



Universidades Lusíada

Franco, Renato Miguel Vicente, 1991-

Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar

<http://hdl.handle.net/11067/2636>

Metadados

Data de Publicação	2017-01-09
Resumo	A presente dissertação tem como finalidade o estudo da arquitectura do espaço funerário, da sua relação com a cidade e do simbolismo destes espaços, tanto a nível social, como religioso e arquitectónico. Este estudo tem então a necessidade de compreender a origem do espaço funerário e como este evoluiu no tempo, no espaço e simbolicamente nas sociedades. Assim, o presente estudo abarca um alargado período temporal, iniciado nas primeiras civilizações e terminando com dois casos de estudo actuais...
Palavras Chave	Cemitérios, Monumentos funerários - História, Arquitectura e religião
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2025-05-17T10:39:45Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

**Arquitectura funerária, simbolismo e
relação com o lugar**

Realizado por:

Renato Miguel Vicente Franco

Orientado por:

Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador:	Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Jorge Virgílio Rodrigues Mealha da Costa

Dissertação aprovada em: 18 de Novembro de 2016

Lisboa

2016



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar

Renato Miguel Vicente Franco

Lisboa

Setembro 2016



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o
lugar

Renato Miguel Vicente Franco

Lisboa

Setembro 2016

Renato Miguel Vicente Franco

Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Lisboa

Setembro 2016

Ficha Técnica

Autor Renato Miguel Vicente Franco
Orientador Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves
Título Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar
Local Lisboa
Ano 2016

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

FRANCO, Renato Miguel Vicente, 1991-

Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar / Renato Miguel Vicente Franco ; orientado por Rui Manuel Reis Alves. - Lisboa : [s.n.], 2016. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - ALVES, Rui Manuel Reis, 1964-

LCSH

1. Cemitérios
2. Monumentos funerários - História
3. Arquitectura e religião
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Cemeteries

2. Sepulchral monuments - History
3. Architecture and religion
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NB1330.F73 2016

Aos meus pais,

por todo o apoio e pela possibilidade de
realizar a minha formação

AGRADECIMENTOS

Várias são as pessoas que contribuíram para o meu desenvolvimento e formação, de modo a que esta dissertação se tornasse a expressão de um ciclo de estudo. Para todos o meu sincero agradecimento.

Antes de tudo aos meus pais, pelo apoio incondicional e pela oportunidade de formação académica, por toda a força e pelo apoio no meu crescimento e desenvolvimento.

Ao meu orientador, Prof. Doutor Arq. Rui M. Reis Alves, pelo conhecimento partilhado, rigor crítico, paciência, empenho e disponibilidade que dedicou à realização deste trabalho.

À Prof. Doutora Arq. Ana Magalhães, ao Prof. Arq. Jorge Sousa Santos, à Arquitecta Vyernu Patel, ao Arquitecto Paulo Marques, à Prof. Doutora Arq. Helena Botelho, ao Prof. Doutor Arq. Pedro Boléo de Freitas e ao Prof. Doutor Arq. Alexandre Marques Pereira, o contributo, directo ou indirecto, para a realização deste trabalho, mas principalmente no meu desenvolvimento e crescimento arquitectónico.

À restante família e aos meus amigos pelo companheirismo, força, amizade, compreensão e partilha de informação.

Às pessoas dos diversos serviços de pesquisa que se demonstraram sempre disponíveis no auxílio da pesquisa, em especial, à Catarina Graça por toda a paciência, disponibilidade e informação.

A todos o meu sincero obrigado.

