit., p. 15.

87 v. Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 142.



Caricatura do mobiliário de aço apresentado na Exposição de Estocolmo (c. 1930) Bertil Almqvist Möbelsvärlden

da palavra *língua*, tida como suporte colectivo compreensível, nunca exclusivamente erudita, e tão contínua como progressiva.⁸⁸ Contínua na medida em que implica a *memória*⁸⁹; progressiva dado que a sua utilização pressupõe uma *actualização*, uma *transformação potencialmente inovadora*.⁹⁰

A este respeito, tanto Fernando Távora como Ernesto Rogers estabelecerem, com grande lucidez, as correspondências necessárias entre a coerência latente nas obras das épocas passadas, e a grande unidade e continuidade cultural presentes na tradição arquitectónica, a saber, a *língua colectiva* onde encontramos espaço para a *erudição*, para o *anonimato* e para a *banalidade*.⁹¹

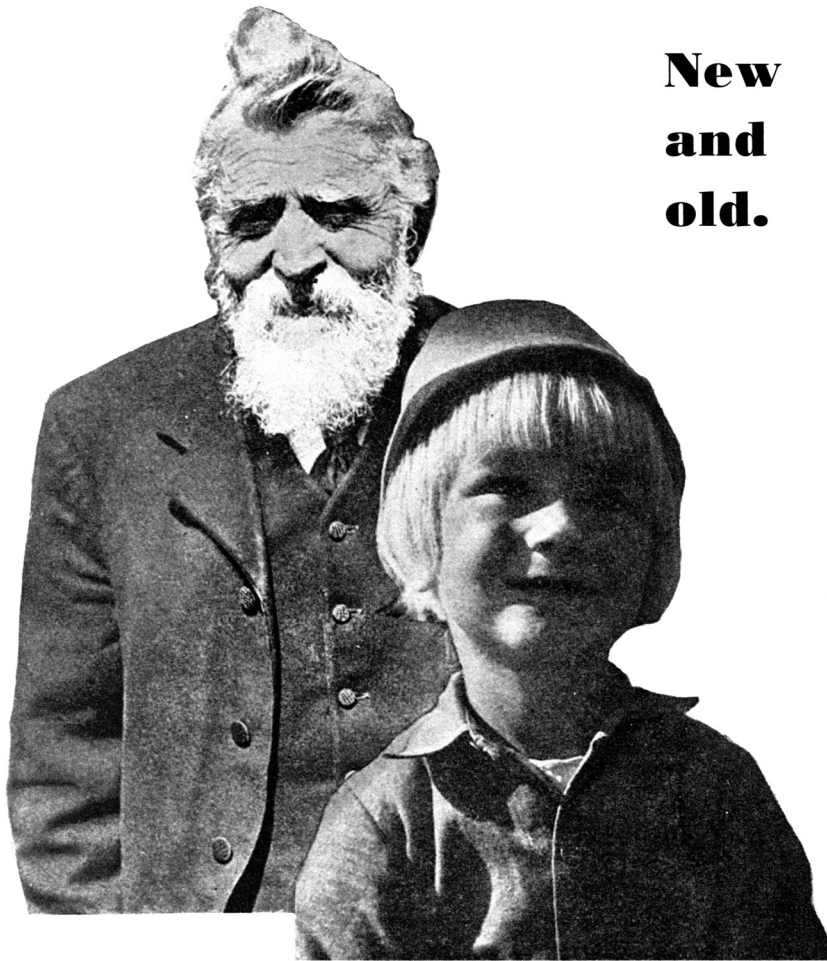
Por todo o território nacional distribuem-se com certo equilíbrio geográfico e qualitativo, espaços organizados pelos nossos passados os quais, se não constituem normalmente obras extraordinárias ligadas a «homens de nome» ou de grande pureza estilística, possuem, no seu anonimato, no seu bom senso, no seu equilíbrio, na sua continuidade, na sua modéstia, aquele conjunto de qualidades que a obra recente não possui e, para o confirmar, veja-se o que vai acontecendo quando a

88 «Para que o espaço organizado seja harmónico, dizíamos, haverá que transformar a participação em colaboração e, tanto no plano horizontal, como no plano vertical, há desta exemplos magníficos no passado. Citemos, quanto à colaboração vertical, o que significa como continuidade, compreensão e respeito mútuos, um espaço organizado ao longo de séculos como a Praça de S. Marcos em Veneza.» v. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, op. cit., p. 21.

89 «A memória confere às coisas do espaço a medida do tempo; de todo aquele tempo que nos antecedeu.» v. Ernesto N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Nápoles, Guida Editori, 1981 (1ª ed. original 1962), p. 71. Citação retirada de Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 119.

90 «Em verdade há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles temos e aceitando a sua actualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas.» v. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, op. cit., p. 58.

91 «É na intersecção ou complementaridade da arquitectura erudita e da popular, bem como da moderna e da antiga, que Távora encontra, tal como Rogers, o equilíbrio entre a experimentação - com todos os riscos inerentes - e a distância necessária aos aspectos mais superficiais da forma.» v. Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 136.



New and old.

During the last century new and old have been mixed together to form a kind of hodgepodge, with the result that we cannot easily discriminate the one from the other. Our fine old buildings are not alone in seeming old, but have to put up with many recent imitations. Modern building-art is not allowed to look new and contemporary, but has to be based on something old. The old buildings we have restored and the new ones that are covered in patina therefore appear to be of a similar old age. Culture suffers greatly if the progression of time does not appear naturally and clearly. The invigorating charm of cultural change is lost. The multiplicity of ages in our environment, with the genuinely old and the genuinely new, is valuable, adding richness to our lives in the same way as the differences between the ages of people themselves.

It would be a great advantage if between new and old there were nothing that acted older than its years.

esses espaços antigos os nossos contemporâneos acrescentam qualquer coisa ou quando lhe introduzem alterações, facto a que já nos referimos. Não se encontravam nessas realizações arquitectos lidos, viajados, conhecendo o passado e o presente da sua arte, formados com cursos universitários, etc., etc.; havia sim, mais importante do que os indivíduos, uma cultura contínua e integrada, que atingia e prendia todos, um sentido comum de pensamento e de acção, uma tradição que evoluía lentamente mas com segurança e, traduzindo estes e outros factores, os espaços eram organizados com coesão, com sentido das realidades, em regime de inteira e total colaboração.⁹²

Quanto mais vasto se torna o nosso horizonte, mais vivo fica, mais rico, mais palpitante, mais humano. É necessário soldar a tradição culta com a popular numa única tradição.⁹³

Considerações sobre a ideia de estilo

Deste ponto de vista, é importante abordar brevemente a ideia de estilo identificando nela as potenciais variações que se mostram absolutamente fundamentais para uma clara definição da arquitectura do presente e da sua relação com o passado. A confusão gerada em torno deste conceito é apresentada no manifesto *acceptera* como algo que limita a criação do projecto de arquitectura, afastando-o do seu verdadeiro desígnio e toldando o seu potencial alcance.

À esquerda: O novo e o antigo

Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 289]

Talvez seja possível afirmar que estamos em vias de adquirir um novo estilo, o estilo da nossa época. Há quem afirme peremptoriamente que tal já se encontra entre nós, plenamente desenvolvido em certos produtos da engenharia. É igualmente possível afirmar que a nossa época não só carece de estilo, como a sua única hipótese de desenvolvimento reside na ausência de estilo.

Naturalmente que tudo isto depende do que se quer dizer com a palavra estilo. (...)

O mais frequente é utilizar-se o termo estilo na convocação de um determinado conjunto de formas pré-estabelecidas. Este é talvez o mais superficial e historicista conceito de estilo. (...)

Com o mesmo grau de superficialidade, poder-se-á também dizer que a nossa época carece de estilo ou, mais propriamente, que o seu 'estilo' consiste na ausência de estilo. O ecletismo artístico parece finalmente ter entrado em falência após as sucessivas tentativas falhadas de aglutinar um conjunto claramente mimético de versões mais ou menos

92 v. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, op. cit., p. 67.

93 v. Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Milão, Skira, 1977 (1ª ed. original 1958), p. 163-164. Citação retirada de Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 133.

‘modernizadas’ de todas as formas decorrentes de culturas anteriores, ou de inventar novos estilos análogos deles (...).

Por outro lado, não poderá existir qualquer dúvida de que a nossa época, no seu desejo de objectividade, ao permitir que as coisas sejam elas próprias, ao formulá-las logicamente a partir da sua função, apresenta características que lhe são particulares. (...)

Por estilo deveremos então querer designar os meios e as formas através dos quais as necessidades da época e o modo de vida das pessoas encontram a sua expressão adequada. (...) Porque é que as obras de engenharia são tão frequente e manifestamente belas? Por não terem sido concebidas segundo pretensões estéticas que lhes sejam específicas, mas a partir da máxima atenção à forma lógica.⁹⁴

De certa maneira, os princípios aqui defendidos em torno da objectividade e da sua relação honesta com os problemas artísticos estão presentes ao longo de toda a argumentação da *acceptera* onde a ordem e a beleza decorrem da relação harmoniosa entre o conteúdo e a forma da arquitectura. O conceito de estilo toma por isso uma dimensão colectiva, isto é, compreende os princípios que exprimem as necessidades lógicas da época - princípios esses que naturalmente suportam uma expressão formal que não pode unicamente ser tomada em abstracto.

Poder-se-à também argumentar que a evocação da «forma lógica» talvez corresponda à intervenção do método e da razão no acto de criação, assim reiterando a importância de ideais concretos - apresentados aqui como objectivos - na sustentação das formas da arquitectura. Assim, a forma correcta - o estilo - é fruto de uma vontade que se manifesta ao longo de um tempo prolongado, sendo simultaneamente contaminada pela cultura, pela tradição, e pelas capacidades técnicas da época.⁹⁵ A partir desta constatação, é possível estabelecer-se uma clara afinidade com as ideias expostas por Viollet-le-Duc em torno do problema do estilo na arquitectura:

Apenas falaremos do estilo, isto é, de algo que é característico da arte entendida como uma concepção do espírito. Da mesma forma que não

94 «One might say that we are in the process of acquiring a new style, the style of our age. Some claim firmly that this is already with us, fully developed, in certain of the products of engineering. It is also possible to claim that our age not only lacks style, but that its only possibility for development lies in a lack of style. Of course this all depends on what is meant by style. (...) The most frequent is to use style to refer to a certain stock of ready-made forms. This is the more superficial, historically colored concept of style. (...) In this superficial sense we can well say that our age lacks a style or, more correctly, that its 'style' consists of its lack of style. Artistic eclecticism finally seems to have bankrupted itself after unsuccessfully attempts to realize clearly pasted together a more or less 'modernized' versions of all the forms of preceding cultures, or to invent new styles analogues to these (...). On the other hand there can be no doubt that our age, in its desire for objectivity, to allow things to be what they are, to shape everything logically according to its function, has its specific characteristics. (...) By style we must then mean the ways and forms in which the needs of the age and the way in which people live find adequate expression. (...) Why are the works of engineers so often self-evidently beautiful? Because they have not been created with any specific aesthetic pretensions but with undivided attention to logical form.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 282.

95 «Appropriate form-giving is the goal; materials, structure, and the like are merely means to attain it. The style of our times is the product of our will, of our power to shape form. We use the means that have existed in the past and also create new ones.» v. *Idem*, p. 284.

há senão arte, não existe senão estilo. O que é então o estilo? É, numa obra de arte, a manifestação de um ideal que se sustenta num princípio.

O estilo é o resultado de um princípio perseguido metodicamente; por isso, não é mais do que uma emanção não procurada da forma.

Uma das marcas do estilo é assim a adopção da forma adequada a cada objecto. Quando uma obra de arquitectura indica claramente o uso ao qual se destina então ela está muito próxima de possuir estilo.⁹⁶

Ambos os discursos debruçam-se sobre o valor da forma para a arquitectura e da sua directa ligação aos problemas de natureza prática, reconhecendo que a utilidade detém um papel determinante na sua concepção, ainda que não possa ser encerrada numa dimensão puramente funcional, uma vez que a sua atuação mantém sempre um certo grau de abertura para com uma possível transformação ou evolução. Existe, portanto, uma profunda ligação entre os meios de que o arquitecto se socorre e os fins a que a forma se destina - fins que serão melhor enquadrados segundo propósitos abrangentes do que a partir de funções específicas. Viollet-le-Duc compreende no conceito de estilo essa «harmonia perfeita entre os resultados e os meios empregues para o obter» que carece de qualquer intencionalidade forçada: «quando o artista procura o estilo, é porque o estilo já não está na arte.»⁹⁷ Não se trata por isso de uma implementação formal ostensiva mas de, retomando as palavras de Viollet-le-Duc, *uma emanção não procurada da forma.*

O pior estilo é o que provém do facto de se imitar qualquer coisa e ao mesmo tempo se pretender mostrar que se é superior ao que se imitou.⁹⁸

Esta vontade de unir de um modo harmonioso os meios aos fins da arquitectura está também explícita no discurso dos autores da *acceptera* centrado no desenvolvimento metódico dos princípios da arquitectura: «apenas quando existe uma vontade objectiva de procurar uma forma logicamente adequada é que se consegue chegar ao estilo.»⁹⁹ Assim, o que parece estruturar as formas da arquitectura são vontades objectivas, princípios metódicos que para Viollet-le-Duc são fundamentais para qualquer «expressão justa, verdadeira e clara»:

É que as suas leis não são sustentadas sobre formas possíveis, mas em princípios. Para eles, uma coluna não é de modo algum um estilo que por tradição deverá ter de altura um certo número de vezes do seu

96 v. Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, "Style", in *L'Architecture et le Style* (Extraits du Dictionnaire de l'architecture française, réunis et présentés par Hubert Damisch), Paris, Hermann, 1978, p. 185 / 217 / 223. Citações retiradas de José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 249-255.

97 v. Idem. p. 197-217. Citação retirada de Carlos Machado, *Anonimato e Banalidade*, op. cit., p. 129-130.

98 v. Hugo von Hofmannsthal, *Livro dos Amigos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002 (1ª ed. original 1922), p. 111.

99 «It is not until there is a purposeful will to find the logically appropriate form that we can achieve a style.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 284.

diâmetro, mas um cilindro cuja forma deve ser calculada em função do que sustenta. Um capitel não é um ornamento que remata o fuste da coluna, mas uma base saliente disposta para receber os diversos elementos que a coluna deve sustentar. Uma porta não é um vão no qual a altura é proporcional à largura, mas uma abertura feita para um determinado número de pessoas que passam sobre o seu lintel... Mas porquê insistir sobre a aplicação de princípios tantas vezes desenvolvidos no Dictionnaire? Estes princípios não são mais do que a sinceridade no emprego da forma. O estilo desenvolve-se sobretudo nas obras de arte que menos se afastem da expressão justa, verdadeira e clara.¹⁰⁰

À direita: Anfiteatro romano, Verona (séc. I d.C.)
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 312]

Num dos últimos capítulos do manifesto designado de «Novo e antigo», procura-se precisamente enquadrar o problema do estilo a partir da unidade presente entre os fenómenos culturais da época. Tomando alguns dos ideais enunciados nos escritos de Oswald Spengler¹⁰¹, considera-se que a cultura decorre da unificação das diferentes forças que se encontram em curso na sociedade. Esta noção morfológica da história, onde os diversos ramos da cultura parecem mover-se em simultâneo contribuindo activamente na definição do espírito da época - seja no campo da política, da ética, da religião, da arte, ou das ciências -, transporta uma profunda e íntima ligação ao passado colectivo que, na actualidade, parece sempre confrontar-se com uma aparente perda de unidade.¹⁰² Apesar do inerente pessimismo ligado à visão de Spengler, é de sublinhar a importância do seu pensamento para a formação dos arquitectos do princípio do século, que nele reconheceram uma inevitabilidade decorrente das sucessivas mudanças culturais e arquitectónicas características dessa época. A unificação das diferentes forças culturais proposta por Spengler, ao contribuir para a compreensão do espírito da época, é típica dos monumentos da antiguidade, como é possível constatar no anfiteatro de Verona, um dos exemplos citados pelos autores da *acceptera*, a partir da descrição de Karl Scheffler:

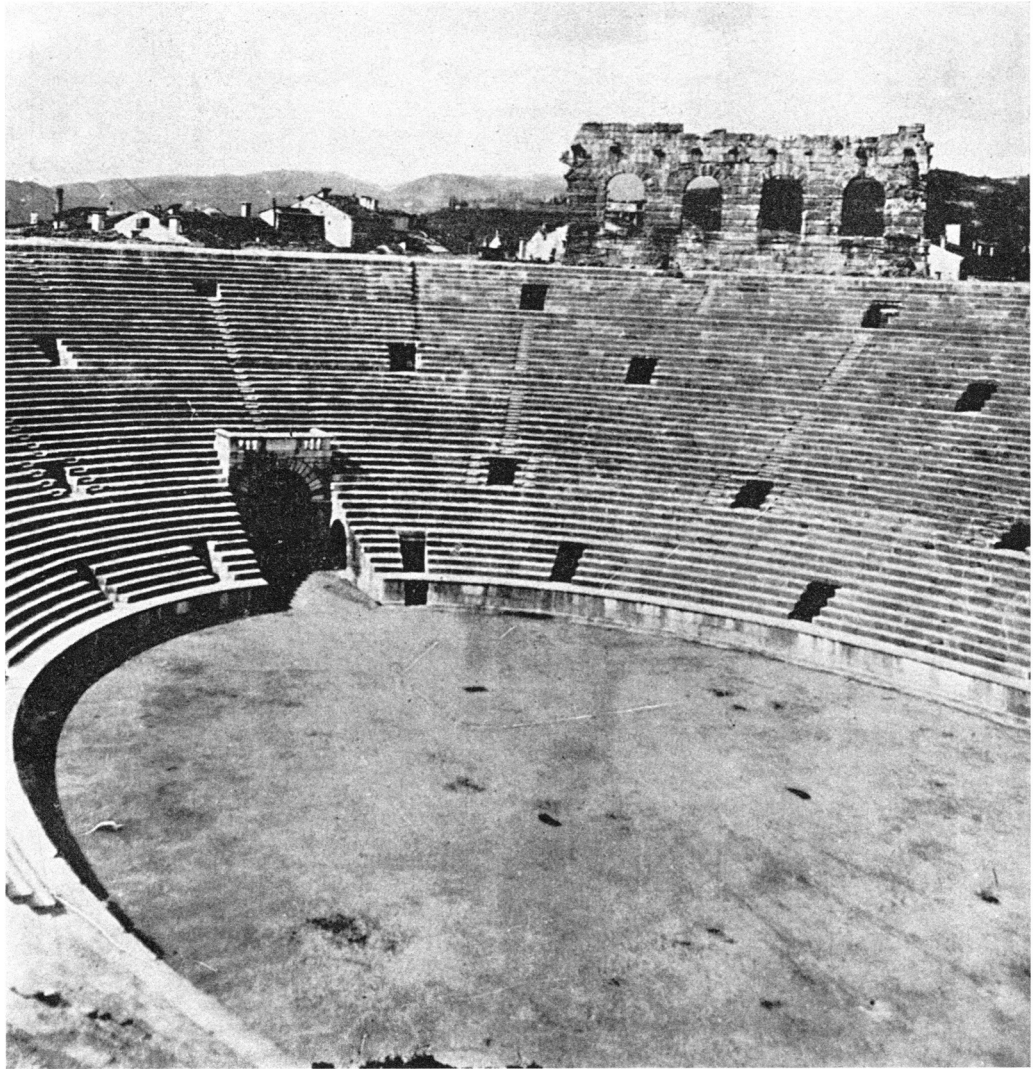
Torna-se perceptível um propósito totalmente novo da construção. Os arquitectos renascentistas usaram modelos como o seu ponto de partida; o mestre desta arena começou pelos factos, pela percepção monumental da necessidade. O primeiro perseguiu a beleza; o último procurou compreender o estilo a partir da necessidade.

Hoje que resta apenas o esqueleto deste edifício, a beleza da arena é a beleza da sua notável engenharia. Por conseguinte, é-lhe inerente um célebre anonimato, uma impessoalidade audaz que subentende a

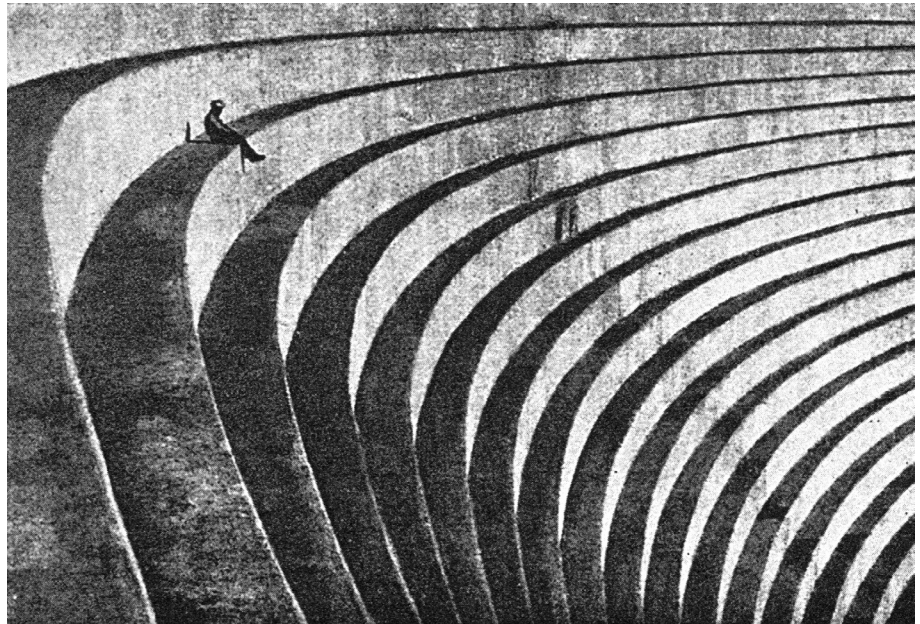
100 v. Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, "Style", in *L'Architecture et le Style*, op. cit., p. 227. Citação retirada de José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 256.

101 Os escritos de Oswald Spengler foram amplamente difundidos no meio artístico sueco, sendo Gunnar Asplund um dos agentes responsáveis pela divulgação das considerações spenglerianas em torno da relação do espaço arquitectónico com as manifestações culturais das diferentes épocas. v. Erik Gunnar Asplund, "Our Architectonic Concept of Space" in Haig Beck (ed.), *International Architect 8 - Swedish Grace: Modern Classicism in Stockholm*, Londres, International Architect Publishing, 1982, p. 40-41.

102 «O desespero de uma época manifesta-se na circunstância de já não lhe parecer valer a pena ocupar-se do passado.» v. Hugo von Hofmannsthal, *Livro dos Amigos*, op. cit., p. 81.



“—the rhythm of the organic.”



noção de povo como um todo, enquanto as restantes estruturas da cidade, pelo contrário, fazem-nos pensar em grupos sociais, indivíduos, instituições e interesses particulares. No espírito da antiguidade existe espontaneidade, existe unidade.¹⁰³

Anfiteatro romano, Verona (séc. I d.C.)
Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 313]

Eis, portanto, o que permanece na construção da ideia de estilo: *a percepção monumental da necessidade colectiva*, isto é, a compreensão da necessidade colectiva enquanto fundamento primeiro da arquitectura, a saber, a sua quinta-essência. Pois, neste princípio da arquitectura, destaca-se uma *essencialidade* que decorre de um elevado grau de contenção e de um «espécie de banalidade» que, segundo Álvaro Siza, expressa ainda um *significado ambíguo*, nunca se referindo ao sentido pejorativo do termo, mas antes à sua *disponibilidade na continuidade*.

A minha preocupação principal em desenhar, suponhamos, uma cadeira é a de que pareça uma cadeira. (...) A necessidade de originalidade e diferença conduz quase sempre ao abandono da essência de um determinado objecto.

Todos os objectos têm uma história. E contudo, vistos à distância, podem ser ligeiramente diferentes e é exactamente nesta ligeira diferença que se esconde o seu verdadeiro significado no tempo. (...)

As reflexões de Adolf Loos sobre o design, importantes e actuais, sublinham como a necessidade, ainda mais do que a arte, é o fundamento

103 «*The amphitheater in Verona*. A totally new purpose for building becomes apparent to us. Renaissance architects took models as their starting point; the master of this arena started with the facts themselves, with the monumental perception of need. The former strove for beauty; the latter attempted to derive his style from necessity. The beauty of the arena is, at least today, when only the skeleton of the building remains, the beauty of brilliant engineering. Therefore great anonymity, audacious impersonality, is inherent in it; it suggests the idea of an entire people, while on the contrary all other structures in the city make one think of social groupings, individuals, institutions, and special interests. In this spirit of antiquity there is spontaneity, there is unity.» Karl Scheffler, *Italien: Tagebuch einer Reise*, Leipzig, Insel, 1916, p. 37-38. Citação retirada de "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 313.

primeiro para se alcançar um objecto perfeito. Loos também desenhou uma cadeira Thonet, e é uma cadeira maravilhosa; olhando-a podemos dizer: 'É uma cadeira Thonet!'; sem acrescentar mais nada. (...)

Um objecto não pode ser o protagonista absoluto, a não ser em casos excepcionais. Tem de exprimir então uma grande contenção, ou uma disponibilidade para qualquer relação. Creio que o design industrial se debate exactamente com este problema. As grandes peças de mobiliário, que marcaram a história, possuem realmente uma grande contenção e uma espécie de banalidade. Esta palavra, banalidade, tem um significado ambíguo. Neste caso utilizo-a não para dizer sem interesse, sem qualidade, mas sim no sentido da disponibilidade na continuidade.¹⁰⁴

É no anonimato das grandes e pequenas obras da antiguidade - da arquitectura popular à erudita -, mas também na banalidade dos objectos simples do quotidiano - sejam eles utensílios e veículos industriais, ou peças de mobiliário artesanais -, que mais facilmente conseguimos encontrar o princípio fundamental da arquitectura que, tanto para Viollet-le-Duc como para os autores da *acceptera*, «menos se afasta da expressão justa, verdadeira e clara». Tal pressupõe *uma sinceridade no emprego da forma* que a predisponha à *emanação não procurada*, e nunca *um prolongamento perpetuado de formas tradicionais*.

No passado, a natureza da cultura era una. (...)

A cultura já não é una.

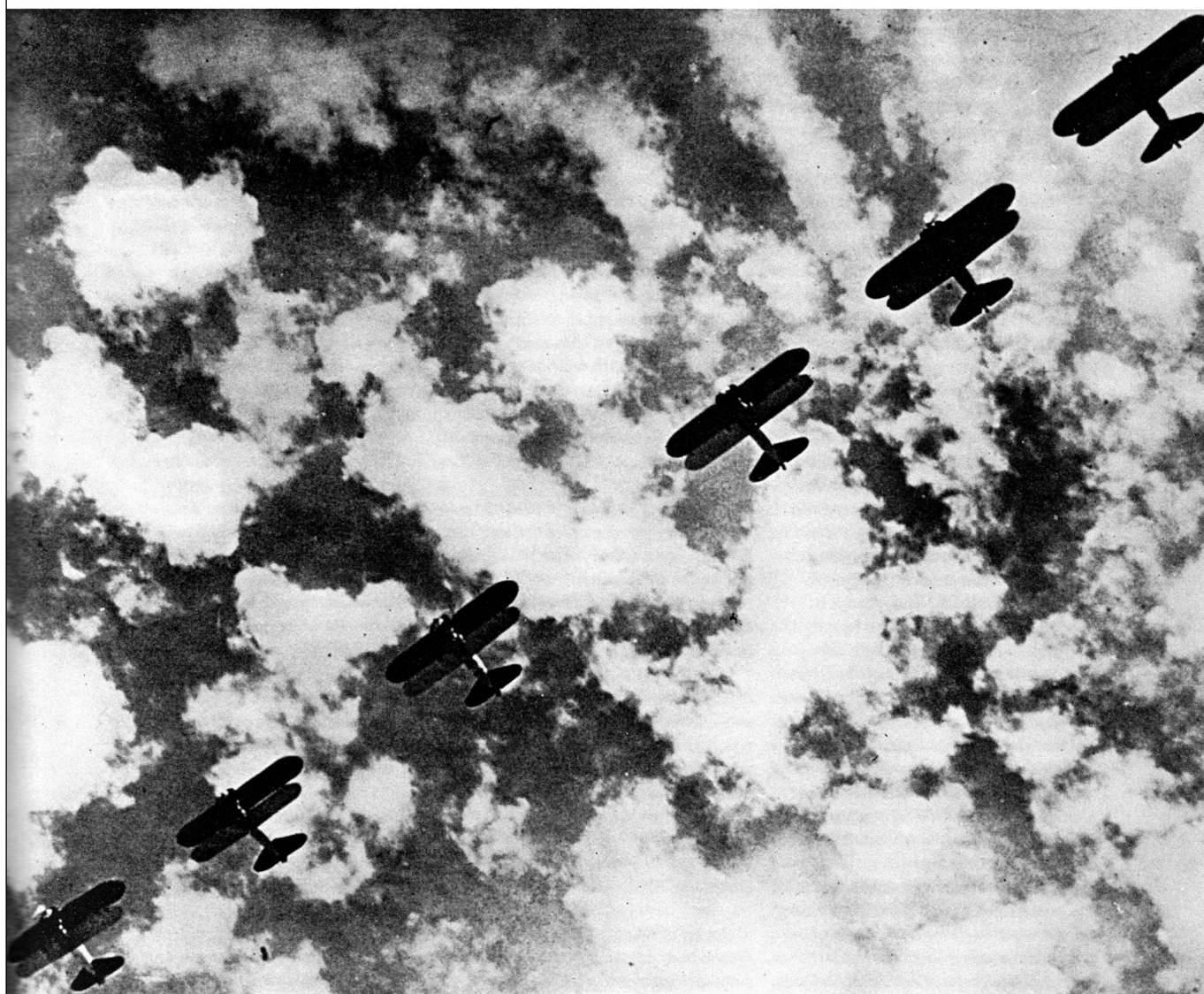
Como foi dito anteriormente, é comumente crido que o estilo consiste somente nas formas que lhe são próprias. Contudo, conseguindo visualizar um edifício gótico ou renascentista despido dos seus detalhes formais, descobriremos que o fica do seu esqueleto ainda conserva claramente o carácter gótico ou renascentista. Isto significa que o estilo não decorre somente do idioma formal de um edifício, mas também do seu esquema e da sua construção. Se esta interpretação do conceito de estilo estiver correcta, então confirma que os detalhes formais por si só não possuem estilo.

Não é por isso possível abordar o estilo arquitectónico como um fenómeno cultural isolado; já se salientou a correspondência íntima entre o estilo e os outros aspectos da cultura humana ao longo das épocas. Não é possível separá-los. (...)

A adaptação desta sociedade, deste novo equilíbrio, pressupõe, até certo ponto, uma nova cultura; certamente que não concordará com todos os ideais do passado, mas tal não significa que ela possa ser designada de decadente. (...)

A forma evidente anteriormente mencionada, essa natural relação entre a forma e o conteúdo, está presente em toda a arquitectura do

104 v. Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000 (1ª ed. original 1998), p. 133-135.



passado com qualidade - não é por isso algo apenas descoberto recentemente. (...)

Um edifício deve expressar o seu conteúdo, mais do que o seu autor. (...)

E do mesmo modo que em épocas culturais passadas o desenvolvimento contemporâneo dos diversos aspectos da arte de construir faziam parte da tradição - uma tradição digna de preservar -, é igualmente certo que a arte de construir do passado recente parece mostrar-se tudo menos enfática diante da tradição. Só quem, através do seu método de trabalho, procura expressar a existência contemporânea, e a respectiva cultura predominante que nos concede uma tecnologia, mantém uma relação legítima e genuína com a tradição.

Os ornamentos estilísticos - as armadilhas dos estilos - já não se adequam.¹⁰⁵

*Não somos a favor do prolongamento perpetuado das formas tradicionais, senão da antiga tradição de simplicidade, moderação e amigabilidade, que gostaríamos de acreditar serem suecas e que se expressam de formas profundamente distintas.*¹⁰⁶



À esquerda: A última ilustração do manifesto Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 339]

A produção em série na indústria automóvel Acceptera [in *Modern Swedish Design*, p. 245]

105 «In the past culture was unified in character. (...) Culture is no longer unified. (...) As has already been said, it is popularly believed that style consists merely of the forms themselves. But if one can imagine a Gothic or Renaissance building stripped of its formal details, we will find that the skeleton of the building that remains still clearly represents Gothic or the Renaissance. This means that style does not merely reside in a building's formal idiom but in its very plan and construction. If this interpretation of the concept of style is correct, it then follows that the formal details cannot create style on their own. (...) One cannot therefore consider architectural style as an isolated cultural phenomenon. We have previously stressed the intimate correspondence between style and the other aspects of human culture during past epochs. It is not possible to separate them. (...) The adaptation of this society, this new balance, means a new culture to some extent. It will not agree in everything with the old ideals, but this does not mean that it can be called decadent. (...) The self-evident form we mentioned earlier, the natural relationship between form and content, is characteristic of all the good architecture of the past - it is not something we have discovered only recently. (...) A building should give expression to its content rather than to its architect. (...) And just as certainly as in earlier cultural eras the contemporary development of all aspects of building-art was a tradition - and a tradition worth retaining - it is equally certain that yesterday's building-art was anything but emphatic about tradition. It is only those who seek through their design work to give expression to contemporary existence and to the same prevailing culture that gives us our technology who maintain a genuine and justifiable tradition. (...) Stylistic trappings no longer suit us.» v. "Acceptera" in Lucy Creagh, Helena Käberg, Barbara Miller Lane (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, op. cit., p. 290-304.

106 «We do not subscribe to the perpetual survival of traditional forms but to our old tradition of straightforwardness, moderation, and friendliness, which we would like to believe is Swedish and which can find expression in widely different forms.» v. *Idem*, p. 315.



III

ENCONTRO COM A PRODUÇÃO INDUSTRIAL

A aproximação de Sigurd Lewerentz à produção industrial coincidiu com uma altura de grande desenvolvimento urbano da cidade de Estocolmo que foi palco de um dos mais importantes eventos para a divulgação da arquitectura moderna na Escandinávia: a Exposição de Estocolmo de 1930. No centro do debate cultural da época, reconheciam-se duas grandes correntes que se batiam sobre o direito do indivíduo expressar a sua individualidade numa sociedade onde era visível a crescente urgência do desenvolvimento colectivo da comunidade. Face à cisão provocada por duas visões potencialmente antagónicas, debatiam-se os problemas em torno do modo como deveria ser mediada e regulada a relação entre as necessidades colectivas de uma sociedade com um forte desenvolvimento urbano e a legítima expressão artística individual dos agentes responsáveis pela sua execução.

No princípio dos anos 30, a cidade de Estocolmo começava a ganhar a pulsão tipicamente urbana das grandes metrópoles do século XX, um traço que contrastava intensamente com a ruralidade característica do país, cuja economia era, até então, essencialmente agrícola. Em 1927, Lewerentz mudou o seu escritório para a rua Kungsgatan 35, ficando próximo do moderno centro metropolitano da cidade - o cruzamento entre as ruas Kungsgatan e Sveavägen¹ -, onde permaneceu durante os anos em que trabalhou na proposta para a Exposição de Estocolmo de 1930, assim como em diversos outros projectos de natureza urbana, industrial, e fúnebre, como as capelas e crematório do cemitério de Malmö (1923-55), o teatro e a sala de espetáculos em Malmö (1924-44), o cemitério de Kviberg (1926-27), os jazigos da família Ernst Malmström (1921-31) e da família Ludvig Holming (1929-30), as lápides de T. A. Bergen (1928-31) e de C. D. Ekman (1934), a fábrica de sulfatos Ljusnans (1927), a fábrica em Skogshall (1929-34), o edifício do Instituto Nacional de Seguros (1928-32), o edifício de escritórios da Philips (1929-31), a entrada e o crematório do cemitério sul de Estocolmo (1930-34), o cemitério e capela em Enköping (1930-32), a capela em Djursholm (1932-33), o museu em Malmö (1932), a igreja em Johannesburg (1933-34), a villa Edstrand (1933-37), o aeroporto de Bromma (1934), e várias soluções para montras

À esquerda: O edifício *Centrum*, no cruzamento das ruas Kungsgatan e Sveavägen, onde se localizava o escritório de Lewerentz (c. 1931)

ArkDes / C. G. Rosenberg

1 «Kungsgatan had become the very essence of what writers liked to call the 'city of our new age'. Shops, restaurants, cafés, cinemas and car showrooms lined the street, and at night-time a host of electric advertising signs accentuated its vibrant modernity. (...) Initially, Lewerentz's office was located at no. 35 Kungsgatan, close to Södra Kungstornet, one pair of newly completed skyscrapers inspired by American models.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, Zurich. Park Books, 2021, p. 72-74.

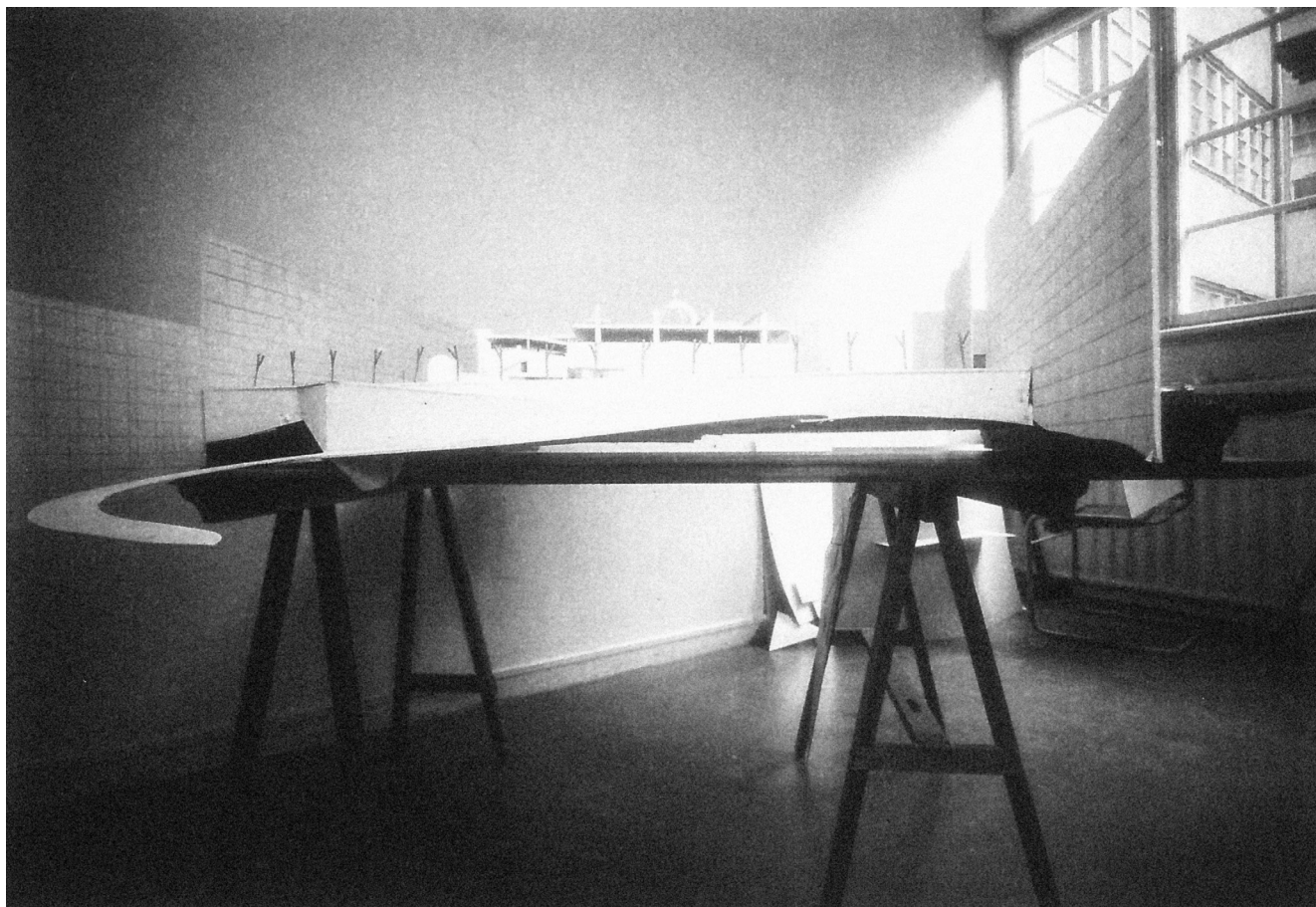
de edifícios comerciais como os armazéns Husmodern (1931), os armazéns PUB (1931), a confeitaria Filips (1931-34) e as lojas Edenholm & Tidbeck (1931) e Marabou (1931-34). Em 1936, realizou ainda a remodelação do próprio escritório situado na rua Norrlandsgatan 31-33, pouco antes de se mudar para Eskilstuna, no princípio dos anos 40.

É neste período de grande desenvolvimento industrial que Sigurd Lewerentz, juntamente com o seu colega engenheiro civil Claës Kreuger, funda a empresa *Stockholm Ljureklam* [Iluminação Publicitária de Estocolmo] que apesar de se apresentar claramente direccionada para as necessidades comerciais da época, prestava também serviços de engenharia e arquitectura.² Ainda antes de se sentir o impacto da crise económica de 1932, os sócios decidiram lançar-se numa nova parceria com a criação da empresa BLOKK, ampliando a colaboração ao colega fabricante de mobiliário David Blomberg, ao construtor Axel Olsson, e ao capitão Gunnar Kocken, delegado da empresa de construção *AB Byggnadvaror* detida pelo engenheiro Ivar Kreuger, primo de Claës Kreuger.³ Blomberg esteve à frente de uma das principais fábricas de mobiliário de Estocolmo e comercializava uma grande variedade de produtos de uso doméstico e empresarial, tendo estado inclusivamente ligado à produção das peças de mobiliário concebidas por Erik Gunnar Asplund para a Exposição de Habitação de 1917, assim como à concepção das peças apresentadas, em 1925, na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, em Paris. O seu estúdio localizava-se no mesmo edifício do escritório de Lewerentz, na rua Kungsgatan 35, onde anos mais tarde Claës Kreuger iria também instalar o seu escritório. Após a sua conclusão em 1931, Lewerentz, Blomberg e Kreuger mudar-se-iam para o edifício *Centrum*⁴, projectado pelo arquitecto Cyrillus Johansson e desenvolvido por uma das empresas de Ivar Kreuger, onde estariam também sediadas uma série de sociedades ilustres, conhecidas como «empresas tecnicamente inovadoras», entre as quais a *Siemens*, a *Svensk Filmindustri* e a *Stockholms Tekniska Institut*. Como nota Johan Örn, a escolha de Lewerentz e dos respectivos sócios foi absolutamente estratégica, uma vez que «não existia melhor localização na Suécia para uma empresa especializada em montras, sinalização luminosa e espaços comerciais. Eles tinham os seus potenciais clientes mesmo à sua porta. Os produtos da BLOKK podiam ser expostos com grande eficácia no espaço expositivo do estúdio de David Blomberg. O ambiente cultural do escritório também permitiu um contacto diário e de grande proximidade entre os sócios, sendo que, entre a vizinhança, existia uma grande diversidade de competências,

2 A empresa *AB Stockholm Ljureklam* [Illuminated Advertisements of Stockholm, Inc.], cujas iniciais SL eram as mesmas de Lewerentz, produzia todo o tipo de iluminação publicitária, assim como janelas e portas em madeira ou metal, vitrines e montras para espaços comerciais e de escritório, stands de vendas, letreiros de sinalização, e outros materiais promocionais desde maquetes e desenhos para catálogos, a posters e logótipos para empresas. v. *Idem*. (c.f. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975, op. cit.*, p. 91-93).

3 O nome BLOKK surgiu como anagrama composto pelas iniciais do apelido de cada sócio: Blomberg, Lewerentz, Olsson, Kreuger, Kocken.

4 «From a branding point of view, the project had a distinctive identity from the start. Architecturally, it presence was very modern, more inspired by German brick expressionism than by functionalism. One factor that added to its modernity was its skeleton steel frame, which allowed for greater flexibility in the internal planning. Its grand scale and powerful configuration gave it an unmistakably metropolitan profile.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life, op. cit.*, p. 74.

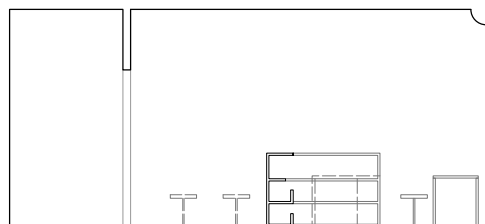
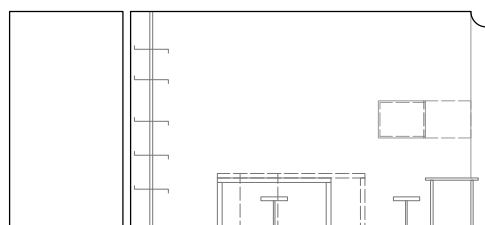
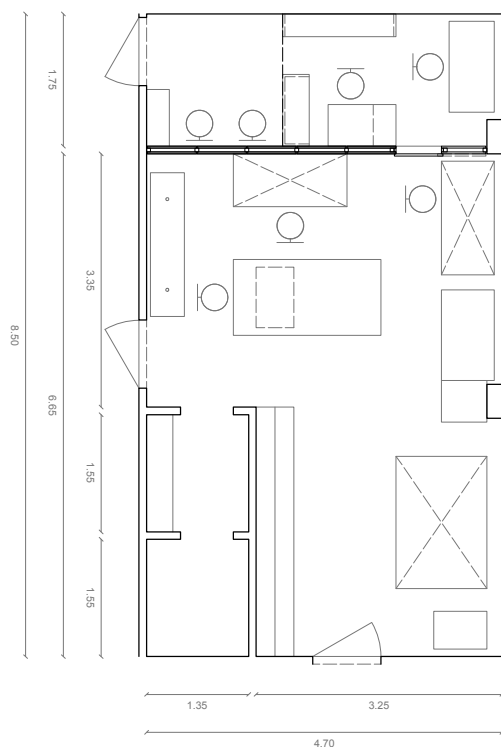
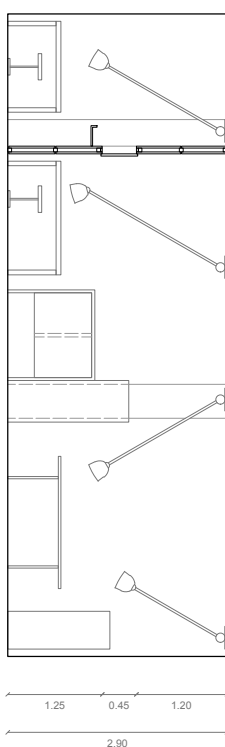
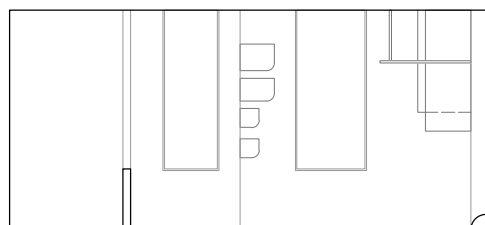


Maquete do concurso para a igreja de Johannesburg, no interior do escritório de Lewerentz situado no edifício *Centrum* (c. 1933)
 ARKM.1973-103-0469 / ArkDes

assim como de colaboradores independentes. O engenheiro Henrik Kreuger, por exemplo, foi consultor nos projectos do edifício da Philips, do teatro e da sala de espetáculos em Malmö, e das capelas gêmeas de St. Knut e St. Gertrud no Cemitério Oriental de Malmö. A imagem da BLOKK enquanto empreendimento de ponta era inquestionável, dado o acentuado realce introduzido pela presença dos outros proeminentes inquilinos do edifício.»⁵

Apesar de haver pouca informação sobre o escritório de Lewerentz, é possível conhecermos a sua organização espacial através de algumas fotografias e dos desenhos rigorosos que permanecem guardados no arquivo. A planta e os alçados mostram-nos que o escritório seria um espaço racional e compacto que poderia acomodar até três colaboradores em simultâneo, juntamente com um telefonista e uma secretária. Durante os anos 20 e 30, vários colegas arquitectos tiveram a oportunidade de visitar e contactar com este espaço dada a proximidade entre os escritórios, nomeadamente Erik Gunnar Asplund que tinha escritório na rua Regeringsgatan 40, Osvald Almqvist na rua Vattugatan 11, e Björn Hedvall na rua Sveavägen 98. A localização estratégica

5 «There was no better location in Sweden for a firm specializing in shopfronts, illuminated signs and commercial interiors. They had potential clients on their doorstep. BLOKK's goods could be displayed to great effect in David Blomberg's Centrum exhibition space. The office culture also enabled close daily contact between the partners, and there were great reserves of expertise - and readymade collaborators - to be found among their neighbours. The engineer Henrik Kreuger, for instance, was a consultant on Philips House, Malmö City Theatre and the twin chapels of St. Knut and St. Gertrud in the Eastern Cemetery in Malmö. BLOKK's image as a cutting-edge enterprise was doubtless given added lustre by the presence of the building's other eminent tenants.» v. *Idem*, p. 75.



Em cima: Gunnar Asplund no seu escritório na rua Regeringsgatan 40 (c. 1928)
Svenska Dagbladet

À esquerda: Escritório de Lewerentz na rua Kungsgatan 32 (c. 1936) Planta e cortes 1:100
Desenho do autor / ARKM.1973-05-02886

de todos estes espaços de trabalho mostra-nos, acima de tudo, uma tentativa de aproximação intencional da arquitectura ao meio comercial, assim como uma crescente familiaridade na conquista dos meios de produção industrial. É natural que, a partir desta visão criteriosa e ambiciosa, se comesçassem a notar indícios do surgimento de uma nova expressão arquitectónica, sendo que a criação da BLOKK é claramente um dos motores responsáveis pela mudança da trajectória da arquitectura de Lewerentz que manifesta um crescente grau de familiaridade com os programas industriais e comerciais, nas suas diferentes fases e escalas - do pequeno estabelecimento comercial ao grande complexo fabril. A racionalidade e optimização por detrás da lógica destas infra-estruturas exigia soluções da parte dos arquitectos capazes de ir ao encontro das necessidades contemporâneas. Os serviços prestados pela BLOKK garantiam uma redução significativa dos custos de produção resultante da diminuição dos elementos intermediários envolvidos na obra, ao mesmo tempo que proporcionava a Lewerentz a oportunidade de desenvolver novos detalhes arquitectónicos.

Na área de Klara e Södermalm existia também um conjunto de profissionais industriais e de artesãos, de carpinteiros a metalúrgicos, que conheciam as técnicas necessárias para a construção precisa e disciplinada das maquetes e dos protótipos encomendados pelos arquitectos que procuravam testar as suas novas ideias. A elaboração de ferragens ou protótipos para peças de mobiliário era também frequente, como é possível constatarmos na produção dos puxadores para a villa Edstrand, em Falsterbo, levada a cabo por uma empresa a um quarteirão de distância do escritório de Lewerentz. A produção das portas e janelas que seriam posteriormente concebidas pela *Idesta* também começara por estar integrada neste sistema de fabricação local, tendo sido levada a cabo numa fábrica localizada em Södermalm. As soluções desenvolvidas acabariam por expressar uma grande elegância estrutural que decorreria da conjunção de elementos simples, de fácil montagem, e de grande eficácia técnica, qualidades que iriam ser igualmente responsáveis pelo despertar da curiosidade de um vasto conjunto de entusiastas da arquitectura, tanto a nível nacional como internacional.⁶ Lewerentz captava a atenção dos colegas e dos críticos que eram surpreendidos pela transformação da sua obra, que caminhava a passos largos em direcção à modernidade.⁷ O percurso profissional que até então traçara a partir do conhecimento adquirido ao longo da sua formação clássica tomava agora novos contornos desencadeados pela rápida industrialização e

6 «A number of different companies were involved in the manufacture and distribution of products for Idesta, which soon developed into a sizeable business with a wide range of connections both at home and abroad. (...) The elegance and slender structure of Idesta products made them a preferred choice for architects. The sales pitch emphasized the fact that they were tightly sealed and draught-free. Another important argument, deployed when licensing the products to foreign manufacturers, was that their construction was based on simple components and could be carried out by any medium-sized workshop.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 107-108.

7 «From the documents in the archive, however, it is clear that the Kungsgatan office had many connections to more distant places. The Idesta products generated a lot of interest - and correspondence - from abroad. So, too, did the architectural work. At this point, many of these links beyond Sweden were with architecture journals keen to publish projects to consult drawings. Requests of this kind increased dramatically in later decades but, already in the 1930s, magazines like *Die Kunst*, *Bauwelt*, *Moderne Bauformen* and *The Studio* came knocking at the door. Lewerentz also went on regular study trips in Europe, like his 1930 journey to look at shopfronts and signage in Paris.» v. *Idem*, p. 79.

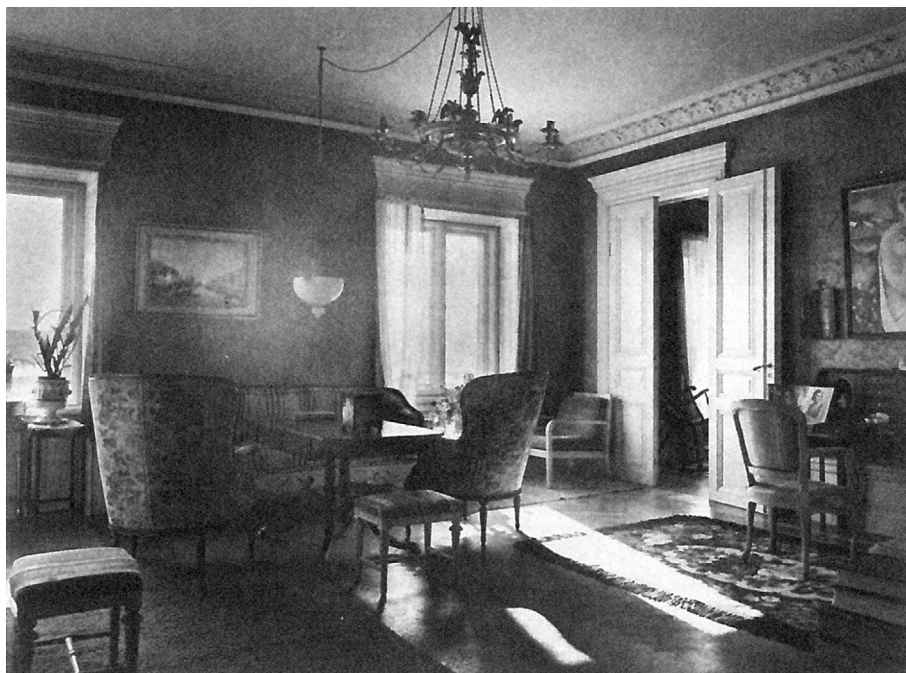
modernização da economia e da cultura sueca. O confronto entre estas duas aprendizagens - académica e empírica - demonstra que o exercício da arquitectura e a evolução do seu conhecimento raramente são lineares, por vezes dando lugar à complexidade e à contradição em campos que não são estritamente arquitectónicos, e integram o saber complementar daqueles que sobre eles se debruçam.