ERRATA

FRANCO ,Renato Miguel Vicente (2016) — Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar . Lisboa : [s.n.], 2016. - Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Página	Linha	Onde se lê	Deve ler-se
30	14	para melhor melhor compreendermos	para melhor compreendermos
52	1	Após a base	A base
52	1	esta vai dividir-se	vai dividir-se
71	17	Itália, à época, pela	Itália, pela
78	5	pudessem serem	pudessem ser
80	5	delimitado	delimitada
80	9	por	porque
84	14	em o seu	em que o seu
86	6	cemeterial	cemiterial
86	9	geometria	geométrica
101	10	histórias	históricas
101	18	totalizante	totalitário
118	13	mão	não
119	18	(Wilson, 2014, p. 31.	(Wilson, 2014, p. 31).
126	6	(Seixas Lopes,	(Lopes,
134	16	passada	passada
147	29	de 3 enquadra	de 3 metros enquadra
149	14	da entra,	da entrada
151	7	preparado-nos	preparando-nos
154	24	do espaço	o espaço
157	13	planeado que claramente	planeado, claramente

161	5	dissimulam	dissimulação
167	8	século 4	século IV
169	15	no <i>Enterramentos</i>	nos enterros
182	6	monumenta	monumental
182	6	mediterrâneol	mediterrâneo
184	1	incia	inicia
186	7	artefacto	facto
190	1	interpretação outra	interpretação promove outra
193	21	Rosenau	Boullée
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221	cabeçalho	Arquitectura revisada: o rio Tejo	Arquitectura funerária, simbolismo e relação com o lugar
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221	rodapé	Inês Maria dos Santos Baltazar Costa Vieira	Renato Miguel Vicente Franco

“[...] o efeito da memória é levar-nos aos ausentes, para que estejamos com eles, e trazê-los a eles a nós, para que estejam connosco. Lembrai-vos do amigo ausente [...] ao mesmo ponto vós estais lá com ele, e ele está cá convosco, porque lá vos levou a memória, e cá o tendes no pensamento.”

VIEIRA, António, padre (1959) — Sermão de Nossa Senhora do Rosário com o SS. Sacramento exposto : pregado no Maranhão, no Colégio da Companhia de Jesus, no ano de 1654, no Sábado infra octavam Corpus Christi, à hora da recitação quotidiana do Rosário. In VIEIRA, António, padre — Sermões. Prefaciado e revisto pelo Padre Gonçalo Alves. Porto : Lello Irmão. V. 11. p. 337.

APRESENTAÇÃO

Arquitectura Funerária, Simbolismo e Relação com o Lugar

Renato Miguel Vicente Franco

A presente dissertação tem como finalidade o estudo da arquitectura do espaço funerário, da sua relação com a cidade e do simbolismo destes espaços, tanto a nível social, como religioso e arquitectónico. Este estudo tem então a necessidade de compreender a origem do espaço funerário e como este evoluiu no tempo, no espaço e simbolicamente nas sociedades. Assim, o presente estudo abarca um alargado período temporal, iniciado nas primeiras civilizações e terminando com dois casos de estudo actuais de ideologias religiosas divergentes. Pretende-se, deste modo, a desmistificação de práticas irrefutavelmente atribuídas às crenças da entidade religiosa (e respectivas sociedades), que causa o desaparecimento do tema no debate da arquitectura moderna e condiciona as potencialidades e correlações destes lugares com as envolventes.

Dada a sensibilidade da temática e a ambição de melhor compreendermos as opções tipológicas e as práticas do ritual fúnebre, sentimo-nos forçados a estudar, por vezes, não só as ideologias religiosas, mas também o comportamento e o pensamento individual e colectivo do ser humano. Com isto a presente dissertação divide em três capítulos diferentes, aborda no primeiro capítulo a evolução temporal e espacial da arquitectura funerária e a origem de diversos comportamentos humanos perante este tema. No segundo capítulo, sendo o projecto a reprodução das crenças, do meio de maturação, da sociedade e das referências do arquitecto, cingimo-nos ao estudo dos responsáveis pelos projectos subseqüentemente em estudo. Por fim, no terceiro e último capítulo estudar-se-ão duas abordagens contemporâneas divergentes – uma da cultura mediterrânea e outra da cultura nórdica -, contudo eficazes e válidas na adequabilidade às três temáticas – espaço funerário, simbolismo e relação com o lugar -, constituindo-se como possíveis referências a futuras intervenções.

Palavras-chave: espaço funerário, relação com a cidade, simbolismo, ritual fúnebre, arquitectura funerária, arquitectura moderna

PRESENTATION

Funerary Architecture, Symbolism and Relation with the Place

Renato Miguel Vicente Franco

This dissertation aims to study the funerary space architecture, its relationship with the city and the symbolism of these places at social, religious and architectural level. Therefore, this study has the need to understand the origin of the funerary space and how it has evolved in time, in space and symbolically in societies. Thus, this study encompasses a broad period of time, which begins in the early civilizations and ends with two recent case studies of different religious ideologies. Thereby, it is intended to demystify practices irrefutably attributed to the entity's religious beliefs (and their respective societies), which causes the subject's disappearance of the theme from the modern architecture's debate and the potential conditions and correlations of these places with the surrounding.

Given the sensitivity of the subject and the ambition to understand better the typological options and practices of the funerary ritual, sometimes, we are forced to study not only the religious ideologies, but also the behavior and thinking of the individual and collective human. In so doing, this dissertation, divided into three different chapters, discusses in the first chapter the temporal and spatial evolution of funerary architecture and the source of many human behaviors before this theme. In the second chapter, being the project a reproduction of beliefs, of the maturation environment, of society and of the architect's references, the study focuses on the authors of subsequently studied projects. Finally, in the third and last chapter two opposite contemporary approaches will be studied – one of Mediterranean culture and other of Nordic culture - yet effective and valid in suitability to the three subjects - funerary space, symbolism and relationship with the place - Constituting as possible references to future interventions.

Keywords: funerary space, relationship with the city, symbolism, funerary rituals, funerary architecture, modern architecture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1** - Aldeia Neolítica em Jarmo, Iraque. Construída entre 7090 e 6750 a.C., Arqueólogo Robert Braidwood, 1948 - 1955. (Elision, novembro 2014). **36**
- Ilustração 2** - Aldeia Neolítica em Skara Brae, ilhas Orcádes, Escócia. Reconstituição 3D, em cerca de 2800 a.C, Dylan Cole, 2014. ([Tomanio, Hobbs, novembro 2014)... **37**
- Ilustração 3** - Aldeia Neolítica em Skara Brae, ilhas Orcádes, Escócia, Becky B, 2014. ([Adaptado a partir de:] Becky, novembro 2014). **37**
- Ilustração 4** - Fotografia de escavação arqueológica de *montículo* de pedras, em Grudna, Polónia, com cerca de 2000 anos., I. Koloszuk, 2014. ([Adaptado a partir de:] Universitat Autònoma de Barcelona, 2015). **38**
- Ilustração 5** – Dólmen da Comenda da Igreja, Montemor-o-novo, Portugal. ([Adaptado a partir de:] Parceria para a Regeneração Urbana do Castelo, do Centro Histórico da Cidade de Montemor-o-Novo, 2016). **38**
- Ilustração 6** - *Dólmen* do Tapadão, perto do Crato, Portugal, Paulo Pereira, 2004 ([Adaptado a partir de:] Pereira, 2004, p. 87) **39**
- Ilustração 7** – Planta e Corte do *Dólmen* do Tapadão, perto do Crato, Portugal, Paulo Pereira, 2004 ([Adaptado a partir de:] Pereira, 2004, p. 88). **39**
- Ilustração 8** - Mapa de migrações do povo Kurgan, desde a sua origem, Sylvia Gili, 2015 ([Adaptado a partir de:] POLISH PRESS AGENCY, 2014). **40**
- Ilustração 9** - Maquete de uma sepultura *tolói* – neste caso, a sepultura baseia-se nas construções tipo encontradas na região de Los Millares, Espanha. ([Adaptado a partir de:] Pascual, 2016) **41**
- Ilustração 10** - Esquema base de uma sepultura *tolói*, ilustração nossa, 2016 ([Adaptado a partir de:] Camarasa, 2013). **41**
- Ilustração 11** - Desenho representativo do que terá sido o Mausoléu de Qin Shi Huang ([Adaptado a partir de:] Hoffman, 2016?). **41**
- Ilustração 12** - Interior do Mausoléu de Qin Shi Huang. ([Adaptado a partir de:] Hoffman, 2016?). **42**
- Ilustração 13** - *Tolói* de Alcalar, perto de Portimão, Portugal. ([Adaptado a partir de:] Portugal, 2016). **43**
- Ilustração 14** - *Tolói* de Newgranger, Vale de Boyne, Irlanda. ([Adaptado a partir de:] Brú Na Bóinne Visitor Centre, 2016?). **43**
- Ilustração 15** - *Tolói* de Alcalar, perto de Portimão, Portugal, Deirdre Morgan, 2015 ([Adaptado a partir de:] Morgan, maio 2015). **43**
- Ilustração 16** - Corte (parcial) do *Tolói* de Newgranger, Irlanda – Solstício de Inverno, Deirdre Morgan, 2015 ([Adaptado a partir de:] Morgan, maio 2015). **44**
- Ilustração 17** - Anel de Brodgar, na Escócia, Jim Richardson, 2014. ([Adaptado a partir de:] Smith, Richardson, agosto 2014). **45**
- Ilustração 18** – Stonehenge, no Reino Unido, George Steinmetz, 2014. ([Adaptado a partir de:] Miller, Steinmetz, abril 2014). **45**
- Ilustração 19** - Menire da Meada, Castelo de Vide, Portugal, Jorge Costa, 2015. (Vortexmag, abril 2015). **46**