No mesmo período em que monta o escritório no centro urbano de Kungsgatan, Lewerentz muda-se, juntamente com a sua família, para um apartamento numa das mais pitorescas e elegantes ruas residenciais de Estocolmo. O interior era marcadamente decorado com peças de mobiliário antigas, pontualmente assinalado por obras de arte contemporânea, obedecendo a uma organização típica do espaço doméstico burguês da época. Se por um lado a actividade profissional que exerce é intencionalmente marcada pela visão moderna da cultura industrial e comercial do princípio do século XX, por outro o espaço doméstico onde escolheu residir em 1927 revela uma predominante predisposição estética para peças de mobiliário do passado. Curiosamente, existem poucos vestígios modernos neste apartamento, contrastando profundamente com os elementos arquitectónicos dos espaços interiores que projecta nos anos subsequentes; talvez uma das poucas excepções seja a poltrona concebida pelo arquitecto checo-eslovaco Jindřich Halabala cuja elegância do desenho - introduzida pela estrutura tubular de aço - contrasta com a expressão clássica do restante mobiliário do apartamento.⁸ Talvez se possa questionar se existe uma potencial contradição na actuação nestes dois espaços; contudo, a aparente discrepância artística talvez seja mais facilmente compreendida quando analisada em paralelo à posição intermédia que Lewerentz assume entre a vanguarda e a tradição. Na verdade, ela indicia a predisposição do arquitecto para a compreensão do conceito de tradição enquanto algo dinâmico, múltiplo e em transformação, nunca o encerrando num formalismo mimético ou numa ideologia ortodoxa aplicável transversalmente a todos os aspectos da vida.⁹ Talvez por essa razão tenha estado próximo de movimentos artísticos, para alguns, potencialmente antagónicos, nunca neles tendo sido reconhecido como um dos interveniente da linha da frente.

Em meados dos anos 30, Lewerentz adquiriu todas as acções da empresa, escolhendo operar em menor escala mas conseguindo desenvolver mais facilmente todo o tipo de pormenorização construtiva que acabaria por estar presente

8 «Another photo, taken from the balcony at the same address, offers a glimpse of a radical cantilevered tubular steel armchair by the Czech architect Jindřich Halabala. But pieces like this are exceptions. In general, Lewerentz did not see functionalism as an ideology that needed to be applied to all aspects of daily life. The style of his Strandvägen homes should not be over-analysed, however. Outside the context of exhibitions, strictly functionalist domestic interiors were somewhat rare - even if the public had begun to expect radical architects to practice what they preached.» v. *Idem*, p. 80.

9 «The few surviving photographs of the Lewerentz home on Linnégatan show what seem to us, almost a century later, conventional upper-middle-class interiors. However, perceptions change over the years. There is a letter to Lewerentz from his landlord in 1927, demanding that the apartment be redecorated - painted and wallpapered - before the family moved out 'as it currently differs to such a high degree from common expectations of taste and *coutume*.'» v. *Idem*, p. 51



Interior do apartamento de Lewerentz na rua Strandvägen 19 (c. 1927)
ArkDes

tanto nas suas obras, como nas dos seus colegas arquitectos.¹⁰ Durante esse período, foram submetidas diversas patentes sob a marca *Idesta* - nome proveniente do latim *id est* [isto é] -, registada em 1929, e que se celebrou pelos puxadores e caixilharias em aço cuja esbelteza fora particularmente elogiada pelos colegas arquitectos que neles reconheceram a concretização da visão eminentemente moderna.¹¹ Lewerentz adoptou uma abordagem progressivamente mais abstracta, evitando a ornamentação e deixando gradualmente de parte os elementos clássicos utilizados nas décadas anteriores, sem abdicar dos seus princípios, nem da acção firme e incisiva do traço próprio dos seus desenhos.

Villa Edstrand (1933-37)

No princípio dos anos 30, começa a trabalhar com os proprietários da empresa de distribuição *Bröderna Edstrand*, sediada em Malmö, na comercialização da caixilharia produzida pela *Idesta*, para quem concebeu posteriormente uma casa de férias nos arredores de Falsterbo.¹² A comissão deste projecto foi crucial no aprofundamento da sua abordagem, permitindo-lhe executar muita da rigorosa pormenorização que até então tinha unicamente projectado em papel.¹³ Se até então o estirador representava o lugar de eleição para a

10 «The 1930s were a period of intense work for the architect, with projects ranging from complex urban planning and landscaping to furniture, from graphics to various technical aspects of building and construction.» v. Janne Ahlin «Sigurd Lewerentz» (1987), in Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione (eds), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milão, Mondadori Electa, 2002, p. 380 (c.f. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz*, Madrid, MOPU, 1987).

11 v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 94.

12 Em 1933-35, são desenhadas as primeiras propostas para a casa, sofrendo sucessivas alterações até à sua construção por volta de 1935-37. Em 1944 é feita uma ampliação da cobertura, sendo que as últimas propostas datam de 1961-62, onde se esboçam diversas variações de um segunda habitação para os filhos do casal, no topo sul do terreno virado para a estrada, que nunca chegaria a ser construída.

13 «What became characteristic of the coming work was that Lewerentz allowed construction methods to steer the design process. (...) He now knew what a drawing was worth, what its reach was and therewith what limitations it had, what insights it gave rise to and which ones it excluded.» v. *Idem*, p. 119.



comunicação dos detalhes idealizados, com o projecto da villa Edstrand o seu método altera-se ligeiramente, tirando agora partido da vertente experimental que a obra em execução propicia.¹⁴ O diálogo entre a expressão material das paredes em alvenaria e das vigas de aço onde se assumem os parafusos e as juntas de soldagem, em certo sentido, parece manifestar a verdade construtiva do espaço arquitectónico que, segundo Janne Ahlin «resulta numa espécie de *striptease* - numa construção 'neo-brutalista' *avant la lettre*»¹⁵, anterior a um qualquer estado definitivo da arquitectura. Esta atitude também se observa na materialização do desenho das capelas gémeas de St. Knut e St. Gertrud no Cemitério Oriental de Malmö, onde cada detalhe é concebido com grande cuidado, e a partir de um conhecimento profundo da lógica estrutural própria de cada técnica construtiva. A atitude de Lewerentz parece manifestar uma proeminente independência para com convicções e regras sistemáticas, puramente formais, e tantas vezes exteriores à construção, aproximando-se a um *modus operandi* mais próximo das circunstâncias dos lugares existentes.

O que seriam «abstractos e holísticos sistemas teóricos» acabam por se render a uma simplicidade determinada pelo lugar e pela lógica construtiva própria do processo de execução. Como nota Ahlin, a imagem visual torna-se um processo aditivo que ganha forma à medida que o edifício progride; predomina, por isso, a linguagem dos materiais a partir de um tratamento simples e de uma aplicação evidente. Nesta forma de atuação, é também possível encontrarmos uma clara ligação à formação obtida na Alemanha, assim como aos conhecimentos posteriormente adquiridos no período em que trabalhou no escritório de Carl Westman.¹⁶ Curiosamente, se as primeiras propostas apresentadas aos clientes tendem a reproduzir o sentido funcional dos espaços definidos a partir de um único volume cúbico de superfícies lisas em reboco, com grandes janelas horizontais, com cobertura plana e com uma orientação que obedece rigorosamente à direcção dos pontos cardeais, a solução que viria a ser construída

Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1936-37)

ARKM.1973-103-008-001 / ArkDes

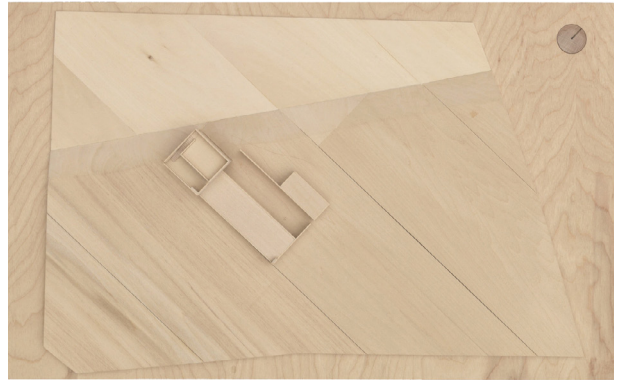
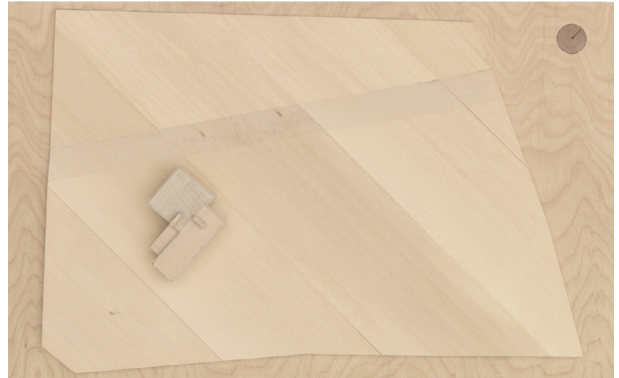
ARKM.1973-103-008-002 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-012 / ArkDes

14 «For the Edstrand family themselves he designed a holiday home at Falsterbo - a commission that gave him the opportunity to try out various theories and ideas about the expressive forms that could be used in construction work. Here, he abandoned the abstractions of the drawing-board and worked directly to mould the house-in-progress, visually composing the materials at his disposal to establish the rhythm of the construction.» v. Janne Ahlin «Sigurd Lewerentz» (1987), in Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione (eds), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, op. cit., p. 380. / «The large collection of photographs taken during the construction suggest that the process was of interest to him in its own right. Inspecting the foundations and the brickwork allowed him not only to control their quality but also to decide how to develop the work further. In the late stages of the project, he would sketch directly onto the photographs when he had to find a solution to the awning and pergola on the roof terrace. The photographs would also have allowed him to follow the progress of construction at a distance.» v. Johan Örn «Sigurd Lewerentz: The State of Architecture» in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 117-118.

15 «The result was a sort of striptease - a 'neo-brutalist' construction *avant la lettre*. Lewerentz had found his way forward.» v. *Idem.* / «In retrospect one can see that here Lewerentz was given the opportunity to test his knowledge of building without compromise. Thoughts concerning aspects of construction could be verified. By stripping the constructions of their outer layers, the literal joining of the parts could be expressed as an aesthetic. To use the terminology of the 'sixties Lewerentz was an early neobrutalist, actually the first in Sweden» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 123.

16 «The abstract, holistic theoretical systems were to yield to a simplicity bounded by place and to practical construction. The visual image became an additive process that took form as the building grew. A language of the materials and their handling predominated. It is possible to see this metamorphosis as a connection back to his training in Germany and his work in the office of Carl Westman.» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 119.



Villa Edstrand. Maquetes em madeira (c. 1989)

[versão 1] (c. 1933) ARKM.1989-231-11

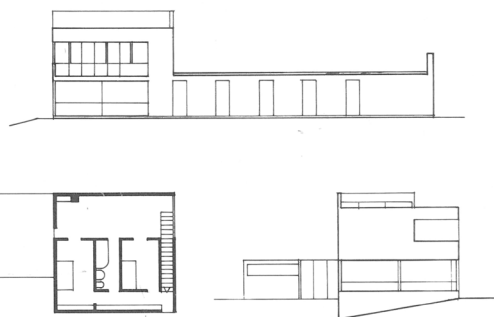
[versão 3] (c. 1934) ARKM.1989-231-13

[versão 6] (c. 1934) ARKM.1989-231-12

[versão 8] (c. 1935) ARKM.1989-231-09

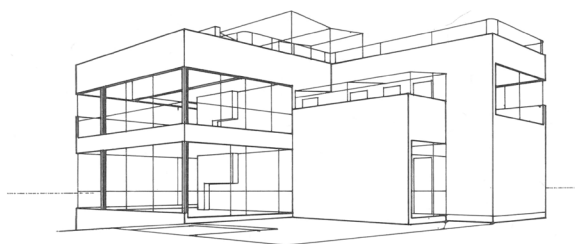
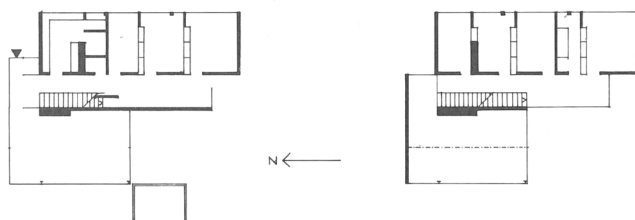
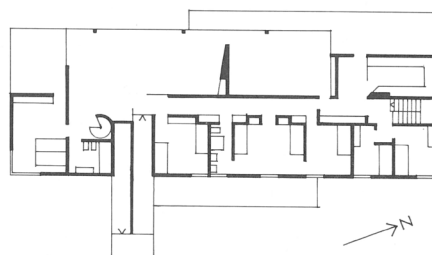
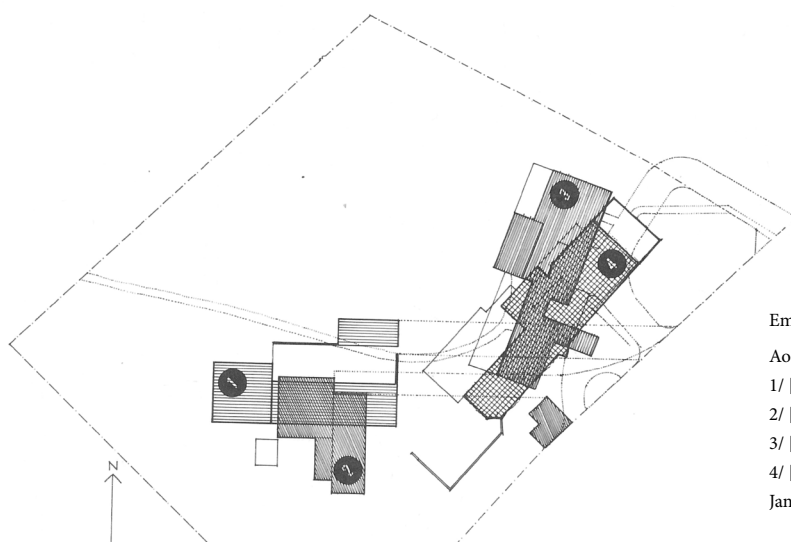
[versão final] (c. 1936) ARKM.1989-231-10

Modellbyggare / ArkDes



Em cima: Villa Edstrand [versão 1] (c. 1933)

Ao lado: Villa Edstrand [versão 3] (c. 1934)
Janne Ahli



Em cima: Villa Edstrand [versão 8] (c. 1935)

Ao lado: Propostas de implantação

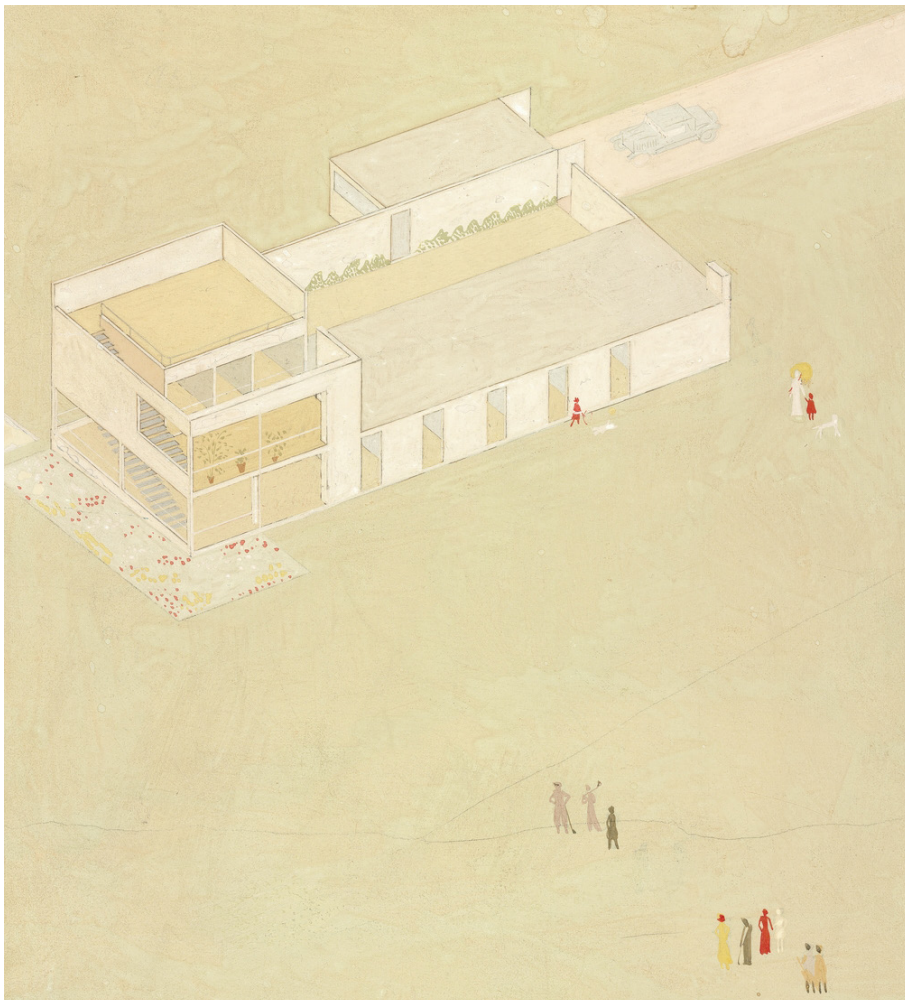
1/ [versão 1] (c. 1933)

2/ [versão 3] (c. 1934)

3/ [versão 8] (c. 1935)

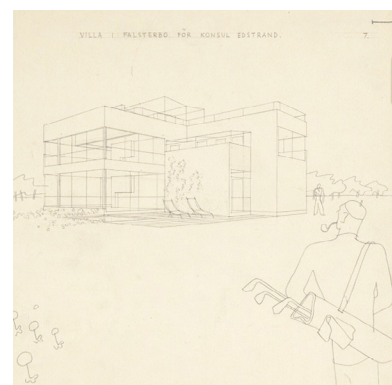
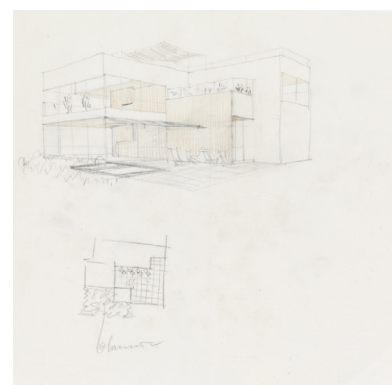
4/ [versão construída] (c. 1936)

Janne Ahlin



abdica de grande parte desta uniformidade volumétrica.¹⁷ Na proposta final da villa Edstrand, a área útil de construção aumentou significativamente apesar de não estar nos requisitos iniciais do programa, e toda a organização espacial sofreu profundas alterações, sendo a mais significativa a renúncia dos elementos de revestimento exterior. O reboco previsto inicialmente para o revestimento das paredes exteriores desapareceu, permitindo que a expressão dos materiais construtivos ganhasse um maior destaque - nomeadamente o tijolo amarelado utilizado nas fachadas, e as vigas, os lintéis e elementos metálicos utilizados sobre os vãos da entrada principal da casa, da varanda e da cobertura. A alteração dos materiais construtivos poderá também estar relacionada com problemas de manutenção associados à localização da propriedade, sendo o ambiente costeiro particularmente abrasivo para as superfícies rebocadas apresentadas nas primeiras versões do projecto.¹⁸ O portão metálico no acesso norte da casa é sobreposto ao muro de tijolo definidor do espaço privado da propriedade - uma posição que será posteriormente explorada com um maior grau de complexidade técnica na aplicação dos caixilhos metálicos sobre a face exterior das paredes de tijolo da igreja de São Pedro em Klippan e sobre a face exterior das paredes de betão do quiosque de flores no Cemitério Oriental de Malmö. Em certos locais, optou-se que os cabos eléctricos permanecessem visíveis ao longos paredes, opção que seria igualmente adoptada de um modo notável no quiosque das flores. O alpendre em aço e vidro que marca a entrada da casa é concebido a partir de elementos pré-fabricados disponíveis no catálogo da *Idesta* que estão presentes no desenho das caixilharias das janelas e das portas - entretanto substituídas por motivos de manutenção e de poupança de energia.¹⁹

Ainda durante o processo de construção da casa, houve um conjunto de críticos e revistas interessadas em escrever sobre o projecto, entre elas a revista americana *Architectural Record* (1938) e a revista sueca *Byggmästaren* (1941) cujo autor Erik Ahlsén expressou uma profunda admiração pela técnica implementada, considerando que a casa havia sido construída a partir de princípios genuinamente práticos.²⁰



17 «The inspiration was Le Corbusier, whose projects for villas early on had captured Lewerentz's interest, in particular the Villa Savoye in Poissy outside Paris.» v. *Idem*, p. 121. / «The early sketches of the Falsterbo villa's exterior - all stuccoed surfaces, ribbon windows, flat roofs and roof terraces - suggest that Lewerentz had been deeply impressed by Le Corbusier's villas from the 1920s and 1930s. As time went on, however, the purist surfaces gave away to brick and steel beams with visible welds.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 114-1115.

18 «The wish to use the villa as a kind of promotional vehicle for Edstrand's role in the construction trade was one such factor. Another was the need for low-maintenance materials, given the exposed seaside location and the fact that the house would remain empty for much of the year.» v. *Idem*, p. 116.

19 v. Nobuyuki Yoshida, Wilfried Wang (eds), *Sigurd Lewerentz Drawing Collection 1+2*, Tóquio, a+u Publishing Co., Ltd., 2016, p. 270.

20 «Even while it was under construction, the villa in Falsterbo aroused a great deal of interest. Lewerentz was contacted by architect Mogens Mogensen who wanted to include it in an article about new brick villas in Skåne. Another article, published in the American magazine *Architectural Record* in 1938, dwelled in particular on the steel and canvas staircase leading from the first floor to the roof terrace. (...) The project was discussed more extensively in a feature on new villas in *Byggmästaren* in 1941. Its author was Erik Ahlsén, who expressed his admiration - among other things - for Lewerentz's skillful handling of the various aspects of the construction. 'This house seem built with a truly hands-on feeling for the

Em cima: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1934)
Esquissos e perspectivas [versão 3]

ARKM.1973-05-00248 / ArkDes

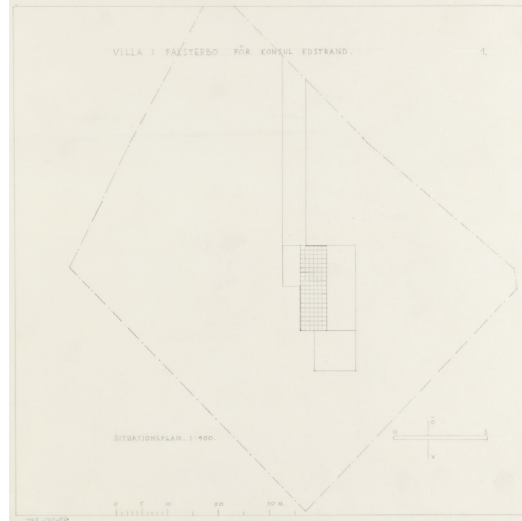
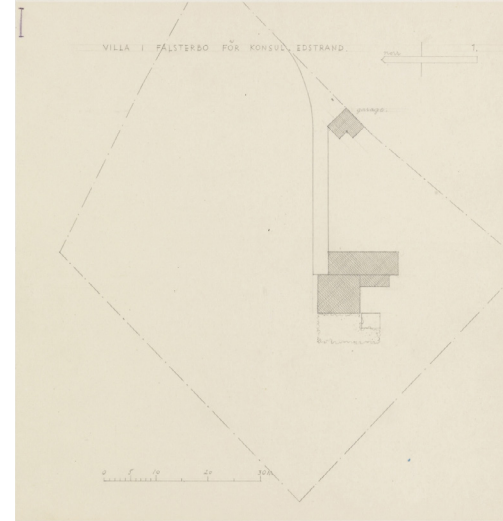
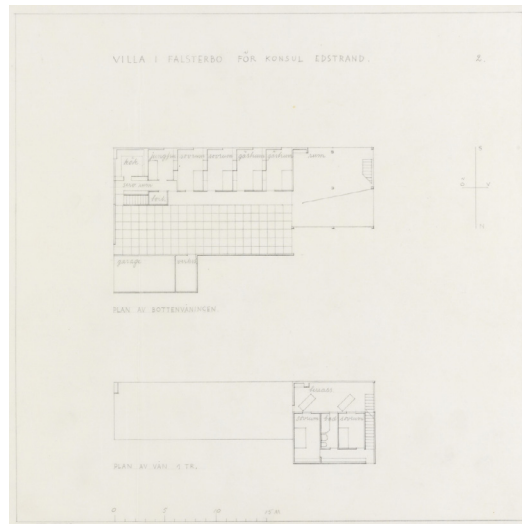
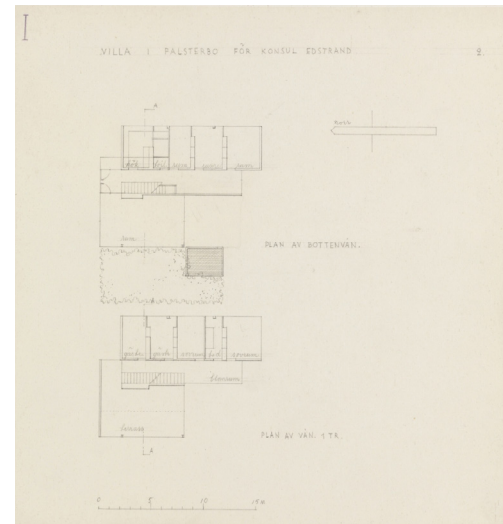
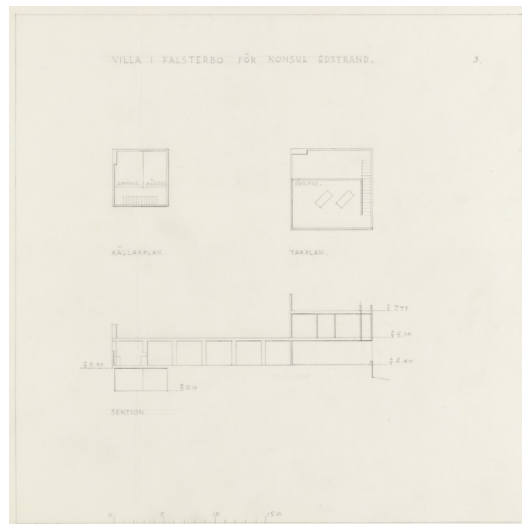
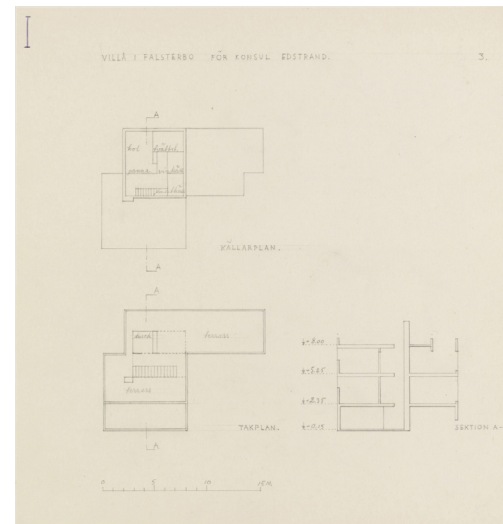
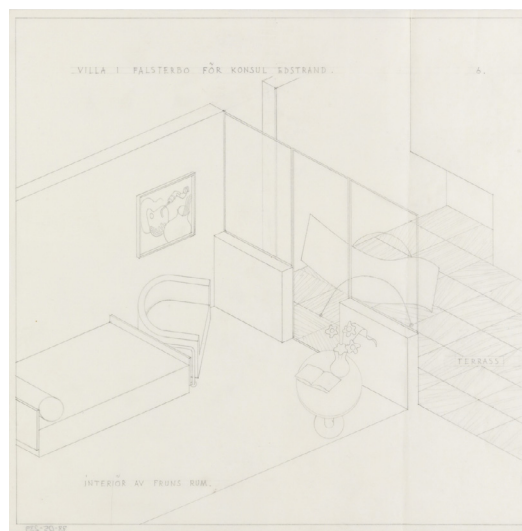
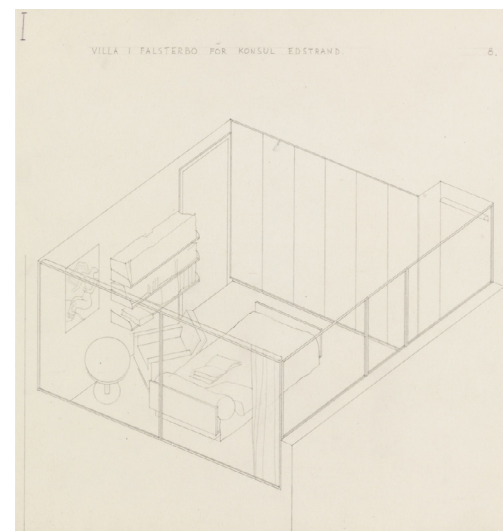
ARKM.1973-05-00349 / ArkDes

ARKM.1973-05-00301 / ArkDes

À esquerda: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1933)
Perspectiva e axonometria [versão 1]

ARKM.1973-05-00240 / ArkDes

ARKM.1973-05-00241 / ArkDes



Ao lado: Villa Edstrand [versão 1] (c. 1933)

ARKM.1973-05-00235 / ArkDes

ARKM.1973-05-00236 / ArkDes

ARKM.1973-05-00328 / ArkDes

ARKM.1973-05-00239 / ArkDes

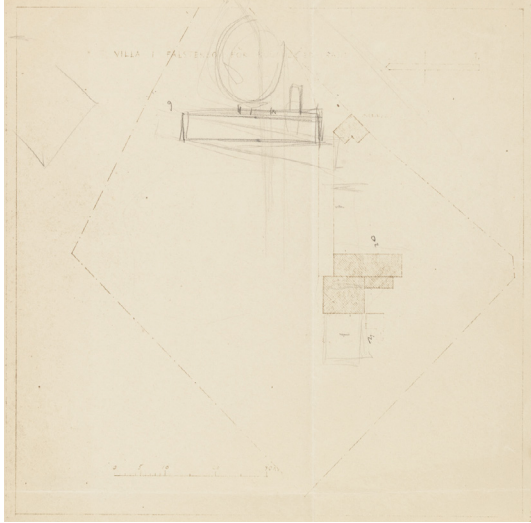
Ao lado: Villa Edstrand [versão 3] (c. 1934)

ARKM.1973-05-00243 / ArkDes

ARKM.1973-05-00244 / ArkDes

ARKM.1973-05-00245 / ArkDes

ARKM.1973-05-00250 / ArkDes



Em cima: Villa Edstrand [versão 7] (c. 1935)

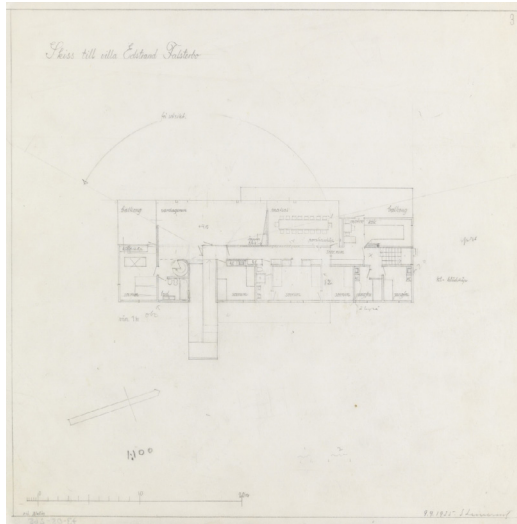
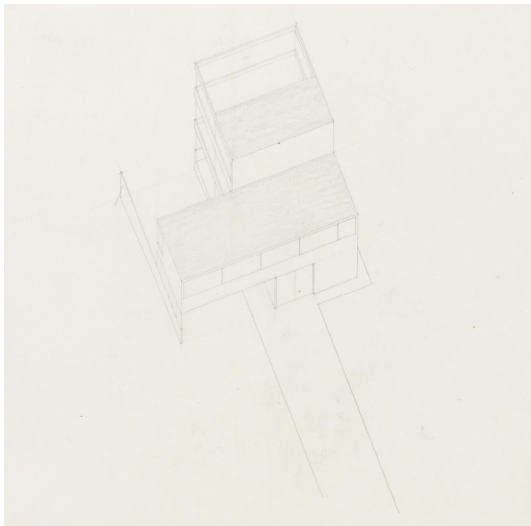
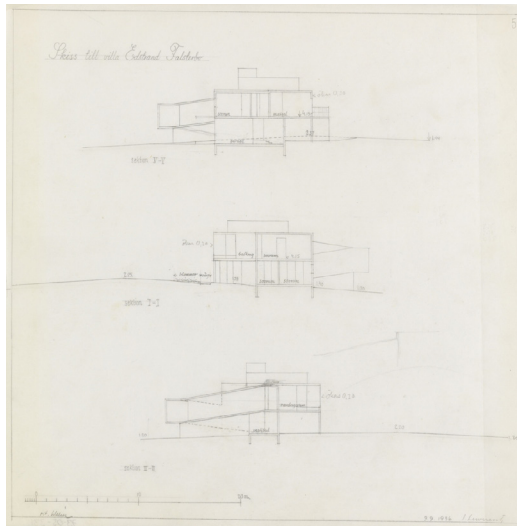
ARKM.1973-05-00459 / ArkDes

Em baixo: Villa Edstrand [versão 2] (c. 1933)

ARKM.1973-05-00296 / ArkDes

Villa Edstrand [versão 6] (c. 1934-35)

ARKM.1973-05-00294/ ArkDes



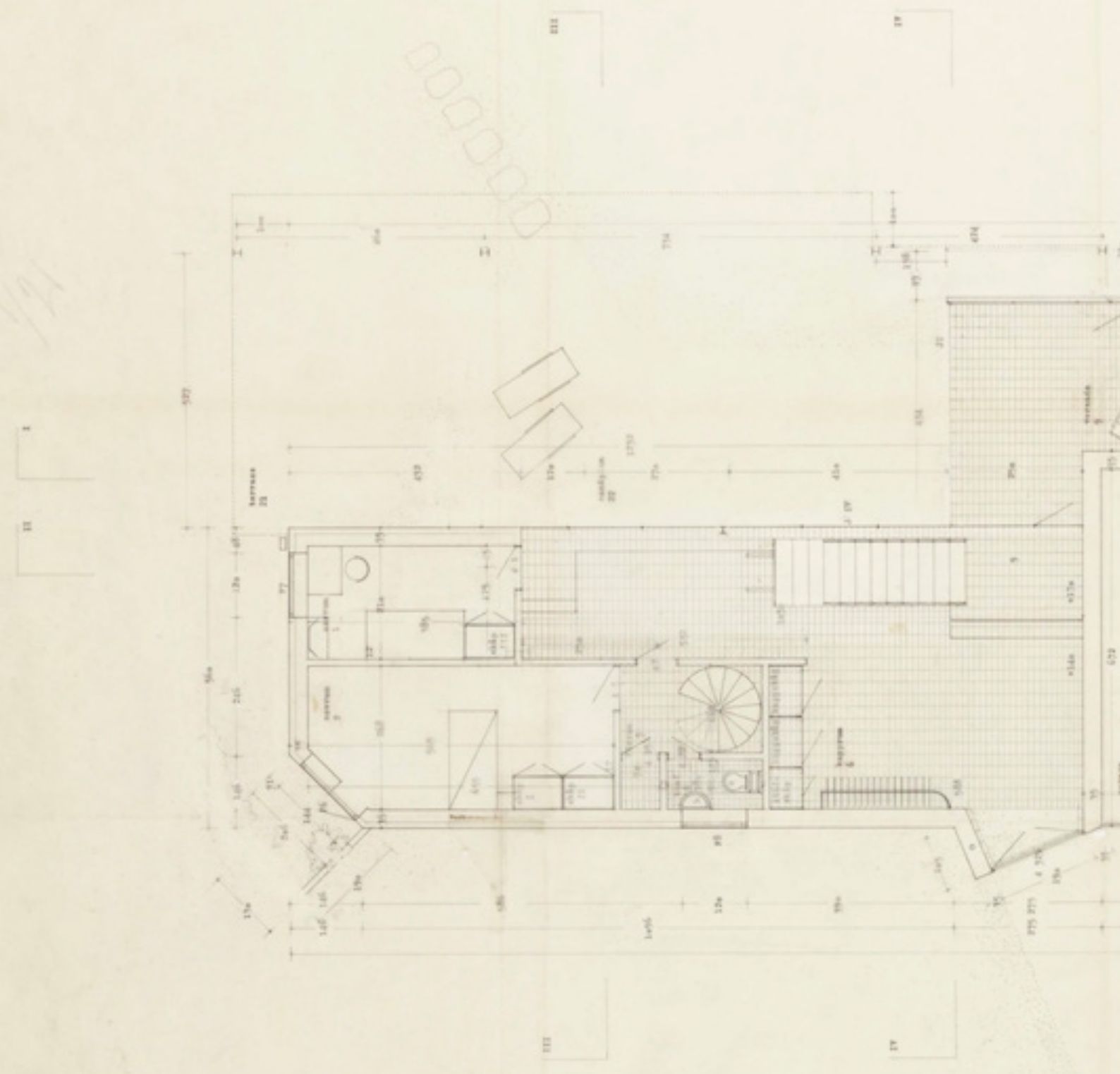
Villa Edstrand [versão 8] (c. 1935)

ARKM.1973-05-00266 / ArkDes

ARKM.1973-05-00265 / ArkDes

ARKM.1973-05-00331 / ArkDes





Villa Edstrand, em Falsterbo (c. Ago. 1936)

Planta do piso térreo 1:100

ARKM.1973-05-00349 / ArkDes

À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)

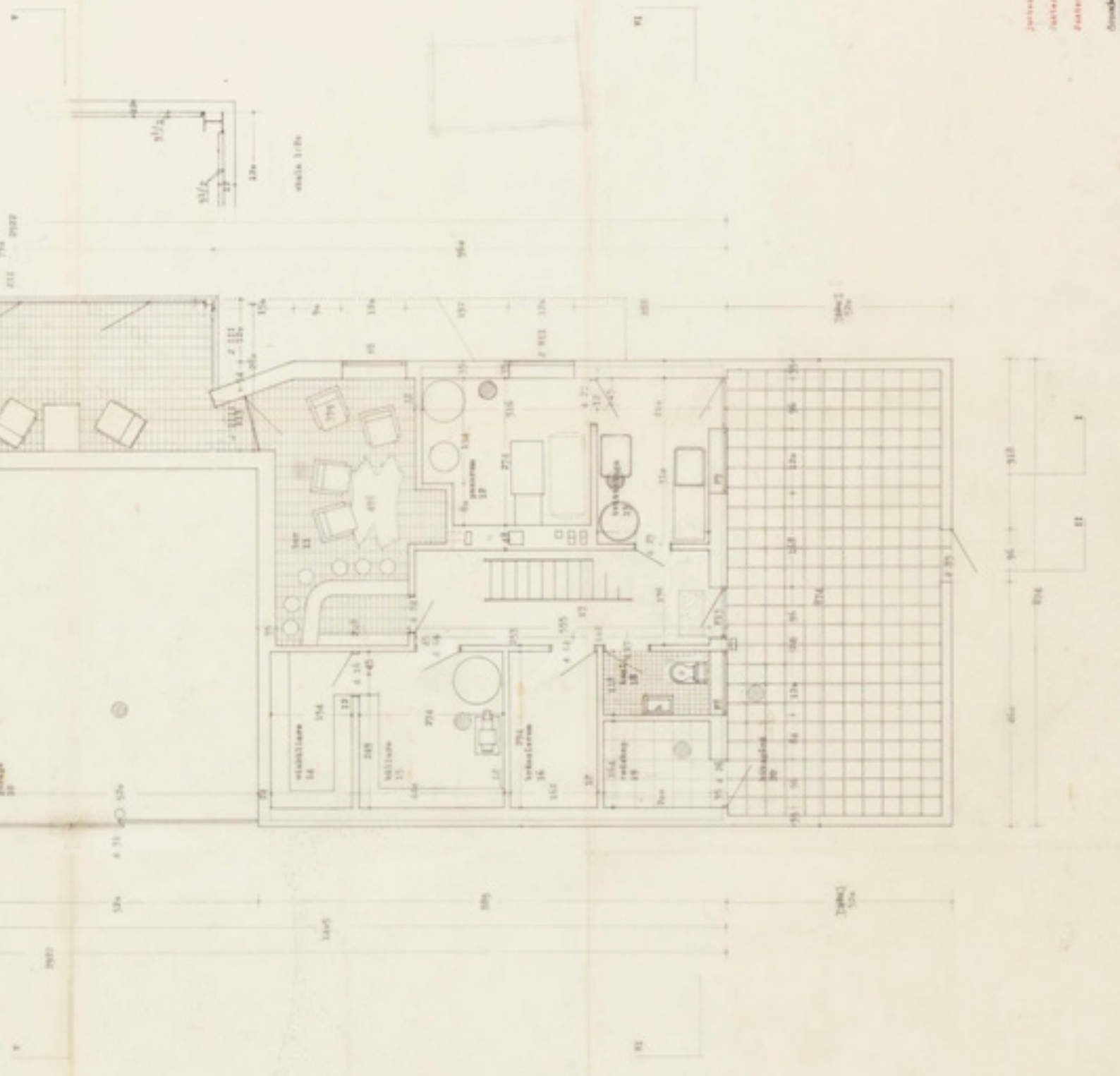
Entrada porticada a sul, após a construção

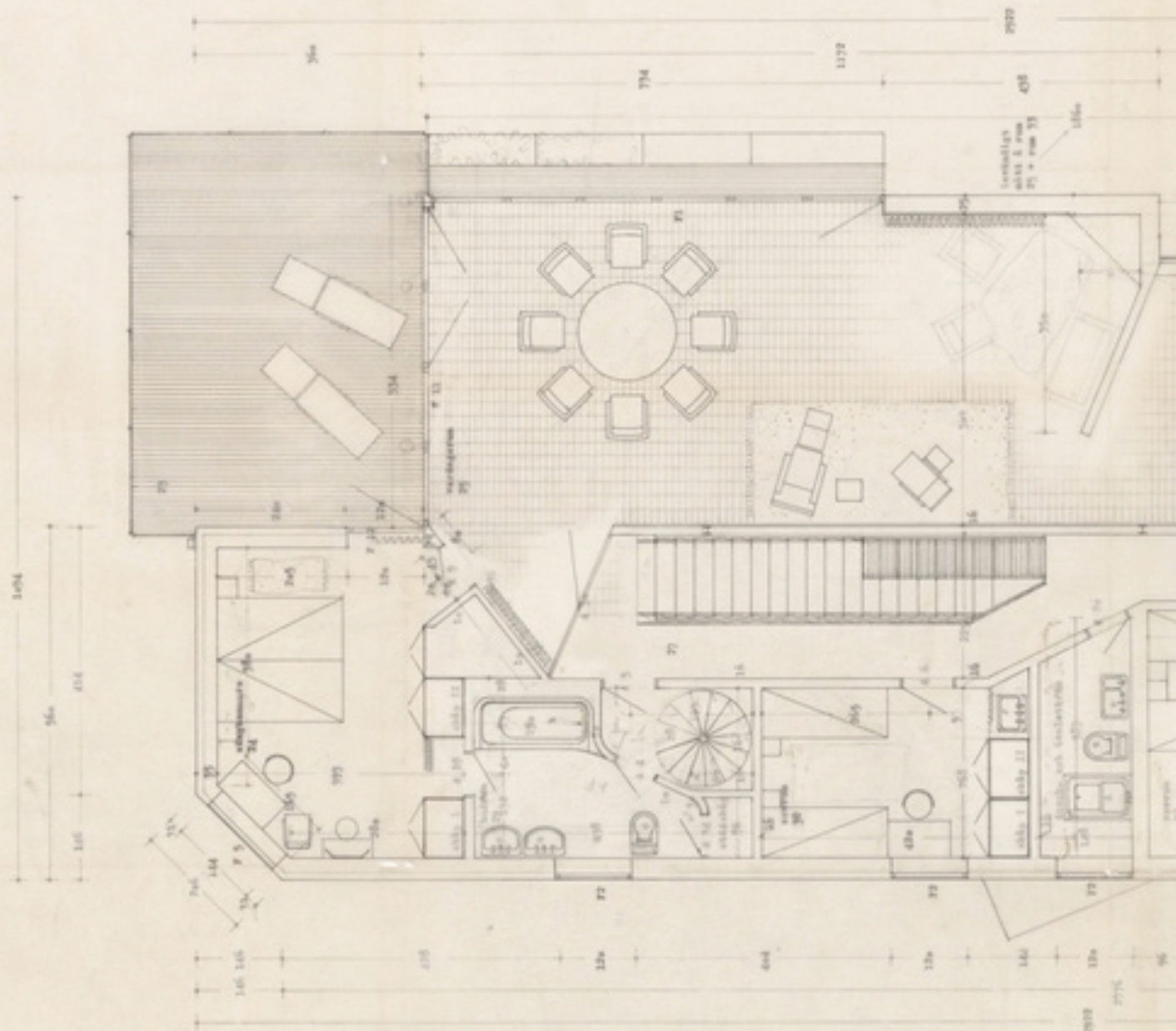
ARKM.1973-103-008-020 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-003 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-065 / ArkDes







Villa Edstrand, em Falsterbo (c. Ago. 1936)

Planta do primeiro piso 1:100

ARKM.1973-05-00350 / ArkDes

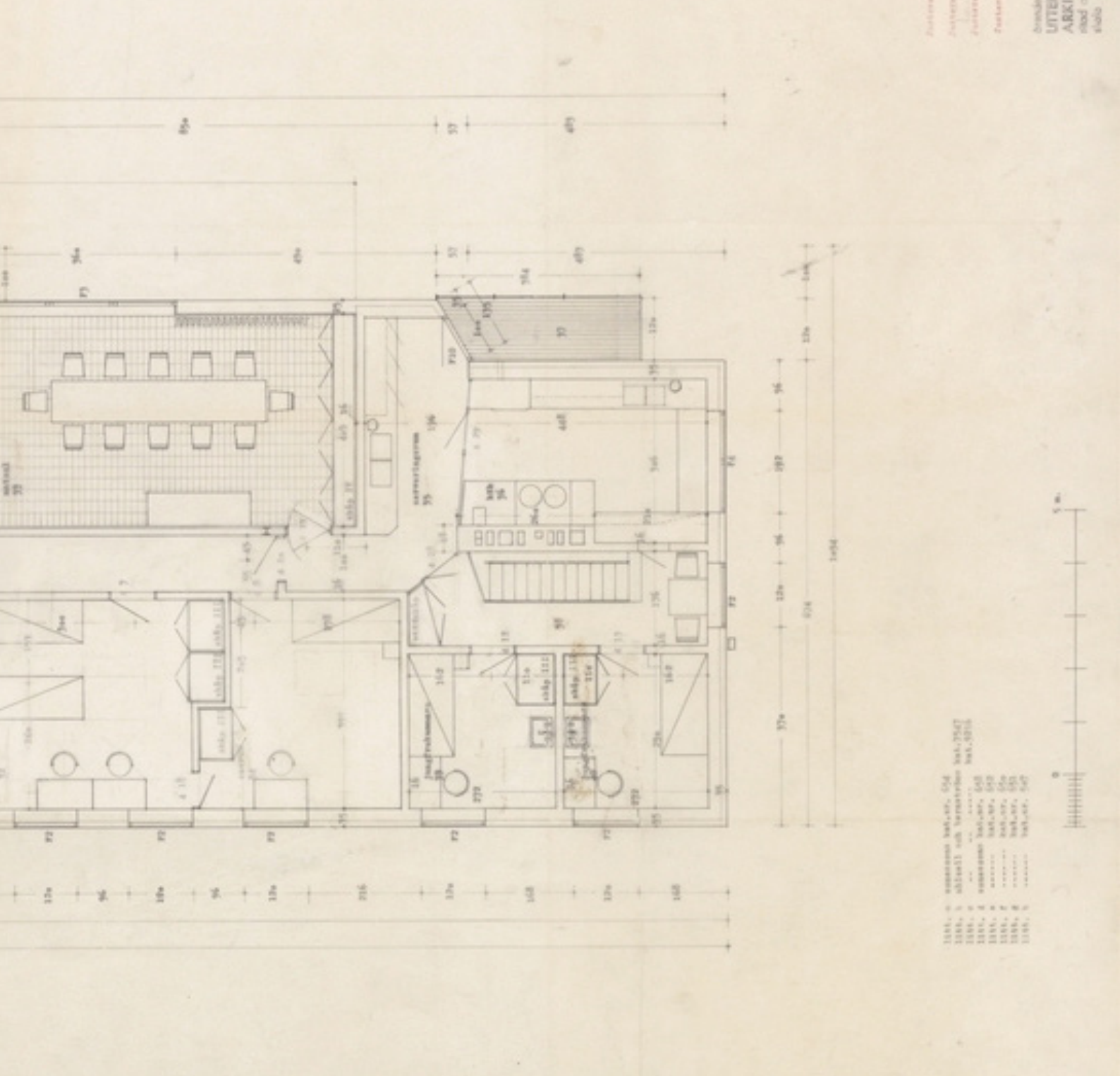
À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)

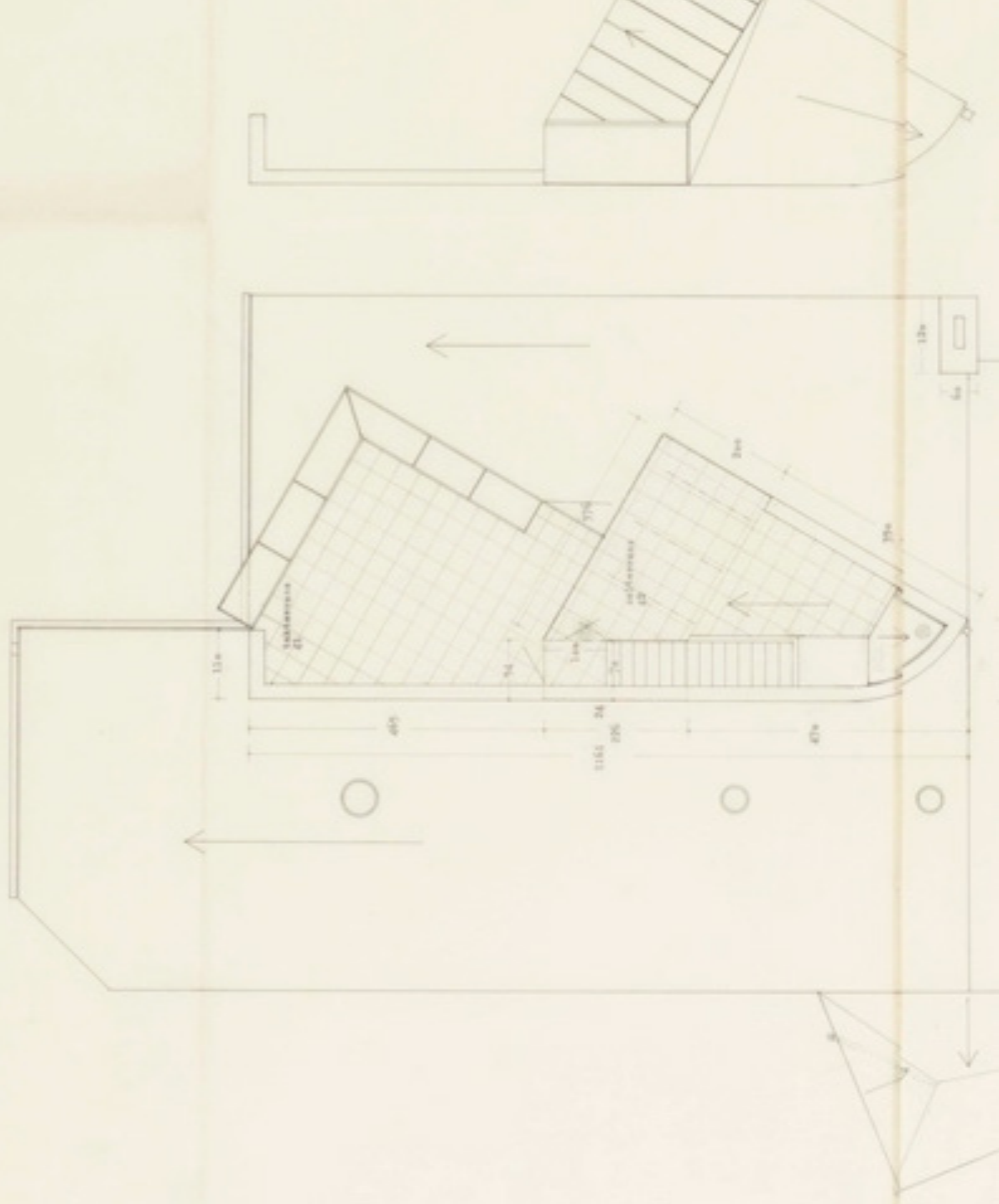
Alpendre (piso térreo) e varanda a nascente

ARKM.1973-103-008-014 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-099 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-063 / ArkDes





Villa Edstrand, em Falsterbo (c. Set. 1936)
Planta do segundo piso 1:100

ARKM.1973-05-00347 / ArkDes

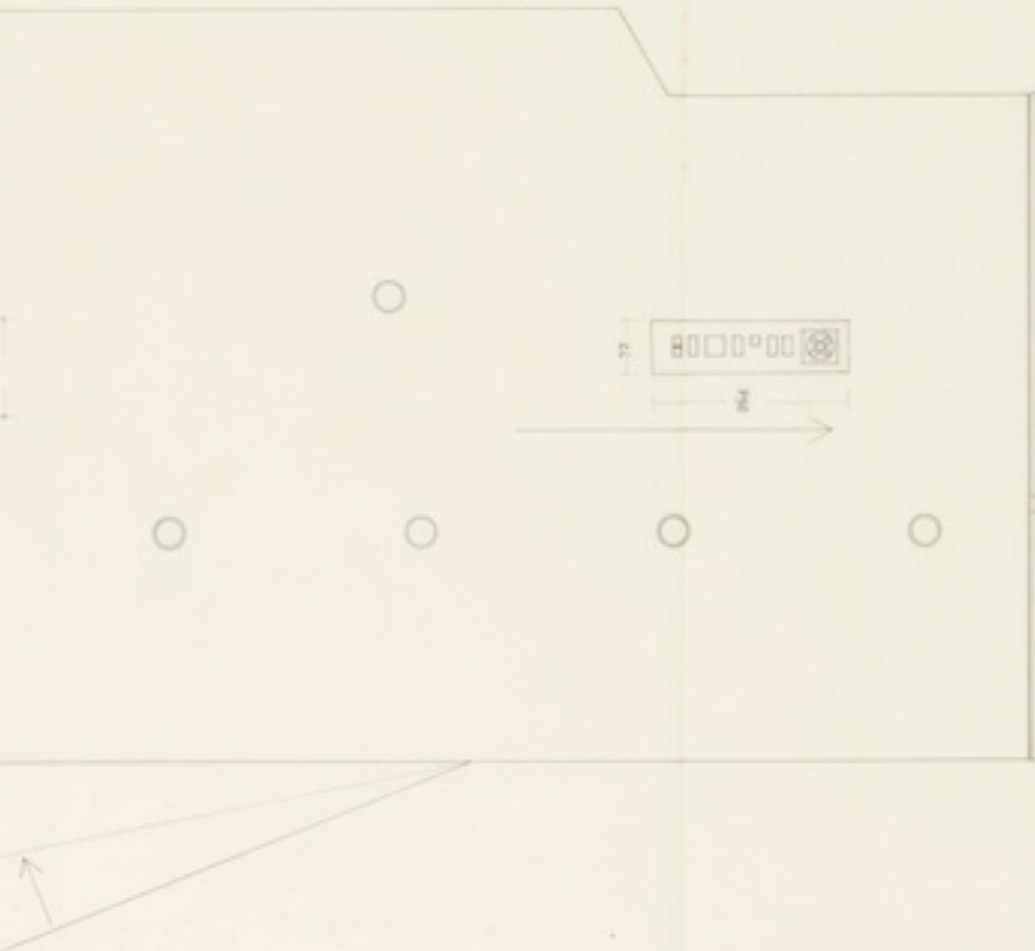
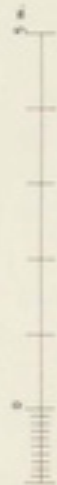
À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)
Alçado oeste, após e durante a construção

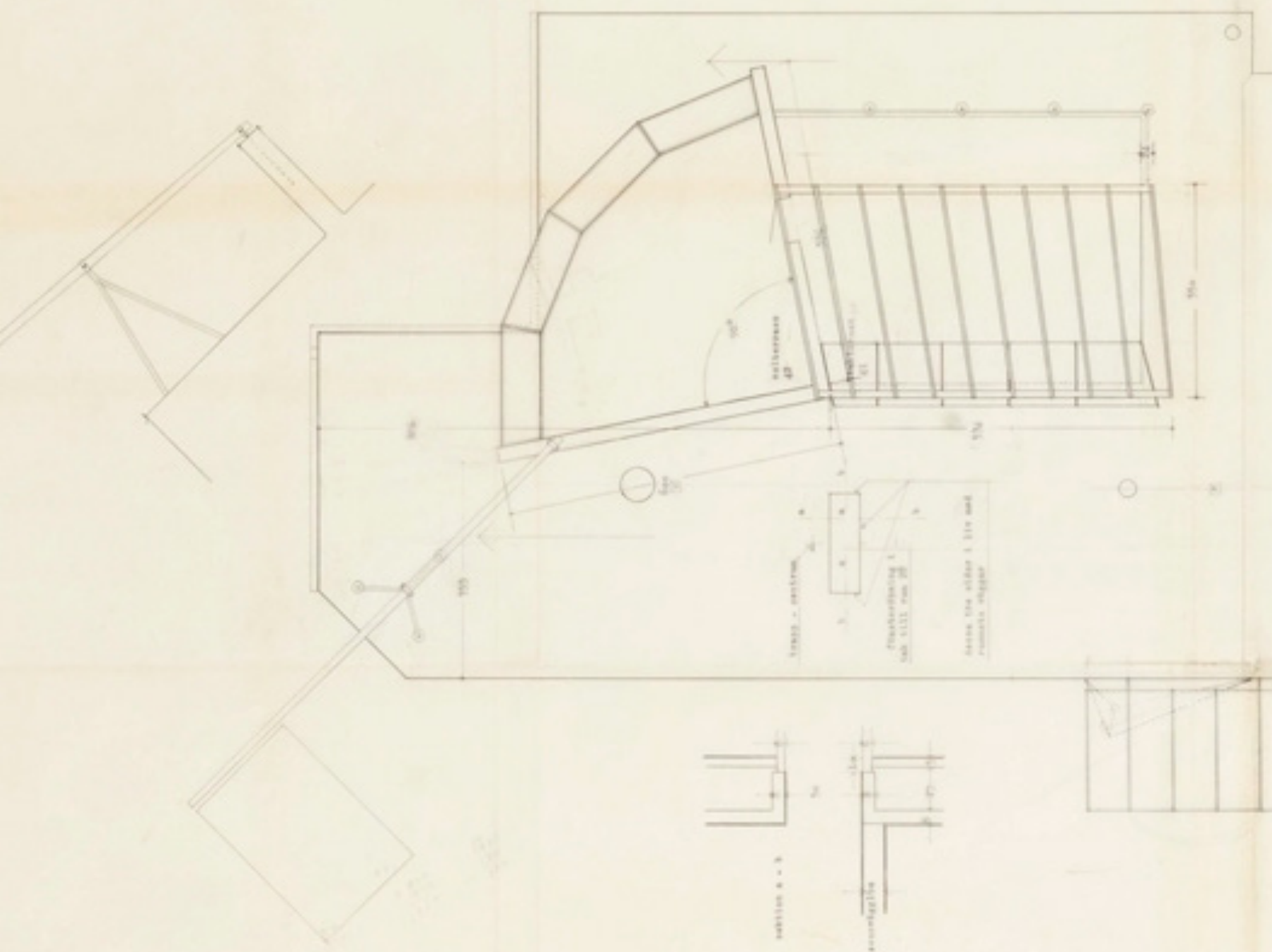
ARKM.1973-103-008-008 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-077 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-109 / ArkDes







Villa Edstrand, em Falsterbo (c. Set. 1936)

Planta do piso de cobertura 1:100

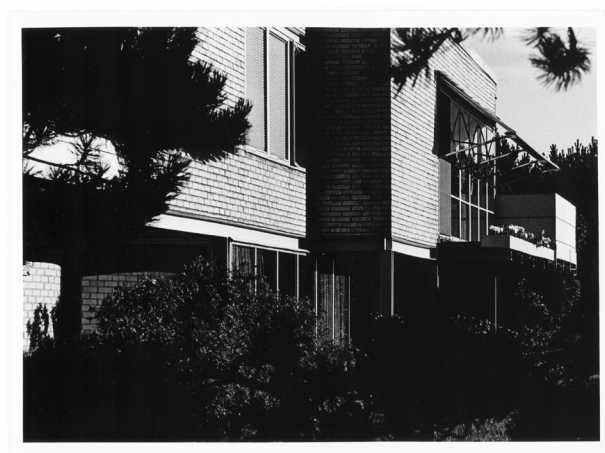
ARKM.1973-05-00348 / ArkDes

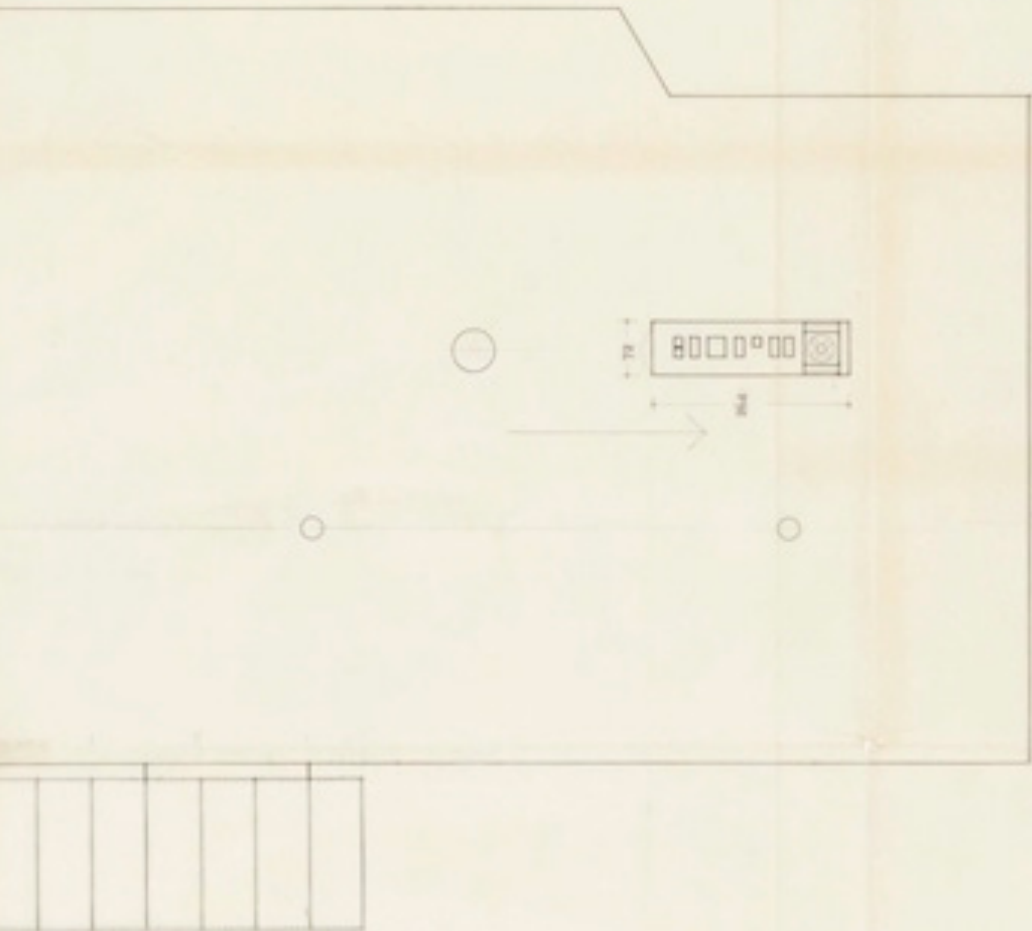
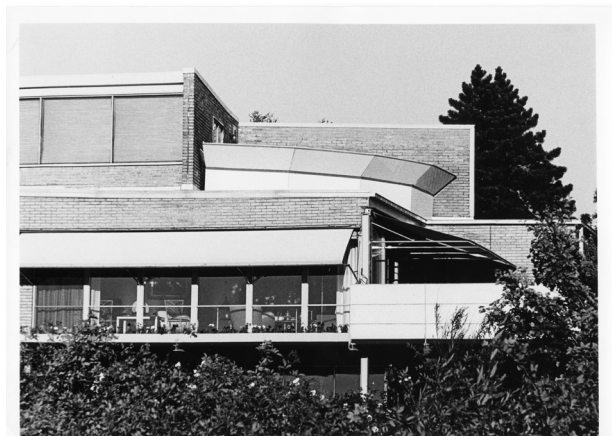
À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)
Elementos metálicos a nascente, após a construção

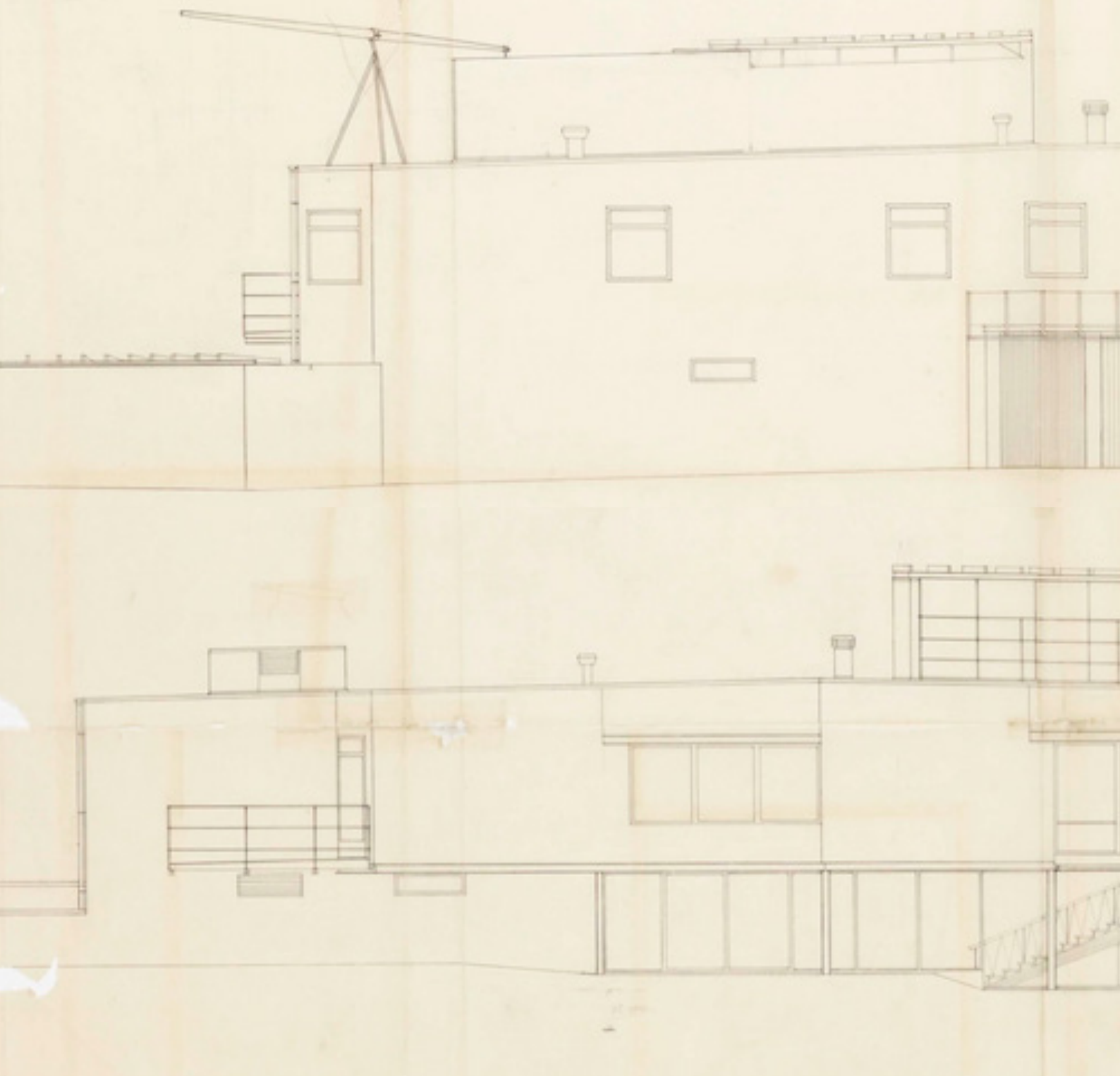
ARKM.1973-103-008-010 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-021 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-013 / ArkDes







Villa Edstrand, em Falsterbo (c. Fev. 1937)
Alçado este e oeste 1:100

ARKM.1973-05-00339 / ArkDes

À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)
Alçado sul após a construção

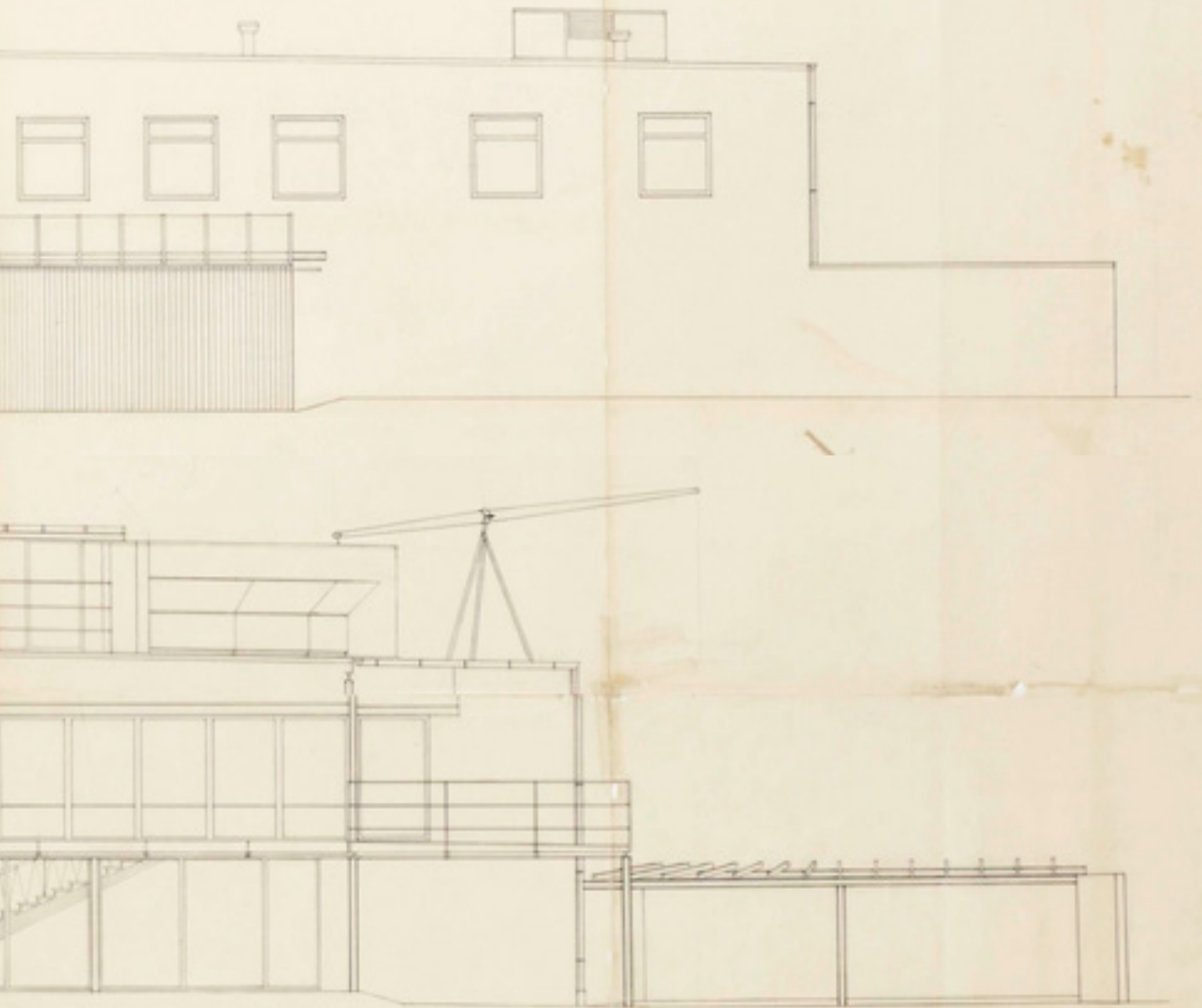
ARKM.1973-103-008-099 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-032 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-063 / ArkDes

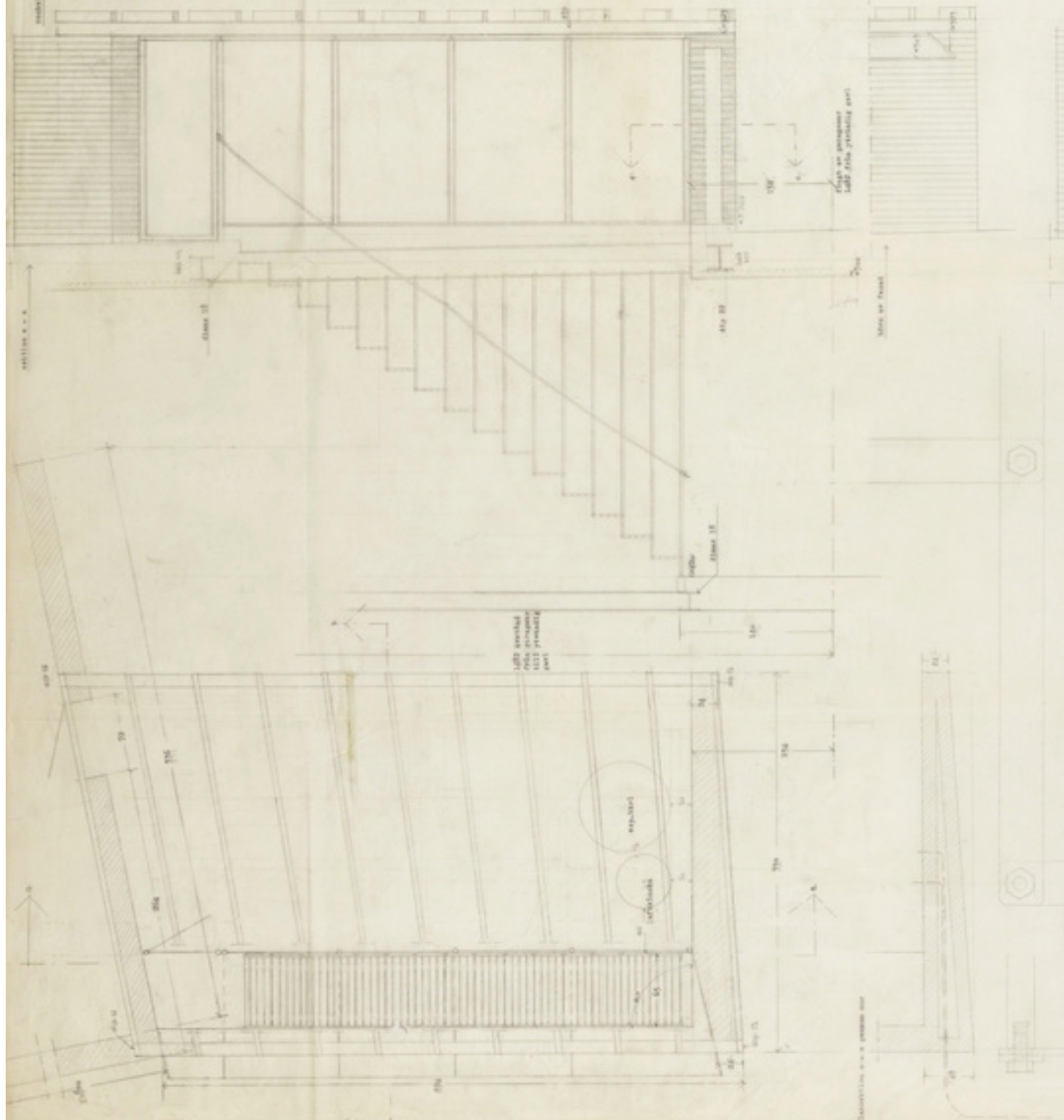


Philip H.
Franklin
LITTLE, N.Y.C.
ARCHITECTS
1000 Broadway
New York 10013
scale 1/8" = 1'-0"





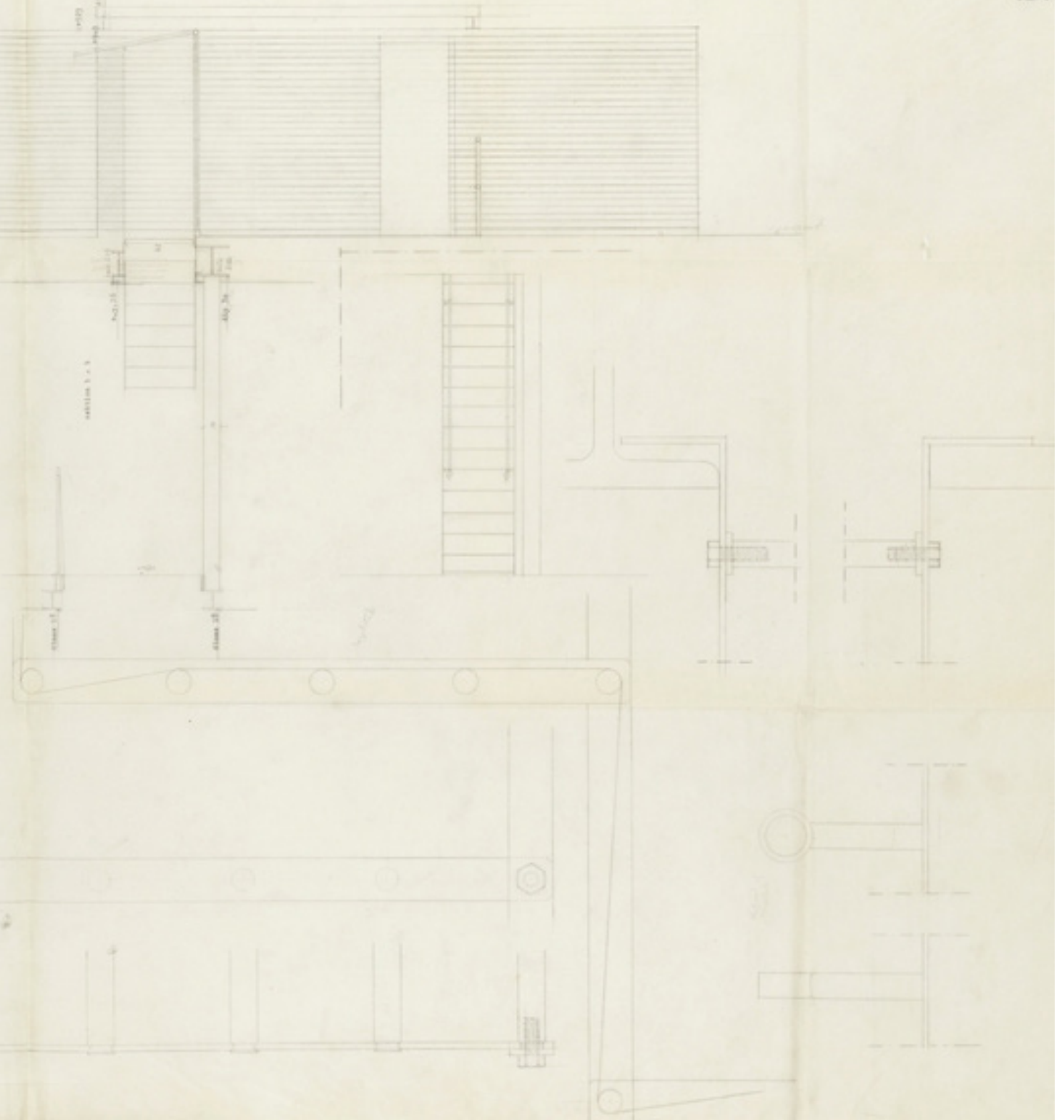
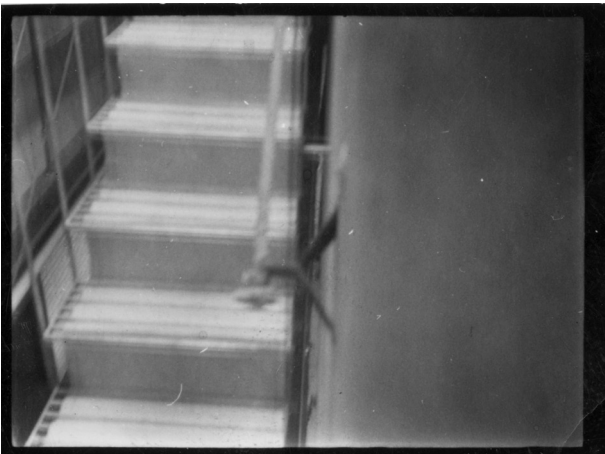
ARKM.1973-103-098-001 / ArkDes

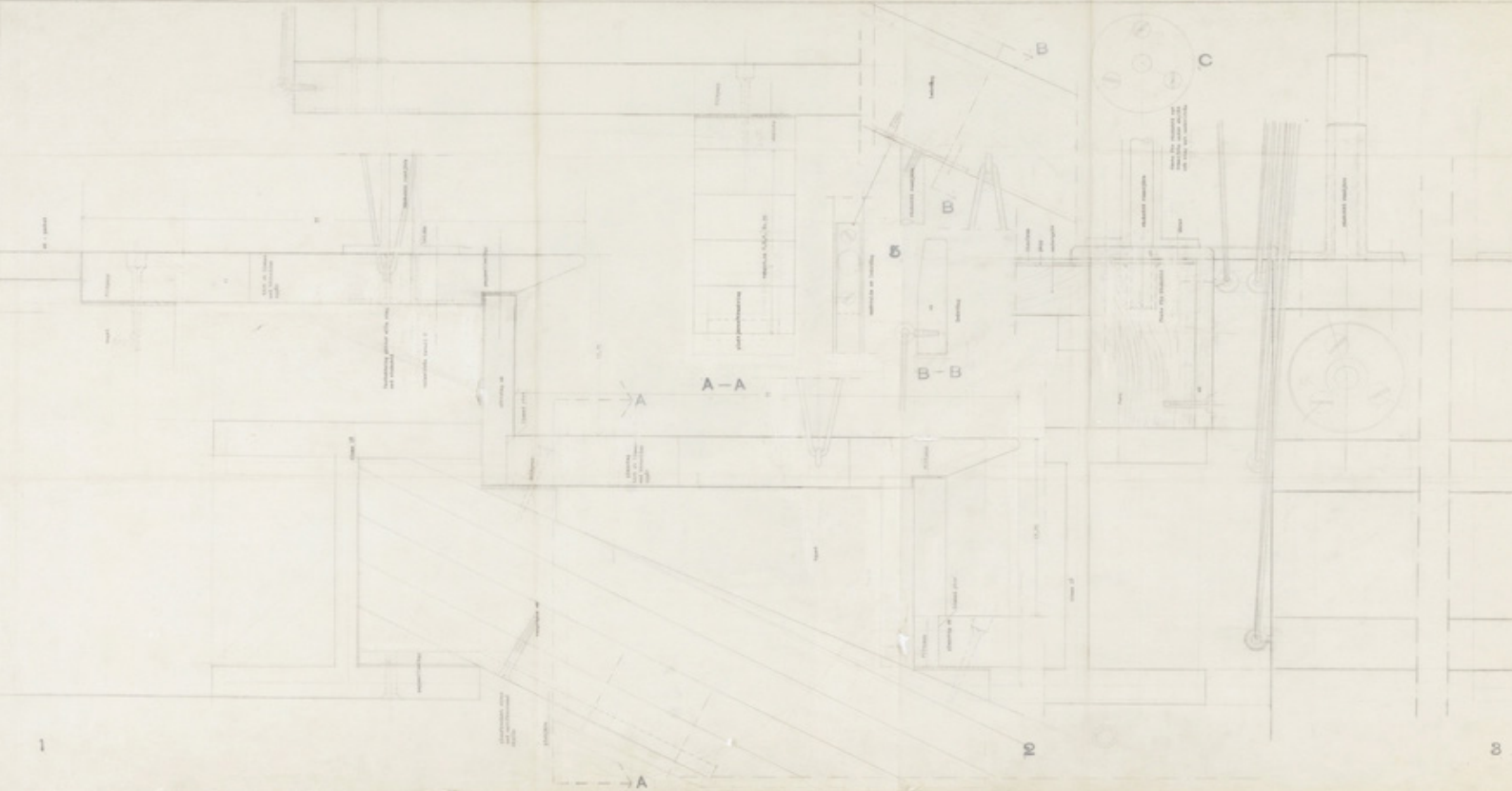
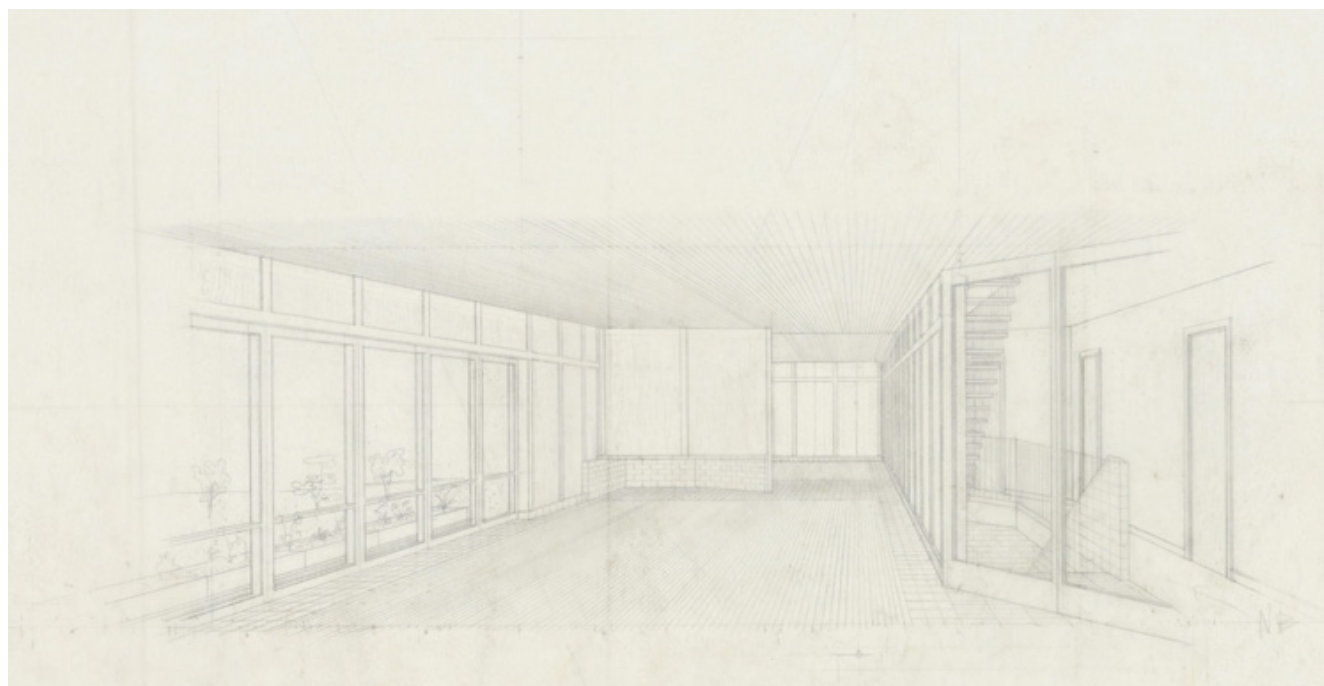


Villa Edstrand, em Falsterbo (c. Dez. 1936)
 Pormenorização da escada suspensa 1:50
 ARKM.1973-05-00427 / ArkDes

À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)
 Escada principal (piso térreo) e escada suspensa
 ARKM.1973-103-008-168 / ArkDes
 ARKM.1973-103-008-163 / ArkDes
 ARKM.1973-103-008-167 / ArkDes





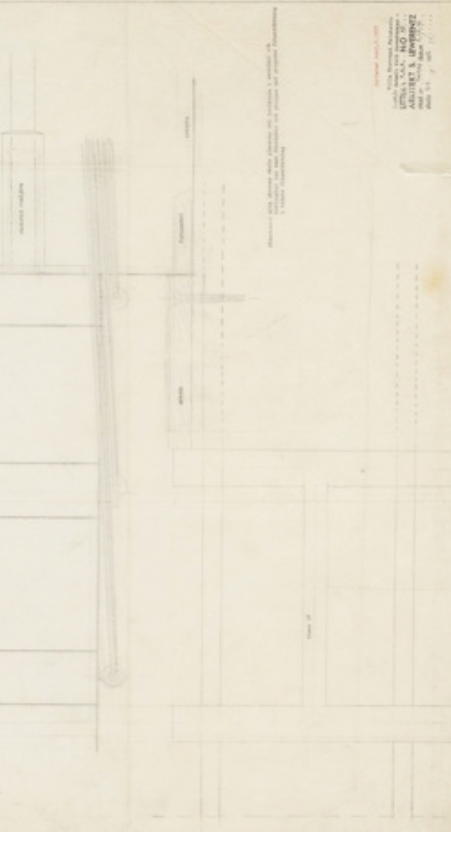
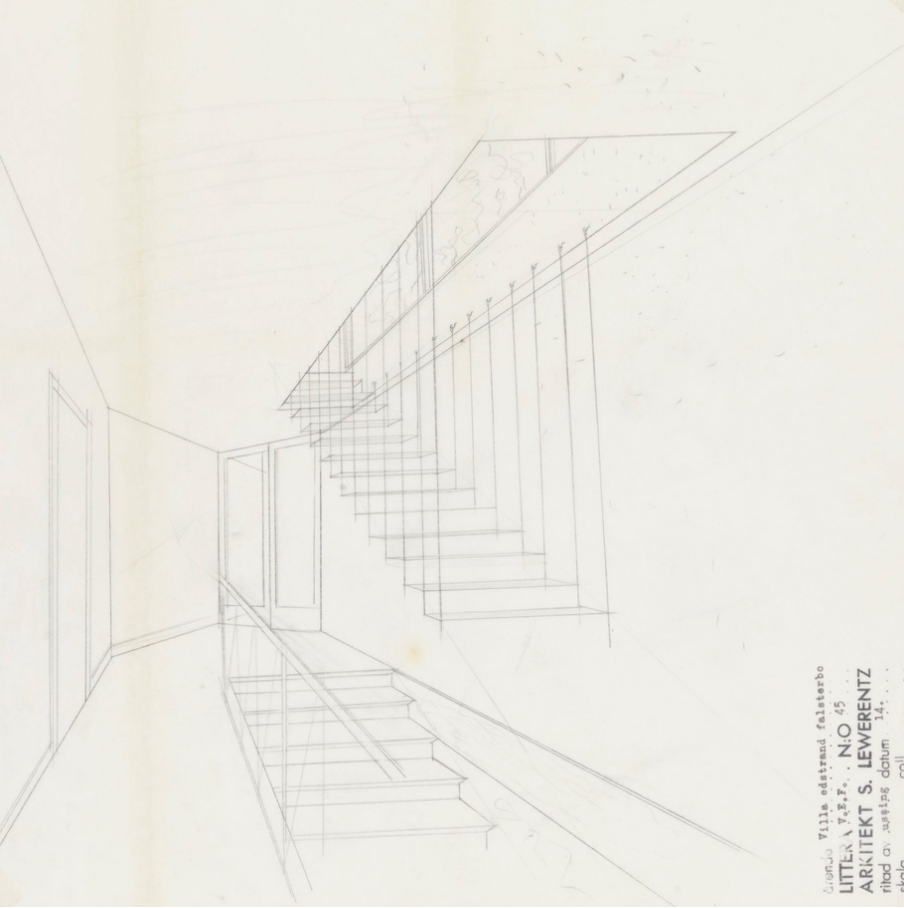


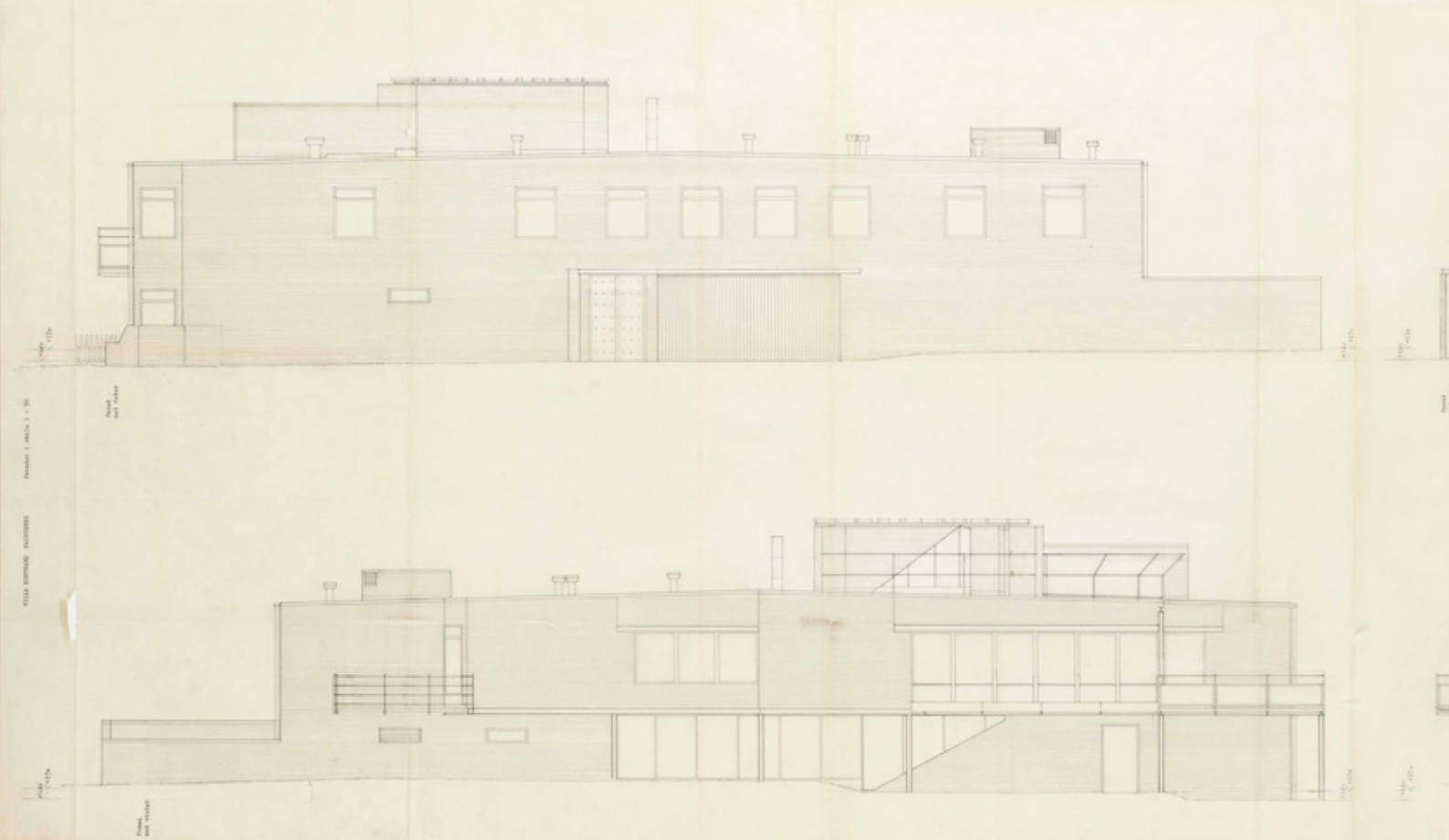
Em cima: Villa Edstrand (c. Dez. 1936)
 Pormenorização do encontro entre a parte
 superior da viga da escada principal e a laje 1:5
 ARKM.1973-05-00420 / ArkDes

Perspectiva da sala em direcção à sala de jantar,
 com a escada suspensa à direita (c. Set. 1936)
 ARKM.1973-05-00295 / ArkDes

À direita: Villa Edstrand, (c. 1936)
 Perspectiva da escada suspensa
 ARKM.1973-05-00338 / ArkDes

Escada suspensa, após a construção (c. 1937)
 ARKM.1973-103-008-037 / ArkDes
 ARKM.1973-103-008-068 / ArkDes
 ARKM.1973-103-008-044 / ArkDes



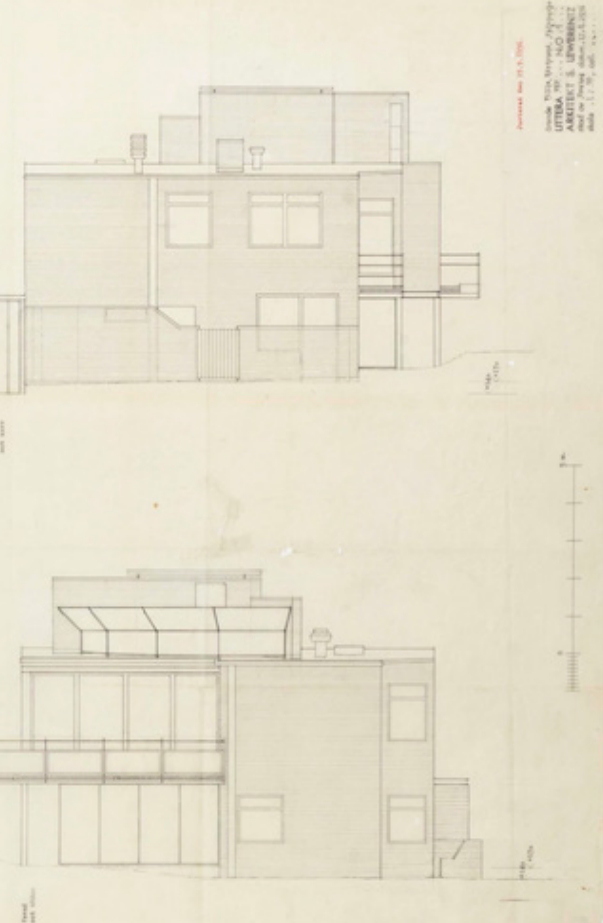
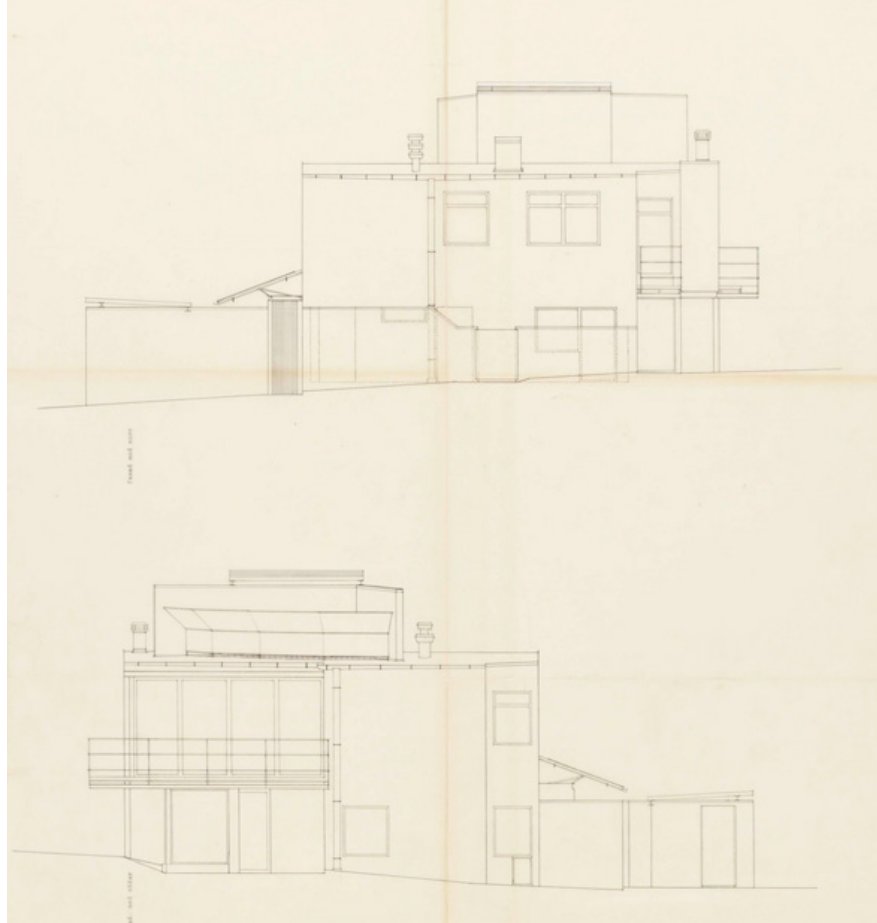
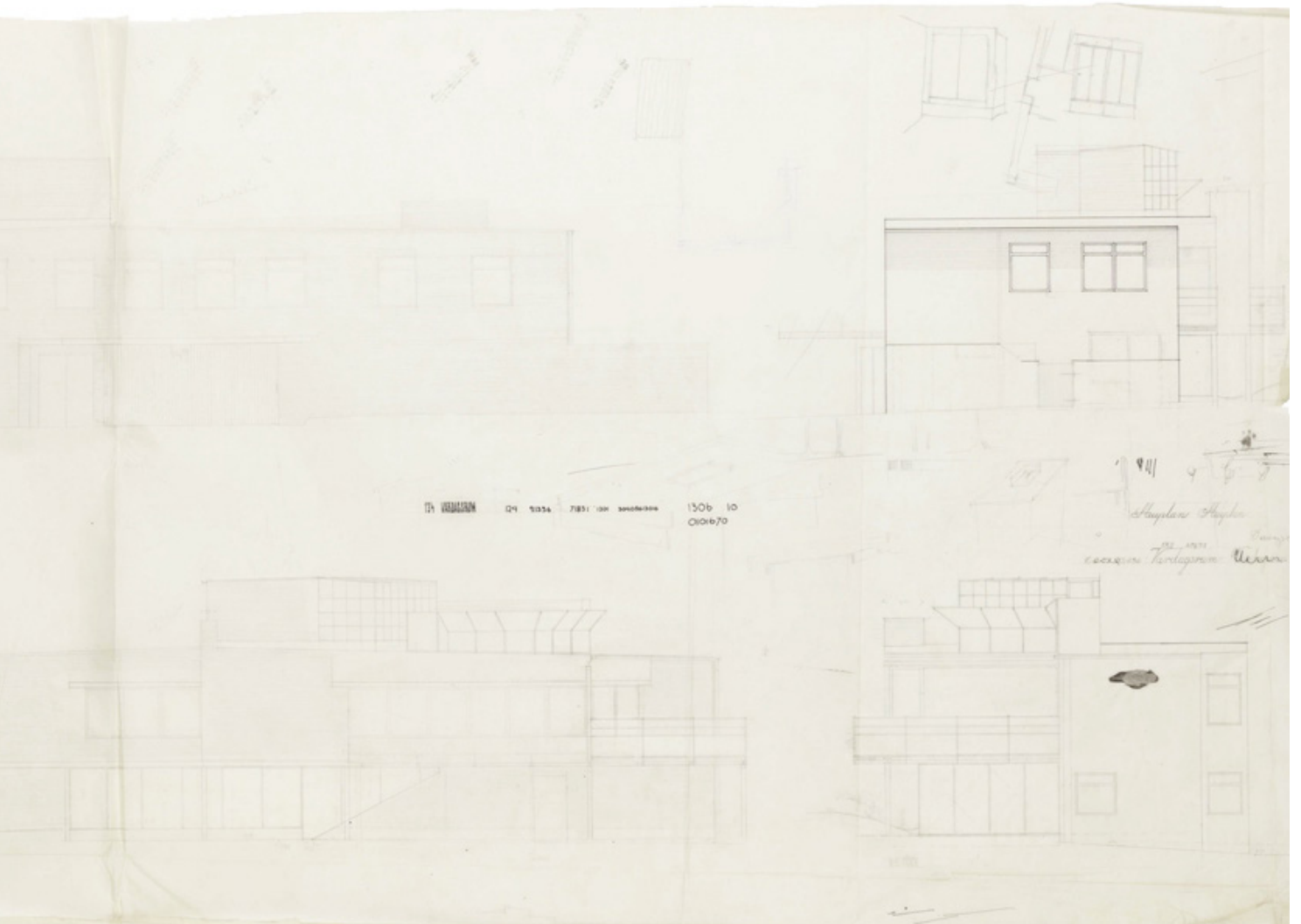


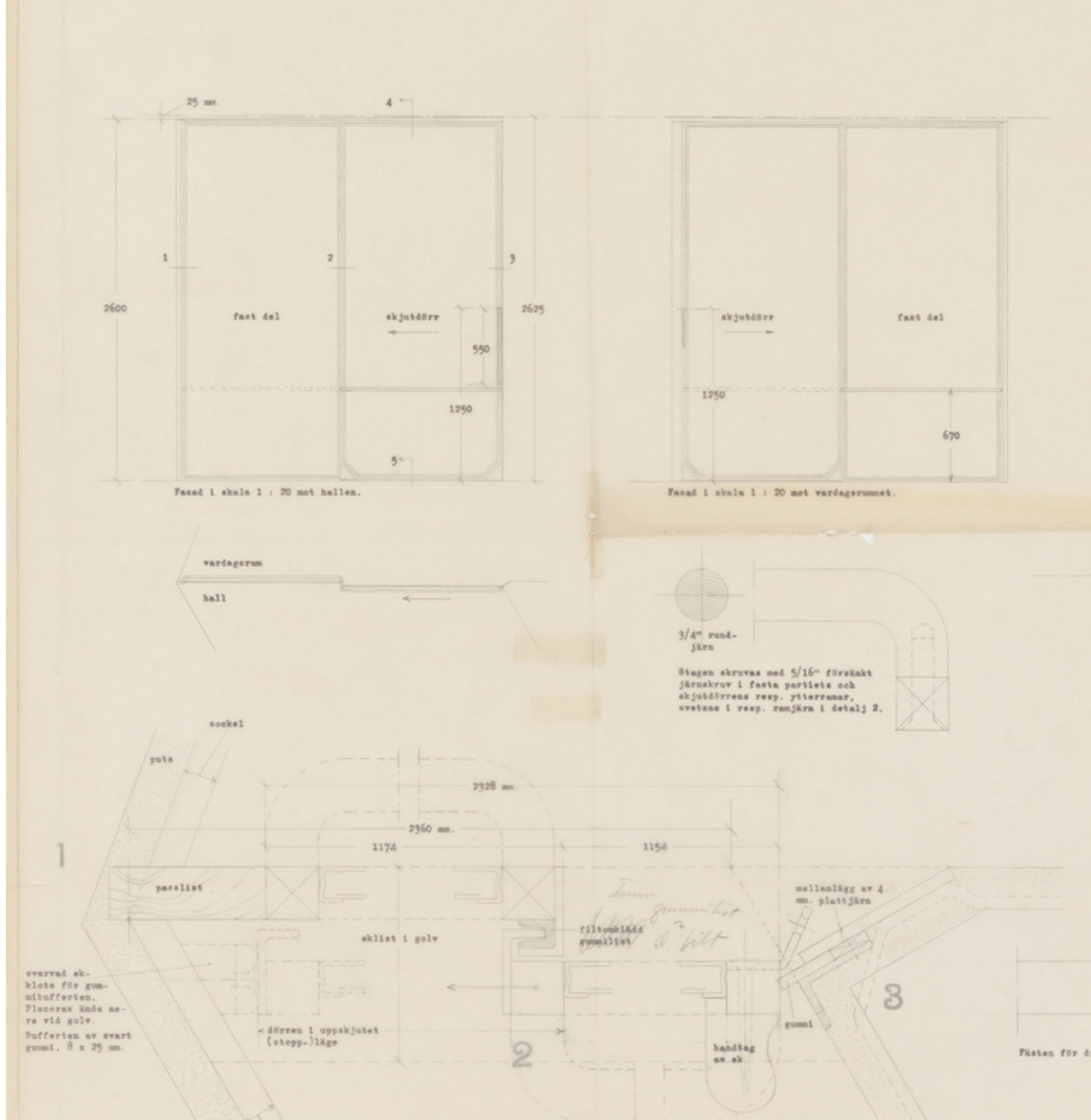
Em cima: Villa Edstrand (c. Ago. 1936)
Alçado este, norte, oeste e sul 1:200
ARKM.1973-05-00340 / ArkDes