Ilustração 20 - Cromeleque dos Almendres, Évora, Portugal, Paulo Pereira, 2004. (Pereira, 2004, p. 115).	46
Ilustração 21 – Diferentes tratamentos do cadáver: significado único, Edgar Morin. ([Adaptado a partir de:] Morin, 1988, p. 134).	50
Ilustração 22 - Mapa-múndi, Manchester, c. 1175-1200. ([Adaptado a partir de:] PeopleOfAr, 2014).	53
Ilustração 23 - Planta de localização das Necrópoles da cidade de <i>Bracara Augusta</i> , Cristina Vilas Boas Braga, 2015. ([Adaptado a partir de:] Braga, 2015, p. 128).	55
Ilustração 24 - Pedras e Aras tumulares romanas, Tunisia, Michael Banister, 1976. ([Adaptado a partir de:] Banister, 2004).	57
Ilustração 25 - Necrópole romana, Denizli, Pamukkale, Turquia. ([Adaptado a partir de:] Seyirrehberi, 2016).	58
Ilustração 26 - Cemitério muçulmano, Philippe Ariès, 1983. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. XXXIII).	60
Ilustração 27 - Igreja de Stiklestad, na Noruega, Sven Rosborn. ([Adaptado a partir de:] Karolius, 2012).	61
Ilustração 28 - Igreja de Ringebu Stave, na Noruega, construída em 1922. ([Adaptado a partir de:] Dint, 2013).	62
Ilustração 29 - Igreja de Borgund Stave, na Noruega, construída entre 1180 e 1250. ([Adaptado a partir de:] Jim, 2014).	62
Ilustração 30 - Cemitério de <i>Saints-Innocents</i> por volta 1550, em Paris, Theodor J. H. Hoffbauer. ([Adaptado a partir de:] Brouwer, 2015).	64
Ilustração 31 - “Planta do quarteirão Saint-Eustache, Paris – Cemitério de <i>Saints-Innocents</i> . ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016a).	64
Ilustração 32 – Planta do Cemitério de <i>Saints-Innocents</i> , Charles-Louis Bernier, 1786. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016b).	64
Ilustração 33 - Charnier de Santa Maria Novelle, Florença, Itália. ([Adaptado a partir de:] Ferreira, 2012).	67
Ilustração 34 - Planta de <i>Santa Maria Novelle</i> , Florença, Itália; A- Claustro Verde; B- Capela Espanhola; C- Refeitório; D- Grande Claustro; E- Claustro dos Mortos; F- <i>Charnier</i> . ([Adaptado a partir de:] Philipps-Universität Marburg, 2016).	67
Ilustração 35 - <i>Charnier</i> de <i>Saint-Saturnin</i> , Blois, França. ([Adaptado a partir de:] Metayer, 2013).	67
Ilustração 36 - Cemitério de <i>Porte delle Sante</i> , Florença. (Ilustração nossa, 2015)...	68
Ilustração 37 – Capela dos Ossos de Alcantarilha, VortexMAG, abril 2015. ([Adaptado a partir de:] VortexMag, 2015a).	70
Ilustração 38 - Planta do <i>Campo dei Miracoli</i> , Pisa, Itália. ([Adaptado a partir de:] Achille, Fassi, 2016?).	72
Ilustração 39 - Gravura <i>Camposanto dei Pisa</i> , A. H. Payne, 1846. ([Adaptado a partir de:] Puntasecca, 2016).	72
Ilustração 40 – Vista aérea do <i>Campo dei Miracoli</i> , Pisa, Itália, Cooperativa Archeologia, 2016. ([Adaptado a partir de:] Archeologia, 2016).	72