Villa Edstrand (c. Fev. 1937)
Alçado norte e sul 1:200
ARKM.1973-05-00345 / ArkDes

À direita: Villa Edstrand (c. Set. 1936)
Alçado este, norte, oeste e sul 1:200
ARKM.1973-05-00344 / ArkDes

À esquerda: Villa Edstrand (c. 1937)
Entrada a norte após e durante a construção
ARKM.1973-103-008-121 / ArkDes
ARKM.1973-103-008-104 / ArkDes





Em cima: Villa Edstrand (c. Mar. 1937)
Pormenorização das portas de correr na
sala de estar [Idesta] 1:2 e 1.40

ARKM.1973-05-00420 / ArkDes

À direita: Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)
Porta de entrada no alçado este após a construção

ARKM.1986-124-01-03 / ArkDes

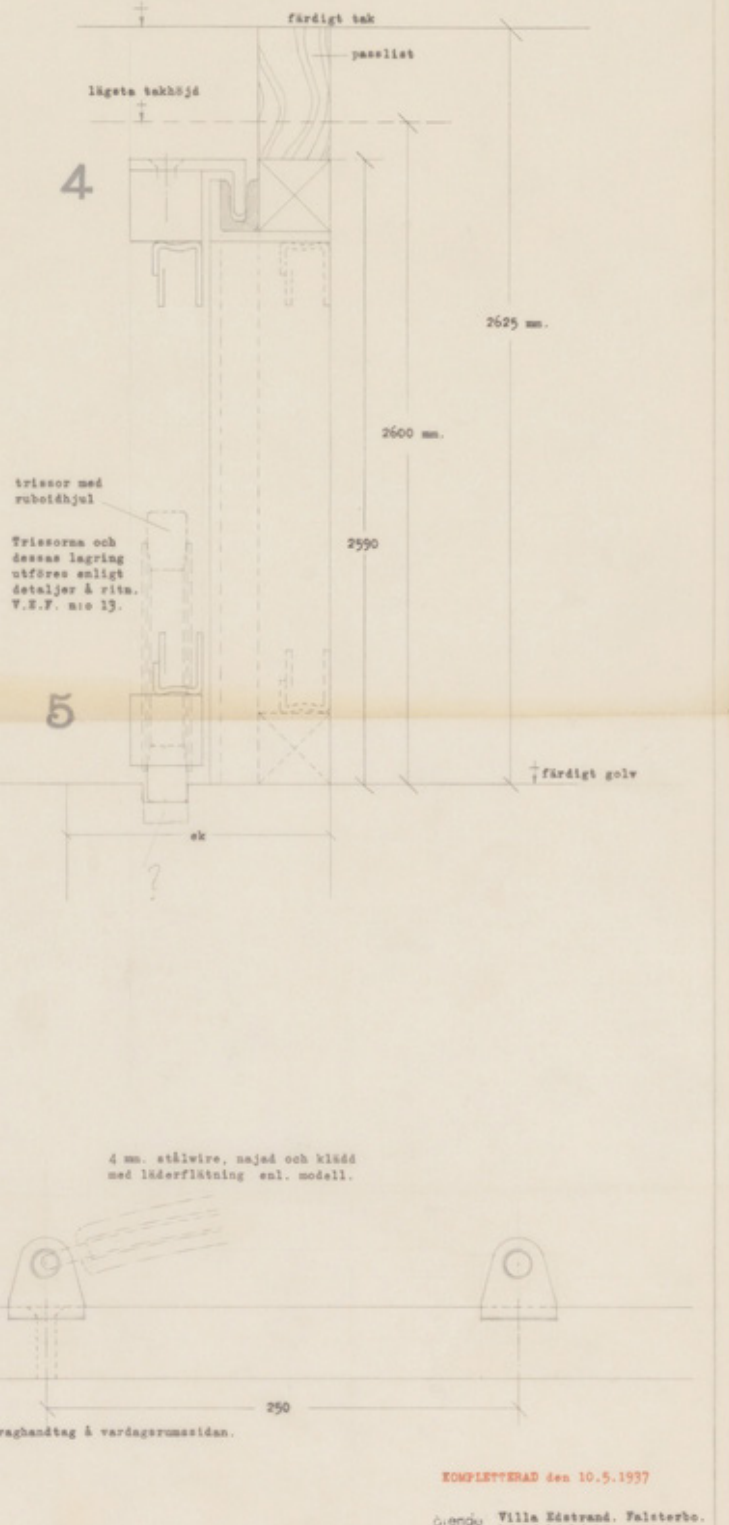
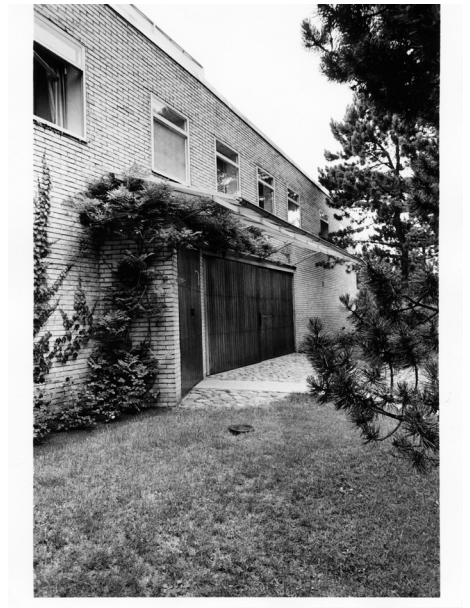
ARKM.1973-103-008-066 / ArkDes

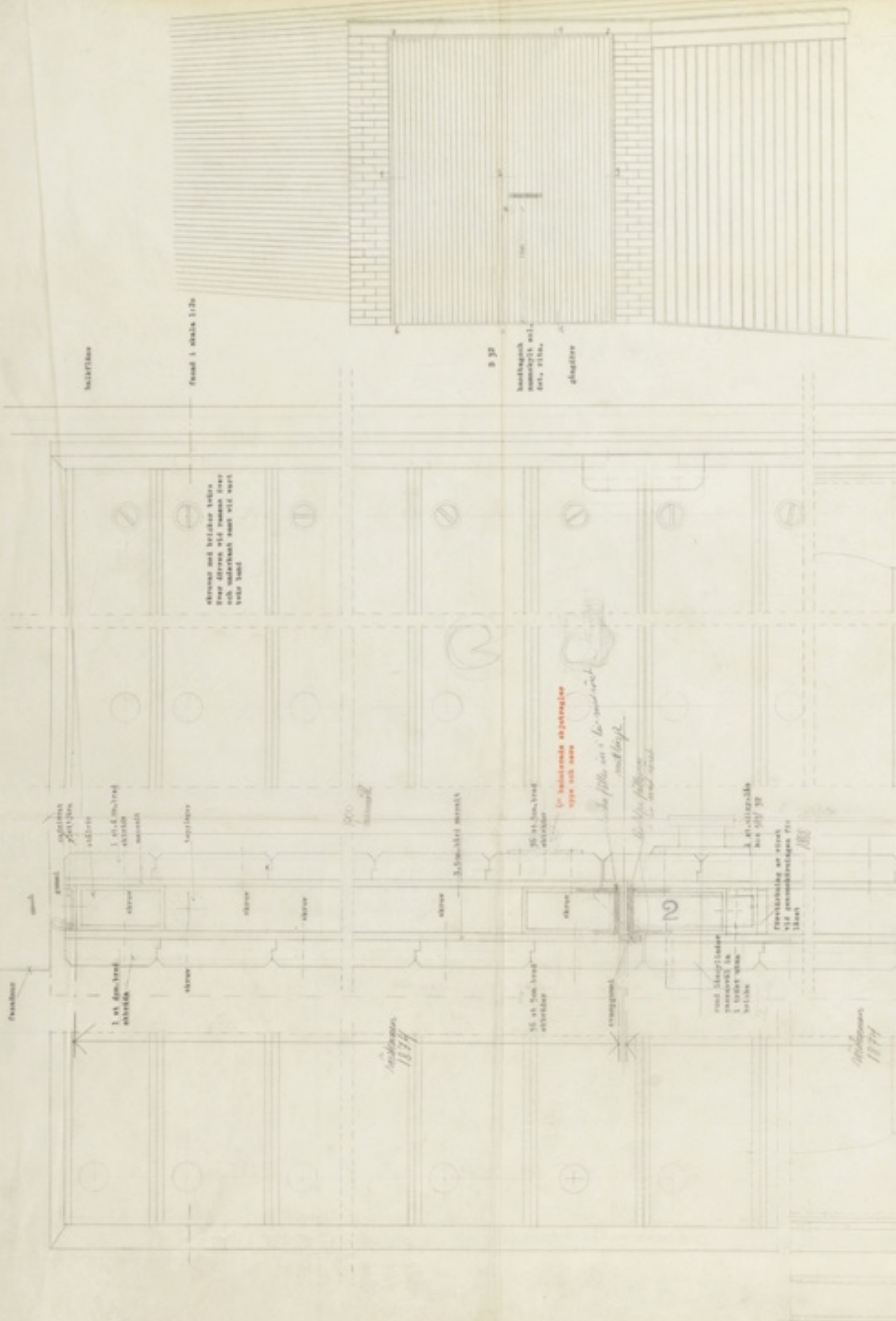
ARKM.1973-103-008-049 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-042 / ArkDes

Págs. seguintes: Villa Edstrand (c. Out. 1936)
Pormenorização da porta de entrada 1:2 e 1.40

ARKM.1973-05-00402 / ArkDes





hohlraum

Grund 1. etage li. 2. etage

B 32

handgegriff
nummeriert und
mit 1. etage

gläserne

abwärt und brücker teile
diese dörren wird romanen über
sich unterhandelt mit viel wasser
teile hand

Gr. hohlraum
abwärt und
mit 1. etage

die fülle von 1. etage
nach 1. etage

hohlraum
mit 1. etage

h. 1. etage
mit 1. etage

Einrichtung an 1. etage
mit 1. etage

mit 1. etage
mit 1. etage

1. etage
1. etage

1. etage
1. etage

the researchers, who are not medical doctors.

For the purpose of this study, the following hypotheses were proposed:

Engineering 2145, 1992

...enthalten die ...
...enthalten die ...
...enthalten die ...

bandwidth all sub-line numbers, stepwise and
and always last number after each
stepwise
nd, between bandlines (band numbers band)

eingeleitet am 29.3.2001.
 gelehrt am 17.11.2006.
 1. Auflage 1999, 2. Auflage 2001, 3. Auflage 2006.
 LITTEA, V.d.P. N.O. 20
 ARKITEKT & LEWENTZ
 1. Auflage 1999, 2. Auflage 2001, 3. Auflage 2006.
 1. Auflage 1999, 2. Auflage 2001, 3. Auflage 2006.

LITTERA T.P.F. N.O. 71
PARNITEKT S. LEWERENTZ

LITTERA 7,5.7. NLO 77
 ARKITEKT S. LEWISBENTZ
 read offprints, datum 77.11.76
 lido 1.1. lido 1.1. lido 1.1.

ARKITEKT S. LEWERENTZ
entwurf gefertigt, datum 11.12.1911.
ausgabe 1:1 1:1000 1:10000

acid
111 118 121 124 127 130 133 136 139 142 145 148 151 154 157 160 163 166 169 172 175 178 181 184 187 190 193 196 199 202 205 208 211 214 217 220 223 226 229 232 235 238 241 244 247 250 253 256 259 262 265 268 271 274 277 280 283 286 289 292 295 298 301 304 307 310 313 316 319 322 325 328 331 334 337 340 343 346 349 352 355 358 361 364 367 370 373 376 379 382 385 388 391 394 397 400 403 406 409 412 415 418 421 424 427 430 433 436 439 442 445 448 451 454 457 460 463 466 469 472 475 478 481 484 487 490 493 496 499 502 505 508 511 514 517 520 523 526 529 532 535 538 541 544 547 550 553 556 559 562 565 568 571 574 577 580 583 586 589 592 595 598 601 604 607 610 613 616 619 622 625 628 631 634 637 640 643 646 649 652 655 658 661 664 667 670 673 676 679 682 685 688 691 694 697 700 703 706 709 712 715 718 721 724 727 730 733 736 739 742 745 748 751 754 757 760 763 766 769 772 775 778 781 784 787 790 793 796 799 802 805 808 811 814 817 820 823 826 829 832 835 838 841 844 847 850 853 856 859 862 865 868 871 874 877 880 883 886 889 892 895 898 901 904 907 910 913 916 919 922 925 928 931 934 937 940 943 946 949 952 955 958 961 964 967 970 973 976 979 982 985 988 991 994 997 1000



Villa Edstrand, em Falsterbo (c. 1937)

Varanda do alçado oeste

ARKM.1973-103-008-019 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-009 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-079 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-078 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-134 / ArkDes

Alçado oeste durante a construção

ARKM.1973-103-008-112 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-171 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-124 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-125 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-070 / ArkDes

Entrada a sul durante a construção

ARKM.1973-103-008-087 / ArkDes

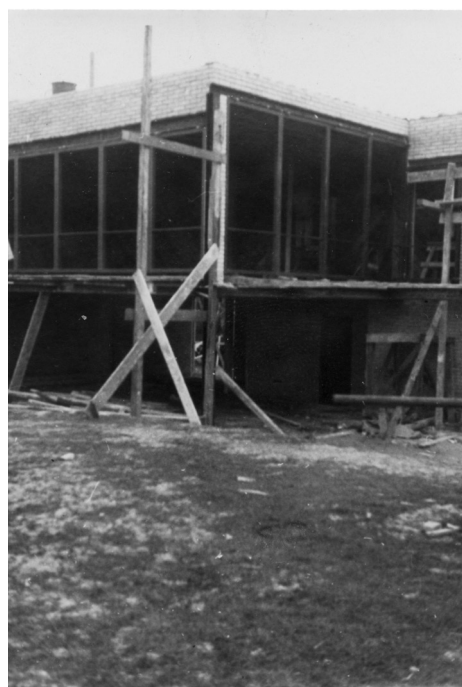
ARKM.1973-103-008-138 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-137 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-071 / ArkDes

ARKM.1973-103-008-113 / ArkDes







Barco a motor no estaleiro de Neglinge, a cerca
de 15 km de Estocolmo (c. 1930-35)
ARKM.1973-103-032-309 / ArkDes



Villa Edstrand [versão final] (c. Set. 1936)
ARKM.1973-05-00341 / ArkDes

Uma das mais inovadoras soluções exploradas corresponde ao meticuloso desenho do conjunto de duas escadas sobrepostas, tendo a primeira os degraus cobertos por um revestimento em lona entrelaçada, fixada através de varões de aço inoxidável; a segunda escada, mais estreita, dá acesso ao piso de cobertura e encontra-se suspensa a partir de uma estrutura em aço (tão original quanto a primeira) que utiliza uma cordão grosso como corrimão e uma corda fina ziguezagueada ao longo da estrutura metálica do guarda-corpos do patamar de chegada. Ambas remetem para um imaginário náutico, também visível no desenho de perspectiva onde é representado um mastro horizontal com uma grande bandeira branca no topo. Este da casa, que estará certamente relacionada com uma memória antiga do autor.²¹ Em 1930, na altura em que projectou diversas propostas para a Exposição de Estocolmo, Lewerentz concebeu um pequeno barco que apelidou de *Ewa* - alusivo ao nome da filha -, e que utilizava nas frequentes travessias realizadas entre a sua residência em Strandvägen e a casa de férias em Utö, no arquipélago de Estocolmo.²² A sua moderna e pouco convencional aparência ao mesmo tempo que parece sugerir uma espécie de conquista de velocidade, tema amplamente debatido ao longo do princípio do

materials', Ahlsén wrote.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 117.

21 Janne Ahlin encontra nestas escadas a sensação de quem está sobre a ponte de um navio a olhar para o horizonte. «There one stood as if on the bridge of a ship and looked out over the flat landscape. (...) The floor above is dominated by the public spaces, and it is here that the sense of being on a ship is strongest. One moves about as if on the promenade deck, in the ship's salon and dining room. Sea and coast are perpetually there and the inhabitants must have felt themselves to be a part of, or players in, this marine landscape.» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 122.

22 «This is what A. Loves wrote in the journal *Arkitektur* in 1983: '[the boat] was eight metres long and two metres wide and had a 120 hp Gray inboard motor capable of propelling it at a maximum speed of 25 knots... The cabin was furnished with a small steel-tube-framed sofa at the back and two armchairs at the front; immediately behind the cabin there was the large motor... With *Ewa* - this was the boat's name - moored at the *Kungl. Motorbat Klubben of Stockholm*, it only took Lewerentz five minutes to go from his house at Strandvägen 37 to Persholmsbron, near the moorings of Gruv, on the islet of Utö, where is family owned a former miners' house at Lurgatan... *Ewa* was always kept in a perfect condition because Lewerentz maintained it very carefully. (...) At the beginning of the 1950s *Ewa* was torn from its moorings during a fierce autumn storm at Neglinge and was swept against the rocks.» v. Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione (eds), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, op. cit., p.266.



Em cima: Barco a motor [Ewa] (c. 1930)

Carl Plym

O barco ancorado na ilha de Utö (c. 1930-35)

ARKM.1973-103-025-304 / ArkDes

Lewerentz com a família no barco (c. 1930-35)

Ewa von Uexküll

Ao lado: O fabricante Carl Plym no barco (c. 1930)

Carl Plym

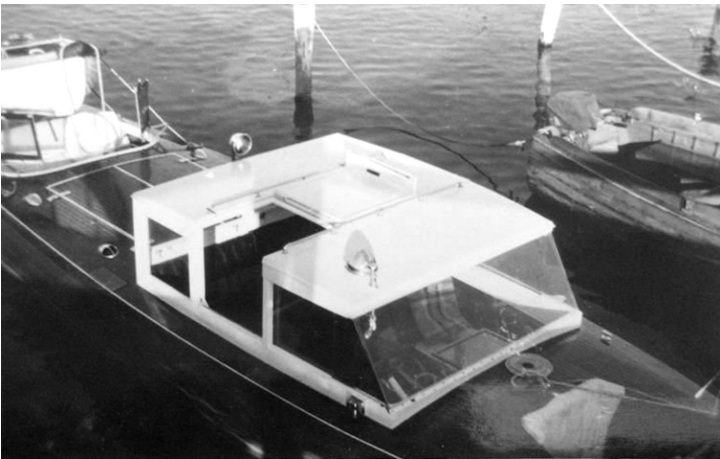
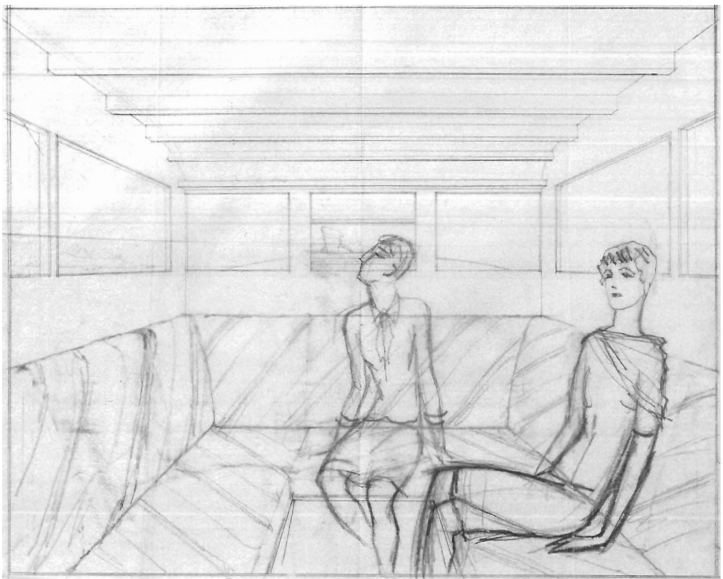
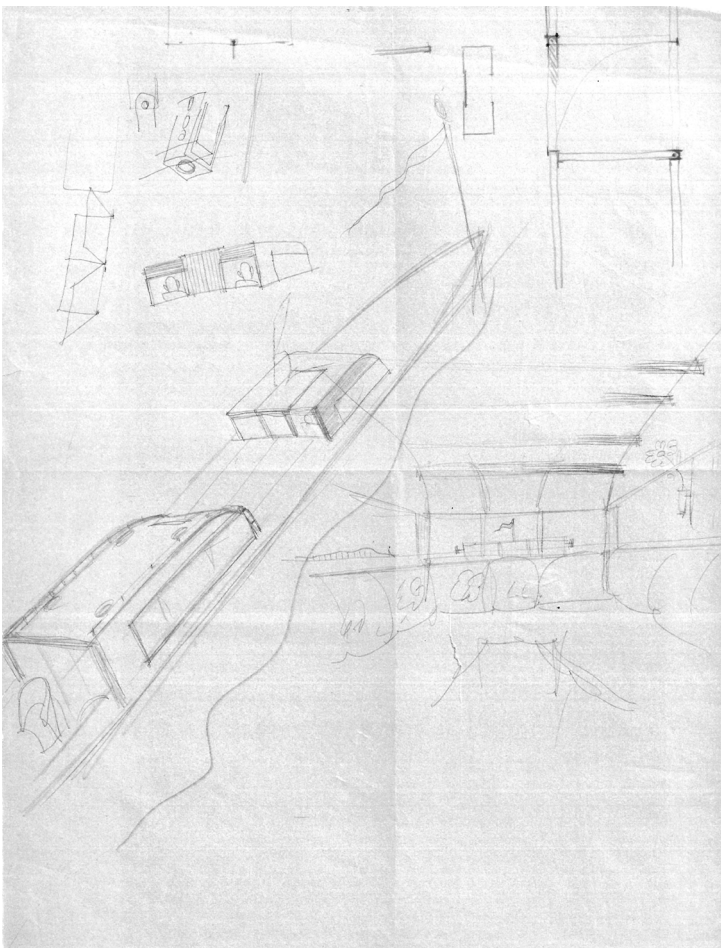
O barco no estaleiro de Neglinge (c. 1930-35)

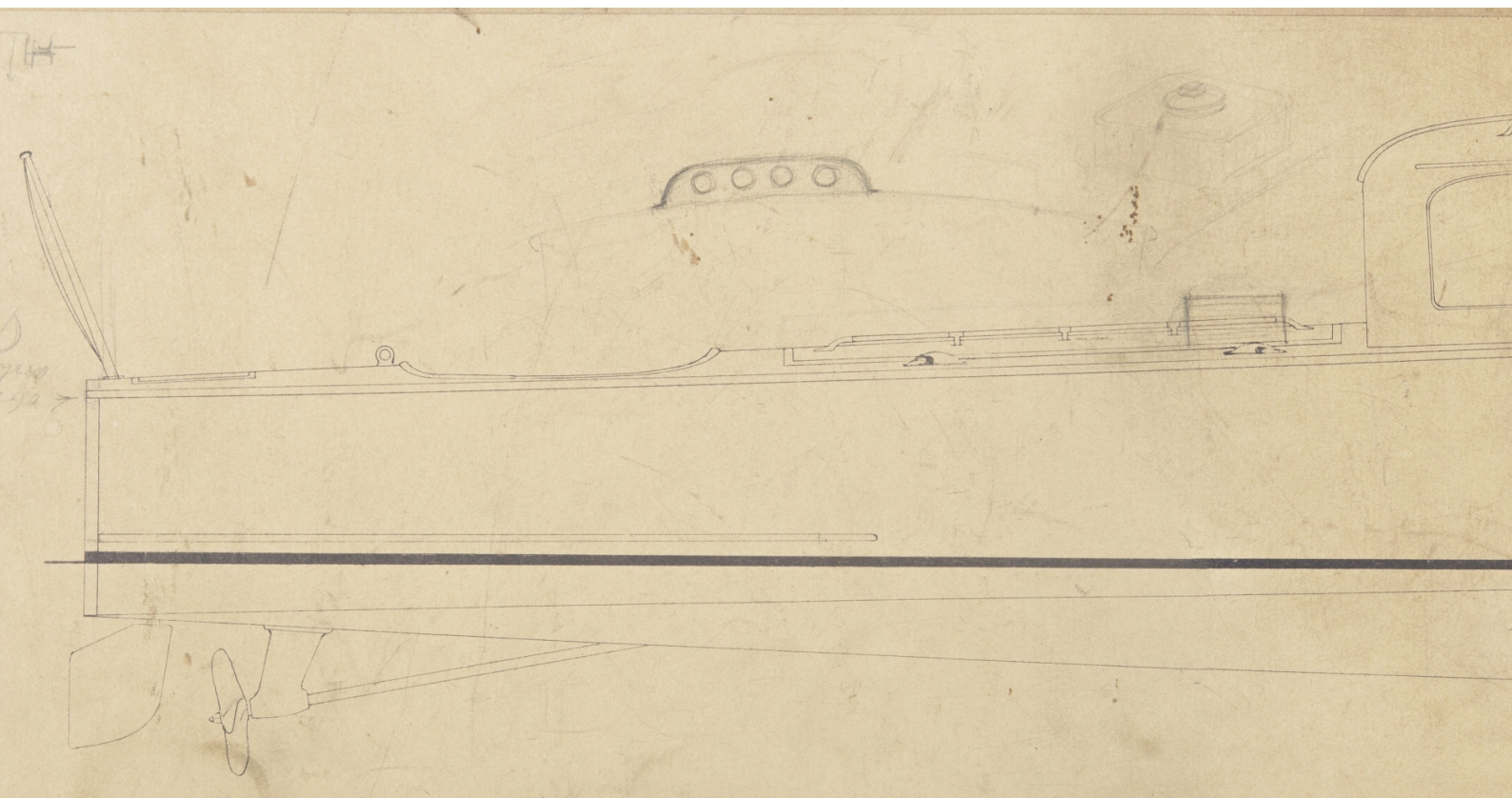
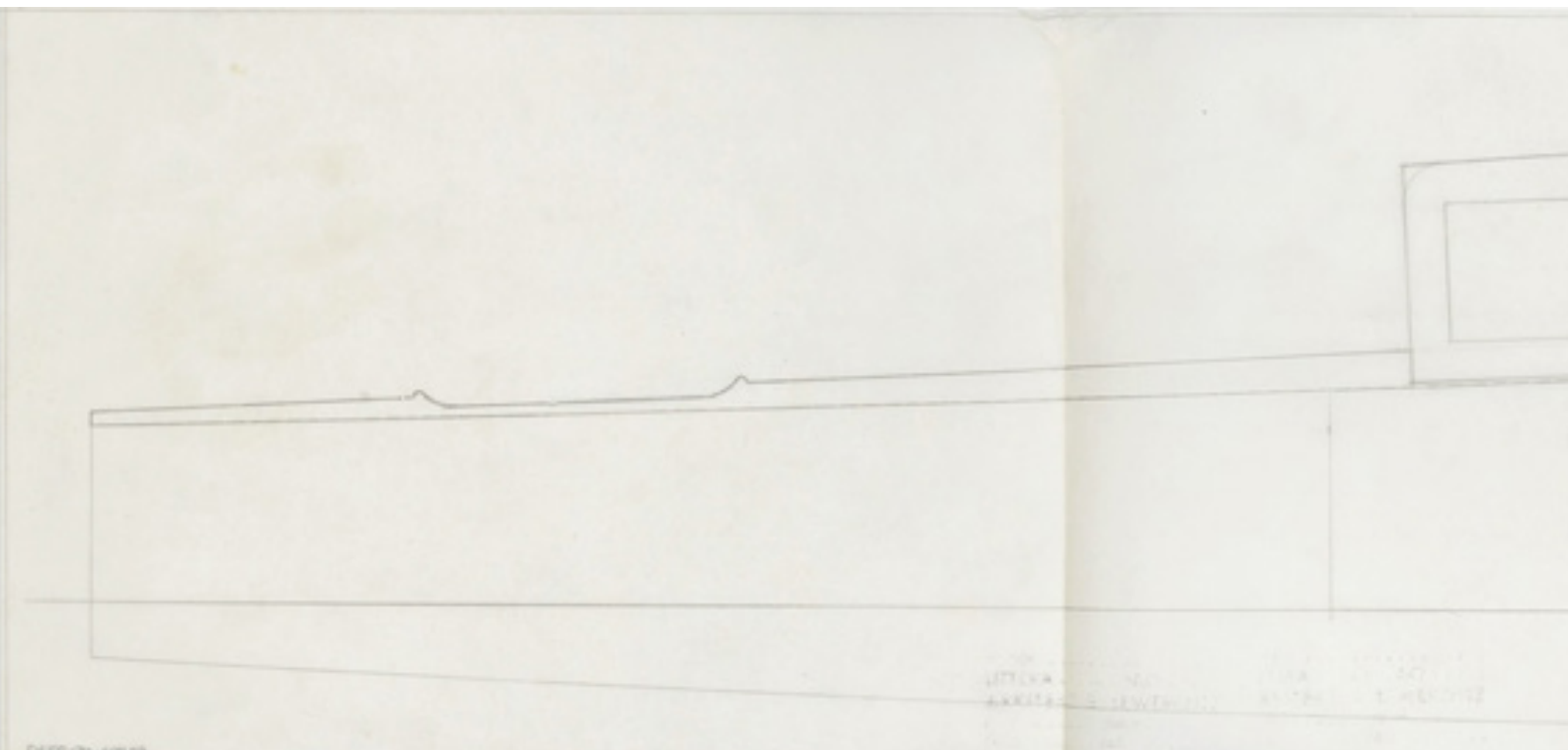
ArkDes

Perspectiva interior e esboços da cabine do
barco a motor [Ewa] (c. 1930) Sigurd Lewerentz

ARKM.1973-05-02305 / ArkDes

ARKM.1973-05-02292 / ArkDes





Barco a motor [Ewa]. Desenho Carl Plym
Alçado lateral 1:20 (c. 1930)

1977_145_6 / Sjöhistoriska museet

Barco a motor [Ewa]. Desenho Sigurd Lewerentz
Alçado lateral e alçados da cabine 1:20 (c. 1930)

ARKM.1973-05-02267 / ArkDes

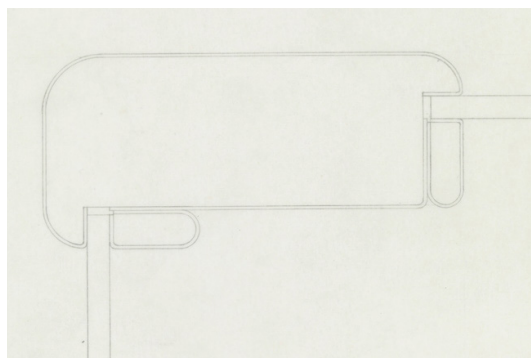
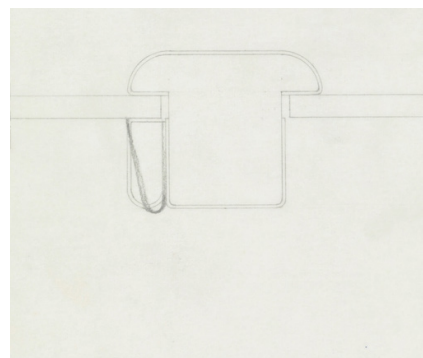
ARKM.1973-05-02265 / ArkDes

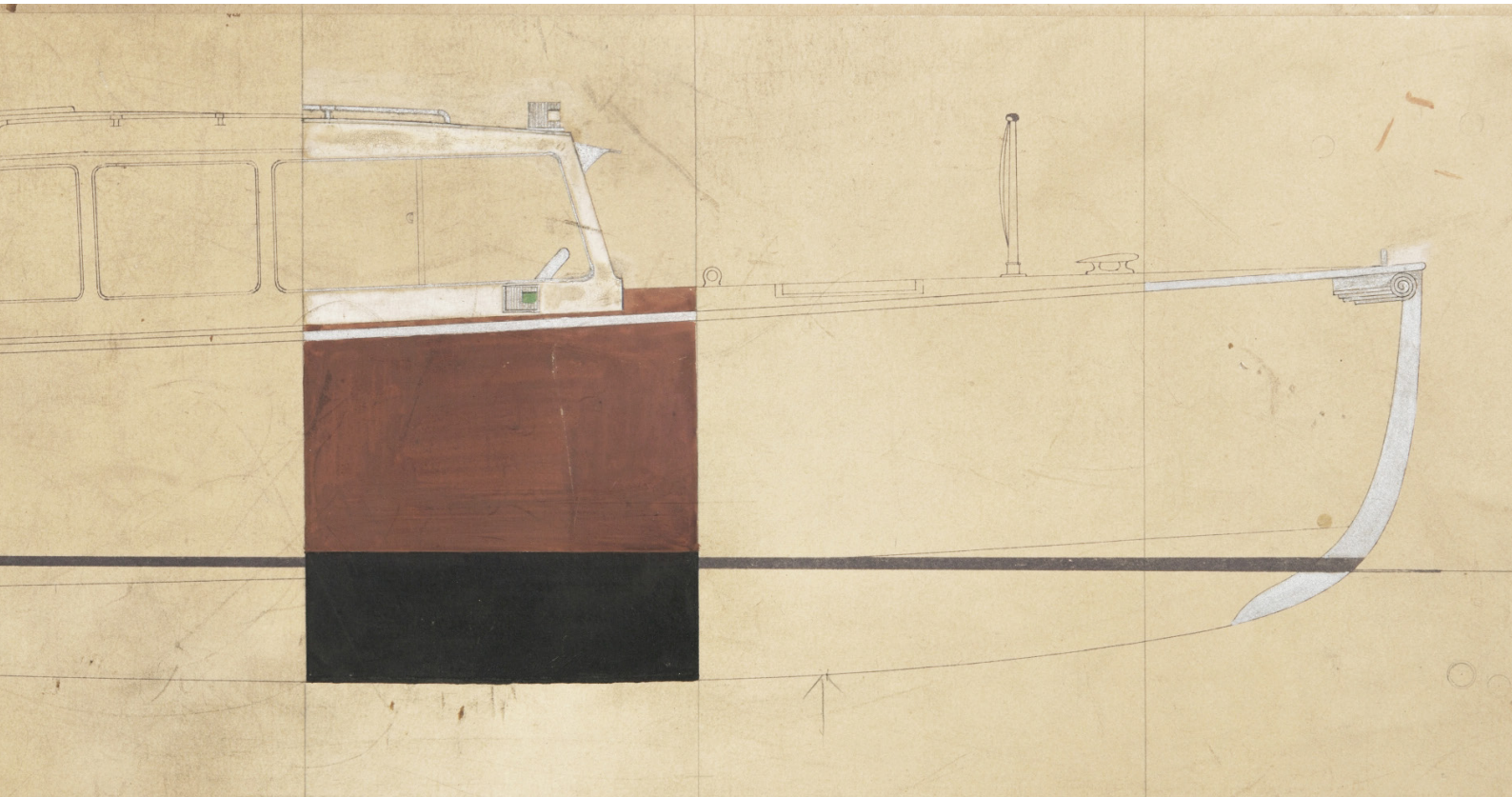
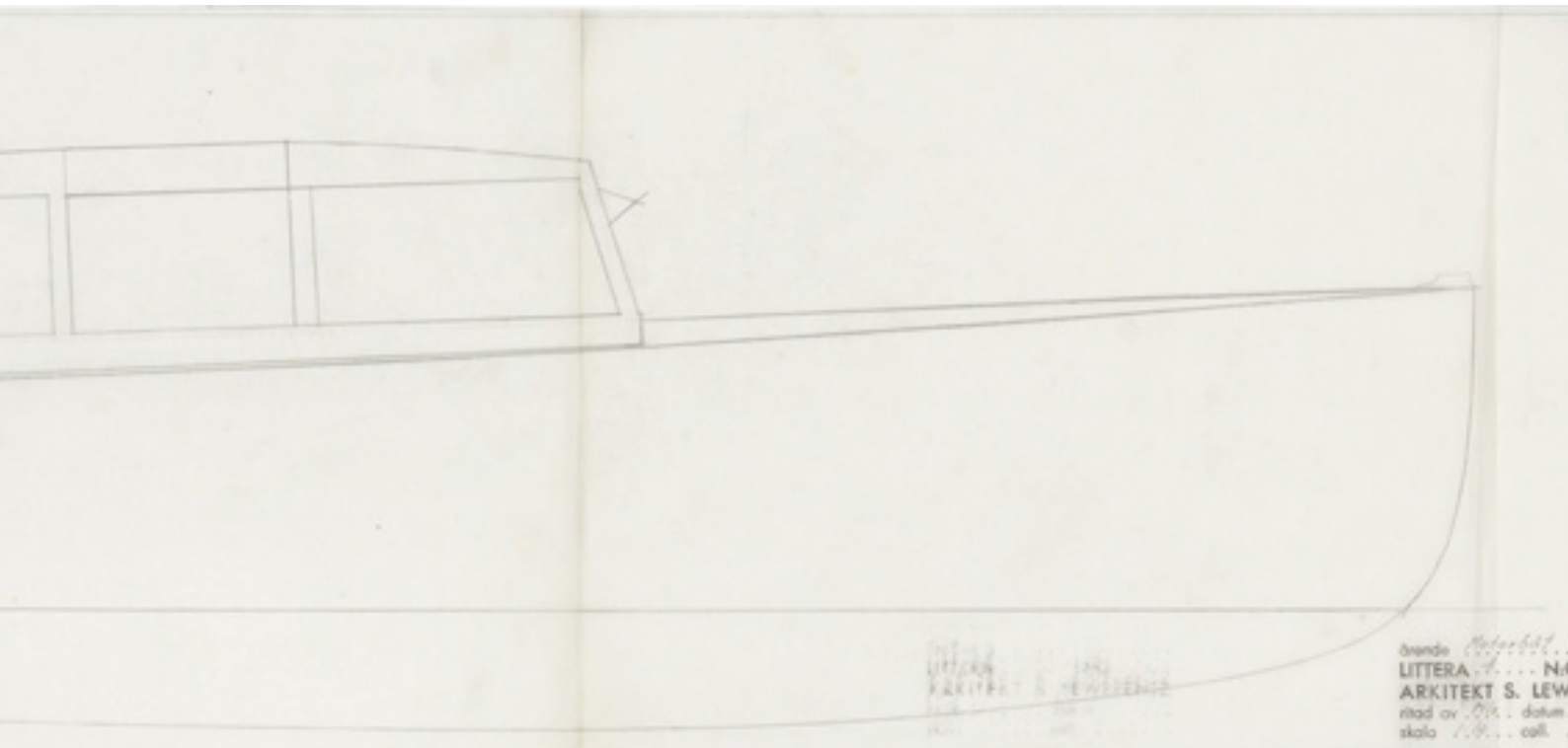
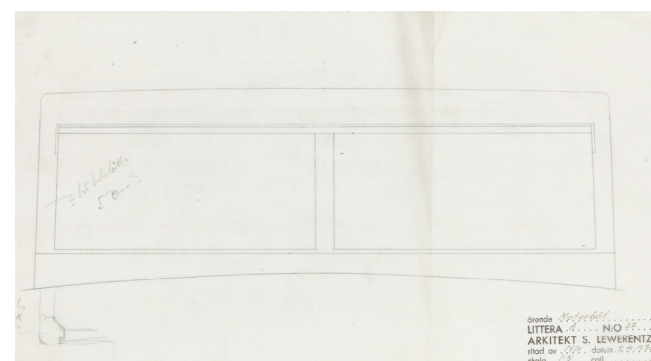
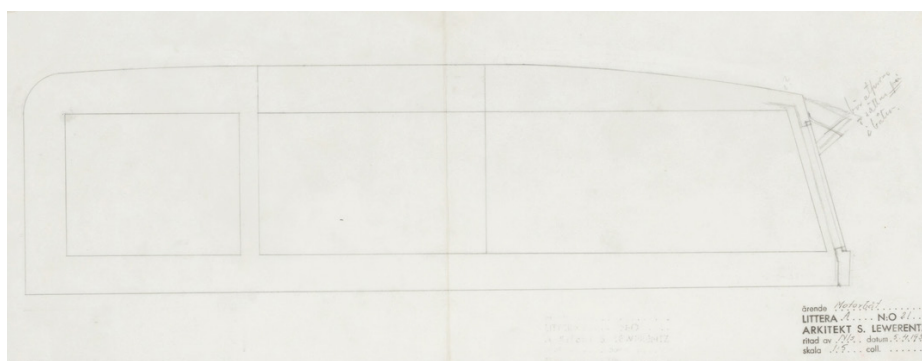
ARKM.1973-05-02264 / ArkDes

Pormenorização da cabine 1:2 (c. Abr. 1930)

ARKM.1973-05-02269 / ArkDes

ARKM.1973-05-02271 / ArkDes







Ewa sentada no convés dianteiro do barco a motor ancorado na ilha de Utö (c. 1930-35)
Ewa von Uexküll

século XX²³, não deixa de expressar um lado profundamente autobiográfico onde se vislumbra uma íntima relação com o oceano e as ilhas características da paisagem do arquipélago de Estocolmo.²⁴ A paixão nutrida pelo ambiente náutico está ainda registada no célebre episódio relatado por Lewerentz, onde o arquitecto justifica o propósito da forma adoptada para a cobertura da igreja de São Marcos em Björkhagen:

*Sim, é bem possível que ela [a cobertura] seja igualmente boa para a acústica, contudo Sr. Brandt, digo-lhe do que se trata; a motivação é puramente estética. E também lhe conto de onde retirei a ideia. Quando era novo, tive um barco de corrida. Nessa altura, os barcos de corrida eram construídos de tal forma que o casco não era contínuo até à quilha, numa curva uniforme. Em vez disso, havia uma linha expressiva onde a base encontrava a parte lateral, sendo que a base era composta por duas superfícies côncavas. Uma ocasião tive o barco no estaleiro e rastejei para debaixo dele. Percebi como era elegante. As superfícies curvilíneas e as extremidades laterais não eram paralelas à quilha, e pensei para comigo, 'Um dia irei usar isto num edifício'.*²⁵

A progressiva modernidade expressa nas soluções adoptadas nos projectos dos anos 30 transporta-nos não apenas para uma dimensão autobiográfica, mas também para uma predisposição que tende para uma ordem liberta de dogmas

23 Recorde-se a clara exaltação da modernidade, na sua relação com a máquina e com a paixão pela velocidade, exposta no Manifesto Futurista publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 1909, por Filippo Tommaso Marinetti: *Declaramos que o esplendor do mundo foi enriquecido pelo aparecimento de uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida cuja carroçaria é adornada pelos numerosos tubos de serpentes de um sopro explosivo... um automóvel a rugir, que parece funcionar a tiros de metralhadora, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.* Tradução da responsabilidade do autor.

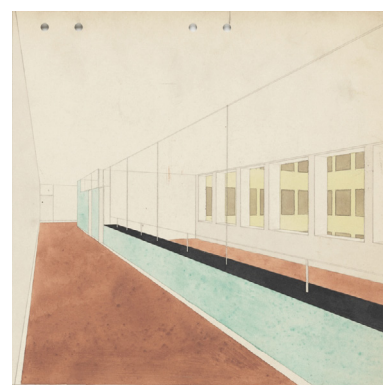
24 Sobre este projecto, Janne Ahlin cita directamente Sigurd Lewerentz quando afirma: «For somebody who is fond of the ocean side of the coast with its islets and skerries, the boat in my opinion is ideal. One should demand a little more from a boat of this speed, and if one does, it is not hard to understand its unusual appearance.» v. *Idem*, p. 98.

25 «Well, yes, it's possible that it is good for the acoustics also, but I'll tell you what it is, Mr. Brandt; it's purely aesthetics. And I'll tell you where I got the idea from, too. When I was young I had a racing boat. Racing boats back then were built in such a way that the hull did not continue to the keel in an even curve. Instead, there was a sharp line where the bottom and the side met, and the bottom was composed of two concave surfaces. Once I had the boat in the boatyard and I crept underneath. I saw how elegant it was. The curved surfaces and the edges of the sides were not parallel with the keel, and I thought to myself, 'One day I am going to use this in a building.'» v. *Idem*, p. 156-157.

ou pragmatismos. Sendo possível identificar um sentido de ruptura ou conflito na expressão arquitectónica de Sigurd Lewerentz, este será meramente decorrente do modo honesto como o autor ambiciona construir uma arquitectura de acordo com a circunstância existente - partindo da sua natureza social, económica, territorial, técnica e estética -, sem qualquer elogio à desordem, no que de arbitrário ou indiferente pode ela conter.

Edifício do Instituto Nacional de Seguros (1928-32)

O edifício para o Instituto Nacional de Seguros, em Estocolmo, é mais uma das obras que demonstram, de um modo preciso, como as condicionantes económicas transformam a forma e a construção da proposta original, sem que as alterações fragilizem o propósito idealizado para o conjunto edificado. A atitude moderna que pautou o moroso processo de construção de um dos mais importantes projectos entregue a Lewerentz no final dos anos 20, tinha no seu centro a resolução de problemas de natureza prática. Johan Örn refere-o designando o edifício de «palácio prático» [*practical palace*] numa clara alusão a um importante projecto que fora conduzido com um elevado grau de racionalidade construtiva, necessária dadas as restrições orçamentais.²⁶ O edifício começou a ser construído antes da grande depressão económica sentida na Suécia devido ao *crash* da Wall Street, em 1929, tendo sido afectado no que respeita à minuciosa gestão das verbas então disponibilizadas. Este apertado controlo financeiro, imposto ao longo da sua construção, condicionou profundamente a pormenorização e a materialização dos espaços, sendo particularmente notório na expressão material dos pavimentos e revestimentos, nomeadamente na utilização de linóleo em vez de *parquet* de madeira, e na montagem dos cremones dos caixilhos que foram aplicados à face em vez de serem encastrados. Também estava prevista a utilização de mármore nos pavimentos e nos peitoris das janelas, sendo que foram posteriormente substituídos por peças em pedra calcária ou asfalto. Os cacifos individuais dos vestiários para funcionários passaram a estar integrados numa espécie de bengaleiro colectivo com divisórias metálicas em rede de arame, permitindo a divisão do espaço de uma forma mais económica mas, ainda assim, eficaz. A tubagem da rede de aquecimento que estabelece a ligação aos radiadores é também deixada à vista sobre o rodapés das paredes interiores, nomeadamente nos gabinetes individuais e nos espaços de circulação virados para o pátio central. De certa forma, a economia de meios assumida durante o processo de construção não é de todo alheia às intenções já manifestadas nas propostas apresentadas em 1928, onde é visível a clara simplicidade formal das plantas e dos alçados que manifestam uma visão clássica da arquitectura,



26 «Newspapers reports on the newly completed building also refer frequently to its 'practicality' and 'appropriateness'. Journalists were impressed by the generous provision of natural light as well as the placement of the electric light fittings, and praised the logical circulation system and features such as the top-floor staff restaurant with its outdoor terrace - all achieved, they noted, within a tightly controlled budget. (...) It was these functional and technical aspects that Lewerentz emphasised when he presented the National Insurance Board building in *Byggmästaren* [Master Builder] later that year. One illustration, for instance, shows a detail of the practical roof guttering, easily accessible for repair, while the text describes at length a double door specially designed for a left-sided circulation system - and the means of fabrication that ensured its quiet and calm operation.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 81.

Instituto Nacional de Seguros Perspectivas da fase de concurso (c. 1928)

ARKM.1973-05-03090 / ArkDes

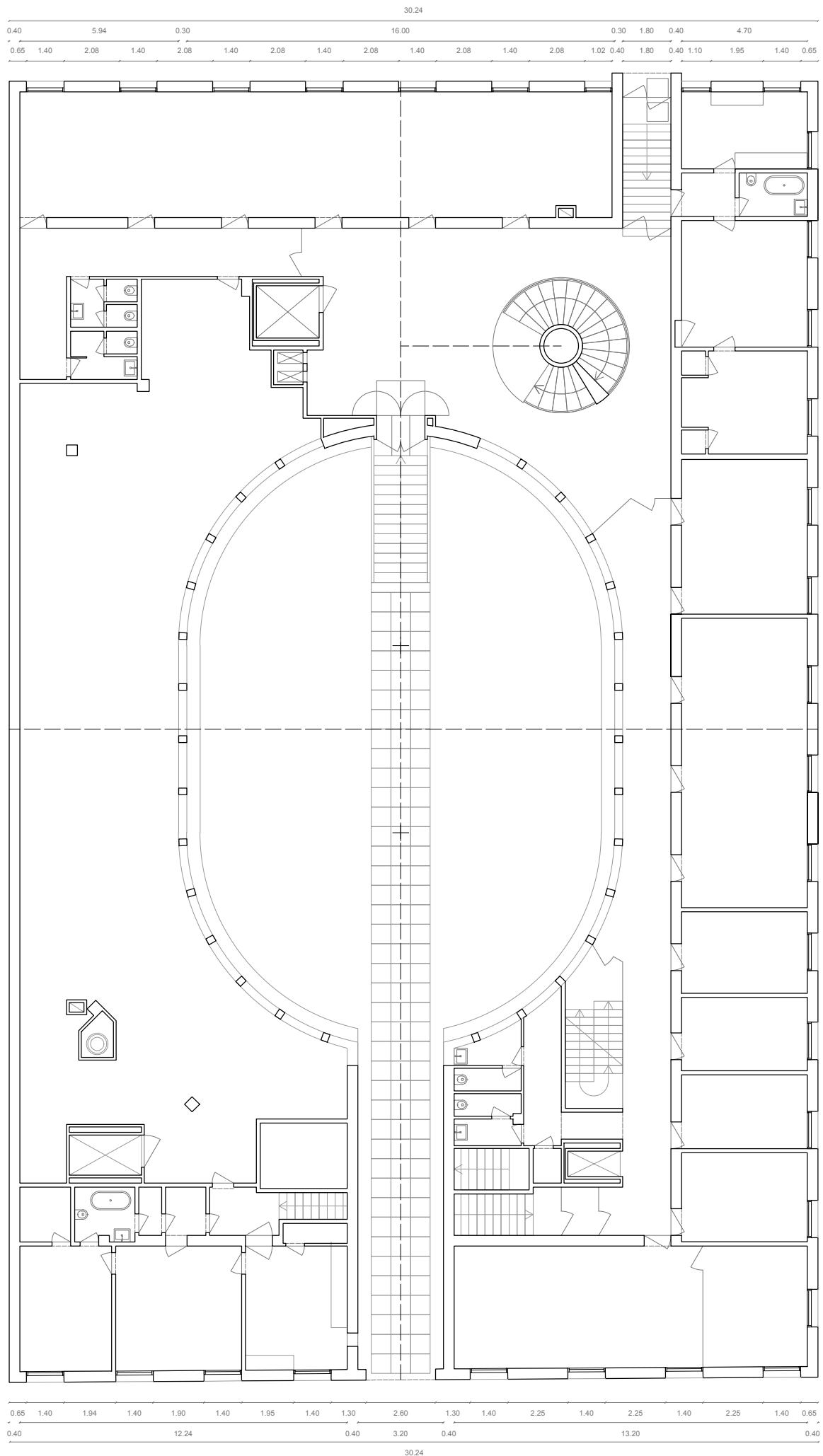
ARKM.1973-05-03098 / ArkDes

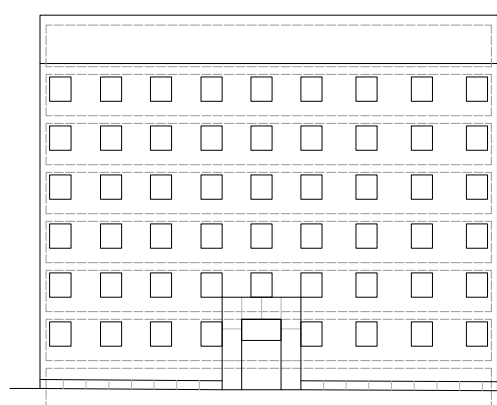
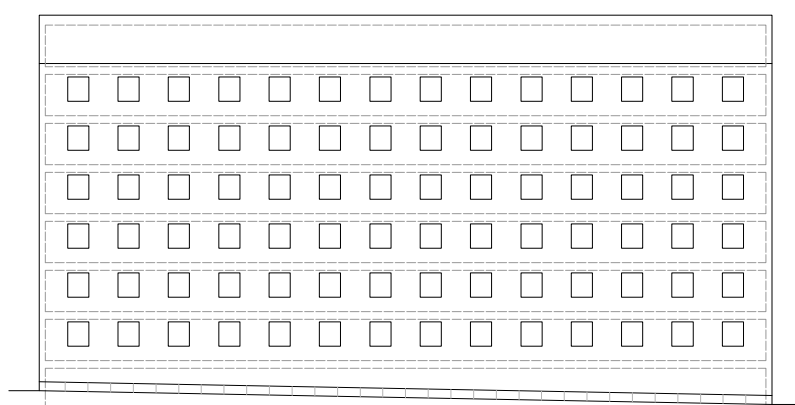
ARKM.1973-05-03097 / ArkDes

Págs. seguintes: Instituto Nacional de Seguros Plantas do piso térreo e do primeiro piso 1:200

Desenho do autor / ARKM.1973-05-03450

Desenho do autor / ARKM.1973-05-03451





Instituto Nacional de Seguros (c. 1928-32)
 Vista do cemitério Adolf Fredriks Kyrkogård
 ARKM.1962-101-1733 / ArkDes / Källgrens Ateljé
 Alçados sudeste e nordeste [versão final] 1:500
 Desenho do autor



despojada de ornamento. Da tradição permanece ainda um certo sentido de simetria em planta e alçado marcado pela porta de entrada, que tira partido da profundidade expressiva dos vãos executados na uniforme massa rebocada. Apesar desta simplificação formal e ornamental ser frequentemente apresentada como o prenúncio da mudança que se observa na expressão arquitectónica de Lewerentz - até então classificada por muitos como uma linguagem clássica tardia, perfeitamente inserida no movimento que viria a ficar conhecido por *Swedish Grace* ²⁷ -, não será totalmente exacto afirmar que este edifício representa a ruptura entre a visão clássica e a visão moderna, numa tentativa mais ou menos linear de mostrar uma transição estilística do classicismo para o funcionalismo.

Desde o início do projecto, Lewerentz procurou responder de um modo preciso às condições impostas pela comissão que lhe entregara um programa mais ou menos concebido a partir de princípios funcionais, e cuja principal ambição fora sempre a concepção de um edifício de escritórios moderno, capaz de servir as necessidades sociais. Inicialmente a comissão solicitara-lhe um conjunto de quatro edifícios interligados, estruturalmente executados em aço e organizados em torno de um pátio interior central, com alçados despojados de ornamentos, de grande transparência e assimetricamente marcados pelo ponto de entrada; devido às restrições orçamentais impostas pela situação económica europeia, o método construtivo acabou por ser reformulado, obrigando à utilização tradicional de tijolo na construção das fachadas exteriores.²⁸ Apesar das sucessivas alterações impostas pelas circunstâncias externas ao projecto, o edifício construído manteve o princípio de transparência idealizado através

Instituto Nacional de Seguros (c. 1929)
Perspectivas da rua Adolf Fredriks Kyrkogatan
ARKM.1973-05-03118 / ArkDes
ARKM.1973-05-03119 / ArkDes

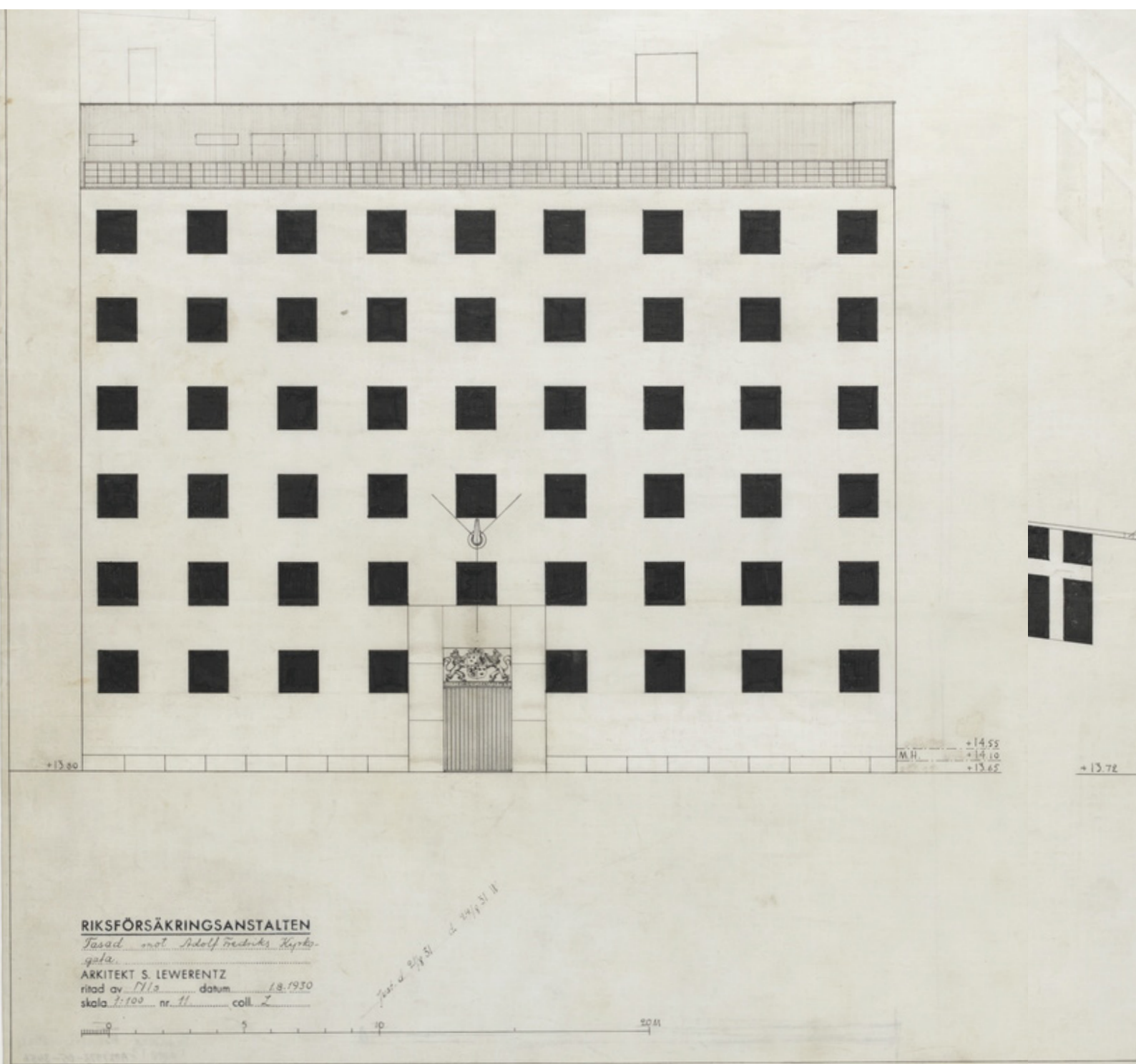
Págs. seguintes: Edifício fotografado durante
uma viagem (Finlândia [?] s/d) Sigurd Lewerentz
ARKM.1973-103-168-135 / ArkDes

27 v. Haig Beck (ed.), *International Architect 8 - Swedish Grace: Modern Classicism in Stockholm*, Londres, International Architect Publishing, 1982 (c. f. Johan Märteius (ed), *20 x Swedish Grace in Stockholm*, Estocolmo, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2005).

28 v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 106 (c.f. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 83).

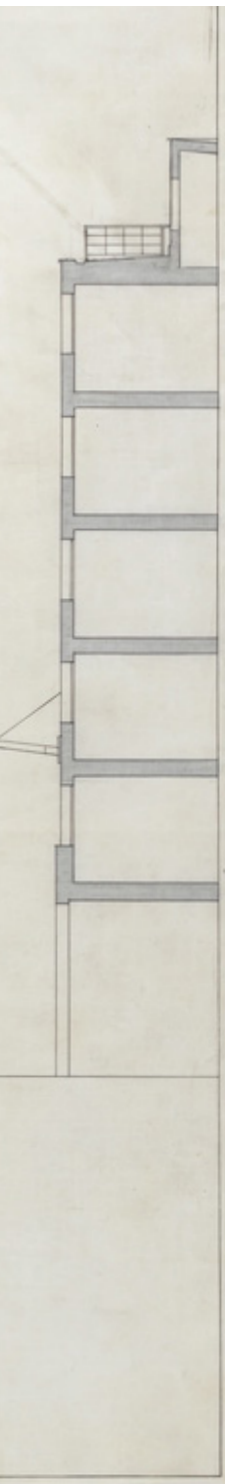






Instituto Nacional de Seguros (c. Ago. 1930)
 Alçado da rua Adolf Frederiks Kyrkogatan 1:200
 ARKM.1973-05-03456 / ArkDes

À direita: Corte transversal (c. Ago. 1930) 1:200
 ARKM.1973-05-03460 / ArkDes



RIKSFÖRSÄKRINGSANSTALTEN

Tabell. B-B

ARKITEKT S. LEWERENTZ

ritad av *P. L.* datum 18.1930

skala 1:100 nr. 15 coll. 1

ANMÄLD

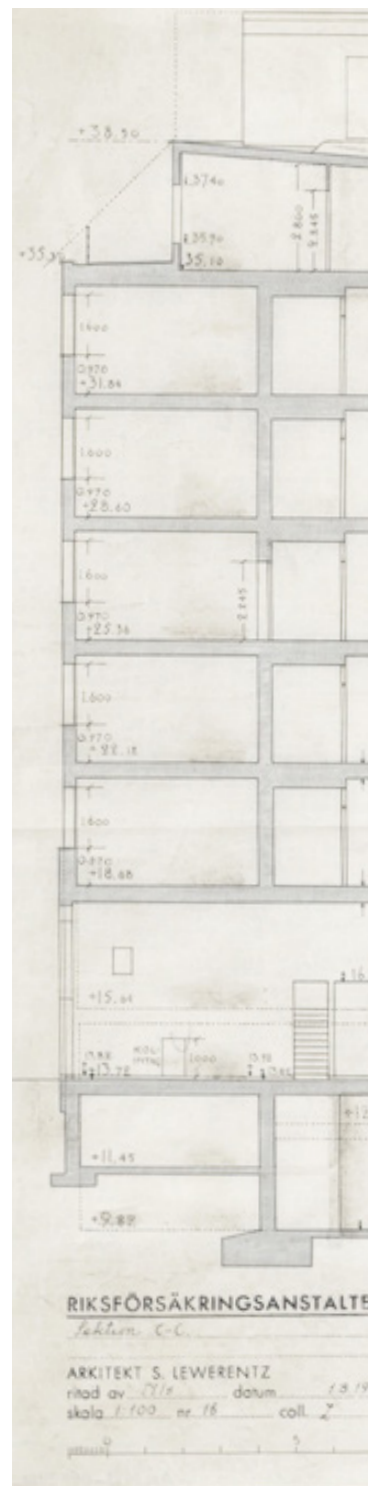
31/10/31

K. BYGGNADSTYRELSENS

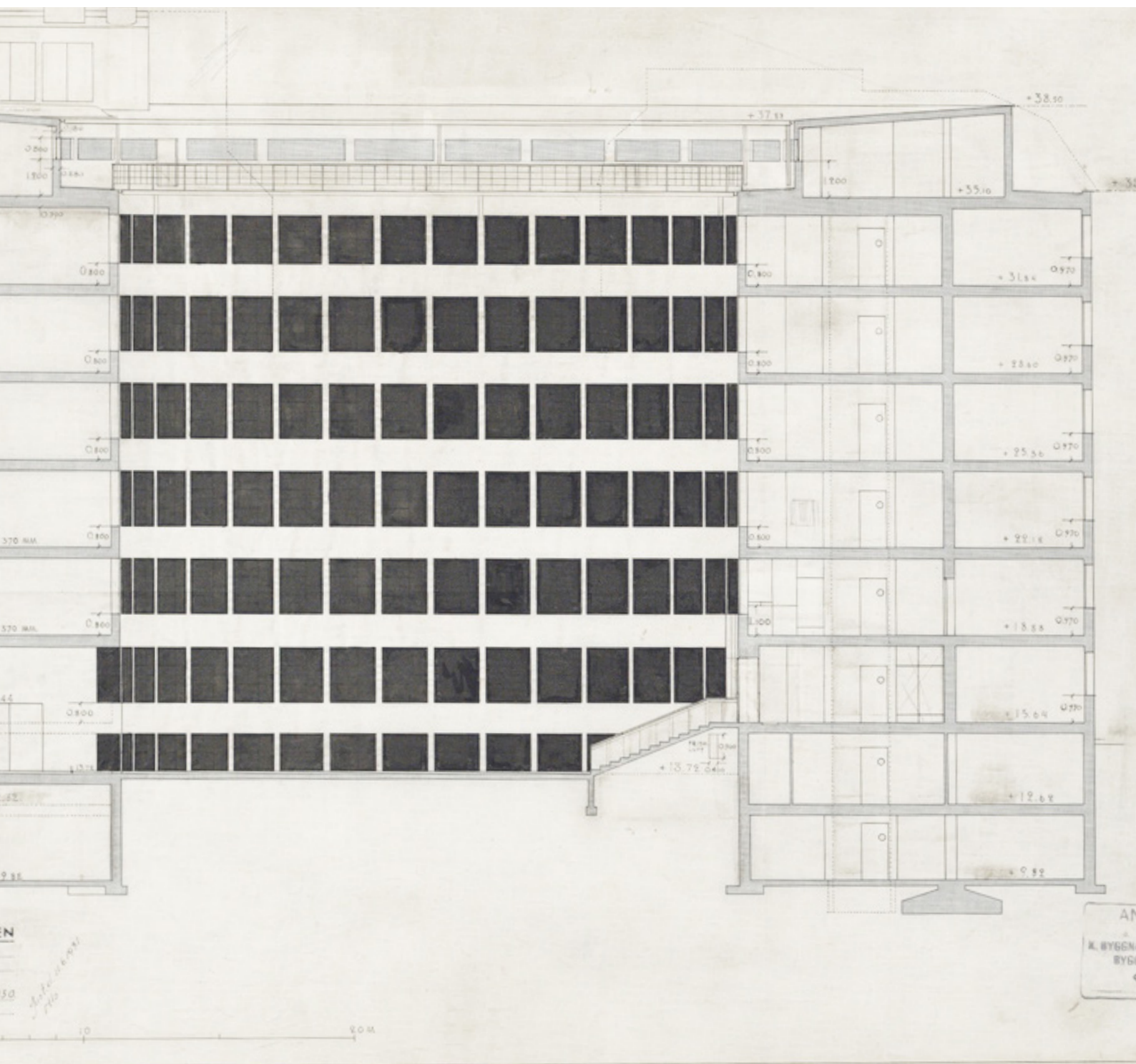
BYGGNADSBYRÅ

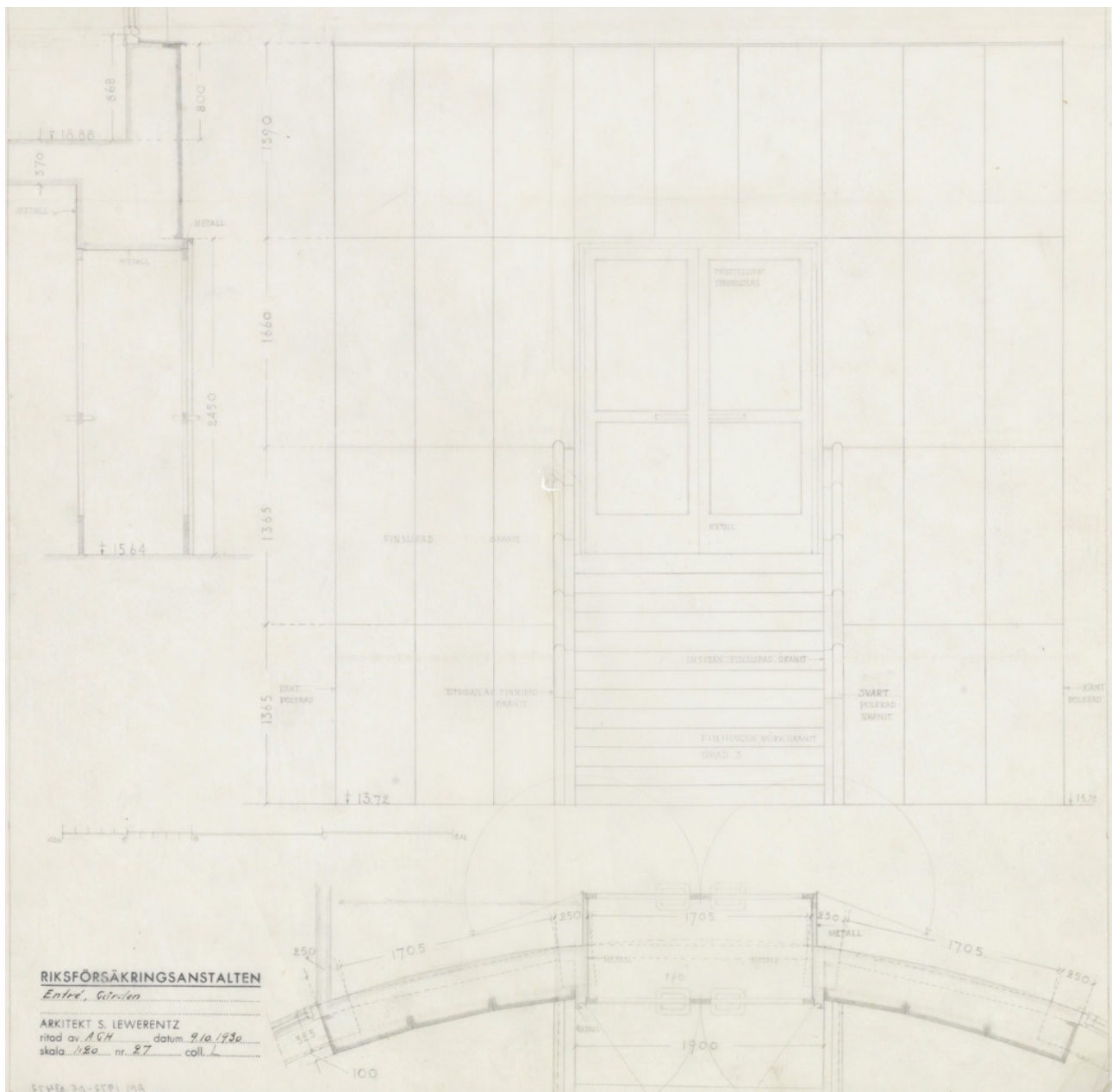
B. Malm





Instituto Nacional de Seguros (c. 1930-32)
 Pátio - vista da cobertura e da entrada para a rua
 ARKM.1973-103-039-2314 / ArkDes
 ARKM.1988-112-3355 / ArkDes
 À direita: Instituto Nacional de Seguros
 Corte longitudinal (c. Ago. 1930) 1:200
 ARKM.1973-05-03461 / ArkDes





Instituto Nacional de Seguros (c. Out. 1930)
 Escada do pátio. Planta, corte e alçado 1:50

ARKM.1973-05-03473 / ArkDes

À direita: Perspectiva do pátio oval com a entrada
 na rua Adolf Frederiks Kyrkogatan (c. 1929)

ARKM.1973-05-03124 / ArkDes

Instituto Nacional de Seguros. Pátio (c. 1968)

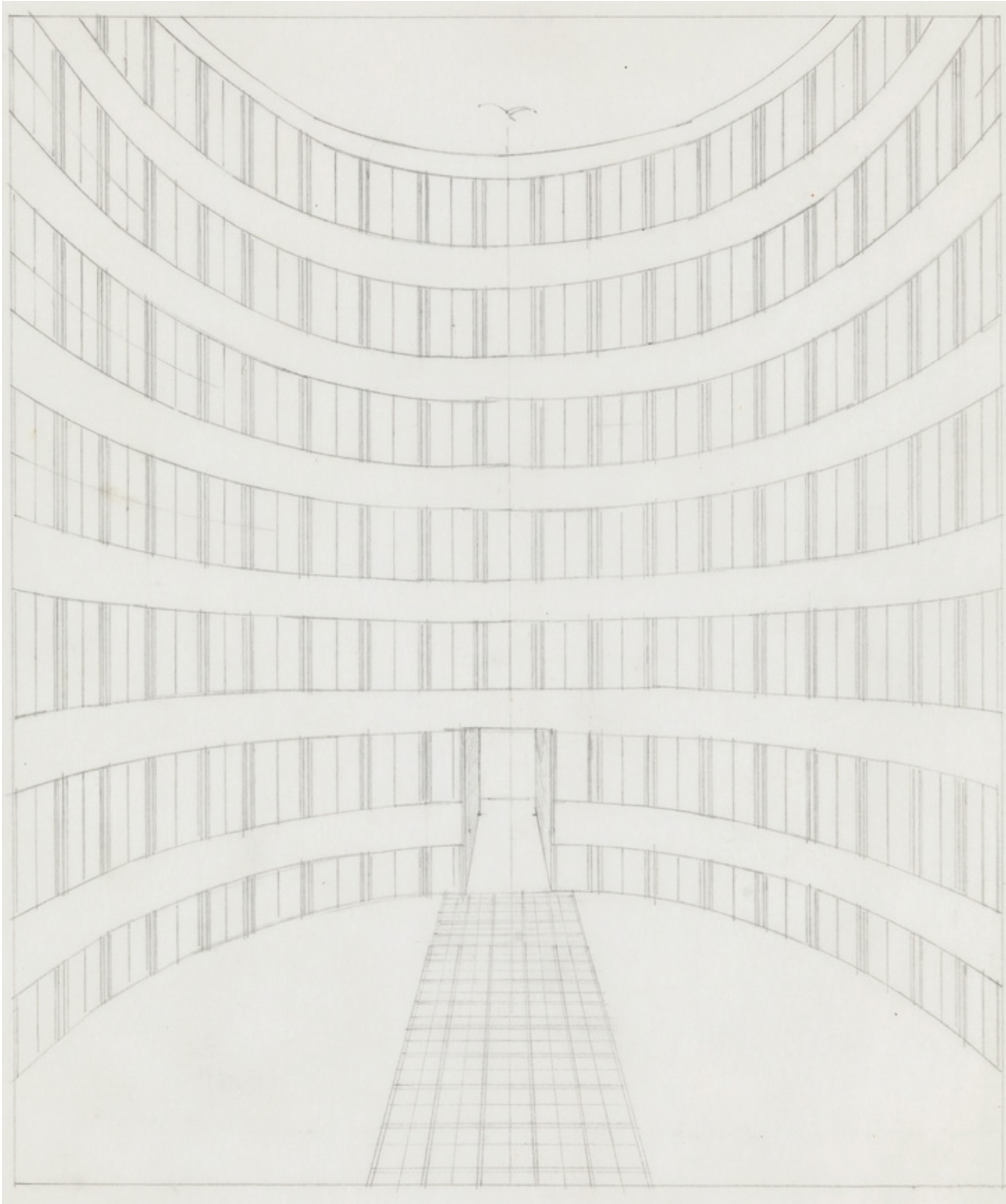
ARKM.1985-107-04-023 / ArkDes / Rolf Wohlin

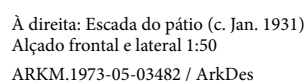
Instituto Nacional de Seguros. Pátio (c. 1930-32)

ARKM.1985-107-04-017

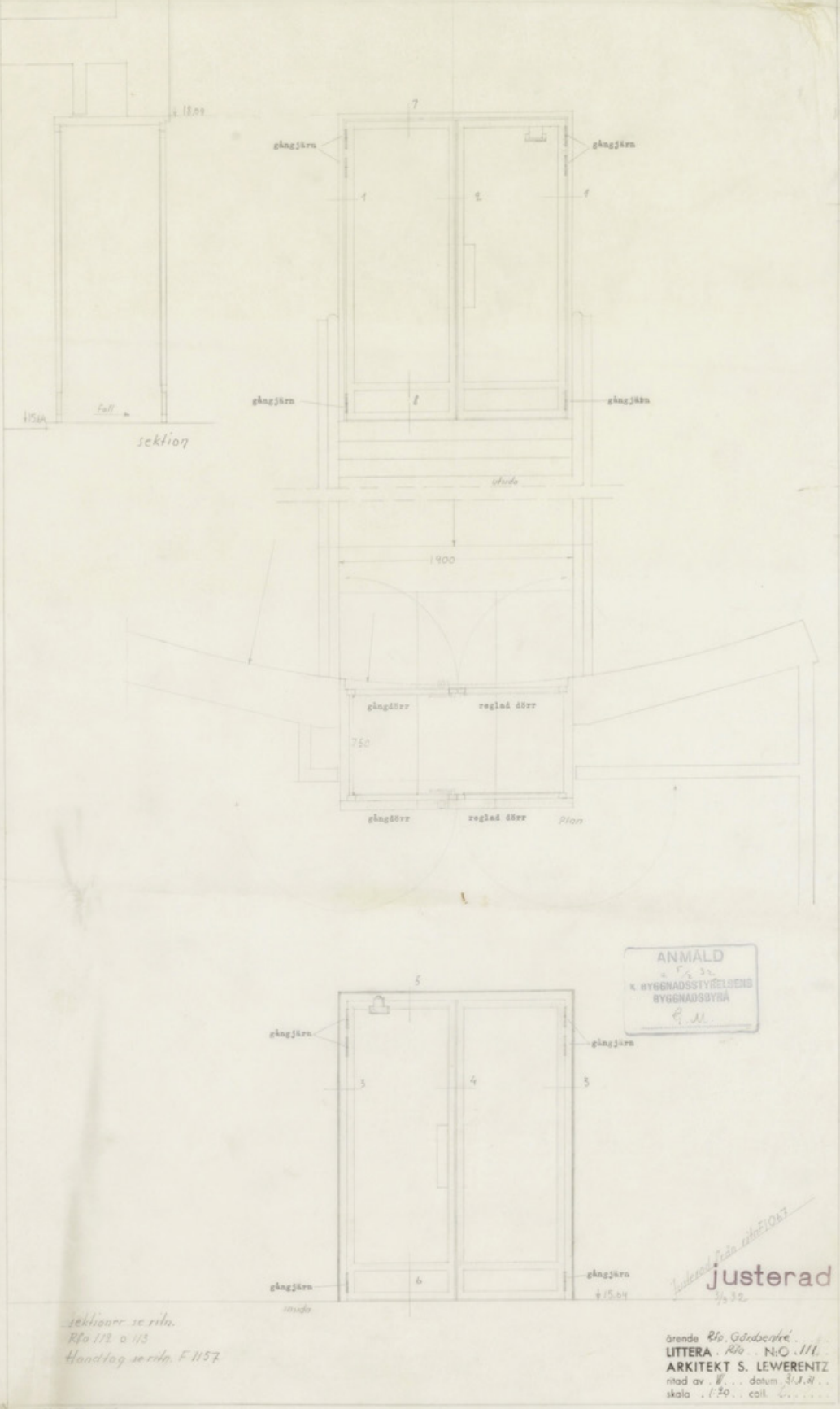
ARKM.1985-107-04-020

ArkDes / Mats Lindén



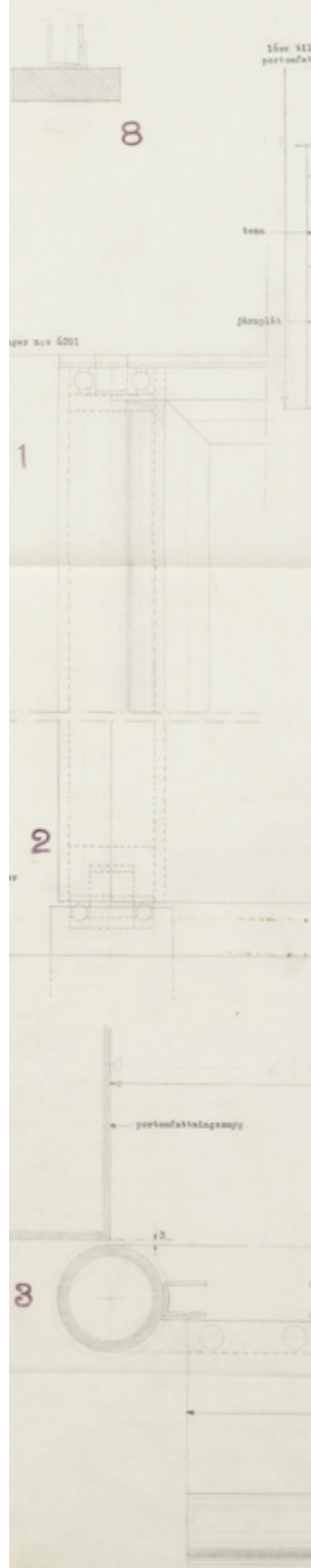


ANMÄLD
a. 19/1/31
K. BYGGNADSSTYRELSEN
BYGGNADSBYRÅ
G.M.



Instituto Nacional de Seguros (c. Ago. 1931)
 Porta da entrada na escada do pátio 1:50
 ARKM.1973-05-03554 / ArkDes

À direita: Porta de entrada principal (c. Jan. 1932)
 Pormenorização [Idesta] 1:2 e 1:40
 ARKM.1973-05-03937 / ArkDes



“IDESTA”

Dessa ritning är vår egen och
har inte utsetts till medgivande
av Kungliga Ingenjörssamfundet
eller annan behörig myndighet
Kungliga Ingenjörssamfundet, 1931, 1:1, 1:1

Mellanvägg och dörrparti
av järn och metallist

TYP A

Glasparti kring trappa b



5 portier 2670 mm, 1 parti 2650 mm,
2 Dessa mätningar färdigt gata till färdigt tak
1 dörr i varje parti med
1 st pump
1 draghantel
1 st fäste
1 st list
1 st metallist

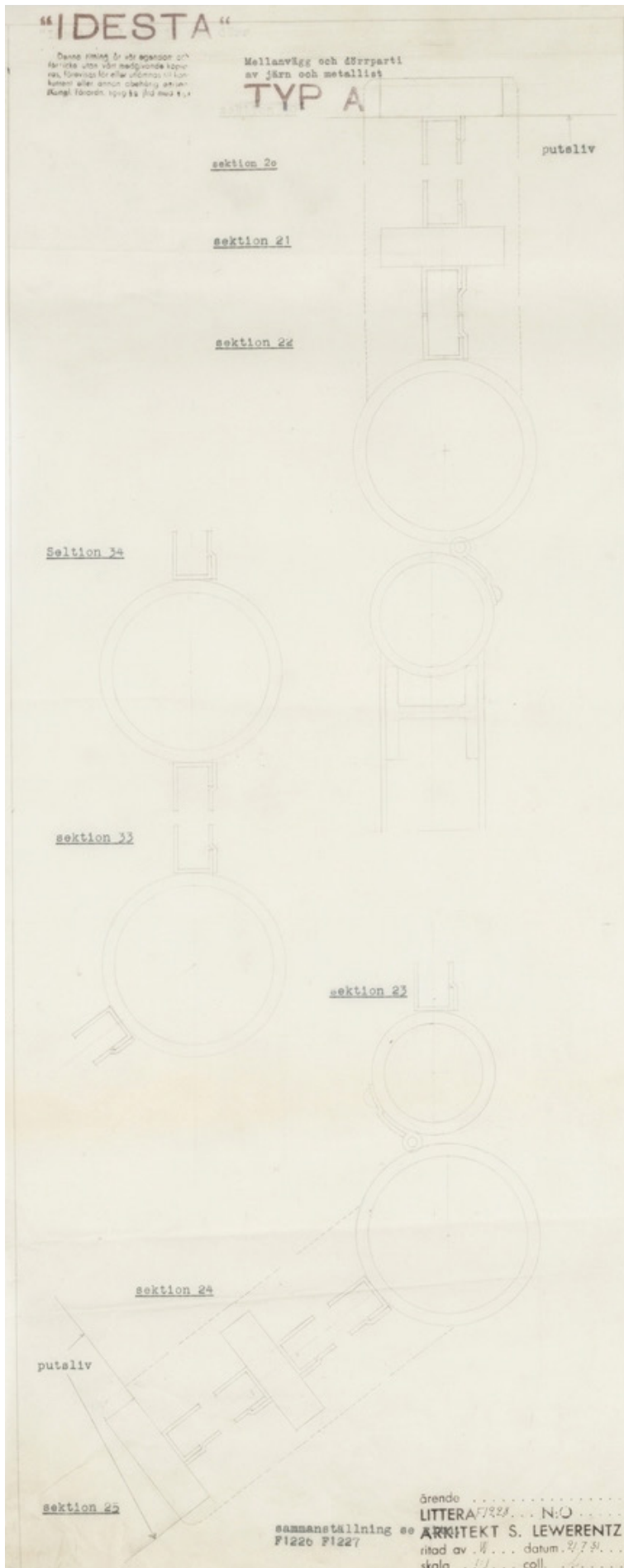
Detaljer 1:1 till F. 1222 F. 1222

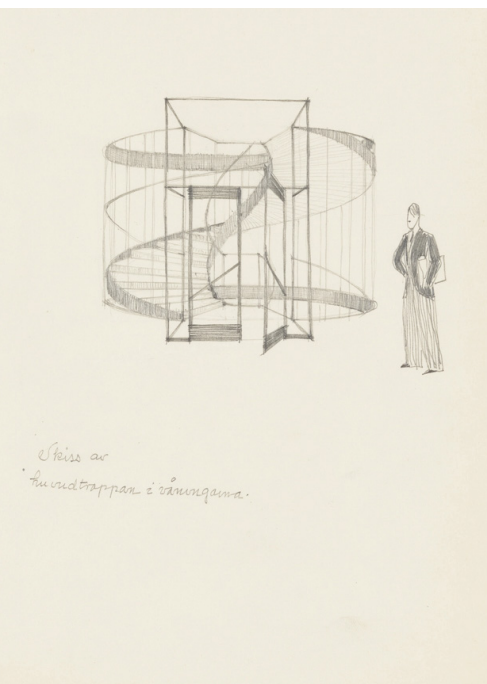
Ärendet
LITTELA F. 1222. N. O.
ARKITEKT S. LEWERENTZ
ritad av . W. . . datum 2/12/31.
skala 1:20 . . . coll.

Instituto Nacional de Seguros (c. Jul. 1931)
Escada lateral envidraçada. Planta e alçado 1:50
ARKM.1973-05-03840 / ArkDes

À direita: Escada lateral envidraçada (c. Jul. 1931)
Pormenorização da estrutura metálica [Idesta] 1:2
ARKM.1973-05-03843 / ArkDes

Instituto Nacional de Seguros (c. 1932)
Escada lateral envidraçada
ARKM.1988-112-3361 / ArkDes
ARKM.1973-103-039-008 / ArkDes





Instituto Nacional de Seguros (c. 1930)
Esquisto da escada circular envidraçada
ARKM.1973-05-03840 / ArkDes

Escada circular envidraçada (c. Out. 1930)
Planta e alçado 1:50

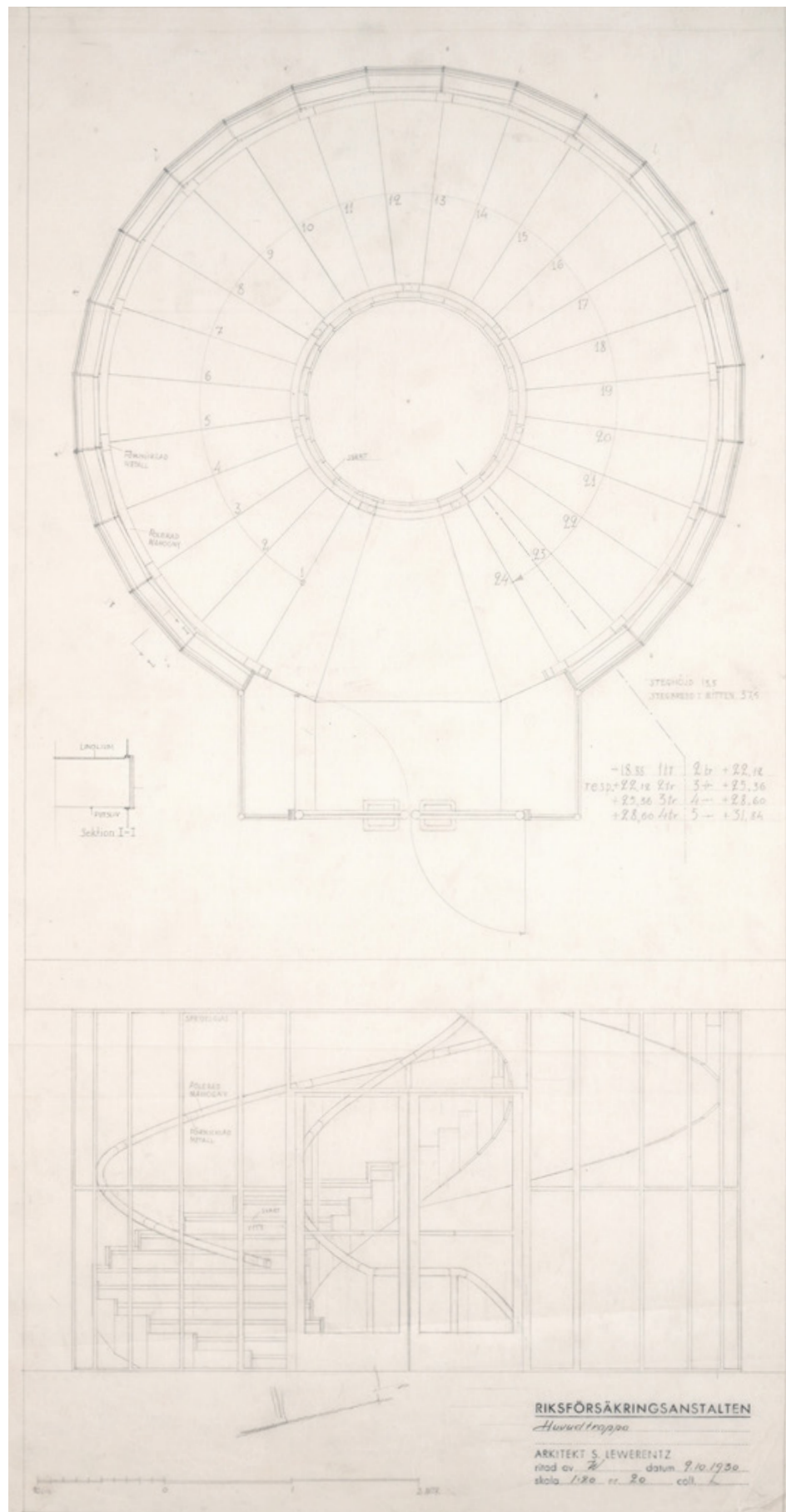
ARKM.1973-05-03467 / ArkDes

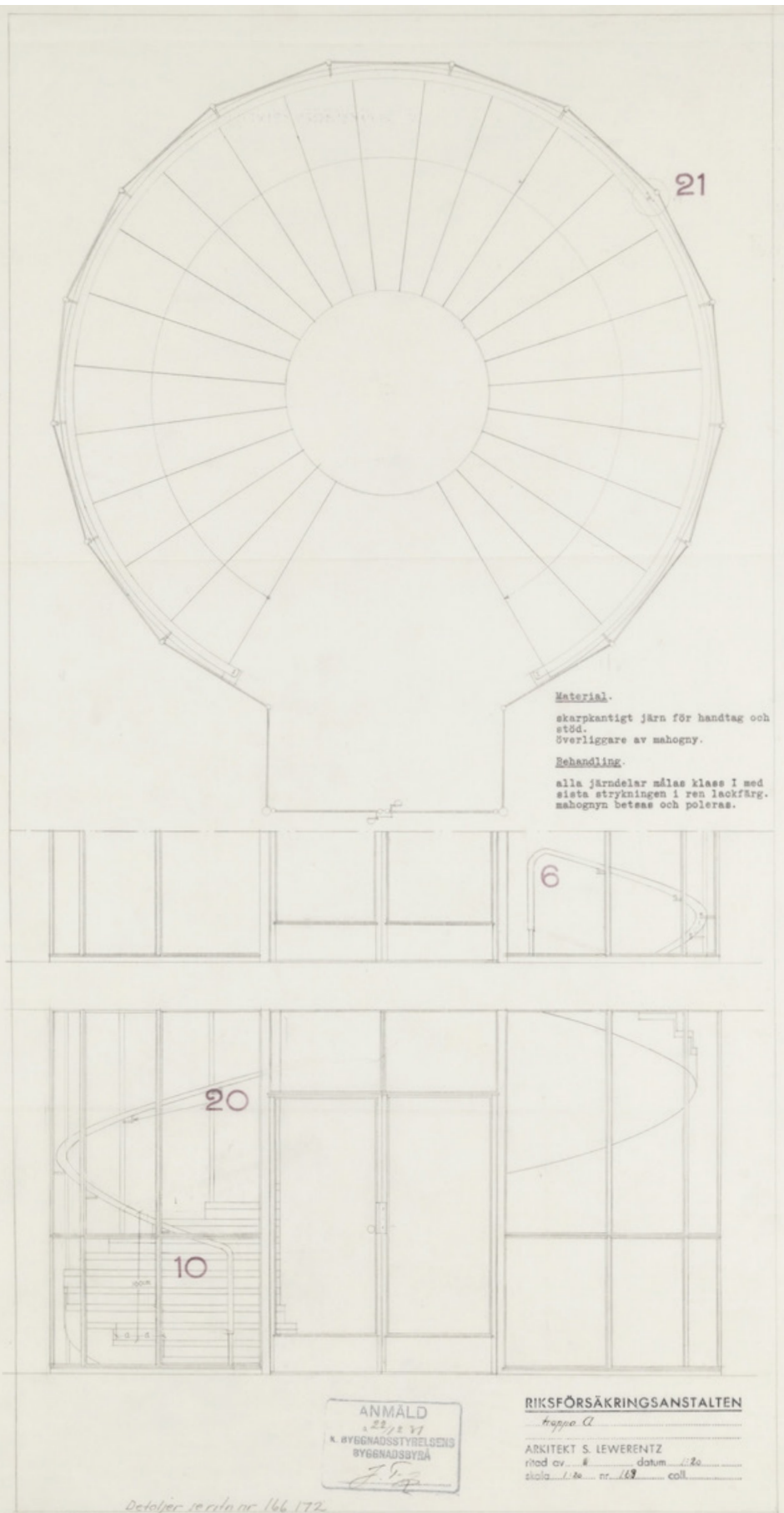
Ao lado: Escada circular envidraçada (c. Dec. 1931)
Planta e alçado 1:50

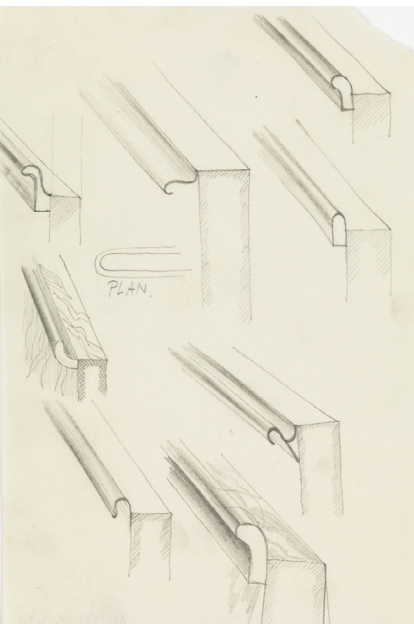
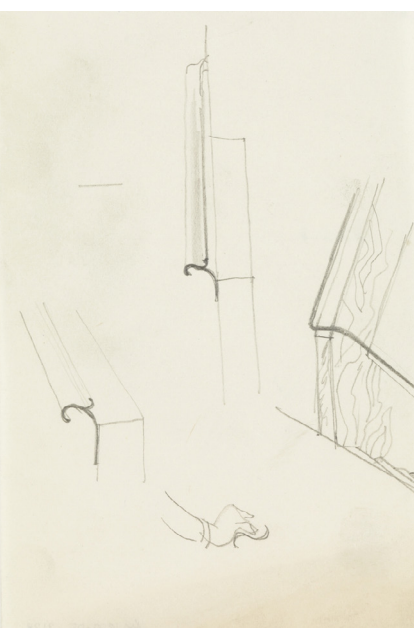
ARKM.1973-05-03609 / ArkDes

Instituto Nacional de Seguros (c. 1932)
Escada circular envidraçada

ARKM.1973-103-039-002 / ArkDes







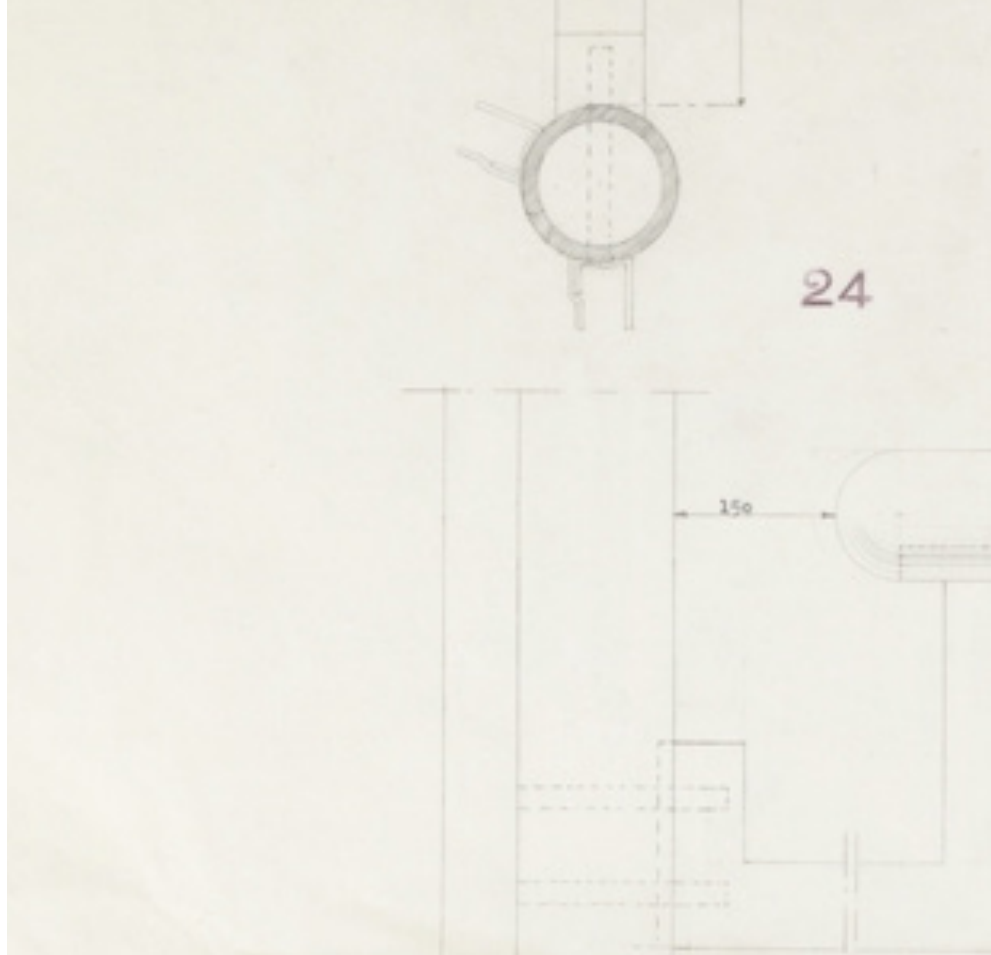
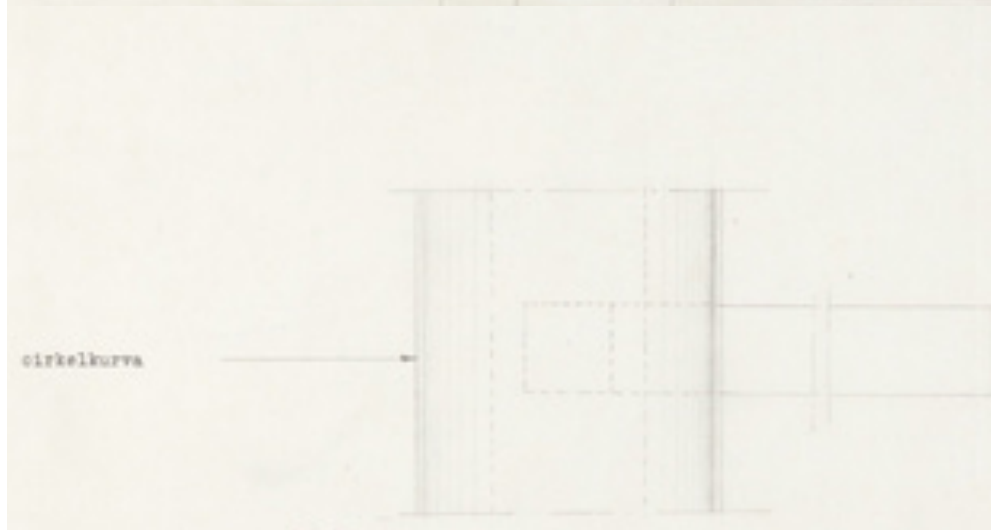
Em cima: Instituto Nacional de Seguros (c. 1931)
Esquissos do corrimão da escada

ARKM.1973-05-03130 / ArkDes

ARKM.1973-05-03138 / ArkDes

Instituto Nacional de Seguros (c. Dez. 1931)
Pormenorização do corrimão da escada 1:2

ARKM.1973-05-03606 / ArkDes

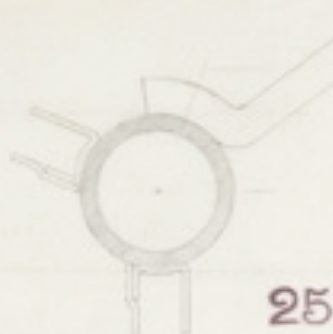
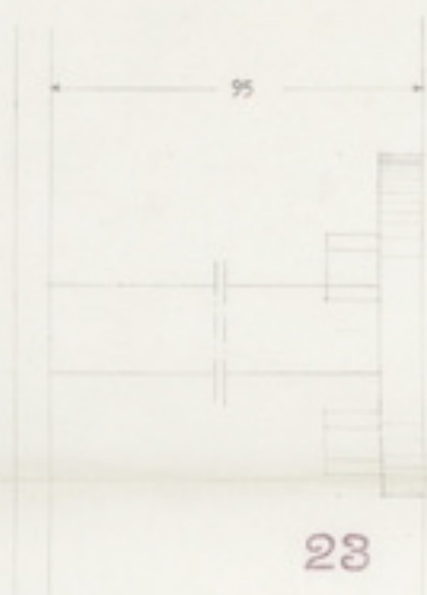
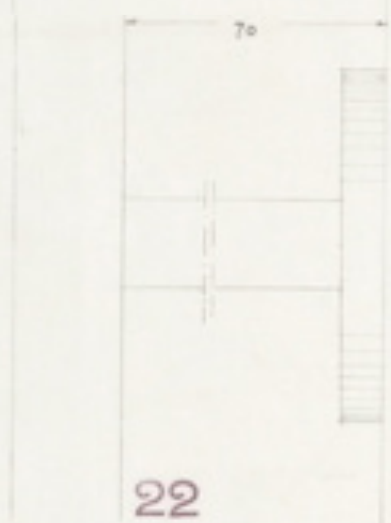
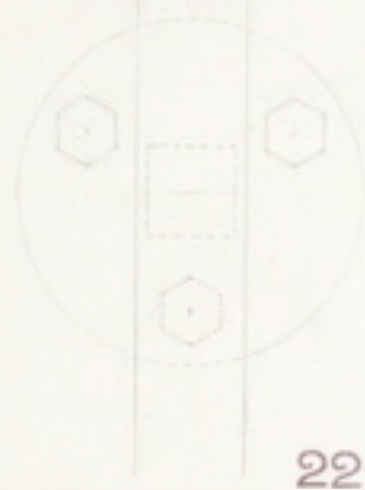
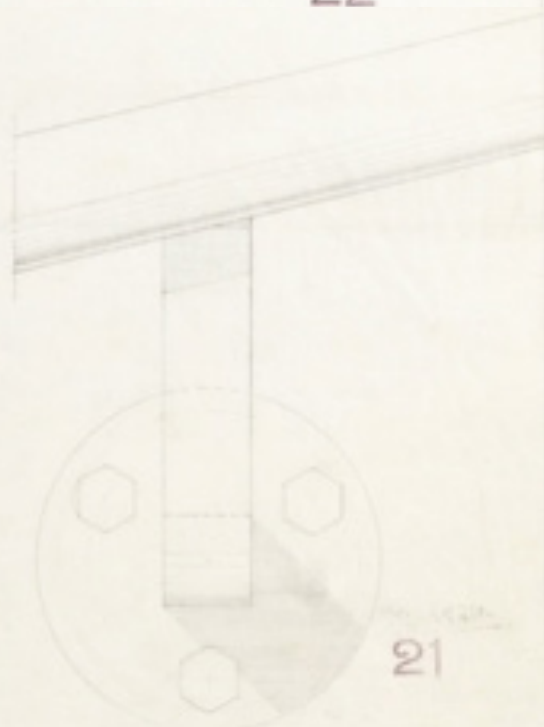


cirkelkurva

20

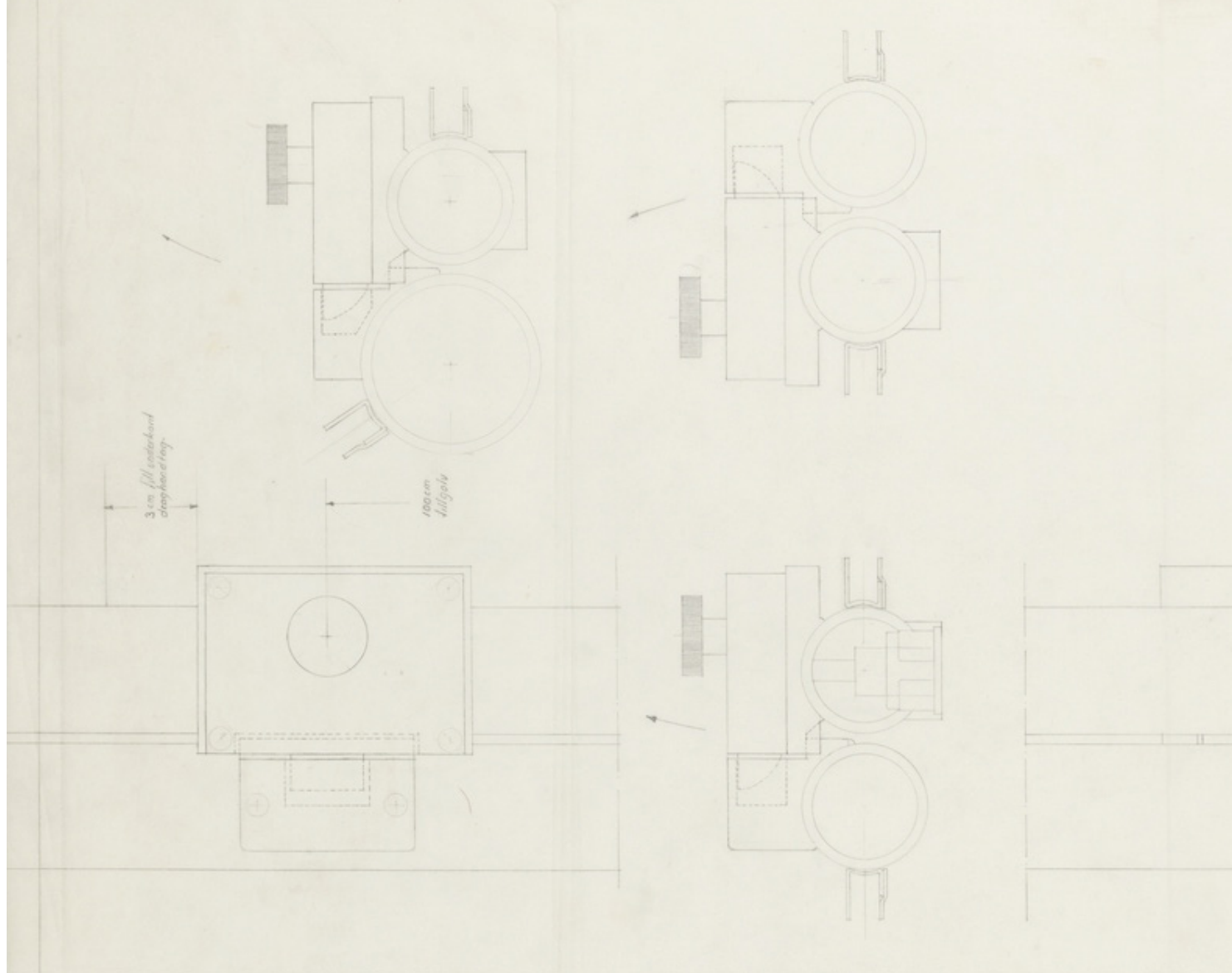
Material.