Ilustração 41 - <i>Camposantoi</i> , Pisa, Maria Manuel L. P. de Oliveira, 2004. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. XL).	73
Ilustração 42 – <i>Theatrum anatomicum</i> da universidade de Leyde, 1610, in Ariès, 1983. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXVI).	74
Ilustração 43 – Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes, Rembrandt, 1632. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXV).	74
Ilustração 44 – in Arcádia, Friedrich August von Kaulbach, 1880. ([Adaptado a partir de:] Artnet, 2016).	76
Ilustração 45 – Planta de Ermenonville, in Latini, 1994. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LVIII).	78
Ilustração 46 – Ermenonville, Túmulo de Rousseau – île des Peupliers, in Mosser, 1991. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LIX).	78
Ilustração 47 – Ermenonville, Templo da Filosofia, in Mosser, 1991. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LVIII).	78
Ilustração 48 – Parte do Plano Geral de Paris, Pierre Patte, in Leith, 1991. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXIII).	80
Ilustração 49 – Proposta de Cemitério, Pierre Patte, 1769. ([Adaptado a partir de:] Etlin <i>apud</i> Oliveira, 2007, p. LXXI).	80
Ilustração 50 – Proposta de Cemitério, León Dufourny, 1778. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXIII).	81
Ilustração 51 – duas versões de cemitério, Jean-François Neufforge, 1778. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXII).	81
Ilustração 52 – Cenotáfio a Newton, Étienne-Louis Boullée, 1784. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXIV).	82
Ilustração 53 – túmulo para os Espartanos e monumento funerário, Étienne-Louis Boullée. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXV).	82
Ilustração 54 – Proposta de Cemitério – 1º Prémio do Grand Prix, Jean-Charles Moreau, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXV).	83
Ilustração 55 – Proposta de Cemitério – 2º Prémio do Grand Prix, Pierre Fontaine, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXVI).	84
Ilustração 56 – Plano e igreja para Chauv, Claude-Nicholas Ledoux, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXVI).	85
Ilustração 57 – Cemitério para Chauv, Claude-Nicholas Ledoux, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXVII).	85
Ilustração 58 – Erik Gunnar Asplund, 1940. (Skogskyrkogarden, 2016).	92
Ilustração 59 – Fotografia de Viagem, Gunnar Asplund. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 275).	94
Ilustração 60 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 20-26 janeiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 276).	94
Ilustração 61 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 27-29 janeiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 280).	95
Ilustração 62 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 15-16 fevereiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 294).	95