skarpkantigt järn för handtag och stöd
överliggare av mahogny



ANMÄLD
 1912 21
 K. BYGGMÄSSSTYRELSEN
 BYGGMÄSSBÅ
[Signature]

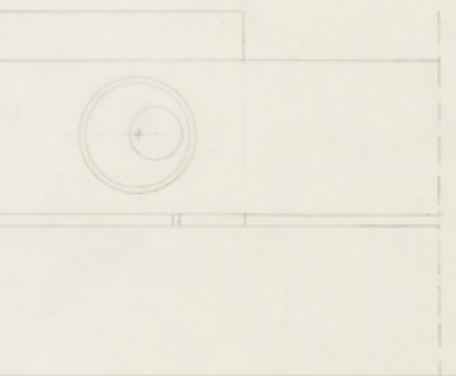
21



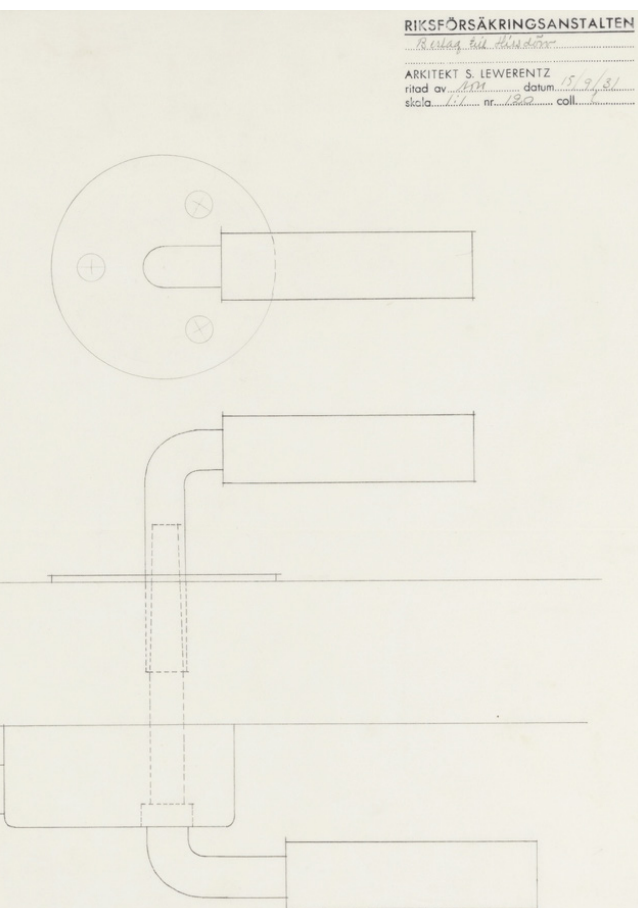
Instituto Nacional de Seguros (c. Set. 1931)
 Pormenorização fechadura de porta metálica 1:2
 ARKM.1973-05-03566 / ArkDes

À direita: Puxador de porta metálica (c. Jul. 1931)
 Pormenorização da fechadura [Idesta] 1:2
 ARKM.1973-05-03815 / ArkDes

Puxador de porta interior (c. Set. 1931) 1:2
 ARKM.1973-05-03561 / ArkDes



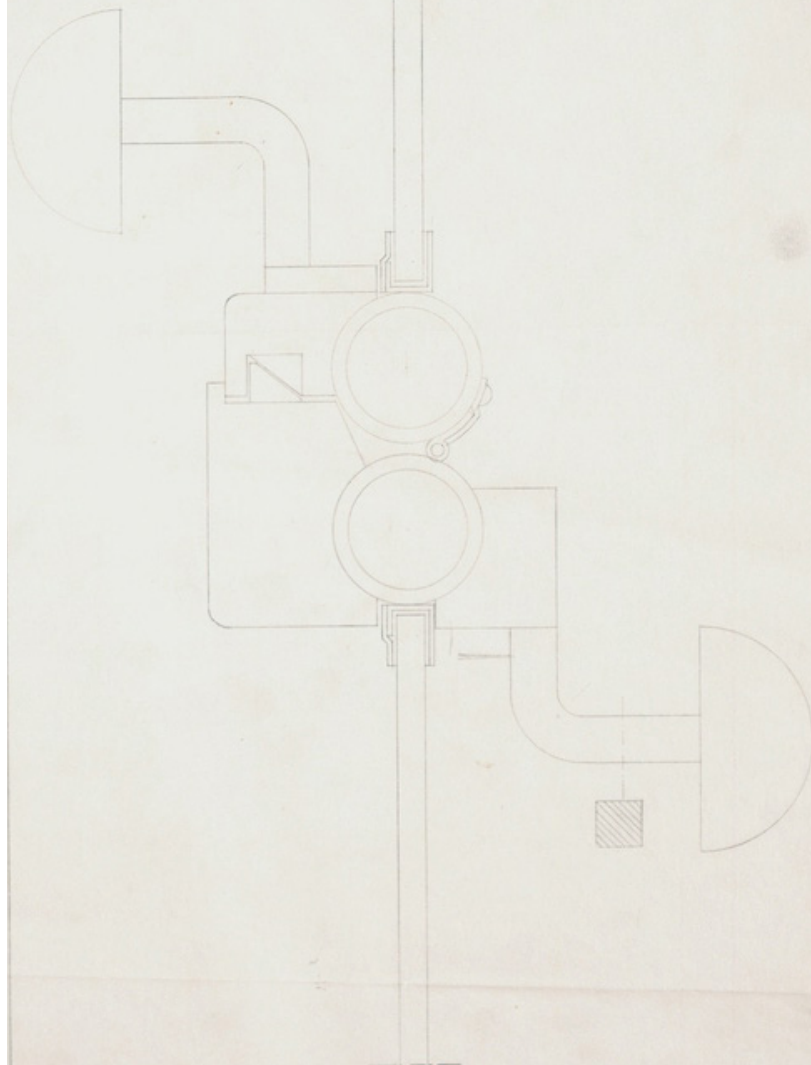
Ärende Riksförsäkringsanstalten
 LITTERA R. N:o 185
 ARKITEKT S. LEWERENTZ
 ritad av S. . . datum 25.7.31
 skala 1:1 coll.



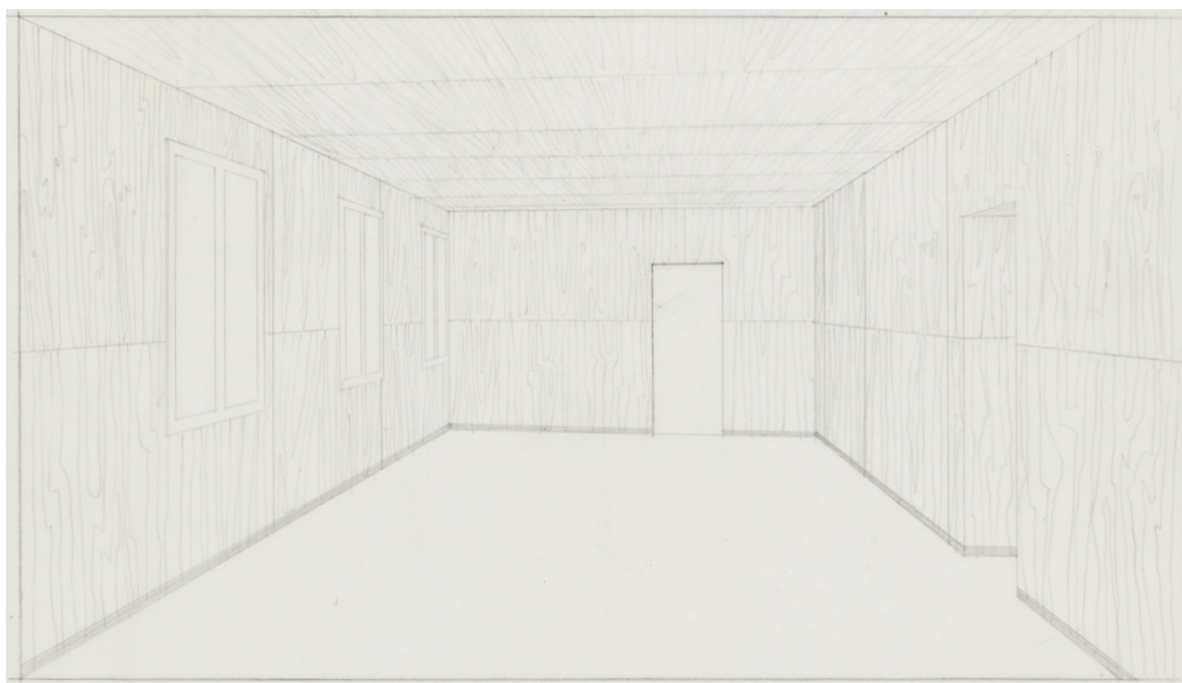
RIKSFÖRSÄKRINGSANSTALTEN
 Ritad av S. Lewerentz
 ARKITEKT S. LEWERENTZ
 ritad av S. . . datum 15.9.31
 skala 1:1 nr 1202 coll.

"IDEOTA" beslag

Denne ritning är ett egendomligt
 för rickets utvärdering medgäldande kopier-
 ras, försväras för eller utlämnas till kom-
 munen eller annan offentlig person.
 (Kungl. Försäkr. 1917 1:1 jfr med 1:1)



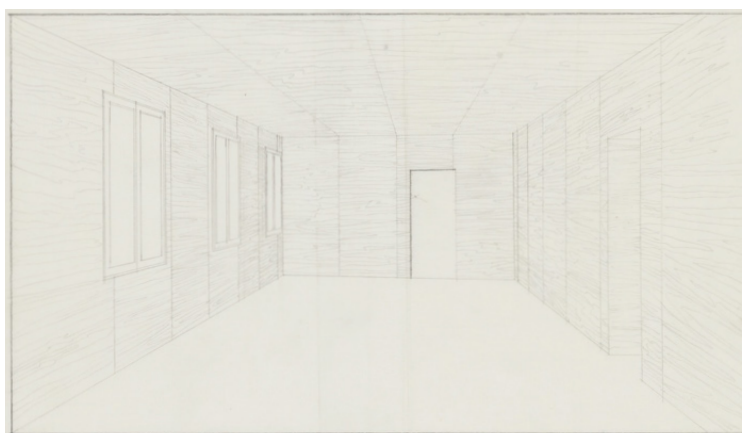
Ärende
 LITTERA F. N:o 1245
 ARKITEKT S. LEWERENTZ
 ritad av S. . . datum 22.7.31

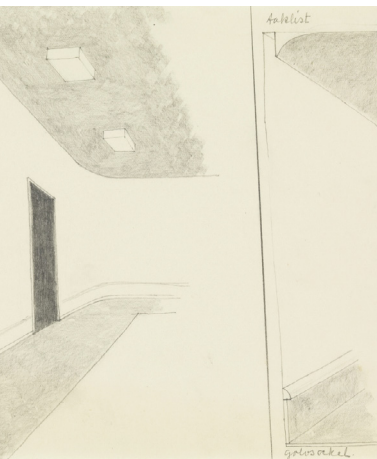
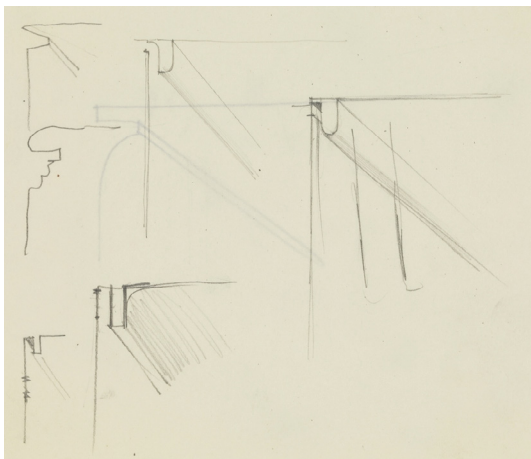
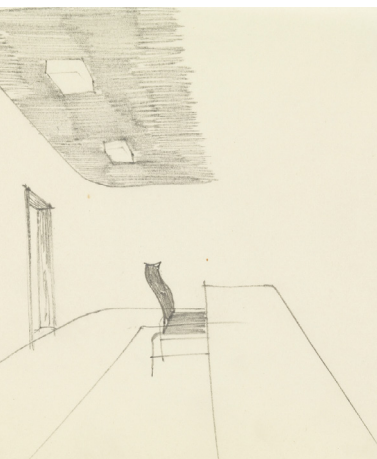
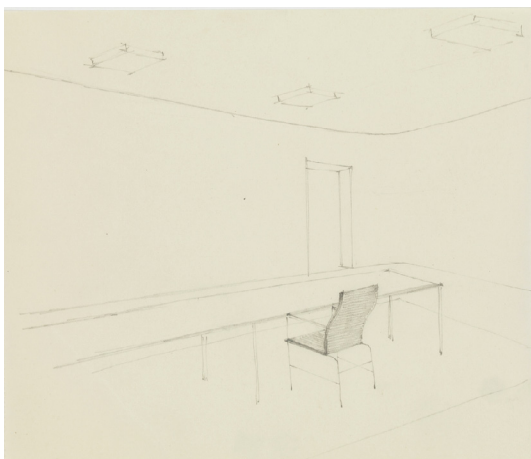
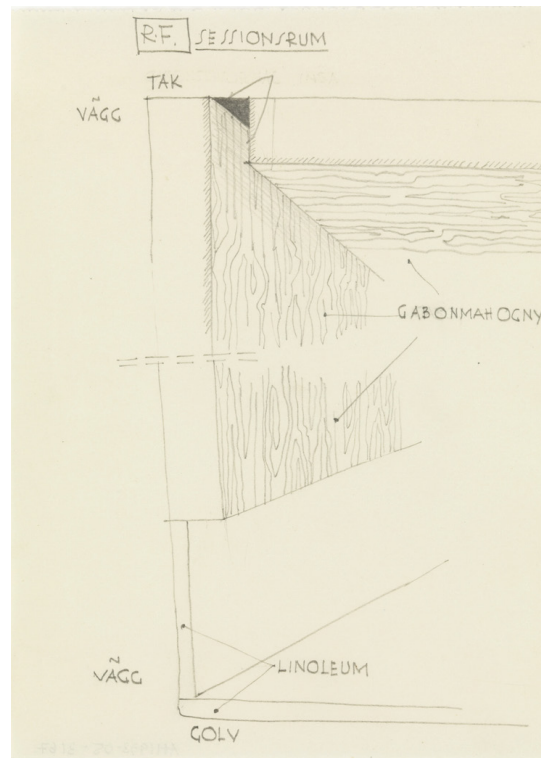


Instituto Nacional de Seguros (c. 1930-31)
Sala de reuniões. Estereotomia painéis de madeira
ARKM.1973-05-03307 / ArkDes
ARKM.1973-05-03305 / ArkDes
ARKM.1973-05-03306 / ArkDes

À direita: Esquissos. Sala de reuniões (c. 1930-31)
Pormenorização da sanca e da alheta do tecto
ARKM.1973-05-03132 / ArkDes
ARKM.1973-05-03171 / ArkDes
ARKM.1973-05-03125 / ArkDes
ARKM.1973-05-03158 / ArkDes
ARKM.1973-05-03167 / ArkDes

Sala de reuniões e sala do director (c. 1932)
ARKM.1973-103-039-006 / ArkDes
ARKM.1973-103-039-007 / ArkDes





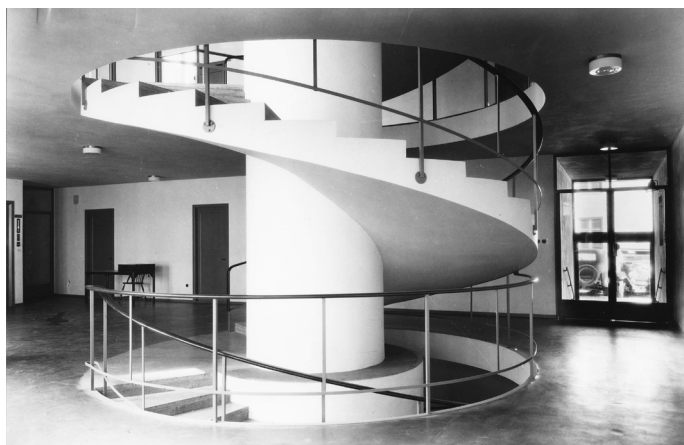


À direita: Instituto Nacional de Seguros (c. 1932)
Escada circular no piso térreo
ARKM.1973-103-039-004 / ArkDes

Instituto Nacional de Seguros (c. Fev. 1932)
Perspectiva do refeitório no piso da cobertura
ARKM.1973-05-03114 / ArkDes

Instituto Nacional de Seguros (c. 1932)
Refeitório e vestiário colectivo (bengaleiros)
ARKM.1973-103-039-003 / ArkDes
ARKM.1988-112-3360 / ArkDes





do tratamento encontrado para os vãos do alçado do pátio interior central que contrasta com o desenho dos alçados virados para a rua. A identidade do edifício é conferida sobretudo pela tensão existente entre o dimensionamento dos vãos de cada um destes alçados, nunca pondo em causa a coerência do conjunto. As modificações contribuíram para o carácter rigoroso do edifício, enquadrando-se perfeitamente com o propósito e as intenções iniciais.

«Lewerentz trabalhou o exterior, adaptando-o à estrutura solicitada pelo tijolo e mantendo, ao mesmo tempo, a transparência original do pátio. De seguida, reforça esta transparência alterando a configuração do pátio, tornando-a oval para permitir uma igual distribuição da iluminação natural por todos os espaços à sua volta. (...) Uma passagem pavimentada a granito marca o rigor axial do percurso que atravessa o pátio em direcção à entrada principal concebida de um modo distinto do acesso pela rua, sendo revestida por um moldura em pedra que circunda o vão da porta de entrada do edifício no topo das escadas. Na realidade, esta sequência de entrada procurou, segundo Lewerentz, alcançar ‘o desejado controlo dos visitantes, ao mesmo tempo que enfatizava a função do pátio enquanto espaço central do edifício’. O par de relógios posicionados nos dois topos dos alçados concede um toque um tanto surrealista. Se a sobriedade exterior é representativa de um departamento administrativo, a transparência do pátio interior surge como materialização da vida empresarial da metrópole moderna».²⁹ A modernidade reconhecida na transparência do pátio do edifício está igualmente presente no desenho dos diversos elementos arquitectónicos interiores, das escadas totalmente envidraçadas às soluções de revestimento e iluminação adoptadas.³⁰ O desenho da escada espiral que liga verticalmente todo o edifício é um dos elementos desenvolvidos numa fase

29 «Lewerentz reworked the exterior, adapting it to required brick structure while maintaining the original transparency of the courtyard. He then reinforce this transparency by changing the shape of the courtyard, making it oval to give all the spaces around it equal access to natural light. (...) A paved walkway marks the strictly axial path that leads across the courtyard towards the main entrance, which is conceived differently to the access from the street, with the stone surround framing the doorway at the top of the stairs. This entry sequence was indeed, according to Lewerentz, to achieve the ‘desired control of the visitors while at the same time emphasising the courtyard’s role as the central space of the building’. The pair of matching clocks on the two long walls lends an almost surreal touch. If the sober exterior is representative of a government department, the transparent courtyard is a materialisation of office life in the modern metropolis.» v. *Idem.*, p. 86.

30 «Still, the Italian architect Alberto Sartoris saw the illustrations in Lewerentz’s account in *Byggmästaren* and followed up his discovery. Contact between the two architects led to the inclusion of a photo of the National Insurance Board building in the second edition of Sartoris’s influential *Gli elementi dell’architettura funzionale* from 1935.» v. *Idem.*, p. 88.



Instituto Nacional de Seguros (c. 1932)
A entrada na rua Adolf Frederiks Kyrkogatan e o
cruzamento com a rua Holländargatan

ARKM.1988-112-3375 / ArkDes

ARKM.1988-112-3461 / ArkDes

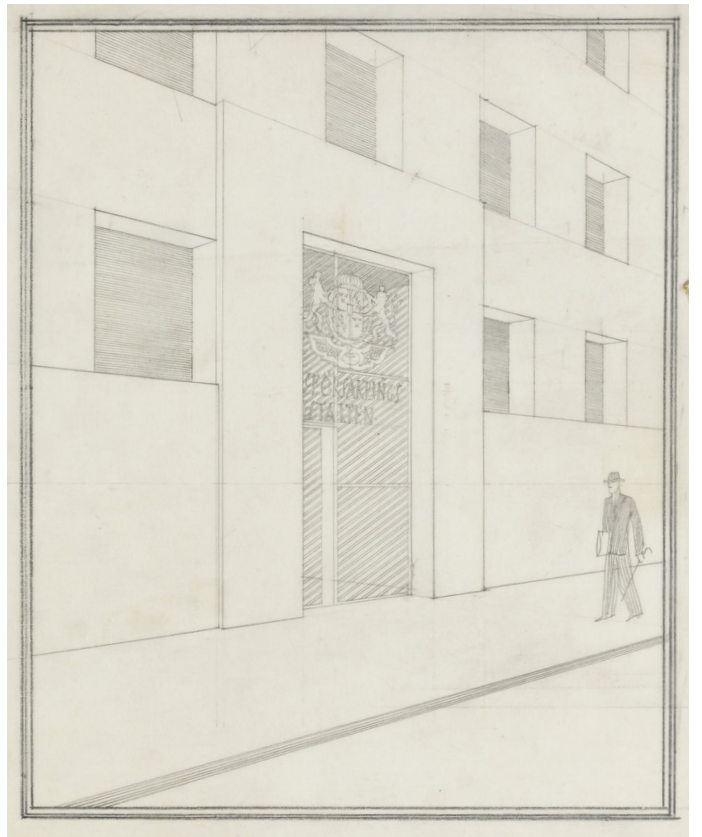
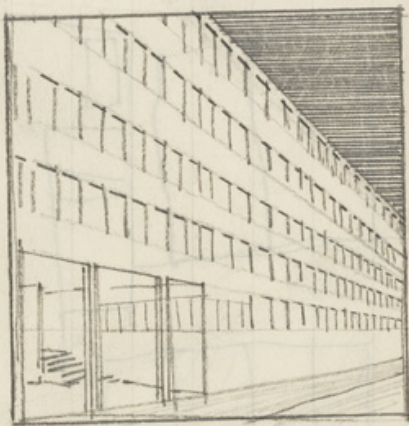
Ao lado: Perspectiva da porta de entrada (c. 1931)

ARKM.1973-05-03223 / ArkDes

Esquissos em perspectiva do alçado com a entrada
do Instituto Nacional de Seguros e do alçado do
edifício de escritórios da Philips (c. 1928-32)

ARKM.1973-05-03128 / ArkDes



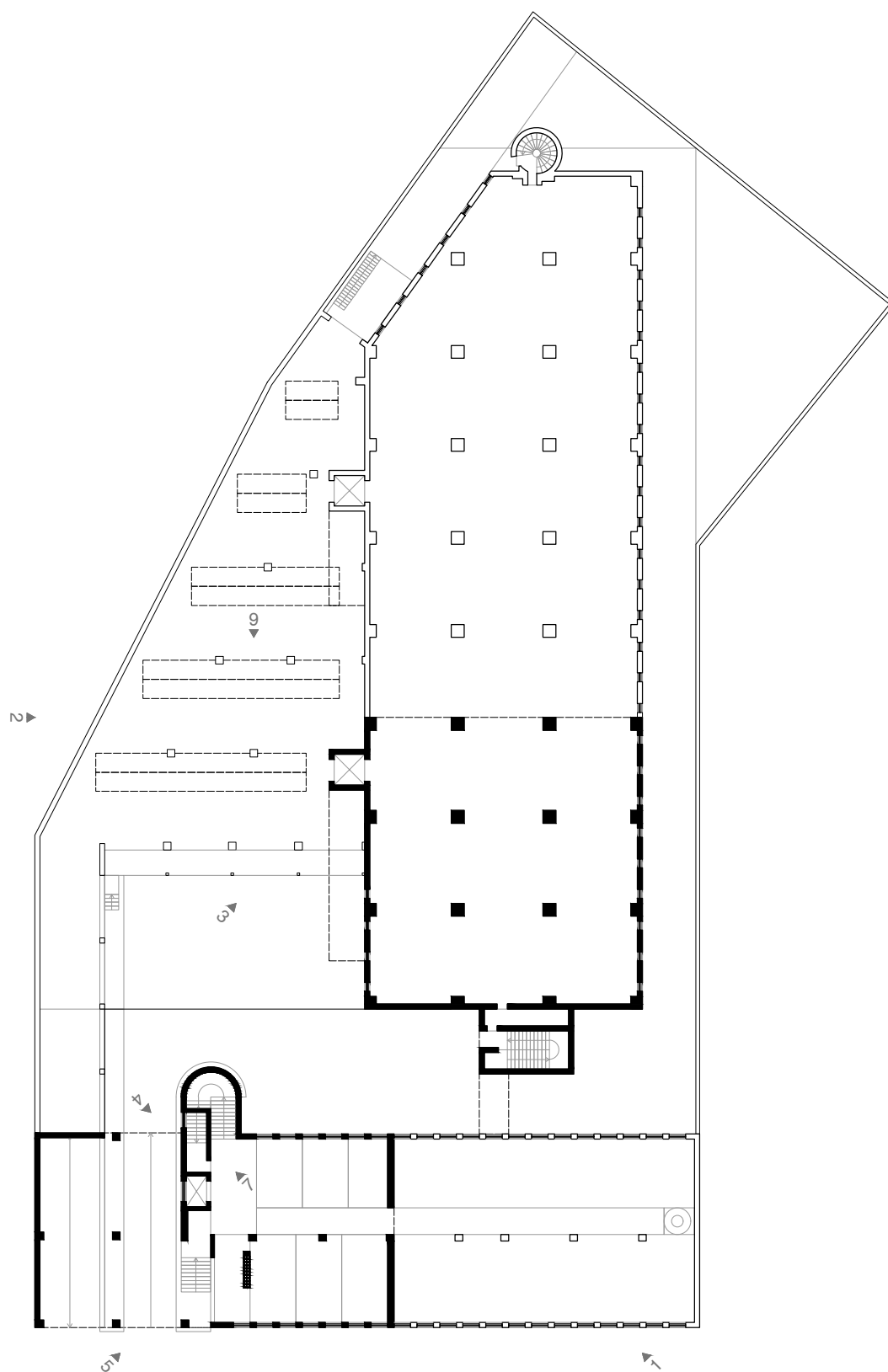




Instituto Nacional de Seguros (c. 1930)
Alçado para a rua Adolf Frederiks Kyrkogatan
ARKM.1973-103-039-001 / ArkDes

À direita: Edifício de Escritórios Philips (c. 1931)
Alçado para a rua Gävlegatan
ARKM.1985-107-03-02 / ArkDes





Edifício de Escritórios da Philips (c. 1929-31)
 Planta c/ numeração fotografias de arquivo 1:500
 Desenho do autor / ArkDes



final do projecto e decorre nitidamente da relação estreita do arquitecto com os meios disponibilizados pela produção industrial. A elegante configuração da escada é potenciada pela cuidadosa disposição de esbeltos perfis metálicos produzidos pela *Idesta*, sendo que outros elementos como as caixilharias das janelas, das portas e dos elementos divisórias foram igualmente fabricadas de acordo com as soluções patenteadas por Lewerentz.³¹

Edifício de Escritórios da Philips (1929-31)

Para Lewerentz, este foi um período de grande actividade profissional e intelectual, tendo em curso diversos projectos que não deixam de mostrar o impacto cultural das questões levantadas pela época. Durante os anos 30, desenvolveu ainda diversos projectos de edifícios administrativos, comerciais e industriais decorrentes do seu envolvimento com a empresa BLOKK que co-fundara, sendo o edifício de escritórios e armazém da Philips (1929-31), localizado numa área industrial da periferia de Estocolmo, no distrito de Vasastan, uma das suas comissões mais importantes.³² O projecto é implantado num terreno trapezoidal onde se desenvolve o complexo composto por dois volumes ortogonais interligados por um acesso vertical; o primeiro corresponde a um edifício de escritórios voltado para a rua Gävlegatan, com seis pisos regulares, e mais dois pisos que aproveitam a inclinação na cobertura; o segundo volume, erguido perpendicularmente atrás do primeiro, consiste num edifício-armazém de grandes dimensões, com uma volumetria semelhante que partilha do mesmo número de pisos. No interior do logradouro encontram-se instalações com um só piso e espaços técnicos de arrumação.

O edifício é construído em betão armado *in-situ*, e o seu isolamento térmico é feito a partir da junção de cortiça a elementos de betão pré-fabricados, sobre a qual é aplicada uma camada de tinta como acabamento exterior. A opção de conceber um edifício de escritórios integralmente em betão aparente, e com alçados ostensivamente marcados pelo ritmo dos pilares e das vigas estruturais, não deixava de manifestar uma certa ousadia, uma vez que nesta época poucas eram as obras onde se deixavam visíveis os elementos estruturais da arquitectura. O desenho da fachada principal é claramente marcado pela racionalidade estrutural do edifício e pelos seus vãos rigorosamente dimensionados, obedecendo a um princípio de simetria unicamente quebrado no piso térreo pela abertura destinada à entrada das pessoas e dos automóveis. Em cada uma das barras horizontais correspondentes a cada um dos pisos

Págs. seguintes: Edifício de Escritórios da Philips
Fotografias de arquivo (c. 1931)

1 / ARKM.1973-103-036-02 / ArkDes

2 / ARKM.1973-103-036-03 / ArkDes

3 / ARKM.1973-103-036-09 / ArkDes

4 / ARKM.1973-103-036-04 / ArkDes

5 / ARKM.1973-103-036-05 / ArkDes

6 / ARKM.1973-103-036-07 / ArkDes

7 / ARKM.1973-103-036-06 / ArkDes

/ ARKM.1973-103-036-08 / ArkDes

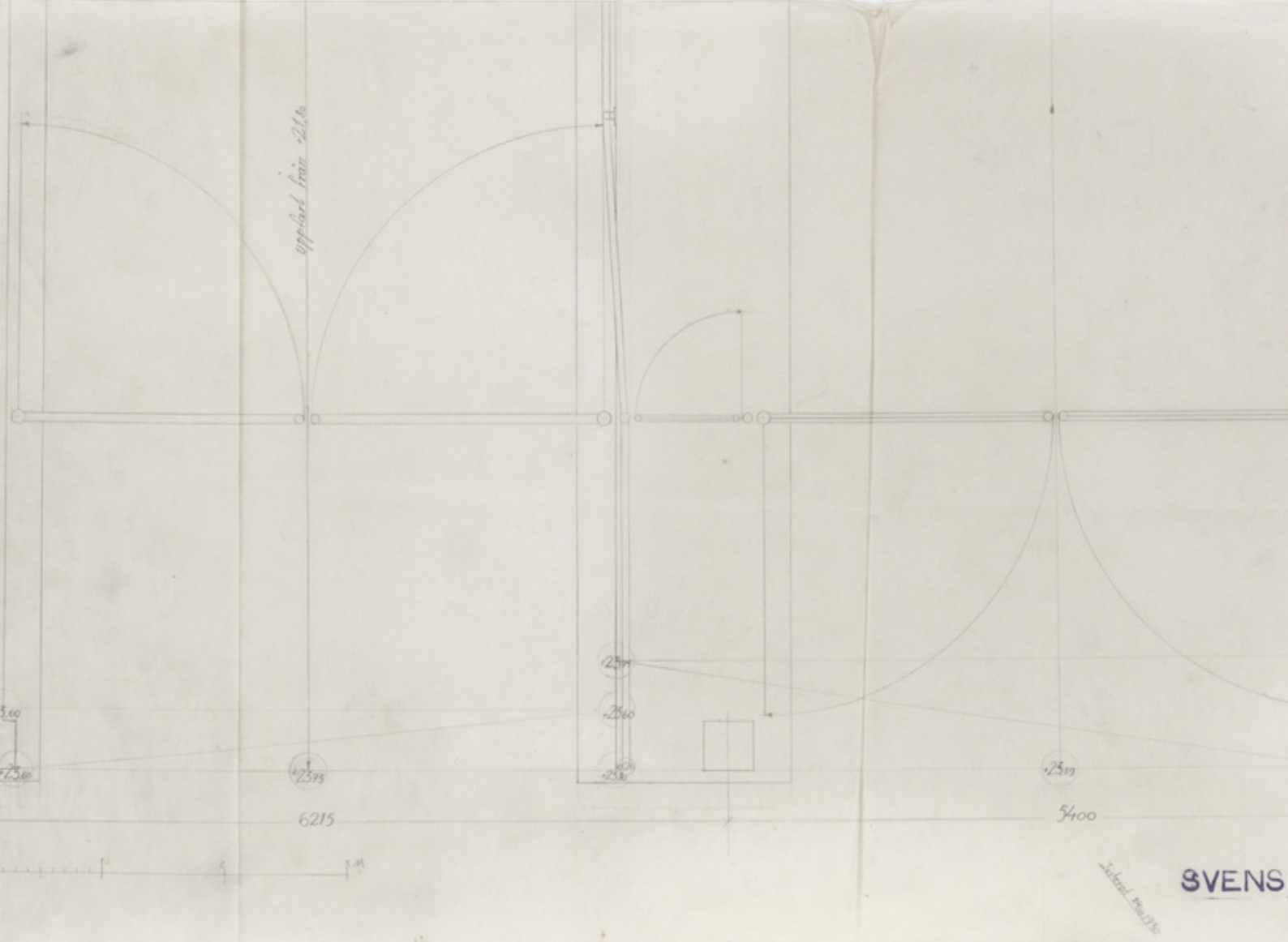
/ ARKM.1985-107-03-01 / ArkDes

31 «The building allowed opportunities to investigate a number of innovations in doors, windows, and partitions. These were manufactured according to Lewerentz' own patents and were marked by great simplicity and durability. The detail which Lewerentz himself would mention was in the employee's coatroom. He divided the space into stalls with dividing walls of steel and wire mesh. Doors to these were self-closing, and each employee was given a key. The system proved to be inexpensive, and demonstrated how Lewerentz succeeded in keeping himself within the framework of a tight budget.» v. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, op. cit., p. 106.

32 «(...) the nature of the business tied it inextricably to modern city life. Established in 1923, the Swedish branch of Philips sold electrical lightning, including neon tubes, and loudspeakers - products that were not only integrated into functionalist architectural ideas, as seen in the context of the Stockholm Exhibition, but were emblems of the modern cityscape.» v. Johan Örn "Sigurd Lewerentz: The State of Architecture" in Kieran Long, Johan Örn, Mikael Andersson (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, op. cit., p. 101.





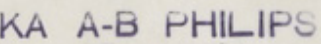


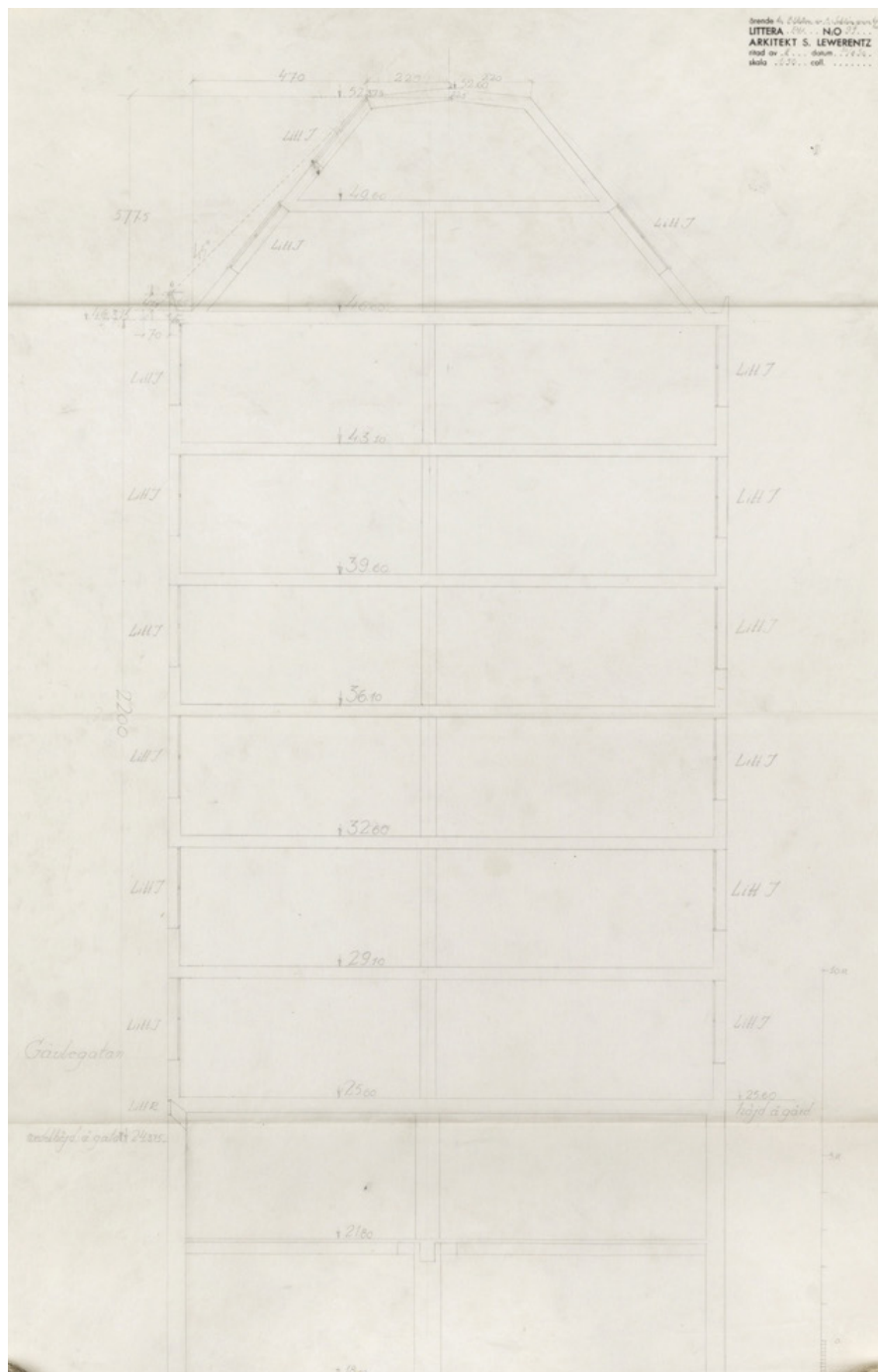
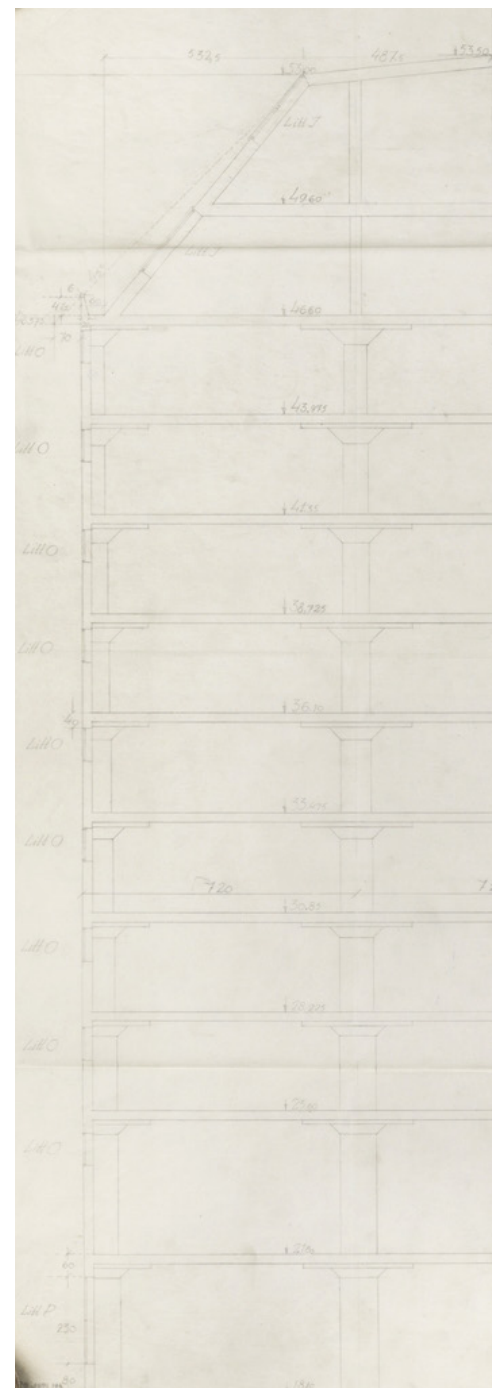
Edifício de Escritórios da Philips (c. Set. 1930)
 Pormenorização dos portões de entrada 1:50
 ARKM.1973-05-02665 / ArkDes

À direita: Perspectiva entrada do edifício (c. 1930)
 ARKM.1973-05-02728 / ArkDes

Plantas piso térreo e piso tipo (c. Mar. 1930) 1:200
 ARKM.1973-05-02648 / ArkDes
 ARKM.1973-05-02651 / ArkDes







Edifício de Escritórios da Philips (c. Mar. 1930)
 Cortes transversais dos volumes edificados 1:200

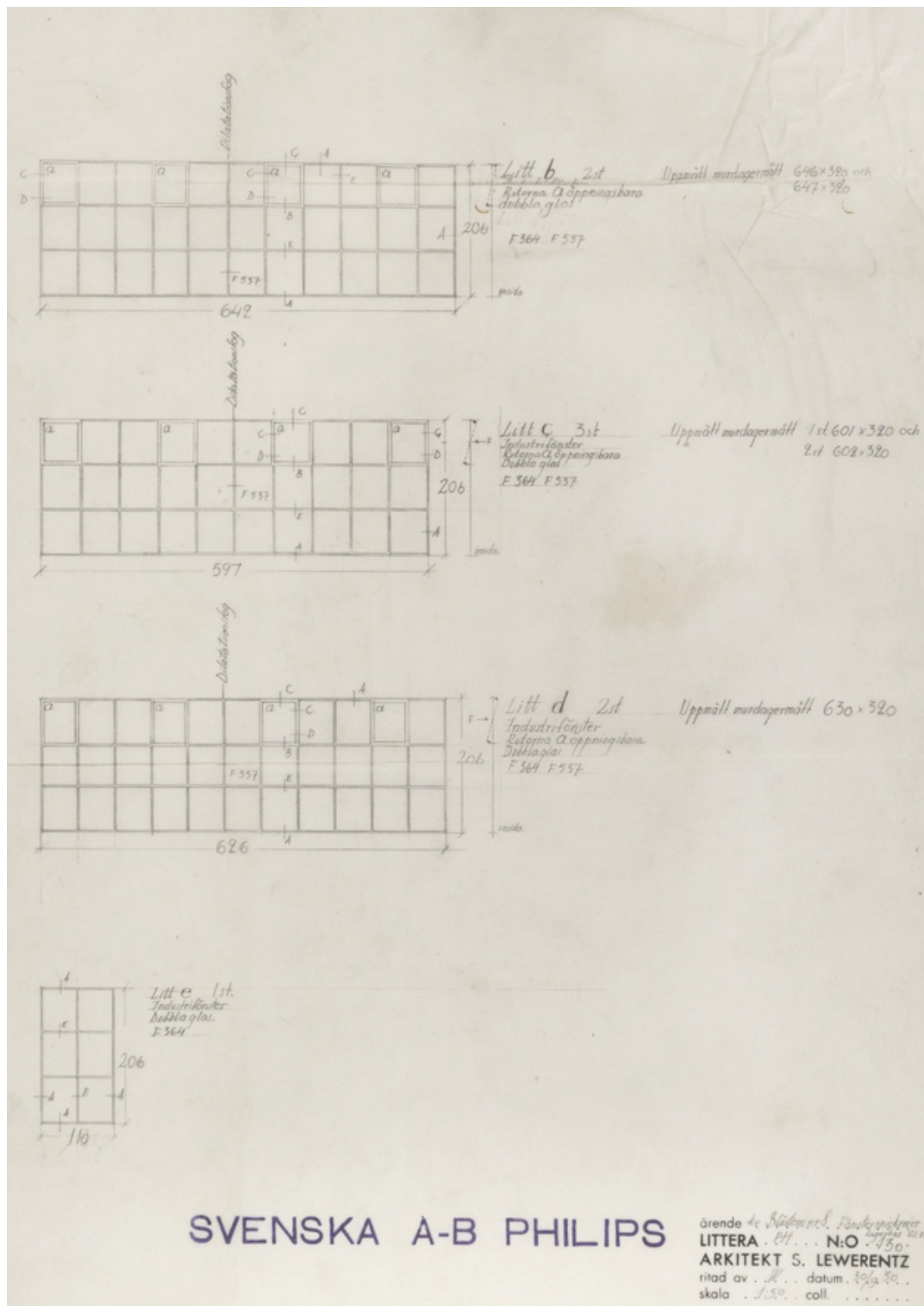
ARKM.1973-05-02663 / ArkDes

ARKM.1973-05-02662 / ArkDes

Plantas pisos de cobertura (c. Mar. 1930) 1:200

ARKM.1973-05-02655 / ArkDes

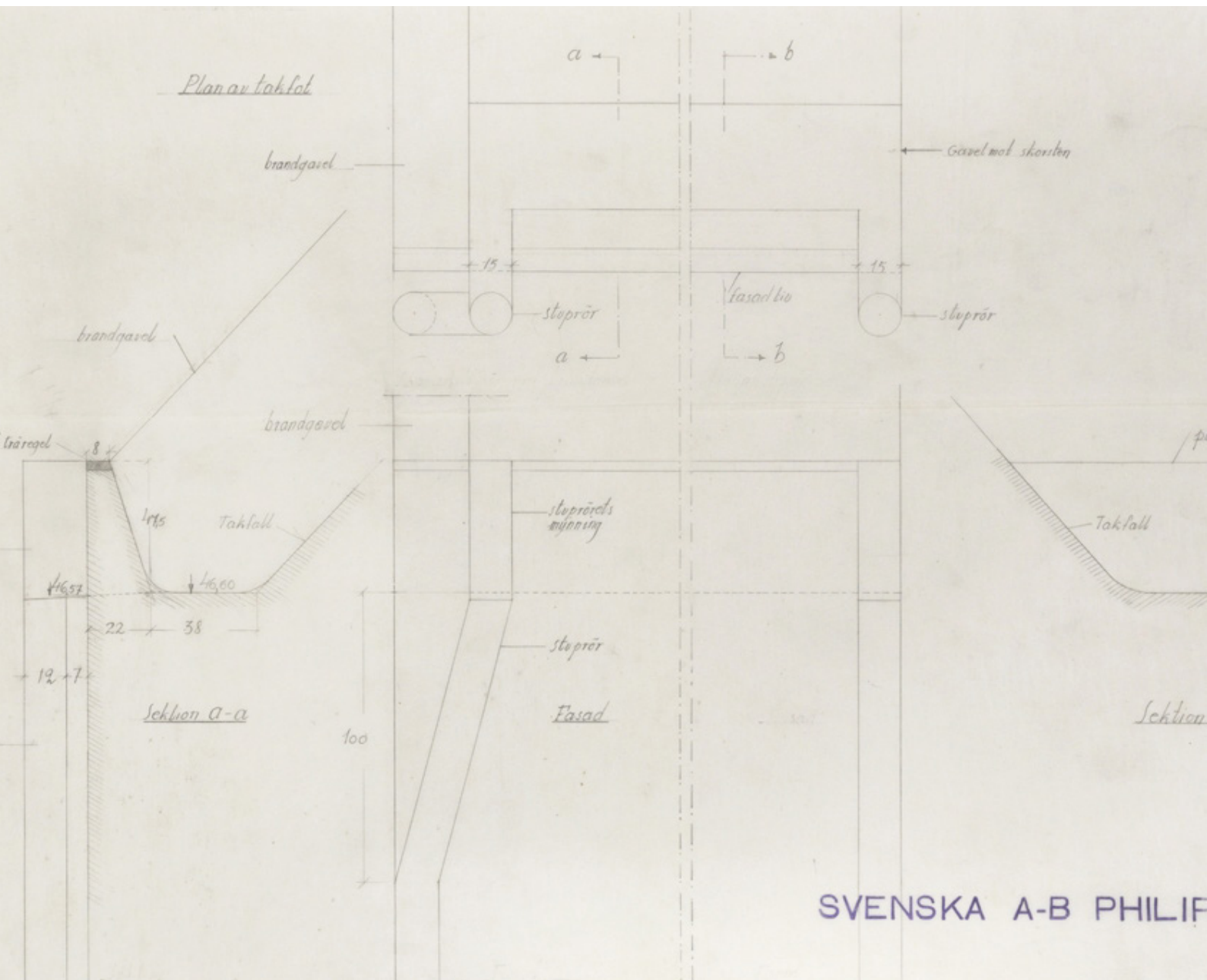
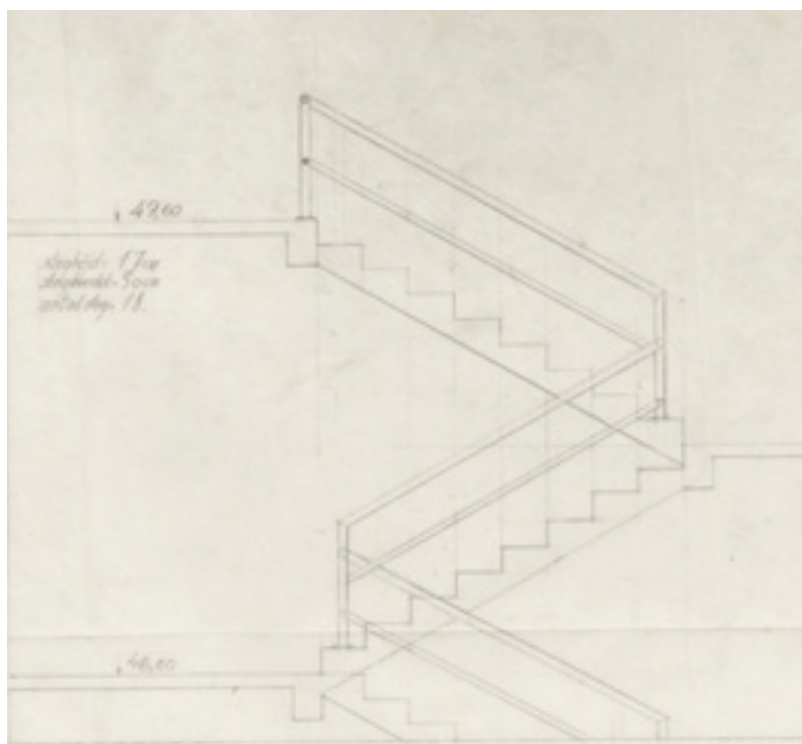
ARKM.1973-05-02656 / ArkDes



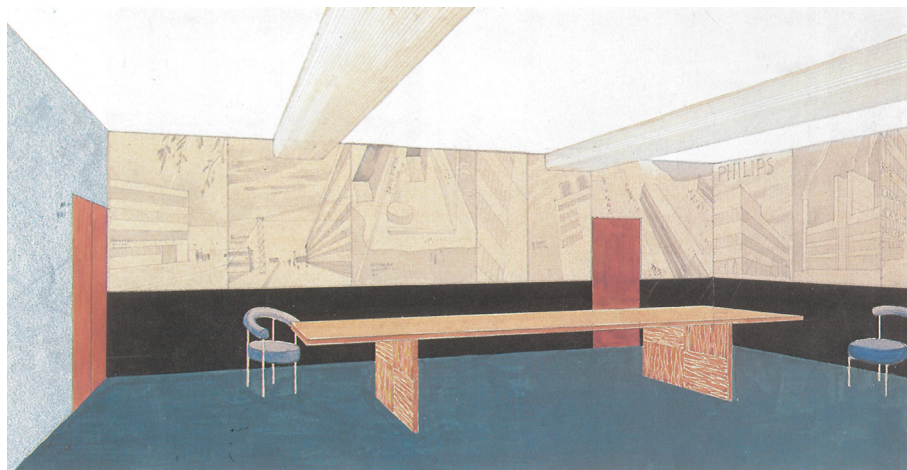
Edifício de Escritórios da Philips (c. Set. 1930)
 Mapa de vãos exteriores. Janelas logradouro 1:100
 ARKM.1973-05-02683 / ArkDes

À direita: Pormenorização janela (c. Set. 1930) 1:2
 ARKM.1973-05-02675 / ArkDes

Corte da cobertura - clarabóias (c. Ago. 1930) 1:50
 ARKM.1973-05-02673 / ArkDes



Edifício de Escritórios da Philips (c. Set. 1930)
 Pormenorização da platibanda 1:20
 ARKM.1973-05-02667 / ArkDes
 Corte da escada principal (c. Set. 1930) 1:50
 ARKM.1973-05-02677 / ArkDes



que marcam o ritmo do alçado foram colocados elementos de iluminação e tipografia com o nome das empresas sedeadas no edifício, soluções já desenvolvidas na BLOKK, poucos anos antes. A modelação dos compartimentos interiores foi concebida recorrendo a paredes divisórias flexíveis de aço e vidro fabricadas na Holanda, sendo que a caixilharia das janelas e as armações metálicas utilizadas nas caixas de escadas foram produzidos pela Idesta³³, à semelhança das soluções implementadas no edifício do Instituto Nacional de Seguro de Estocolmo. As opções adoptadas para os revestimentos interiores e para as peças de mobiliário reflectem também uma clara proximidade a este edifício. O complexo, inicialmente projectado enquanto um conjunto de edifícios de programa variado, apenas ficaria concluído por volta de 1960, tendo entretanto sofrido sucessivas alterações, nomeadamente em 1990, ano em que recebeu uma remodelação de fundo, imposta pelos novos requisitos da empresa holandesa.

As opções tomadas ao longo da concepção destes dois projectos revelam-nos a grande capacidade do autor em tirar partido da economia de meios imposta pelas circunstâncias, assumindo uma profunda abertura para com as soluções industriais e as técnicas construtivas disponíveis, não pondo em causa os princípios alargados da tradição arquitectónica. Sendo a lógica construtiva uma das qualidades primordiais da sua obra, cabe-nos fazer agora algumas considerações breves de modo a clarificar um dos princípios fundamentais da acção que segue a tradição. Neste projecto, assim como no vasto conjunto de obras construídas ao longo da sua carreira, Lewerentz parece continuamente adoptar uma economia construtiva que se manifesta de variadas formas, seja pela preferência de materiais vulgares, seja pela eleição de sistemas estruturais

33 «There were two main categories of Idesta products in the 1930s. One encompassed shop-fronts and the related stands, vitrines and shelving kits made of steel, bronze and oxidized metal. (...) The second category was the patented metal windows used mainly in hospitals and in commercial and office buildings as well as factories. The windows were available in cheap as well as more expensive models, in single as well as double glazing. (...) In a letter to a client, Lewerentz referred to himself as the architect and construction designer at BLOKK. The material in the archives makes clear the extent of his engagement with technical issues. The aesthetic elegance of Idesta products was matched by a technical elegance. (...) One of the many patents he applied for in the mid-1930s was for a mechanism to seal the glazing in metal windows. At the time large sheets of glass were usually sealed with a material like cork or rubber to hold them in place and prevent cracks from forming as a result of vibrations from traffic or the expansion or contraction of the metal frames. These solutions had their flaws, not always forming an effective seal.» v. *Idem.*, p. 108-109.

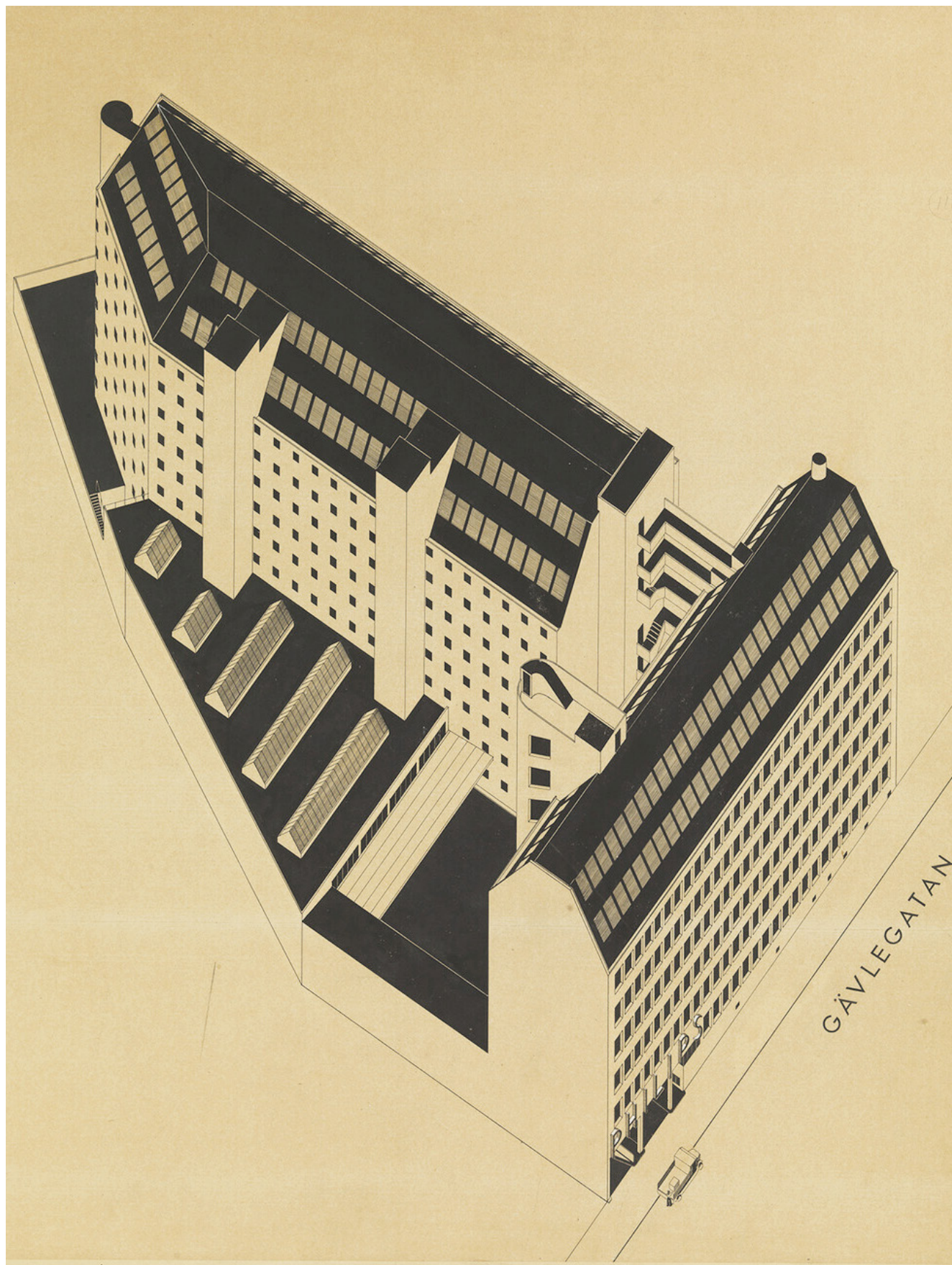


Edifício de Escritórios da Philips (c. 1931)
Sala de reuniões com o mobiliário de Lewerentz
ARKM.1973-103-036-01 / ArkDes

simples. A lógica tectónica da construção reflecte, por isso, os princípios mais abrangentes do campo artístico da arquitectura, privilegiando uma certa contenção decorativa que tira partido da expressão natural das matérias-primas, nem sempre perfeitas, e nunca totalmente acabadas. A expressão material das suas últimas obras será talvez a característica que melhor explicita esta atitude de economia, construtivamente consciente, que Ernesto Rogers tão lucidamente salienta a partir do conceito de «energia construtiva».³⁴ A compreensão efectiva do conceito de economia de meios encontra-se intimamente ligada à mediação harmoniosa entre o efeito obtido - compreenda-se a expressão material - e a energia necessária à sua manifestação. O princípio de economia de recursos que actua no seio da tradição decorre da simplicidade dos meios e, por conseguinte, dos efeitos obtidos, envolvendo «a menor energia possível»³⁵; uma atitude que pressupõe a optimização e a rentabilização dos recursos, e que nunca deixa de manifestar uma forte ligação às técnicas e processos industriais disponíveis. Daí a importância de se abordar o problema da tradição a partir das múltiplas dimensões que confluem na concepção e construção da arquitectura, especialmente relevantes em períodos de grande avanço tecnológico e, consequentemente, de conflito cultural.

34 «O fenómeno arquitectónico, ainda que fundamentalmente indivisível pode ser examinado por partes, para uma crítica aos elementos primordiais que nele coexistem: um dos pólos representa tudo o que o objecto necessita para se tornar substância e conquistar consistência no espaço; o outro pólo representa o que qualifica poeticamente, o personaliza, o justifica no tempo. A força coesiva que mantém juntos os elementos do primeiro conjunto (leis naturais, leis racionais e económicas, etc.) dou por convenção o nome de 'energia construtiva'; à força coesiva presente no segundo conjunto (leis de forma, interpretação dos conteúdos, etc.) chamo-lhe 'energia decorativa.' v. Ernesto Nathan Rogers, "Medida y grandeza" in *Experiencia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 68. Citação retirada de José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, Porto, Edições Afrontamento, 2013, p. 173-174.

35 «Na tradição clássica, essa relação traduz-se sempre pelo desejo de envolver a menor energia possível na obtenção do maior efeito possível, sinónimo do máximo rendimento para uma determinada quantidade de energia que se deseja que seja apenas a indispensável. Na tradição clássica, todo o desperdício, seja de energia, seja de matéria, é por isso combatido. Em contraposição, toda a economia de recursos é procurada. (...) A economia de recursos tem como consequência a simplicidade dos meios e dos efeitos obtidos, mas tal simplicidade não parece poder ser confundida (mistificada) com minimalismo formal, que deste ponto de vista, como é obvio, se traduz quase sempre numa maior dificuldade de execução envolvendo por isso fortes desperdícios de energia.» v. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 359.



Edifício de Escritórios da Philips (c. 1929-31)
Axonometria do conjunto (na rua Gävlegatan)
ARKM.1973-05-02729 / ArkDes

CONCLUSÃO

SOBRE A TRADIÇÃO E A NOITE

O dilema que a obra de Sigurd Lewerentz enuncia nas primeiras décadas do século XX resulta da contradição potencialmente irreconciliável entre os pressupostos vanguardistas dos movimentos artísticos modernos e os valores conservadores, em maior ou menor grau, apontados pelos defensores da tradição. Dificilmente se debate o problema da tradição sem aludir vaga ou explicitamente a uma manifestação de censura ou, em sentido contrário, a um elogio de legitimação. Talvez por esse motivo, se continue a alimentar o dilema que opõe os ideais de ruptura aos princípios de continuidade, tornando a sua associação uma contradição, ou um potencial paradoxo lógico. É o que acontece em contextos culturalmente polarizados - particularmente em períodos de revolução - quando a tradição é entendida como herança possível de ser reconstituída por intermédio do que T. S. Eliot ironicamente qualificou de «tranquilizadora ciência da arqueologia».¹ A referência à arqueologia é relevante para o problema da tradição uma vez que o passado nos chega em fragmentos, mais ou menos nítidos, de um outrora cuja reconstrução - a ser possível - presume um profundo sentido crítico.² A investigação arquitectónica é, neste sentido, construída a partir do confronto de tendências, não só do que tem uma natureza individual (considerada peculiar e cujo nascimento decorre de forma isolada), mas também do que possui um sentido colectivo. Na articulação crítica do passado, interessa-nos destacar este segundo aspecto que contribui para a revelação da essência partilhada entre as coisas, sem prescindir das relações de analogia e afinidade entre antecessores distantes. Não será, por isso, demais destacar a natureza operativa que ambicionamos para o conceito de tradição.

Autores como Walter Benjamin e T. S. Eliot deram importantes contributos para a livre compreensão deste conceito, quando defenderem a necessidade de articular dialecticamente o presente e o passado. Em *Tradição e Talento Individual*, Eliot fala-nos do significado amplo de tradição, negando-lhe qualquer aproximação à noção de herança passivamente transmissível e advertindo para a ilusão promovida por quem cegamente percorre o caminho traçado

1 T. S. Eliot, “Tradição e Talento Individual” (1919), in *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editora, 1997, p. 21.

2 «A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. (...) Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela.» v. Walter Benjamin “Sobre o conceito da História” (1942), in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 11.

pela geração imediatamente anterior.³ Nas artes, a conquista da tradição verifica-se num complexo jogo de afinidades electivas que entrelaçam gerações tão próximas quanto distantes. A partir delas, reúnem-se os antepassados sobre o grupo dos contemporâneos, construindo um sentido de comunidade que é cumulativo e está em permanente remodelação. O que é recordado ou esquecido é alvo de reapreciações constantes ao longo das gerações, negando a possibilidade de um só autor ou uma só obra existir num perfeito estado de isolamento. Na tradição, a comparação é sempre feita no encontro entre os vivos e os mortos, independentemente da sua cronologia ou geografia.⁴ À concordância entre o ‘novo’ e o ‘velho’, opõe-se também qualquer pré-determinismo ou unidirecionalidade.

A autoridade imposta pelos cânones dominantes é igualmente questionada por Benjamin em *Sobre o conceito da História*, quando o autor rejeita todo o conservadorismo que procure enaltecer o passado - e, por conseguinte, o presente - estabelecendo relações puramente causais entre os diferentes momentos da história, tornando-os reféns de uma mesma progressão cíclica. Assim, a tentativa de «articular historicamente o passado, como escreve Benjamin, não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. (...) esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para a dominar.»⁵ É contra a ideia ascendente do progresso que Benjamin propõe uma visão dialéctica da História, necessariamente «escovada a contrapelo».⁶ Diante do avanço homo-

3 «Contudo, se a única forma de tradição, de legado, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente precedente, ‘a tradição’ devia ser francamente desencorajada. Temos visto muitas destas singelas correntes perderem-se na areia; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.» v. T. S. Eliot, “Tradição e Talento Individual” (1919), *op. cit.*, p. 22-23.

4 «Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. (...) A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente e, assim se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo. (...) Em certo sentido, ele [o poeta] apercebe-se também de que será inevitavelmente julgado pelos padrões do passado. Digo julgado, não amputado; julgado não como igual, ou pior, ou melhor do que os mortos; e, certamente, julgado não pelos cânones dos críticos mortos. É um juízo, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas.» v. *Idem.*, p. 23-24.

5 v. Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História” (1942), *op. cit.*, p. 11.

6 «Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo. Dá-se-lhes geralmente o nome de património cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse património cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes génios que a criaram, mas também à escravidão anónima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também o não pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-lhe a missão de escovar a história a contrapelo.» v. *Idem.*, p. 12-13. (cf. «É mais difícil honrar a memória dos anónimos do que a dos famosos, a dos mais celebrados, sem excluir a dos poetas e pensadores. A construção da história é dedicada à memória dos anónimos (...) Aqueles que até hoje saíram vitoriosos dos milhares de batalhas que atravessam a história participam dos triunfos dos que hoje detêm o poder sobre aqueles que se sujeitam à sua dominação. O inventário do saque que os primeiros põem diante dos olhos dos segundos não pode deixar de ser avaliado de forma muito

géneo do «contínuo da história»⁷, é adoptada uma visão revolucionária que nega o encadeamento meramente aditivo e universal dos acontecimentos.⁸

A reflexão crítica de Benjamin em torno da concepção dialéctica explicita a impossibilidade de eternizar o passado, face aos vestígios arruinados da civilização. No combate à unidade imposta pelas forças dominantes, o reconhecimento da barbárie pretende justamente desmontar a visão quimérica sobre o património cultural.

No ensaio de Eliot, a referência ao carácter fragmentado da História é estabelecida a partir da incapacidade do poeta «tomar o passado como um todo, numa dose indiscriminada»⁹, estando já consciente dos constantes conflitos, mutações e variações que confluem no espírito da época. A certeza de que o passado transporta algo de valioso - apesar dos seus difusos contornos ocultarem o horror que nele sempre habita - exige um certo distanciamento do poeta que, ao entregar-se plenamente ao seu ofício, instaura um fenómeno dissociativo relativo à própria personalidade. Termos como *anonimato* e *banalidade* ganham um lugar de destaque na compreensão do conceito de tradição, na medida em que, para Eliot, «o que acontece, é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais precioso. O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade. Resta definir este processo de despersonalização e a sua relação com o sentido de tradição».¹⁰ O poeta é apresentado como uma espécie de receptor, isto é, de potencial agregador de sentimentos colectivos de onde emanam as novas criações que se organizam a partir das mais variadas

crítica pelo materialista histórico. A esse inventário dá-se o nome de cultura. O 'património cultural' que o materialista histórico tem diante de si revela todo ele uma proveniência que este não pode deixar de olhar com horror. (...) Não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie.» v. Walter Benjamin, "Comentário a Sobre o conceito da História", *op. cit.*, p. 162).

7 «A história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o actual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialéctico com que Marx definiu a revolução. A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua acção.» v. Walter Benjamin, "Sobre o conceito da História" (1942), *op. cit.*, p. 18-19.

8 «O materialista histórico não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou. Porque esse conceito é precisamente aquele que define o presente no qual ele escreve história para si. O historicismo propõe a imagem 'eterna' do passado; o materialismo histórico fá-lo acompanhar de uma experiência que é única. (...) O historicismo culmina, como tinha de ser, na história universal. (...) O seu método é aditivo: oferece a massa dos factos acumulados para preencher o tempo vazio e homogéneo. (...) O historicismo limitou-se a estabelecer o nexo causal entre vários momentos da história. Mas um facto, por ser causa do outro, não se transforma por isso em facto histórico. (...) O historiador que partir desta ideia desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário.» v. *Idem*, p. 18-20.

9 «Mas procedamos a uma exposição mais inteligível sobre a relação do poeta com o passado. Nem o poeta pode tomar o passado como um todo, numa dose indiscriminada, nem ele se pode formar totalmente assentado numa ou duas admirações pessoais, nem tão pouco na sua preferência por um período. O primeiro procedimento é inadmissível, o segundo é uma experiência importante da juventude e o terceiro um agradável e mui desejável complemento. O poeta tem que estar bem consciente da corrente dominante, a qual, de modo algum, flui invariavelmente pelas reputações mais distintas. Ele tem que estar consciente do facto evidente da arte nunca se aperfeiçoar, mas de que os materiais da arte nunca são exactamente os mesmos. Ele tem de estar ciente de que o espírito da Europa - o espírito do seu próprio país - espírito que ele, a tempo, virá a saber ser mais importante do que o seu próprio espírito individual - é um espírito mudável (...).» v. T. S. Eliot, "Tradição e Talento Individual" (1919), *op. cit.*, p. 24-25.

10 v. *Idem*., p. 26.

formas e tipos de combinação.¹¹ Se por um lado o anonimato culmina na apologia do colectivo em detrimento do culto da personalidade, por outro lado a banalidade recusa a «busca pela novidade» ou pela «excentricidade»¹², projectando as emoções comuns a todos os homens. Na literatura, como na arquitectura, a poesia é essa emanção não procurada da forma, nunca um prolongamento perpetuado das soluções ditas tradicionais. Eliot recorda-nos que a arte é profundamente paradoxal; ela «não é um soltar de emoção mas uma fuga à emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga à personalidade. Mas, claro, somente aqueles que possuem personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir a essas coisas».¹³ Assim, a tradição convoca a fuga à emoção para salvar o poeta do sentimentalismo e do «solipsismo»¹⁴, em prol do triunfo «impessoal»¹⁵ da humanidade.

Na obra poética, a tradição actua como conceito dinâmico, admitindo eventuais revisões; não se move pela procura da individualidade ou da novidade porque a sua essência é participativa, ambicionando elevar a matéria do quotidiano ao grau de língua colectiva. O que aproxima a obra de Lewerentz a uma dimensão poética é o anonimato que partilha com as grandes construções do passado. Nesta íntima relação entre tradição, língua e anonimato, a arquitectura triunfa quando compreende as necessidades sempre cambiantes do tempo presente. Conforme reconheceu Mies van der Rohe, «os templos gregos, as basílicas romanas e as catedrais medievais parecem-nos importantes, não tanto pelo seu carácter individual de feito arquitectónico, mas pelo facto de serem *criações de uma época no seu todo*. Para quê perguntar os nome dos seus autores, e qual a relevância da personalidade dos seus construtores? Estas construções são, na sua essência, perfeitamente impessoais; são *a pura expressão do espírito de uma época*. O seu significado mais profundo consiste no facto de serem símbolos do seu tempo. (...) É um esforço em vão, tentar que o conteúdo e as formas das épocas arquitectónicas anteriores, sejam úteis para o nosso tempo. Inclusive, o talento artístico mais evidente há de fracassar nessa investida. Vemos

11 «O espírito do poeta é, de facto, um receptáculo para a apreensão e acumulação de inúmeros sentimentos, frases, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto. Se compararmos diversas passagens representativas da mais excelente poesia, ver-se-á quão grande é a variedade de tipos de combinação (...). O ponto de vista que tenho vindo a tentar abordar talvez se relacione com a teoria metafísica da unidade substancial da alma, porquanto o que quero dizer é que o poeta possui, não uma 'personalidade' a exprimir, mas um meio particular, que é somente um meio e não uma personalidade, no qual se combinam impressões e experiências de maneiras peculiares e imprevistas.» v. *Idem.*, p. 28-29.

12 «Não é mercê das suas emoções pessoais, emoções provocadas por eventos particulares da sua vida, que um poeta é notável ou interessante. As suas emoções particulares podem ser simples, cruas ou insípidas. (...) Um erro, na verdade, da excentricidade da poesia, é procurarem-se novas emoções humanas para exprimir; e nesta busca pela novidade onde se não deve, descobre-se o perverso. A tarefa do poeta não é procurar novas emoções, mas usar as comuns e, ao transformá-las em poesia, exprimir sentimentos que não figuram de todo nas emoções originais. E as emoções que ele nunca experimentou servirão o seu fim tão bem como as que lhe são familiares.» v. *Idem.*, p. 31.

13 v. *Idem.*, p. 31-32.

14 «Naquilo de que me ocupo em filosofia, aquela experiência retorna cada vez com maior frequência e toma forma na convicção, sempre à procura de ser posta à prova, de que a filosofia é um esforço de saúde, um combate contra o enfeitamento das tendências inerentes à nossa compreensão, a saber, o solipsismo (é ao outro que cabe o ónus da prova da sua existência), o cepticismo (não se pode conhecer nada) e o nihilismo (não vale a pena conhecer nada, nada vale o trabalho que dá).» v. Maria Filomena Molder, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Edições Vendaval, 2009, p. 15.

15 «A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar esta impersonalidade sem se render totalmente à obra a fazer.» v. T. S. Eliot, "Tradição e Talento Individual" (1919), *op. cit.*, p. 32.

repetidamente a obra de arquitectos talentosos fracassar, por não ser capaz de responder ao espírito da época. (...) Actualmente, estamos centrados em questões de natureza geral. *O individual está a perder relevância*; o seu destino não é já um interesse de que partilhamos. Qualquer que seja o campo, *os feitos decisivos são impessoais* e os seus autores são, na grande maioria, desconhecidos, fazendo parte da *tendência da nossa época para o anonimato*».¹⁶ Nas palavras de Mies encontramos inquietações também partilhadas pelos autores da *acceptera* (1931) a cerca do equilíbrio entre o particular e o geral, o individual e o colectivo, a autoria e o anonimato, argumentando a favor de um modo de actuação potenciado pela utilização de uma gramática comum.

Nas igrejas em Björkhagen e Klippan deparamo-nos com a possível conquista de uma linguagem quando Lewerentz tira partido de um sistema construtivo simples, explorando a expressão textural do bloco de tijolo proveniente de Helsingborg. Estas são obras de tal forma vinculadas à técnica de construção que parecem alcançar o anonimato autoral que Eliot e Mies identificam na produção dos antigos. A técnica confere-lhes uma notável solidez, evidenciando o espírito de poeta amadurecido cuja linguagem se afasta do traço estilístico isolado, procurando retomar uma ideia de arquitectura «impessoal»¹⁷, sem qualquer aparente aspiração sentimental ou nostálgica. A profundidade poética da arquitectura com que nos confrontamos decorre desse enraizamento na realidade onde opera, aceitando-a na totalidade - da imperfeição da argila do tijolo à precisão do perfil metálico em aço. O ofício do arquitecto aspira a esse encontro íntimo com os elementos do quotidiano, decompondo-os para com eles poder ensaiar uma potencial reintegração. Como adverte T. S. Eliot, esta tarefa não tem a ambição de «procurar novas emoções, mas usar as comuns e, ao transformá-las em poesia, exprimir sentimentos que não figuram de todo nas emoções originais».¹⁸ A persistente resistência do poeta para com a superfície do mundo é alimentada pela sua vontade de desvendar a essência das coisas com a complexidade dos seus contornos difusos.

A arquitectura de Lewerentz é enigmática precisamente porque oferece resistência à aparência das coisas, perseguindo-lhes a obscuridade - algo manifestamente perceptível no seu olhar sobre a Antiguidade que está materializado nas fotografias tiradas durante as viagens realizadas a Itália, entre 1909 e 1914,

16 «Greek temples, Roman basilicas and medieval cathedrals are significant to us as *creations of a whole epoch* rather than as works of individual architects. Who asks for the names of these builders? Of what significance are the fortuitous personalities of their creators? Such buildings are impersonal by their very nature. They are *pure expressions of their time*. Their true meaning is that they are symbols of their epoch. (...) It is hopeless to try to use the forms of the past in our architecture. Even the strongest artistic talent must fail in this attempt. Again and again we see talented architects who fall short because their work is not in tune with their age. (...) We are concerned today with questions of a general nature. *The individual is losing significance*; his destiny is no longer what interests us. *The decisive achievements in all fields are impersonal* and their authors are for the most part unknown. *They are part of the trend of our time toward anonymity*» v. Mies van der Rohe, "Architecture and the Times" (1924), in Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1947, p. 186-187 (publ. org. "Baukunst und Zeitwille", Der Querschnitt nº 4, 1924) (cf. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op. cit., p. 148-149). Sublinhados nossos.

17 «A emoção da arte é impessoal. (...) E é improvável que ele saiba o que há a fazer, a não ser que viva no que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja cónscio não do que está morto mas do que já está com vida.» v. T. S. Eliot, "Tradição e Talento Individual" (1919), op. cit., p. 32.

18 v. *Idem.*, p. 31.

onde se recupera a dimensão arqueológica da tradição.¹⁹ À parte do conjunto de imagens conservadas no arquivo, pouco se sabe sobre a sua passagem pelo Mediterrâneo; contudo, nelas é reconhecível a atenção dada às fissuras existentes nos fragmentos e detalhes arquitectónicos seleccionados. Estes vestígios transportam a memória da destruição exercida pelo tempo, não só presenciando o colapso de uma civilização, como também valorizando o duradouro saber técnico difundido ao longo dos séculos. A intemporalidade e impessoalidade determinadas pela sua grandeza estrutural torna-os importantes marcos referenciais, tão enigmáticos quanto operativos, para o olhar curioso de quem, anos mais tarde, procura desvendar uma potencial razão de ser. Da vontade de tornar compreensível a natureza insondável destas imagens, de conhecer a intenção que poderá ter estado na origem da sua escolha, é importante determo-nos sobre o modo como a destruição nelas evidenciada pode ser determinante para a concepção do projecto de arquitectura.

Estes fragmentos tornam desde logo visível o modo como a construção e a destruição são acções decisivas para o ofício da arquitectura. Na realidade, os vestígios de bases, fustes e capitéis de colunas, assim como de arquivadas, frisos e cornijas de entablamentos, apontam para uma certa predisposição afectiva vinculada à necessidade de reutilização do fragmento na cultura clássica. Na Antiguidade, o desmembramento dos edifícios estava frequentemente associado à escassez da matéria-prima, determinando que um considerável número de elementos arquitectónicos - estruturais e ornamentais -, fossem considerados peças de reserva para as eventuais construções vindouras.²⁰ Nos primeiros cemitérios que Lewerentz realiza entre 1914 e 1925, a adopção do fragmento proveniente de construções antigas recupera esta estratégia de renovação, seguindo os princípios de continuidade da tradição. É interessante verificar que o acto de reutilização não só incorpora a componente ornamental da peça arquitectónica, como também adopta a ideia estrutural (e parcialmente espacial) dos edifícios que servem de referência.

Como os antigos, Lewerentz socorre-se dos vestígios que recolhe nos locais por onde viaja, consciente da dificuldade em estipular o que conservar e, por

19 «In the spring of that year [1909] he embarked on his so-called Grand Tour of Italy, the typical journey taken by many architects from Northern Europe, in which they would visit the ancient architecture of the Mediterranean. Years later, in 1913, Lewerentz's co-architect at the Woodland Cemetery in Stockholm, Erik Gunnar Asplund, would also go on this same trip. Following his Grand Tour, Lewerentz would in fact return to Italy on two further occasions: in winter 1909, when he was working in the studio of the architect Richard Riemerschmid in Munich, and on his way back home for the Christmas holidays; and then after the New Year celebrations in 1914, when he also visited Berlin.» v. Moisés Puente (ed), *Sigurd Lewerentz, A Trip to Italy*, Colónia, Buchhandlung Walther König, 2021, p. 5.

20 «Para os antigos as ruínas eram instrumentais para a tradição. Refiro-me, por exemplo, à importância das ruínas romanas para um vastíssimo número de arquitectos desde Vitruvius até pelo menos Palladio, para quem os despojos da decadência de um império parcialmente abatido constituíam o material mais avançado - no sentido mesmo do que mais tarde se veio a chamar a vanguarda - para a sua investigação projectual e artística. (...) Durante todo o período medieval a arquitectura - nomeadamente a paleocristã - trabalhou com base na amputação dos edifícios antigos que, como depósitos de materiais arquitectónicos - bases, fustes, capitéis, arquivadas, frisos, cornijas, modinaturas, etc., etc. -, forneciam os elementos para uma nova arquitectura que, precisamente por este processo, se fundava pelo menos fragmentariamente na antiga que, assim, paulatinamente, foi sendo aproveitada e destruída. Nalguns casos eram mesmo as fundações ou as construções que davam lugar a novas estruturas ou usos e, noutros casos, ainda, era a ideia (de estrutura e parcialmente de espaço) que era reutilizada na construção nova (aquilo que alguns defendem como os tipos e as suas variantes).» v. José Miguel Rodrigues, *Destruição, tradição, ruína e fragmento*, in *Punkto*, n. 3, *Nostalgia*, Porto, 2013, p. 18.

consequente, o que destruir. Na impossibilidade de sistematizar uma solução mais ou menos estável para este problema, o cruzamento entre estes registos de viagem e as obras construídas nos anos seguintes permite apontar uma possível abordagem metódica que revela a natureza operativa do conceito de tradição. Na realidade, as soluções projectadas ao longo dos anos 20 - nomeadamente a capela da Ressureição (1919-25) - transportam alguns dos elementos espaciais e estruturais visíveis nas ruínas destas construções antigas (salvaguardando as devidas distâncias). A transmissibilidade de princípios, que tanto vigora nas construções antigas como nas novas, contempla uma condição dupla: a material - cujo domínio permanece ancorado à realidade concreta, referindo-se aos elementos construtivos e decorativos - e a imaterial - caracterizada pelas relações conceptuais dos lugares, bem como os sistemas de proporção e de tipologia particulares à arquitectura.²¹

As ruínas são, por isso, operativas na medida em que o seu culto testemunha a grandeza e, simultaneamente, a decadência latente em todas as coisas; nelas reconhece-se o movimento paradoxal que existe em tudo o que perde a sua unidade. Todos os conjuntos edificados que o tempo se encarrega não só de transformar, mas também de destruir, são convertidos em fragmentos que evidenciam «o traço de uma semelhança perdida, arruinada».²² A natureza poética das construções antigas reside na capacidade destas permanecerem significantes apesar do «corpo dilacerado»²³ que evidencia o sentimento de perda temporal. Assim, o fragmento carrega um significado poético ao ser transposto e reutilizado. É o caso da coluna de Filarete no Grande Canal de Veneza que, para Aldo Rossi, é simultaneamente «um princípio e um fim», isto é, um vestígio que «na sua absoluta pureza formal é um símbolo da arquitectura devorada pela vida que a circunda».²⁴ A experiência estética da ruína torna perceptíveis as sombras que habitam o fragmento, actuando como recordação da «desproporção inegável» que tensiona a vida. Este acto de contemplação

21 «A questão se para os antigos se colocava a dúvida sobre o *que destruir?* e, por contraposição, sobre o *que conservar?* só pode, assim, a meu ver, ser respondida com uma afirmativa. Os antigos escolhiam e seleccionavam o que conservar, e, ao mesmo tempo, era essa escolha que alimentava a transferência de materiais da velha para a nova arquitectura. Nestes materiais incluíam os elementos construtivos e ornamentais, mas também, no domínio material: os terrenos, as implantações, as fundações, etc.; e, no domínio do imaterial: os sistemas de proporcionamento, os sistemas estruturais e a concepção ou atmosfera espacial dos sítios e lugares.» v. *Idem*, p. 19.

22 «Abramos os olhos para experienciar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experienciar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) nos olha, apesar de tudo, como um trabalho (um trabalho visual) de perda. (...) Já era disso que se tratava na Idade Média quando, por exemplo, os teólogos sentiram a necessidade de distinguir o conceito de imagem (*imago*) do de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Tentavam assim explicar que o que diante de nós é visível, em torno de nós - a natureza, os corpos - só deveria ser visto como trazendo o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança com Deus perdida no pecado.» v. Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, O que nos olha*, Porto, Dafne, 2011 (1ª ed. original 1992), p. 15.

23 v. José Miguel Rodrigues, *Destrução, tradição, ruína e fragmento*, op. cit., p. 21.

24 «Reencontrei a coluna de Filarete, que observo sempre com atenção, nas escavações romanas de Budapeste, na transformação dos anfiteatros, mas sobretudo como um fragmento possível de milhentas outras construções. (...) Mas a questão do fragmento em arquitectura é muito importante, já que, talvez, apenas as destruições exprimam completamente um facto. Fotografias de cidades durante a guerra, secções de apartamentos, brinquedos partidos. Delfos e Olímpia. Este poder usar pedaços de mecanismos cujo sentido geral em parte se perdeu sempre me interessou, até formalmente. Penso numa unidade, ou num sistema feito somente de fragmentos reconstruídos; talvez apenas um grande impulso popular nos possa dar o sentido de um desenho global. Ora, devemo-nos fixar em algumas coisas. Estou porém convencido de que aquela arquitectura geral, o projecto de conjunto, o esqueleto, seja por certo mais importante e, em última análise, mais belo. Mas acontece que obstáculos históricos em tudo semelhantes a bloqueios psicológicos impedem qualquer reconstrução.» v. Aldo Rossi, *Autobiografia Científica*, Lisboa, Edições 70, 2018 (1ª ed. original 1981), p. 33.

das coisas que nos interpelam, e nos esperam, é o confronto com o obscuro que, para Maria Filomena Molder, remete para «o escondimento, a desmedida, a consciência da perda, a visão do irreparável».²⁵ Esta experiência é simbólica na medida em que se associa a um enigma, dificilmente explicável ou posto em evidência, mas cuja natureza está «entre uma imagem pairante e um esforço de determinação».²⁶ A transposição de fragmentos no tempo e no espaço tem um carácter simbólico incontornável para a arquitectura, pois é através da sua associação - seja por analogia ou afinidade - que continuamente se formulam novos significados. Sob esse ponto de vista, Maria Filomena Molder, citando Benjamin, dirá ainda que «a essência da afinidade é enigmática, pois escapa não só à analogia como à relação causal e ainda elenco das semelhanças (...)». O acesso ao íntimo, ao parente, ao afim, faz-se sentimentalmente. A afinidade só pode ser reconhecida pelo sentimento. (...) 'A analogia é um princípio racional, científico, e deve ser tomada suficientemente a sério. A quilha de um barco e a cauda de uma animal (em particular de um cetáceo) são análogos: mostram uma equivalência entre forma e função. Para um mau poeta, diz Benjamin, isto é apenas um motivo, mas para um engenheiro é um tema de investigação».²⁷ Ou seja, o aparecimento de novos significados toma dois caminhos possíveis: pela *afinidade* que depende da *inteligibilidade emocional* entre as coisas, ou pela *analogia* que procede de *equivalências concretas* determinadas pelo pensamento científico e racional do homem.

Distinguindo-se pelo seu carácter fragmentário, estes registos de viagem conservam a natureza enigmática e obscura das construções arruinadas. As fotografias do muro do Palácio Pitti, assim como as dos pavimentos em Pompeia, privilegiam a composição e a expressão textural dos materiais, deixando em segundo plano o esquema geral do edificado. Luis Moreno Mansilla realçou esta particularidade apontando as relações de afinidade que estas imagens estabelecem com as das patas de uma ovelha esculpida em alto-relevo, onde a textura da pedra assume a expressão melancólica do que parecem ser lágrimas derramadas.²⁸ O olhar retém o imenso pano de pedra, cuidadosamente

25 «À tentativa de recolher tanta beleza escondida, tantos frutos esbanjados, e de contemplar as ruínas que a vida deixa atrás de si, está associada uma desproporção inegável. Afaste-se, todavia, qualquer suposição que visse aqui um propósito bem encadeado de reunir num todo unido a si mesmo a proporção e a desproporção, a confiança e o seu desastre. Obedecendo à intimação das experiências infantis mencionadas, trata-se de não ocultar as sombras que, por inerência, também fazem parte delas: o escondimento, a desmedida, a consciência da perda, a visão do irreparável.» v. Maria Filomena Molder, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, op. cit., p. 17.

26 «Desde muito cedo que a palavra símbolo e aquilo que a ela está associado me chamava como um enigma à minha espera, precisamente à minha espera, mas que, ao mesmo tempo, sabia não me pertencer. (...) Em rigor, o conceito de símbolo é daqueles em que a natureza problemática do conceito mais está em evidência, como tensão entre uma imagem pairante e um esforço de determinação.» v. *Idem*, p. 17-18.

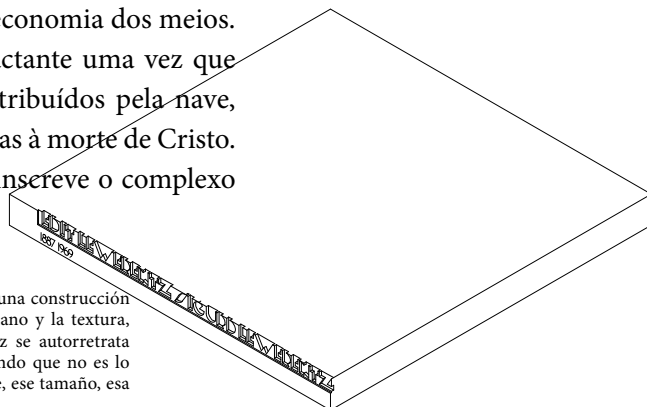
27 v. *Idem*, p. 32-33.

28 «¿Qué vio Lewerentz en Italia? ¿Es posible, desde estos viejos negativos, capturar aquello que infunde a su obra un carácter tan particular? Al igual que ocurre en la fotografía del mosaico, en la que se evita el contenido para fotografiar apenas una textura, Lewerentz se sitúa delante del palacio Pitti en Florencia y dispara su cámara de nuevo fuera del centro. Ignora la fachada imponente y se siente cautivado por ese poderoso muro sin composición, unas inmensas piedras moldeadas por la luz, casi sólo una textura. Sólo a través de las ventanas que aparecen en segundo plano, por azar, sabemos que Lewerentz estuvo en Florencia. La fotografía de las patas de la oveja, tomada desde una cercanía angustiosa, vuelve a evitar su forma: en realidad no se fotografía un alto relieve, sino sólo una textura en la que las piedras casi parecen lágrimas.» v. Luis Moreno Mansilla, «Más allá del muro de villa Adriana. El viaje de Lewerentz a Italia» (1994) in *Escritos circenses*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 49.

modelado pela luz, sem procurar conhecer o seu limite formal. Diante das fachadas de tijolo das igrejas em Björkhagen e Klippan, deparamo-nos com uma experiência semelhante, proporcionada pela complexa articulação dos volumes que oferecem uma certa resistência à compreensão. Decifrá-las implica a proximidade do corpo, exigindo sobretudo o tacto, esse sentido que incute a intimidade ao reclamar o afecto da palma da mão dos curiosos.²⁹ Os esboços produzidos ao longo destes projectos tendem a realçar o carácter fragmentário da solução, abdicando da ortogonalidade da composição em prol de uma maior riqueza espacial; é o caso da nave principal da igreja de São Pedro, em Klippan, cujo desenho é visivelmente fragmentado mediante a livre disposição dos programas num esquema estrutural racional. A organização dos espaços interiores (como o presbitério e o baptistério) e a pormenorização dos elementos arquitectónicos (como o órgão, a cruz, o ambão litúrgico, a cadeira do sacerdote, os candelabros, os candeeiros, e os bancos de parede construídos totalmente em tijolo) possuem uma grande liberdade formal apesar da igreja e do respectivo complexo paroquial apresentarem um traçado regular. As variações manifestam-se, em particular, na concepção das paredes (distintamente marcadas por saliências e reentrâncias definidas conforme a direcção dos blocos de tijolo), dos pavimentos (com padrões criados a partir de peças de cerâmica diagonais em relação às paredes), da fenestração (com dimensões e tipos de encaixe diversos), da cobertura (composta por um complexo sistema de abóbadas de diferentes pés-direitos), como também da própria estrutura (constituída por vigas metálicas a diferentes alturas, de acordo com a inclinação e extensão das abóbadas, e um pilar central que se destaca, sobretudo, pela invulgar configuração alusiva ao formato do crucifixo). Também o assentamento dos blocos de tijolo é feito de um modo irregular, tirando partido da expressão textural produzida pelas juntas com excesso de argamassa. A robustez e sobriedade destas igrejas é reforçada pela utilização de alvenarias escuras em praticamente toda a construção (dos elementos estruturais aos ornamentais), o que dificulta a reflexão da luz e intensifica a sensação de interioridade do espaço litúrgico.

O peso e a escala determinados pela modelação dos diversos componentes de alvenaria (entre eles as paredes, as coberturas, os pavimentos e alguns dos dispositivos arquitectónicos religiosos) reflectem um vínculo tanto com as ruínas das antigas construções romanas como das estruturas medievais e vernaculares da região. Da tradição prevalece uma certa redução formal, capaz de combinar a grande contenção ornamental com a expressão natural dos materiais e a simplicidade construtiva determinada pela economia dos meios. A presença matérica do tijolo torna-se ainda mais impactante uma vez que os elementos religiosos se encontram discretamente distribuídos pela nave, não havendo as habituais representações figurativas alusivas à morte de Cristo. A adopção de materiais e sistemas construtivos simples inscreve o complexo

Lápide de Edit e Sigurd Lewerentz (c. 1969-72)
Desenho do autor / Sigurd Lewerentz

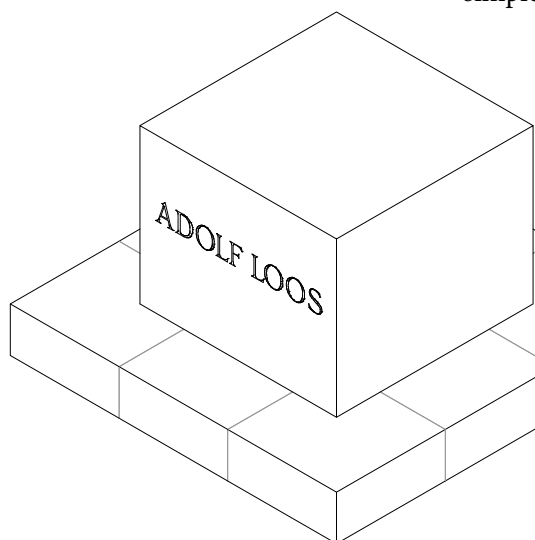


29 «La arquitectura de Lewerentz no se ve nunca de lejos. Es como si fuera una construcción que sólo se ve y se entiende desde cerca, cuando entran en juego el plano y la textura, cuando el edificio se puede tocar y sentir. Casi exagerando, Lewerentz se autorretrata siempre en ese metro que acaricia respetuosamente las texturas, indicando que no es lo importante en sí la forma del objeto, sino su efecto preciso; esa superficie, ese tamaño, esa sombra.» v. *Idem*, p. 50.

numa espécie de intemporalidade espacial, tão tradicional quanto moderna, reforçando a união entre a cultura e a técnica. No silêncio que projecta, é o mais alto elogio à «confiança na matéria», como escreve Mansilla, perfeitamente «alheia aos fragmentos de vida, partilhando apenas a sua contínua e dilacerante sensação de perda».³⁰ O homem toca a matéria como a matéria o toca, numa espécie de reciprocidade em que, como nota Georges Didi-Huberman, o que nós vemos parece continuamente olhar-nos de volta.³¹ Na sua abstração silenciosa, a arquitectura transforma a matéria num invólucro de sussurros, de «mortes pressentidas»; converte-se em «superfície que só é plana para dissimular e, ao mesmo tempo, indicar a profundidade que a habita», num volume «carregado de todas as gravidades e mortes por vir».³² A arte reconhece este movimento paradoxal que existe em todas as coisas que se perdem, isto é, que consideramos visíveis no momento em que as encontramos completas, mas que o tempo se encarrega de esconder, de transformar e converter em ruínas, em meros vestígios que carregam «o traço de uma semelhança perdida, arruinada».³³ A arquitectura, enquanto arte construtiva que reconhece na matéria a sua potencial permanência - a saber, uma promessa de eternidade -, vê-se necessariamente implicada nas múltiplas dimensões da realidade, nunca exclusivamente operando numa.

Lápide de Adolf Loos (c. 1929-31)
Desenho do autor / Adolf Loos

No fragmento, o olhar procura a densidade, a profundidade das coisas. Um cubo ou um bloco de tijolo são elementos que possuem uma forma facilmente reconhecível e estável; contudo, sendo formas puras são curiosamente simbólicas pela monumentalidade capazes de instaurar. «O que é um cubo?, questiona-se Didi-Huberman, Um objecto quase mágico, com efeito. (...) Trata-se pois, sem dúvida, de um eminente instrumento de figurabilidade. Evidente, em certo sentido, porque sempre dado como tal, imediatamente reconhecível e formalmente estável. (...) Porque, uma vez lançado, o cubo fixa-se e imobiliza-se na sua calma estatura de monumento. Num certo sentido, ele está sempre tombado, mas poderemos dizer igualmente que está sempre erguido. Por outro lado, o cubo constitui uma figura perfeita da convexidade, mas que integra um vazio em potência, já que, serve, com frequência, de caixa; mas o empilhamento dos vazios também produz a compatibilidade e a aparência plena dos *blocos*, das paredes, dos monumentos, das casas».³⁴ O objecto mais simples, como a arquitectura dita evidente, nunca realmente o é. Como nota



30 «La arquitectura es silenciosa; no habla. Está hecha de materia, tenazmente impermeable a nuestras opiniones. Ajena a los jirones de la vida, sólo comparte con ella una sensación de lacerante y continua pérdida. (...) Para opinar sobre la materia tendríamos que compararla consigo misma, con lo que pudiera haber sido; pero es imposible hacerlo: ha llegado a ser lo que es sin proponérselo. En su misterioso desorden, todo está predeterminado; de algún modo, es anterior a nosotros mismos, quizás anterior a sí misma. Y, sin embargo, cuando miramos la materia que el hombre ha rozado, nos parece que en ella respira cierta actividad, una ligera vibración, como si fueran dos perfiles entrelazados. Aun en su inmovilidad, nos parece expectante, atenta a nuestra mirada. Porque de algún modo, al tocarla, deja de formar parte de la naturaleza. Se traslada a otro lugar o a otro tiempo, a un purgatorio indeciso entre el aquí y el allá.» v. Luis Moreno Mansilla, «Sobre la confianza en la materia» (1998) in *Escritos circenses*, op. cit., p. 87.

31 «O que vemos não vale - não vive - aos nossos olhos senão pelo que nos olha. Inelutável é porém a cisão que separa em nós o que vemos do que nos olha.» v. Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, O que nos olha*, op. cit., p. 9.

32 v. *Idem*, p. 13.

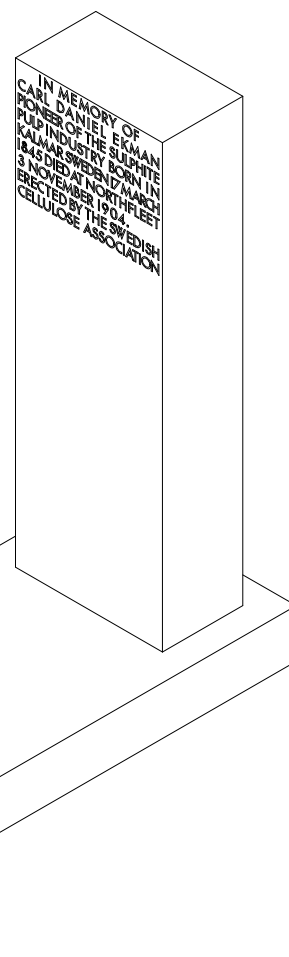
33 v. *Idem*, p. 15.

34 v. *Idem*, p. 69.

Didi-Huberman, a obra de arte «por mais minimal que seja, é uma *imagem dialéctica*: detentora de uma latência e de uma energética»³⁵, seja o cubo de Donald Judd (1974), as colunas de Robert Morris (1961-73), a *Black Box* (1961) ou a *Die* (1962) de Tony Smith. Às obras mencionadas, poderíamos ainda acrescentar a lápide de Adolf Loos (desenhada pelo próprio entre 1929 e 1931 e construída postumamente, em 1958, pela município de Viena), o mausoléu de Max Dvořák (concebido por Loos em 1921, mas nunca construído), a lápide de Laura Perls (projectada em 1919 por Mies van der Rohe), ou o monumento a Rosa Luxemburg e a Karl Liebknecht (projectada por Mies, em 1926, e demolido pelo partido Nazi em 1933). Também as propostas tumulares de Lewerentz tornam visível esta latência; entre elas, as lápides negras (s/d), as lápides para o cemitério sul de Estocolmo (1915-16), as lápides exibidas na Exposição de Estocolmo (1930), o jazigo da família Malmström (1921-31) localizado no cemitério norte de Estocolmo, ao lado do jazigo da família real concebido por Asplund, o jazigo de Bergen, em Utterö (1928-31), o jazigo da família Holming, em Gotemburgo (1929-30), o jazigo de Carl Daniel Ekman, em Northfleet (1934), assim como as versões não construídas do próprio jazigo - uma localizada no arquipélago de Utterö (1930-31), e a outra no cemitério oriental de Malmö (1969-72), concebida após o falecimento da sua mulher.

O negrume e o assombro que caracterizam todos estes projectos incorporam «a própria cor do elemento que lhes dera vida: a noite. A noite, que não é boa conselheira para quem vive na insónia, ou mesmo no devaneio sonolento, mas a noite que produz fadigas e suscita imagens».³⁶ No instante em que aparece, a percepção torna-se difusa e os objectos perdem gradualmente o seu contorno e volume - a espacialidade é abolida por uma escuridão sem limites. Didi-Huberman convoca a *Fenomenologia da Percepção* (1945) de Maurice Merleau-Ponty, para explicitar a natureza da noite que «não é um objecto diante de mim; ela envolve-me, penetra por todos os meus sentidos, sufoca as minhas lembranças, quase que apaga a minha identidade».³⁷ A noite, como a ruína, salienta a própria «inoperância dos objectos».³⁸ No instante em que cai, ela causa o desaparecimento das coisas; produz um ritual de passagem que constrói um sentimento de ausência e põe em relevo a presença da morte. Nas igrejas em Björkhagen e Klippan é particularmente perceptível a importância da noite na arquitectura. Nos seus interiores não é fácil a identificação

Lápide de Carl Daniel Ekman (c. 1934)
Desenho do autor / Sigurd Lewerentz



35 «Compreende-se, então, que a imagem mais simples nunca é simples, nem sábia, como irreflexivamente dizemos das imagens. (...) Seja como for, a imagem de Tony Smith escapa logo, apesar da sua simplicidade, da sua «especificidade» formal, à expressão tautológica - segura de si mesma até ao cinismo - de *O que nós vemos é o que vemos*. Por mais minimal que seja, é uma *imagem dialéctica*: detentora de uma latência e de uma energética. (...) Diante dele, o nosso *olhar* é inquietado. Mas de que maneira um simples cubo pode chegar a inquietar o *olhar*? Mais uma vez, a resposta pode estar relacionada com a noção de *jogo*, na medida em que o jogo supõe ou engendra um poder próprio do *lugar*» v. *Idem*, p. 75-76.

36 v. *Idem*, p. 78-79.

37 «É o que acontece na noite. Ela não é um objecto diante de mim, ela envolve-me, penetra por todos os meus sentidos, sufoca as minhas lembranças, quase que apaga a minha identidade. (...) A noite não tem perfis, ela mesma toca-me e a sua unidade é a unidade mística do *mana*. Nem mesmo gritos ou um clarão longínquo a povoa a não ser vagamente, ela anima-se por inteiro, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância entre ela e mim. (...) A angústia dos neuropatas durante a noite vem do facto de ela nos fazer sentir a nossa contingência, o movimento gratuito e incansável através do qual procuramos ancorar-nos e transcender-nos nas coisas, sem nenhuma garantia de ainda as encontrarmos» v. *Idem*, p. 80-81.

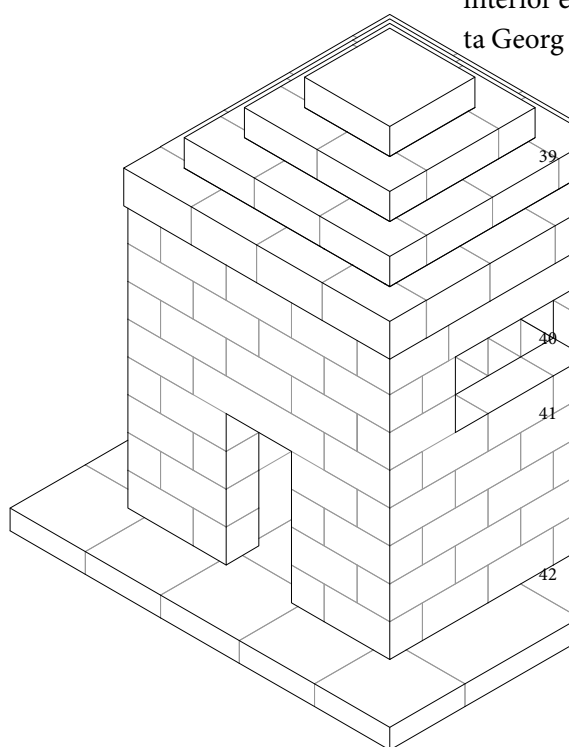
38 v. *Idem*, p. 82

dos planos e das reentrâncias entre as superfícies de tijolo - o que torna os espaços mais sedutores e, ao mesmo tempo, difíceis de fotografar. A estranha geometria e as massas negras edificadas elaboram uma atmosfera noturna e sublime, renunciando à clareza visual ao impor uma intensa experiência tátil que convida o corpo a percorrer os seus interstícios. A obscuridade destes sólidos, inertes por natureza, transporta-nos para um território hostil, onde a destruição parece iminente. Na sua quietude, recuperam a condição de «*monumentos de absorção* de pura solidão melancólica»³⁹, actuando como estranhos corpos detentores das sombras que obscurecem a clareza geométrica das formas. Tijolos após tijolos, empilhados uns em cima dos outros, constroem caixas onde jaz esse sentimento de perda, próprio da solidão do túmulo. Pelo jogo de esvaziamento que instaura, o bloco de tijolo ou de pedra não é senão um «bloco de latência»⁴⁰, isto é, um elemento que esconde algo no seu interior; um bloco negro que, colocado diante de nós, evoca uma interioridade metaforicamente obscura, errante e vazia - plena de ausências.

Mausoléu de Max Dvořák (c. 1921)

Desenho do autor / Adolf Loos

A inquietação existencial despertada por estas construções pode ser inscrita na experiência do homem diante do túmulo. Como lucidamente apontou Adolf Loos, «apenas uma pequena parte da arquitectura pertence ao campo da arte: o túmulo e o monumento. Tudo o que cumpra uma funcionalidade, deverá ser excluído do domínio da arte. (...) Quando nos confrontamos com um monte de terra num bosque, com seis pés de comprimento por três pés de largura, erguido numa forma piramidal pela acção de uma pá, pomos-nos sérios porque algo dentro de nós nos diz que alguém está além sepultado. *Isto é arquitectura*».⁴¹ De certa maneira, a lápide cúbica de Loos e os jazigos de Lewerentz transferem a peso da eternidade para o peso próprio da matéria construtiva. A singular concepção dos jazigos das famílias Malmström e Holming conquistou a morte propondo arquétipos geométricos elementares. O rigoroso tratamento dos blocos de granito negro destas construções demonstra que o seu interior é portador de uma latência silenciosa remanescente dos versos do poeta Georg Trakl quando descreve o nosso silêncio como «uma caverna negra».⁴²



39 «E, de facto, poderíamos, sob muitos aspectos, considerá-los como «monumentos de absorção» e de pura solidão melancólica. (...) O seu essencial, negrume, com efeito, constitui um obstáculo ao claro reconhecimento das suas formas: como a noite, elas não têm contornos internos. (...) demasiado vazia e demasiado cheia ao mesmo tempo, *corpo de sombra* e não sombra de um corpo, sem limite e, no entanto, poderosa como um pano [pan] de muro, aguçando até ao limite o problema das nossas próprias dimensões perante ela, na medida em que nos faltam parcialmente as coordenadas de espaço em que nos permitiriam situá-la.» v. *Idem*, p. 84-85.

40 «Assim, acabam por se apresentar como blocos de latência: algo nelas jaz ou se encontra enterrado, invisivelmente. Uma negra interioridade que, apresentada visualmente, arruína para sempre a certeza maníaca do *What you see is what you see*.» v. *Idem*, p. 86

41 «Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument. Everything else that fulfills a function is to be excluded from the domain of art. (...) When we come across a mound in the wood, six feet long, and three feet wide, raised to a pyramid form by means of a spade, we become serious and something in us says: somebody lies buried here. *This is architecture*.» v. Adolf Loos «Architecture» (1910) in Yehuda Safran, Wilfried Wang (eds), *The Architecture of Adolf Loos*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1985, p. 108.

42 «Outside, the tomb keeps silent, in dignified reserve: 'Our silence is a black cavern'. Without intending to, the verses of Georg Trakl seem to be written as a commentary on this lyrical but never realized monument.» v. Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Works*, Milão, Idea Books, 1982, p. 170. (cf. «Ressoa um arbusto, / Onde se encontram os teus olhos lunares. / Oh!, há quanto tempo, Elis, morreste. / Teu corpo é um jacinto, / No qual um monge mergulha os seus dedos de cera. / O nosso silêncio é uma caverna negra, / De onde sai, às vezes, um animal meigo / E com lentidão caem pesadas as pálpebras. / Sobre as tuas ténporas goteja orvalho negro, / O último ouro das estrelas caídas.» v. Georg Trakl, «Ao menino Elis» in *Poemas*, Lisboa, Abismo, 2019, p. 35).

Também o mausoléu de Max Dvořák é composto por blocos de granito negro sueco, empilhados de modo a criarem um grande volume cúbico coroado por uma pirâmide escalonada com cerca de sete metros de altura. Ao sermos atirados para a interioridade saturnina destes túmulos, compreendemos que a arte vai inevitavelmente ao encontro do nosso passado, das nossas sombras e dos nossos mortos.

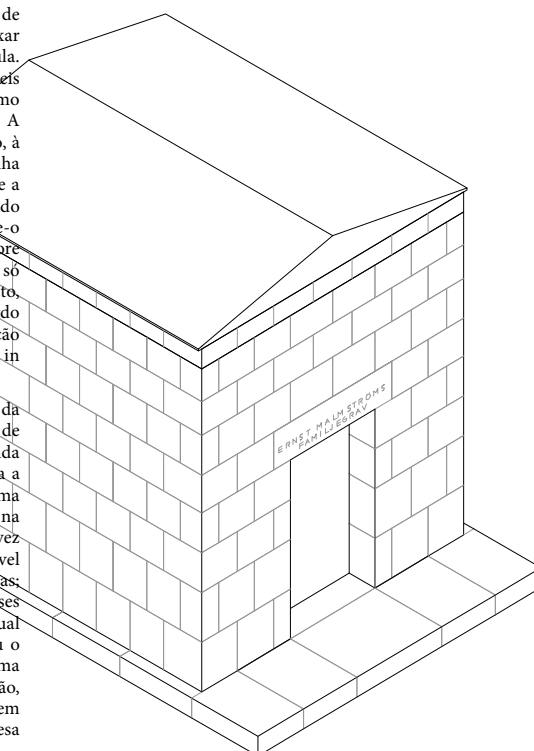
A simplicidade e banalidade visíveis nas suas últimas obras - em particular nas igrejas, mas também presentes nos anexos de serviço da capela da Ressurreição (1952-61), no quiosque das flores (1968-69) e no anexo destinado ao guarda do cemitério oriental de Malmö (1969-72) - possuem uma contenção notável, demonstrando a importância que a tradição e a indústria desempenham ao longo da sua formação. Tendo permanecido um astuto entusiasta dos novos sistemas utilizados nos componentes em aço e vidro para a construção civil, Lewerentz parece sempre retomar os princípios ordenadores vinculados ao saber clássico, cruzando-os com os mecanismos industriais e com a técnica das construções antigas, nunca de forma mimética, mas antes com uma forte predisposição experimental, particularmente surpreendente numa avançada idade.⁴³ A continuidade interessa-lhe na medida em que o incita a ir ao encontro do movimento oscilatório da tradição, das potenciais variações no seio de regras conhecidas. A sua arquitectura manifesta um saber técnico que recupera a expressão justa, verdadeira e clara dos materiais - um tipo de transmissibilidade em prol de uma tradição liberta de pré-determinações formais ou motivações estilísticas.⁴⁴ A adopção deste modo de actuação revela que Lewerentz é um amante exigente, capaz de criar obras singulares a partir da tensão entre vanguarda e tradição, resgatando-as da esfera do conformismo.

Jazigo de Ernst Malmström (c. 1931)

Desenho do autor / Sigurd Lewerentz

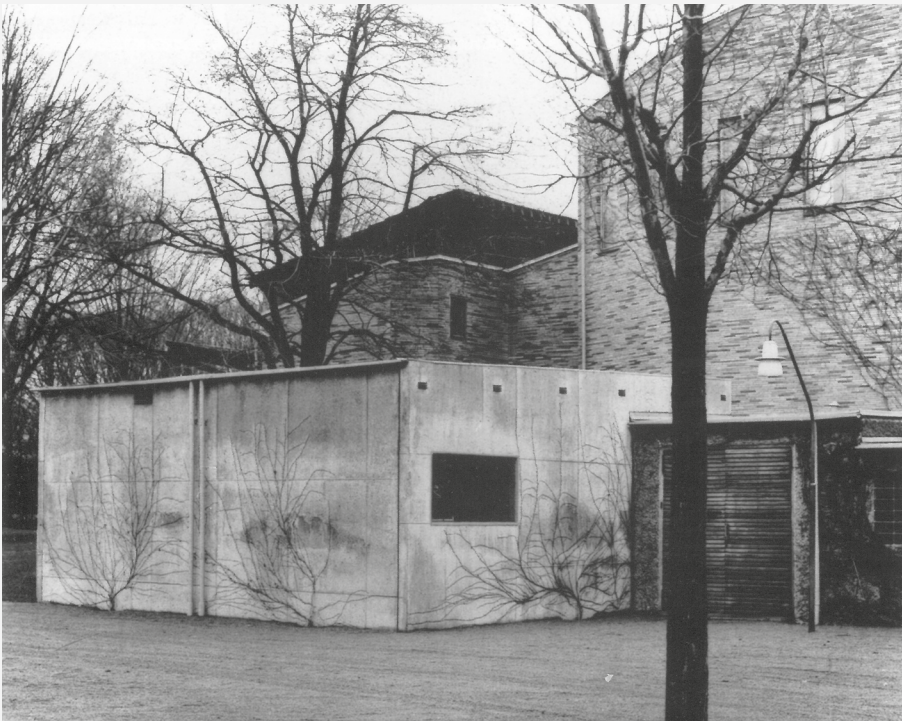
43 Sobre a relação entre o saber técnico e a forma na arquitectura, veja-se o comentário de Victor Palla no ensaio 'Lugar do Artista Plástico', em *Arquitectura*, n. 25 (1948): «Deixar que a estrutura dite o ornato, que a imaginação se agarre à obra. Da goteira nasce a gárgula. O próprio contraforte se faz ornamento. Disciplina. Integridade e coerência indispensáveis ao artista, em geral alheio àquela disciplina intelectual que salva do sentimentalismo o filósofo. Aqui surge a disciplina técnica. Tal é o sentimento da obra arquitectónica. A arquitectura segue a natureza e o homem: obedece às leis naturais, às formas do terreno, à medida dos gastos, à gravidade, à técnica do operário; recusa qualquer arte que não tenha as mesmas leis; é uma consequência das formas sugeridas pela função e pela matéria: e a forma não é bela por si, mas pelas marcas da luta que a criou a partir da necessidade e do material. Sabe-o bem quem durante a obra teve de encontrar soluções imprevistas; sabe-o bem o entalhador a quem as fibras da madeira sugeriram um animal deitado ou uma árvore torcida pelo vento. O homem mede-se, experimenta-se, na própria acção; o sentimento só encontra testemunho na realização do edifício. Se a execução não ultrapassasse o projecto, só haveria engenheiros. (...) Penso no templo grego. Penso nas catedrais góticas. O acordo nasce nestes casos de valores que se ligavam não só plástica como filosoficamente.» Citação retirada de José Miguel Rodrigues, "Victor Palla e o Cinema ou a Defesa da Tradição", in *Revoluções, Arquitectura e Cinema nos anos 60/70*, Porto, AMDJAC, 2013, p. 69.

44 Sobre o problema da tradição, veja-se o comentário de Victor Palla no ensaio 'Lugar da Tradição', em *Arquitectura*, n. 26 (1948): «Vejo nela [na tradição] uma transmissão de poderes, não de meios de usá-los; de princípios, não de elementos formais. Quando a vida muda, e a vida muda sempre, a tradição formal afasta-se dela, e perde a força, e passa a ser superficial - deixando portanto de ser tradição. Se em contraste se adapta e transforma às novas condições, continuando a manter a atitude de alerta resposta à vida, é apenas na superfície que se torna irreconhecível. (Mais tarde essa superfície, já familiar, é por sua vez considerada forma tradicional). Está claro que com o cimento armado também é possível fazer capitéis jónicos; é sempre possível obrigar os materiais de hoje a imitar formas antigas; mas seria isso o que faziam aqueles que em nome da tradição se pretendem imitar? Esses traduziram o melhor que puderam, e com os meios ao seu alcance, a sua época. Qual será o melhor tradicionalista no bom sentido da palavra: o que lhes copia a letra, ou o que lhes copia o espírito? O academismo invoca falsamente a tradição para manter uma ficção de ordem e unidade que o caos à sua volta, com sistemas e dogmas em discussão, desmente; desse caos, homens coerentes tiram novas expressões duma unidade e ordem corajosas.» Citação retirada de José Miguel Rodrigues, "Victor Palla e o Cinema ou a Defesa da Tradição", *op. cit.*, p. 71-72.





ANEXO



Cemitério Oriental de Malmö (c. 1969-72)
Edifício anexo às capelas S. Knut e S. Gertrud
ArkDes

Ao lado: Cemitério Oriental de Malmö (c. 1969)
Quiosque das flores. Karl-Erik Olsson-Snogeröd
ARKM.1973-103-068-01 / ArkDes



+

ON LEWERENTZ
A CONVERSATION WITH EIREEN SCHREURS

On October 17, 2022, I've had the pleasure of speaking with architect and academic Eireen Schreurs about her ongoing interest on material culture and the ways in which it can be tied to Sigurd Lewerentz. Our conversation took place on Zoom, and ranged from Lewerentz's connection to industrial and manufacturing processes to the profound aesthetic experience often associated with his buildings.

JOÃO MANARTE — Recently, I have been researching Sigurd Lewerentz's projects from the 1920s and 1930s, when he took part in the Stockholm Exhibition. That specific period is quite interesting when trying to understand how his approach to industrial production influenced his views on classical architecture and his thoughts about tradition.

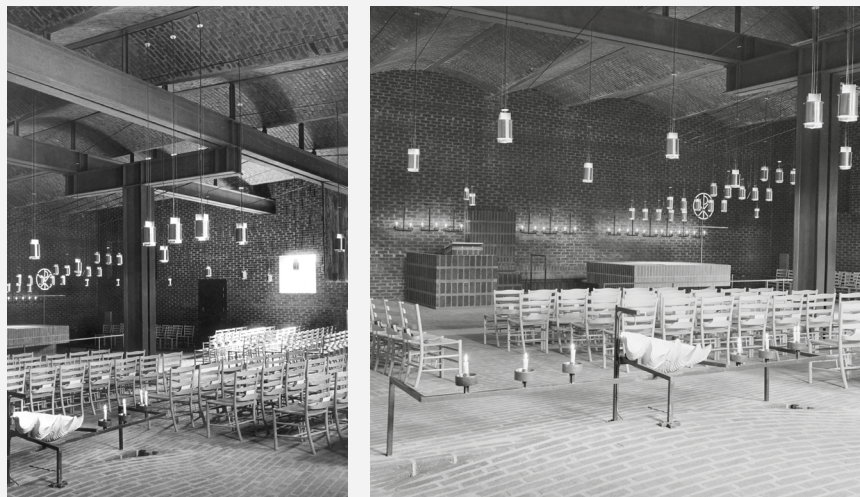
Lewerentz picking up bricks on the construction site of St. Peter's Church, studying how wall can be carried out (c. 1963) Karl-Erik Olsson-Snogeröd
ARKM.1986-106-LEW-22-17 / ArkDes

EIREEN SCHREURS — I think those are an interesting combination of topics that are really spot on in the sense that Lewerentz was very precise when experimenting with various industrial techniques. He owned a steel factory for more than twenty years and he was always very close to his workers. We could say that his knowledge mainly came from making, rather than an extensive theoretical background. He did study mechanics during his academic years, but I don't think he really applied that specifically. It was more about the knowledge of the industry and its latest developments. What seems particularly relevant is the knowledge of what you could make and do with that.

JM — Seriation is an important tool within your research work, that helps to unravel morphological evolution, defining a potential chronology. How do you approach each fragment found in the archive? Are there times when specific pieces or drawings are left out from the final sequence, or temporarily put aside because the lack of dating opens up possible contradictions within the building? Did you find any in Lewerentz's archive?

ES — That's a good question because this is something that I am struggling with as well. In the lecture, I called it speculative seriation because it's quite astounding how often drawings are not dated. If you just used the dated drawings you miss out on all the exciting parts; obviously, there are a lot of very interesting sketches because

they show the tentative nature of Lewerentz's work. I take all the dated drawings and then in between I try to speculate the sequence of his gesture thereby assuming that he works towards a sort of final goal. Once a decision has been made, he doesn't really go back on it. Different architects have different ways of working and when you work with someone for a longer time you can sort of recognize his way of working. This is what helps me speculate. In Lewerentz's case, there is a very good but completely unavailable book by Caroline Constant, where she describes his work as a sort of strong iterative process. According to her, he keeps trying many alternatives and this is something I definitely found in St Mark's Church, where there is a very wide range of try-outs. In St Peter's Church, because he had very little energy left, his work method is a bit more straightforward. The problem is that often you can see things happening and being tested at the same time. I don't really know what goes first. There is actually an interesting example in the series of sketches for the floor plan. There's a very strange sequence where there's first a grid, then only lines in the second or the third phase, and then there is a grid again. He sort of lets it go and then reintroduces it. At first, I thought it couldn't be the case, but I determined with the help of official drawings that this was actually the sequence in which he designed. This shows that sometimes themes are thrown away and then taken up again. It doesn't really make it easier for us.



St Peter's Church, Klippan (c. 1966) Steel column and baptismal font. Karl-Erik Olsson-Snogeröd
 ARKM.1973-103-070-566 / ArkDes
 ARKM.1986-106-163681-08 / ArkDes

JM — Do you know in which development phase were those drawings produced? Were they studies on the position of the corten steel column or about the relations between liturgical spaces?

ES — The drawings were all sketches made on the sight. Official drawings are usually dated; they are really my benchmark for the recording of the process. Certain things were fixed quite quickly. Obviously, if you have a column its position is fixed so he could develop it quite independently. The only really big change that he made

is the baptismal area, where there is a very large shell and a hole in the ground; the hole wasn't really an elongated strip, but rather a square hole. He must have done this change quite early before the foundation work had started. The position of the column was also fixed as soon as the foundation started. These were determined quite early. I think he just walked around it, developing it quite independently. He liked to postpone decisions.



JM — How would you define the reason for the position and orientation of the column in St. Peter's Church? How do you think a column became the central structural point of the composition?

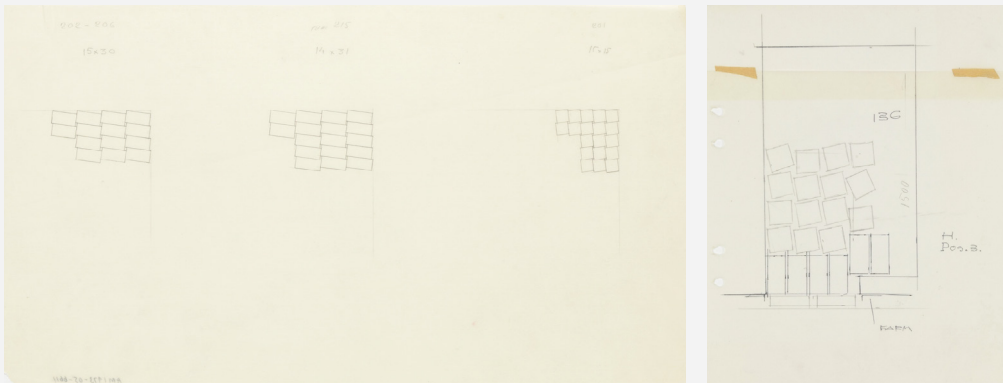
St Peter's Church (c. 1963) Skechth baptismal font
ARKM.1973-05-11760 / ArkDes

ES — These drawings are mainly about details, focusing on the space of the altar and the baptistry. The position of the column is the most important; it's a determining aspect that had been previously fixed. The issue here is about how to strengthen it, and, to an extent, go against it using the floor pattern. What he did after determining its position was to create almost an unstable floor.

JM — I have noticed that the floor pattern in St. Peter's Church has a series of different directions whose slight shifts aren't so easy to explain. Curiously enough, Lewerentz does not apply any visible oblique direction in the floor pattern of his previous church in Björkhagen. There the floor looks perfectly orthogonal to the walls. What do you think is the reason behind the various oblique positions?

ES — There are a lot of things that I don't really understand about this church. What I do know is that if you look at the other large room in the congregation - a sort of communal room - the direction of the tiles is actually oblique and not perpendicular to the walls. With this, he might have wanted to make a connection between the two rooms, and let the user feel that there's something outside. Not complying with the walls raises tension; it makes a connection to the communal room and to the outside, which means that there are motivations even though we might not know them. The exact angle is very strange, but I do think he made it on purpose because he

didn't want to comply with the roof structure. Sometimes you just decide to do things in a different way, and the angle has its own logic.



St Peter's Church (c. 1963) Sketch floor pattern
 ARKM.1973-05-06611 / ArkDes
 ARKM.1973-05-11760-003 / ArkDes

JM — In a way, it creates tension within a space that otherwise has quite a uniform materiality. We can sense these smart variations and fluctuations all over his buildings. For instance, the meeting room in the parish building of St. Mark's Church has a floor pattern that is oblique in relation to the walls. This particular option seems to be stressing, as you have mentioned, a potential connection to the outside once it points out to that window with a painted white square on its left side.

ES — It's a sort of a tryout because apparently, Lewerentz wanted to paint the walls completely white. When the church has been made he tried it out by painting that square and then decided not to. So, the idea of not painting the walls came originally in St Mark's Church. In this particular room where there's also an oblique direction, you can see many themes being developed that are then taken to another project. There are many ties between both churches and even stretching out to other projects. Particularly in St Mark's and St Peter's, there are many thematic ties.

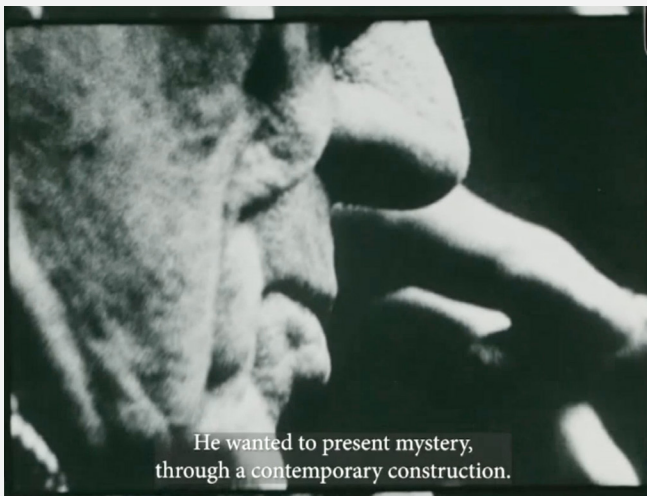
JM — You're right. When I was looking at the archival material on St Mark's Church I also noticed that in the drawing plans the beams were drawn parallel to each other, which means that at some point Lewerentz decided to tilt part of them. Do you have an idea when this might have occurred?

ES — St Mark's Church hasn't been my main focus, but what I do remember is that there's indeed half of the beams straight and the others are angular. They are partially straight and partially at an angle. You probably have noticed as well that the archival material in ArkDes is very far from complete; there are only a few drawings, so you have to work from half of the information. This is why would really be able to say a lot about St Mark's because there are also just a few drawings. I've been able to visit the archive concerning St Peter's Church and I have found many more interesting drawings where you can really trace the sequence or the origins. I know that in Klippan's

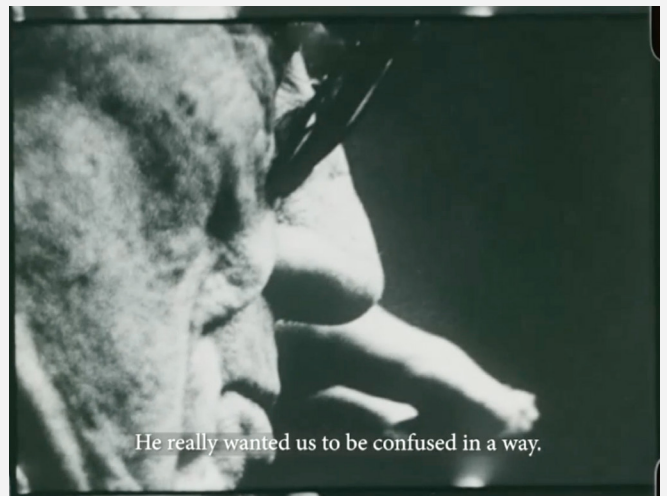
project, from the very start, the roof has been there; he must have taken it from St Mark's.

JM — Lewerentz also compared the shape of the ceiling to the one of a racing boat's keel. How do you interpret this particular reference?

ES — With Lewerentz is never just one thing. What he can do very well is make annotations from various formal references. Regarding the idea of a boat, I don't personally see it. But, I mean, if he said so, it has obviously something to do with it. What I also very much recognize are these sorts of vaults taken from industrial buildings that used a technique quite common at the turn of the century. Even in Berlin, for example, they have these sorts of structures. I think he wanted to make a roof something rather special since it also refers to the sky or to the clouds. He makes it very special by combining the unusual with the vernacular. There are never really singular answers in Lewerentz's work. Many of his decisions have been rational, but there's also a sort of sensibility for the symbolic or the illusional which are rather atmospheric motivations.



He wanted to present mystery,
through a contemporary construction.



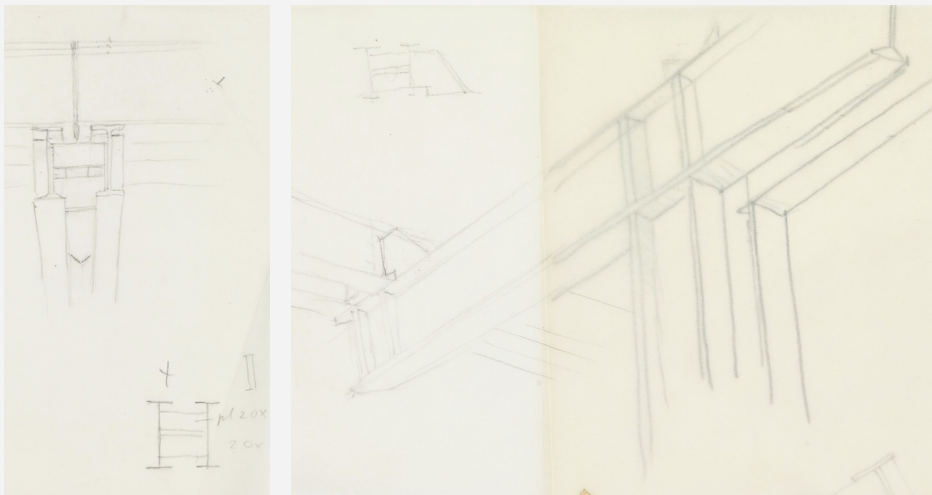
He really wanted us to be confused in a way.

JM — And the fact that he wrote so little leaves his work even more open to interpretation. Are his motivations rooted in functional distribution, technical organization, or even sacred symbolism? When facing his work, how do you approach its technical, functional, and symbolic aspects?

ES — What I noticed in the Klippan Church is that he pays special attention to these two materials: the iron and the bricks. The origin of the brick is not so much the clay per se but rather the fact that it is a standard industrial element. The brick as an industrial element is what he works with, respects, and wants to express. For example, there is a very big difference when comparing Lewerentz's column, which is simply a double I-shaped beam, with the one of Mies which is completely welded and composed. In Klippan, Lewerentz really

Still images from construction of St. Peter's Church, recorded by Bernt Nyberg (c. 1964-66) and edited by Sven Blume (c. 2022)

shows how the element is and he also kept visible the location where the beams originated from, at eye-level height. He didn't want to hide where it was produced or the fact that the column was a simple I-shaped beam. He just wanted to make it more square and interesting to all sides. His concern was very much about industrial production. From there he tried to find the poetics and the sort of geometrical rules of it. This action wasn't just like putting a single beam in a room because he did double it. He had a symbolic intention allied to a practical problem. It was an architectural intention rather than a purely rational technical one.



St Peter's Church (c. 1963) Connection between the double steel column and the cantilever beams
ARKM.1973-05-11755 / ArkDes

JM — So, Lewerentz's column is explicitly expressing the industrial character of an element as it is.

ES — Yes, it's about leaving the industrial process visible. He wanted the welding not to be sanded away and rather be kept. Mies's column is very much a reference to a classical column because of what its section does. The greek cross-section creates vertical lines that stress its concordance with how a greek classical column was made. I think Mies's reference was more about total control of the material, turning over its logic and referring it to classical eternal values, whereas Lewerentz's choices are much more informed by the logic of industry, by its making. The story behind the double I-shaped cross-section is that, in the beginning, Lewerentz wanted to use the two L-shaped beams, those two corner beams, to weld everything together. However, he needed to make a connection first, before welding them, and he also wanted to have a very small distance between the main I-shaped beams. In the archive, I came across a lot of little sketches in his notebooks about this. In the end, he came up with an inversion. He welded the corner beams to each I-shaped beam and then put the two together so he only had to weld it on both sides, which was a much easier solution than having to weld it in multiple points. We can see the way these things are made. Understanding the

column from its making process was something he personally took care of. He didn't say, 'this is the drawing, do whatever you want to'.

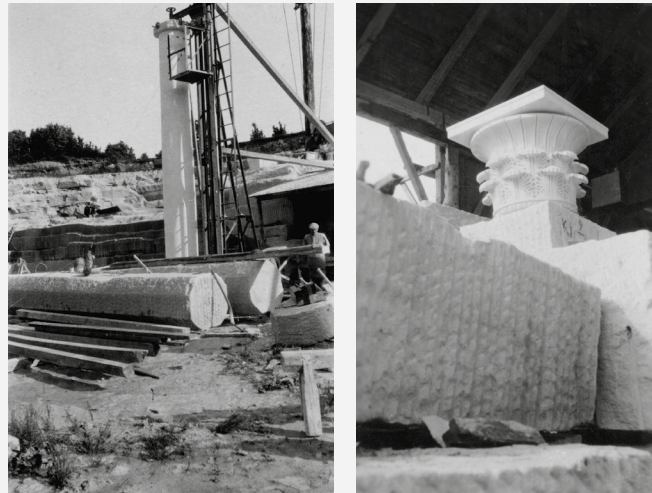
JM — During Lewerentz's Symposium, you mentioned that you have been also researching the iron column in the work of Labrouste and Wagner. Were you able to find a correlation between all of them?

ES — My Ph.D. hasn't been finished yet, but the work on Labrouste and Wagner has appeared in different books. This is actually going to the heart of what my Ph.D. is trying to prove. It is very important to notice that they are all working with different versions of iron. Labrouste worked with cast iron; a process that could give any form but was kind of brittle since it could only take compression and not thrust. Wagner was one of the very first to work with steel and with composed steel beams that were clad with aluminum. Lewerentz worked with corten steel and St Peter's was one of the very first projects that I know of to use this material in Europe. The three of them worked with new materials in innovative ways. However, each one looked at different properties of iron. Labrouste worked very formally, determining the connection between form and stone, and then trying to translate stone into iron. I called this his most important material motif. Then, Wagner's material motif was rather related to the idea of assembly. He had these rivets that were formally exaggerated. Their rhythms were very important because they very much determined the form and the surface of the column, but also the whole interior since he just riveted everything, everywhere. Then, the material motif of St. Peter's Church is its origin. Interestingly enough it isn't the origin of the materials, because he doesn't go back to the iron aura or the mining, but rather to the origin of the production. In my chapter on Lewerentz, I compare four columns from four different buildings throughout his career: the natural stone column on the Resurrection's Chapel, the concrete column with marble cladding on St. Gertrud and St. Knut's Chapel, the wooden columns at the canopies of St. Mark's Church, and then the corten steel column on St. Peter's Church. In each case, I can safely say that he really works with the production rather than with the origin.

JM — That is very interesting. At first glimpse, I would say that the first two columns seem to have a quite different approach from the other two. The first two seem to resonate more with the structure of a classical column. This is not to deny them a similar strategy. For instance, the carpentry behind the canopies of St. Mark's Church is fascinating and, as you pointed out in your lecture, its structural solution was crucial for the development of the column of St. Peter's Church. There is a clearly intertwined morphological evolution.

ES — I understand that from a formal language that they use, there is a sort of distinction to be made. Obviously, there is a gap between the first two and the last two. However, it is very much in

the details which are also about the finishings. I would rather say that glimpses of his fascination with the process have maybe more indirect evidence. For example, regarding the very first column in the Ressurrection's Chapel, there are a lot of photographs of its making process and of the way the column was constructed and stacked. Actually, the column was really just one element, one stone, and they had a very funny machine in which the stone would slowly turn and the craftsman could just hold his chisel - probably a gigantic chisel - to make sure it was perfectly made. In the beginning, Lewerentz also wanted to paint the columns black, but in the end, he just showed the rough material. If you understand the way it has been made or the motivations for its construction, there is already a certain interest in the making process. These choices are quite exceptional because these columns would normally be built up from different stones. In this case, it was just one stone.



Ressurrection Chapel (c. 1925) Composite capitals
for columns of open portico (under construction)

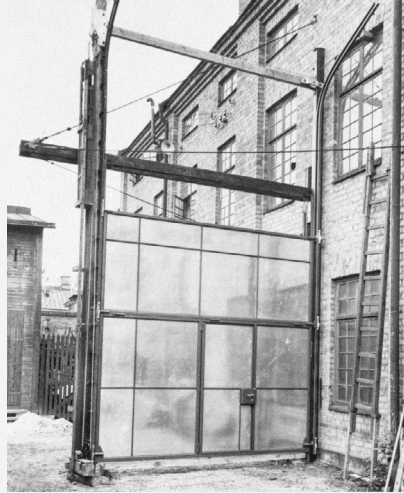
ARKM.1973-103-084-050 / ArkDes

ARKM.1973-103-084-047 / ArkDes

JM — Lewerentz was also strongly aware and deeply interested in the ever-evolving fabrication processes of industrial steel products. The company he founded in Eskilstuna clearly denotes his profound will to somehow narrow the gap between industrial production and architectural conception. Regarding this close relationship between Lewerentz's practice and his knowledge of the industry, I am curious to know where you see Lewerentz's approach, as it isn't really about the standard, and couldn't be further from high-tech solutions.

ES — Maybe it's difficult for us to imagine it, but I do think that in the 1960s industry was still in hybrid condition when standard materials were delivered to factories. For example, the corten steel beams for the Klippan church were actually produced in an enormous industrial facility in Luxembourg. They were produced in a Luxembourgian steel company and then transported to a factory in Sweden to be welded by craftsmen. I think the industry was still a mixed process and you can sort of sense this through those anecdotes of Lewerentz going to factories and talking to the craftsmen.

In the end, these bricks have to be laid out by the bricklayers. We can see it in the way he used the mismatches and the slag, or even in the fact that he had worked with the same wooden company for his whole life. You could also say that he had a personal relationship with these factories and a sort of clear access to their backdoors. I think they were still half factories and half craft shops.



JM — One can also sense a sort of technical reduction in his later works, almost like they have somehow regressed to a simpler solution. In Idesta, Lewerentz designed super delicate window frames that were then reduced to almost nothing by just laying a glass surface on top of a brick wall.

Test installation of an industrial gate in the yard behind the factory building in Eskilstuna (c. 1950)
Ateljé Price / ArkDes

ES — It is a quite radical approach. At times he can be quite rational, taking very simple decisions, but in the end, I think he is also an aesthetic person. Apparently, he understood the power of just having a hole in a wall, where a window would only diverge. He did these quite radical things because he didn't care so much about what other people thought, especially at a later age. He could really pursue his own agenda, purifying it not in a systematic way, but rather through intuitive thinking. He doesn't purify everything. He could have poured the church's floor only with concrete - that would be good since it's much easier and no bricks would be needed. He had a very particular idea and he just acted on it. His material palette was very reduced. He thought carefully about the materials that he worked with. You can see this in his endless rearranging of the bricks and tiles on the floor. He knew that the more strict his palette was, the more attention could he give to the materials chosen. This can also be seen in the development of the columns, he used the least amount of materials possible. He really liked to focus on connections, for example, the wooden connections of the canopies at St. Mark's Church where all is in wood. The same happens with the steel beams in Klippan, where its connections are also in steel. In the twin chapels of St. Gertrud and St. Knut, there are wooden pins in the

concrete columns clad with marble; then you can also see that the marble pieces are fastened with marble pins. When it connects to the wooden beams, there are what seem to be wooden support rods that aren't actually in wood, but rather steel. He probably wanted to make it in wood but apparently, he had to use steel. He then clad it with wood because he didn't want to see a third material.



Still image from construction of St. Peter's Church, recorded by Bernt Nyberg (c. 1964-66) and edited by Sven Blume (c. 2022). Window installation

JM — So, in a way, he is trying to reduce the palette of materials bearing in mind the colors they carry and the light they might reflect. In his churches, there is a very dark and dense atmosphere. Then in one of his last works, in the flower kiosk, the space is bright and the lights are heavily reflected by the aluminum foil sheets on the ceiling, and through the concrete walls, helping to create a particular atmosphere. That happens when the technique aligns with aesthetics. Do you think Lewerentz was very conscious of the aesthetic value of spaces?

ES — Absolutely. I think his main decisions always had a sort of rational basis, but they were definitely a beautiful combination of both. I think you are right in the observation that he uses a very restricted palette of materials and colors and that is to condense the experience as much as possible, to have the least distractions, and to really focus on what he thought was the essence.

JM — My last question is about a particular book by the English philosopher Edmund Burke about the idea of the sublime and the beautiful. I can sense an intimate relationship between those concepts as introduced by Burke, in particular the idea of the sublime, and the surrounding atmosphere of Lewerentz's architecture. How do you regard those aesthetic experiences within his works? Could they also tell us something about Lewerentz's own existential way of looking at life?

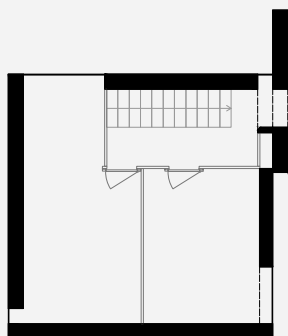
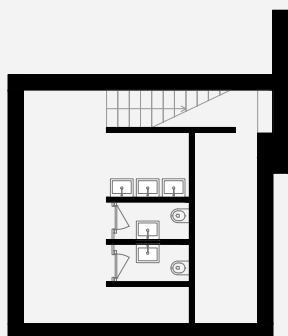
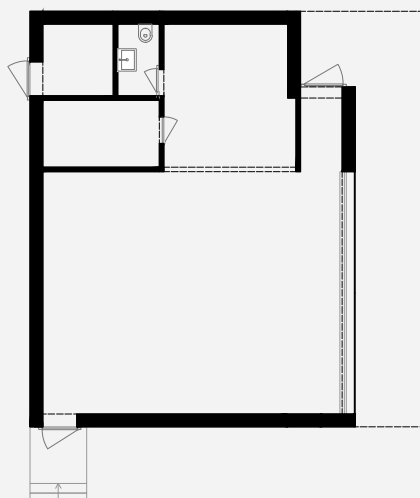
ES — I actually think that's a beautiful last question. I am not sure whether he actually read Burke, and unless you find evidence of that, I wouldn't really count on it. I do know that his library was quite extensive, and it was also very visual. He would have a lot of different influences and I do think that the parallel is interesting. He might not

have been directly influenced by Burke but I think Burke describes a certain sentiment and a feeling that could help you to understand the many contradictions within Lewerentz's work. Indeed, beautiful might not be the word to describe it. It's not aesthetic in the sense that it's always pleasing and harmonious, but rather has an existential or a very strong phenomenological aspect to it that makes you experience things very intensely.

JM — At first, people often reject the roughness aspect of his architecture, and little by little it begins to grow on them. Our own architectural perception is quite often changed unconsciously through continued exposure to the work. It is interesting that Burke's theory on the sublime is central to the Romantic's perception of the world, which encouraged empirical knowledge through sensory experience. At the beginning of Lewerentz's career, we are able to detect some of these aspects of romantic sensibility within his landscape proposals, as well as in his religious buildings and housing projects, that somehow will later resonate with the final works, too. However, it is never really a direct figurative translation of romantic paintings into the realm of architecture.

ES — It's a communal feeling. I think it is very hard to imagine that you're from the south of Europe, I'm sort of from the middle, and they were from the north. Light has a very particular role in it. Vernacular buildings were often shielded from the outside, so they were half dark, half darkness. Lewerentz uses a lot of roof lights which is also a very particular form of lightning. You don't really need a lot of light because, when it comes from above, it becomes a sort of comforting lightning. Because it's not especially directional and comes from above, it becomes a safe light that shields you where you sit in this kind of cave-like structure. In St Mark's Church, there's still a sort of direction because it is elongated and has these relations with the side bay. But in Klippan, it's still because it's directionless. The church is a square that has a column in the middle almost as if life has come to a standstill. I think it's much less dynamic than St Mark's Church. Its interiors are very much about subtle shifts that sort of slightly resettles. The column is just a bit off the middle, the ground is just a bit on a slighter angle, and the patterns are just waving a bit. These little inhomogeneous movements give life to the building which is otherwise really about contemplation, silence, and stillness.

Eireen Schreurs is a Dutch architect and academic with a teaching and research position at the TU Delft, and a PhD fellow at KU Leuven where she investigates material culture and how materials acquire meaning. Trained as an architect at the TU Delft, she founded the practice SUBoffice architects in Rotterdam with Like Bijlsma, and has co-edited, among others, the publication The New Craft School (2018), the fourteenth Architectural Review Flanders (2020) and the book The Hybrid Practitioner (2022).



Cemitério Oriental de Malmö (c. 1969-72)
 Edifício anexo às capelas S. Knut e S. Gertrud
 Quiosque das flores. Plantas 1:200

Desenho de autor / ArkDes

- AHLIN, Janne, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Massachusetts, The MIT Press, 1987
- ASPLUND, Gunnar, et. al., *Acceptera*, Estocolmo, Tiden, 1931
- BANDEIRA, Pedro, TAVARES, André, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede: Imagens de Método*, Porto, Dafne, 2011
- BANHAM, Reyner, *The New Brutalism*, Nova Iorque, Reinhold Publishing Corporation, 1966
- BANHAM, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Nova Iorque, Frederick A. Praeger Publishers, 1960
- BECK, Haig (ed.), *Swedish Grace: Modern Classicism in Stockholm*, Londres, International Architect Publishing, no. 8, 1982
- BENJAMIN, Walter, *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010
- BLAKE, Peter, *Four Great Makers of Modern Architecture*, Nova Iorque, Da Capo Press, 1970
- BLUNDELL JONES, Peter, *Gunnar Asplund*, Londres, Phaidon Press, 2006
- BOESIGER, Willy, STONOROV, Oscar, BILL, Max (eds) *Le Corbusier - Œuvre complète*, Basiléia, Birkhäuser Verlag, 1995
- BRAVO, Luis, *La morada del hombre bajo las estrellas. Un paseo por la Arquitectura de Gunnar Asplund*, in 2C Construcción de la ciudad, no. 19, Barcelona, 1981
- BURKE, Edmund, *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Lisboa, Edições 70, 2015
- CALDENBY, Claes, HULTIN, Olof (eds), *Asplund*, Estocolmo, Arkitektur Forlag, 1985
- CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran, WANG, Wilfried (eds), *20th-Century Architecture: Sweden*, Munique, Prestel-Verlag, 1998
- CAMPO-RUIZ, Ingrid, *Construction as a prototype*, in Construction History, vol. 30, no. 2, 2015
- CAMPO-RUIZ, Ingrid, *Menos o más? La construcción del kiosco de flores de Lewerentz en el cementano de Malmö*, in Revista Progreso, Proyecto, Arquitectura, no. 8, 2013
- CREAGH, Lucy, KÅBERG, Helena, MILLER LANE, Barbara (eds), *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2008
- CRUICKSHANK, Dan, *Erik Gunnar Asplund*, Londres, Architects Journal / AJ Masters of Building, 1988
- CURTIS, William, *Los primeros maestros. Erik Gunnar Asplund un clasicismo depurado*, in AV Monografías, no. 55, Escandinavos, Madrid, 1995
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, Editora Dafne, 2011
- ELIOT, T. S., *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997
- ELIOT, T. S., *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992
- FLORA, Nicola, GIARDIELLO, Paolo, POSTIGLIONE, Gennaro (eds), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milão, Mondadori Electa, 2002
- FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2016
- FOOTE, Jonathan, GÖRITZ, Hansjörg, HALL, Matthew, MATTESON, Nathan (eds), *Lewerentz Fragments*, Barcelona, Actar Publishers, 2021
- GANDUM, Ana, GUEDES, André, GUERREIRO, António, et al., *O que é o arquivo? Laboratório arte-arquivo*, Lisboa, Documenta, 2018
- GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1967
- GIEDION, Sigfried, *Walter Gropius, Work and Teamwork*, Nova Iorque, Reinhold Publishing Corporation, 1954

- GRASSI, Giorgio, *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos, Theory and Works*, Milão, Idea Books, 1982
- GRAVES, Michael, *Swedish connection. A didactic exercise*, in Lotus International, no. 22, Milão, Electa, 1979
- HART, Vaughan, *Sigurd Lewerentz and the 'Half-Open Door'*, in Architectural History, vol. 39, 1996
- HELLQUIST, Thomas, *The Collapse of a vision. Erik Gunnar Asplund's designs for Goteborg town square*, in Lotus International, no. 46, Milão, Electa, 1985
- HILBERSEIMER, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Livro dos Amigos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002
- HOLMDAHL, G., LIND, S. I., ÖDEEN, K. (eds), *Gunnar Asplund Architect*, Estocolmo, Bygghöuset, 1981
- JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1947
- LERUP, Lars, *Asplund's Stockholm Crematorium*, in Lotus International, no. 38, Electa, Milão, 1983
- LEWERENTZ SYMPOSIUM, with W. Wang, C. Constant, M. Hall, K. Björkquist, S. Blume, C. Torricelli, P. Lynch, E. Schreurs, C. Voet, K. Long, ArkDes, (23 August) 2022
- LINAZASORO, José Ignacio, *La arquitectura del contexto. Una respuesta antimoderna*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2021
- LINAZASORO, José Ignacio, *La memoria del orden. Paradojas del Sentido De La Arquitectura Moderna*, Madrid, Abada, 2012
- LINAZASORO, José Ignacio, *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978
- LONG, Kieran, ÖRN, Johan, ANDERSSON, Mikael (eds), *Sigurd Lewerentz: Architect of Death and Life*, Zurique, Park Books, 2021
- LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed), *Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940*, Madrid, El Croquis Editorial, 2002
- LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2002
- LUNDAHL, Gunilla (ed), *Nordisk funktionalism*, Estocolmo, Arkitektur Forlag, 1980
- MACHADO, Carlos, *Anonimato e Banalidade, Arquitectura Popular e Arquitectura Erudita na Segunda Metade do Século XX em Portugal*, Porto, FAUP Publicações, 2021
- MANSILLA, Luis Moreno, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona Fundación Caja de Arquitectos, 2002
- MANSILLA, Luis Moreno, et al., *Escritos circenses*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005
- MARTELIUS, Johan (ed), *20xSwedish Grace in Stockholm*, Estocolmo, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2005
- MARTÍ ARÍS, Carlos, *La herencia del clasicismo in 2C Construcción de la ciudad*, no. 5, Barcelona, 1975
- MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las variaciones de la identidad, Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Ediciones WSerbal, 1993
- MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Edições Vendaval, 2009
- NICOLIN, Pierluigi, *Lewerentz-Klippan: Foreword*, in Lotus International, no. 93, Milão, Electa, 1997
- ORTELLI, Luca, *Three Projects by Erik Gunnar Asplund. Göteborg 1917 and 1918, Stockholm 1922*, in Lotus International, no. 61, Milão, Electa, 1989
- PORPHYRIOS, Demetri, *Classical, Christian, Socialdemocrat. Asplund and Lewerentz's Funerary Architecture*, in Lotus International, no. 38, Electa, 1983

- PORPHYRIOS, Demetri, *Reversible Face. Danish and Swedish Architecture 1905-1930*, in Lotus International, no. 16, Milão, Electa, 1977
- POSTIGLIONE, Gennaro, *Lewerentz's Last Project*, in Lotus International, no. 93, Milão, Electa, 1997
- PROVIDÊNCIA, Paulo, *Architectonica Percepta*, Zurique, Park Books, 2016
- PUENTE, Moisés (ed), *Sigurd Lewerentz, A Trip to Italy*, Colónia, Buchhandlung Walther König, 2021
- RODRIGUES, José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, Porto, Edições Afrontamento, 2013
- RODRIGUES, José Miguel, *Destruição, tradição, ruína e fragmento*, in Punkto, no. 3, Nostalgia, Porto, 2013
- RODRIGUES, José Miguel, *Victor Palla e o Cinema ou a Defesa da Tradição*, in *Revoluções, Arquitectura e Cinema nos anos 60/70*, Porto, AMDJAC, 2013
- ROGERS, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Milão, Skira, 1977
- ROGERS, Ernesto Nathan, *Experiencia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965
- ROGERS, Ernesto Nathan., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Nápoles, Guida Editori, 1981
- ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa, Edições 70, 2018
- RUDBERG, Eva, ENGLUND, Gunilla, NYSTRÖM, Bengt (eds), *Museet och 30-talet*, Estocolmo, Dædalus / Sveriges Tekniska Museums årsbok, 1986
- SAFRAN, Yehuda, WANG, Wilfried (eds), *The Architecture of Adolf Loos*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1985
- SCHILDT, Göran, *Alvar Aalto in his own words*, Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1998
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Edições 70, 2000
- SIMMEL, Georg, *Filosofia da Aventura e Outros Textos*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019 SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Porto, Civilização, 2009
- SEELow, Atli Magnus, *Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930*, Estocolmo, Arkitektur Förlag, 2016
- SMITHSON, Alison e Peter, *The Heroic Period of Modern Architecture*, Londres, Architectural Design, 1965
- ST JOHN WILSON, Colin, *Sigurd Lewerentz and the Dilemma of the Classical*, in *Perspecta*, no. 24, 1988
- ST JOHN WILSON, Colin, *Sigurd Lewerentz: The sacred buildings and the sacred sites*, in OASE, no. 45-46, *Essential Architecture*, 1997
- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2008
- TÁVORA, Fernando, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo. A lição das constantes*, Porto, FAUP Publicações, 1993
- TESSENOW, Heinrich, *Osservazioni elementari sul costruire*, Milão, Franco Angeli Editori, 1974
- TRAKL, Georg, *Poemas*, Lisboa, Abismo, 2019
- WANG, Wilfried, *Sigurd Lewerentz: St. Petri Church, Klippan 1962-66*, Berlim, Ernst Wasmuth Verlag, 2009
- WEDEBRUNN, Ola (ed), *Östra Kyrkogården, Malmö. Who comes - who leaves - who stays*, Copenhagen, Architectural Publisher, 2002
- WREDE, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1980
- YOSHIDA, Nobuyuki, WANG, Wilfried (eds), *Sigurd Lewerentz Drawing Collection 1+2*, Tóquio, a+u Publishing Co., Ltd., 2016



3 PAN FILM 3A

4

4A

5 KODAK SAFETY FILM 5A

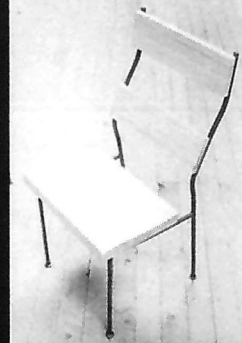
6

6A

7

7A KODAK TRI X PAN FILM

8A



9 9A KODAK SAFETY FILM

10 SAFETY FILM

10A

11

11A

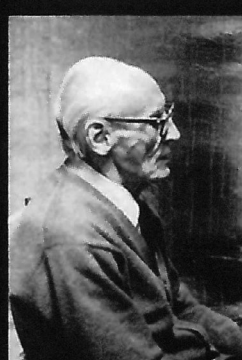
12

12A KODAK TRI X PAN FILM

13A

14

14A KODAK SAFETY FILM



15 15A

16

16A

17

17A

18

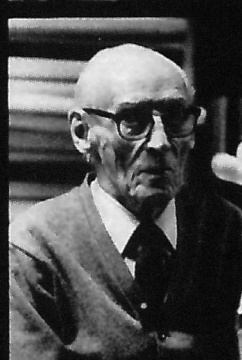
18A

19

19A KODAK SAFETY FILM

20

20A F



21A

22

22A

23

23A

24

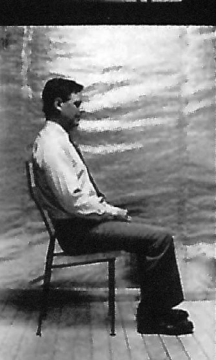
24A

25

25A

26

26A



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI X PAN FILM

LEVERENTZ

Tradição e Indústria nos anos 20/30

João Aguiar de Sousa Rodrigues Manarte

FACULDADE DE ARQUITETURA