Ilustração 63 – Desenho do Templo de Agrigrento, Gunnar Asplund, 16 fevereiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 296).	96
Ilustração 64 – Fotografia do Vesúvio, Gunnar Asplund, 13 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 280).	96
Ilustração 65 – Fotografia de Tunes, Gunnar Asplund, 3-12 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 313).	97
Ilustração 66 – Fotografia do Tunes, Gunnar Asplund, 3-12 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 320).	97
Ilustração 67 – Fotografia de Tunes, Gunnar Asplund, 3-12 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 313).	97
Ilustração 68 – Fotografia de Pompeia, Gunnar Asplund, 19 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 323).	99
Ilustração 69 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 3-5 maio 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 360).	99
Ilustração 70 – <i>Villa Snellman</i> , José M. L. Peláez, 2002. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 60).	101
Ilustração 71 – Planta piso térreo – <i>Villa Snellman</i> , Gunnar Asplund, 1917. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 62).	101
Ilustração 72 – Tribunal do Concelho de Lister, José M. L. Peláez, 2002. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 79).	102
Ilustração 73 – Capela do Bosque – Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	102
Ilustração 74 – Teatro Skandia. (Ilustração nossa, 2015).	103
Ilustração 75 – Teatro Skandia. (Ilustração nossa, 2015).	103
Ilustração 76 – Biblioteca de Estocolmo. (Ilustração nossa, 2015).	104
Ilustração 77 – Planta da Biblioteca de Estocolmo, Gunnar Asplund, 1918. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 127).	104
Ilustração 78 – Pátio das Colunas – Exposição de 1930, José M. L. Peláez, 2002. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 93).	105
Ilustração 79 – Capela da Santa Cruz – Crematório – Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	105
Ilustração 80 – Sigurd Lewerentz. (Skogskyrkogarden, 2016).	106
Ilustração 81 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 54).	108
Ilustração 82 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 39).	108
Ilustração 83 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 34).	109
Ilustração 84 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 37).	109
Ilustração 85 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 58).	110

Ilustração 86 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 59).	110
Ilustração 87 – Restaurante de Verão em Palsjö. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 92).	111
Ilustração 88 – Villa Rámen. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 95).	111
Ilustração 89 – Proposta para a capela de Forsbacka, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 115).	113
Ilustração 90 – Proposta para a capela de Forsbacka, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 115).	113
Ilustração 91 – Capela de Forsbacka. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 116).	113
Ilustração 92 – <i>Seven Wells Path</i> - Capela da Ressurreição. (Ilustração nossa, 2015).	114
Ilustração 93 – Capela da Ressurreição (saída). ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 115).	114
Ilustração 94 – Capela Funerária – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2014, p. 162).	115
Ilustração 95 – Capela St Knut e St Gertrud – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2014, p. 174).	115
Ilustração 96 – Colonata da Capela Funerária – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2001, p. 181).	116
Ilustração 97 – Capela Principal – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2001, p. 186).	116
Ilustração 98 – Maquete do Teatro de Malmö, Sigurd Lewerentz, 1933. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 216).	116
Ilustração 99 – Vista frontal, Sigurd Lewerentz, 1933. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 217).	116
Ilustração 100 – Pavilhão para a Exposição Nacional de 1923. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 208).	117
Ilustração 101 – Escritórios da Administração da Segurança Social. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 230).	117
Ilustração 102 – Detalhes de ferragens de Janelas e Portas. ([Adaptado a partir de:] Wilson, 2014, p. 23).	119
Ilustração 103 – Igreja de <i>St Mark</i> , Fotografia nossa, 2015	120
Ilustração 104 – Paróquia de <i>St Mark</i> , Fotografia nossa, 2015.....	120
Ilustração 105 – Interior da Igreja de <i>St Mark</i> –altar de Barbro Nilsson e nave, Fotografia nossa, 2015.....	120
Ilustração 106 – Interior da Igreja de <i>St Mark</i> – fonte batismal, Fotografia nossa, 2015	120
Ilustração 107 – Quiosque de Flores – cemitério de Malmö, Karl-Erik Osson Snogeröd, 1964. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2014, p. 190).	122

Ilustração 108 – Quiosque de Flores, Anna e Eugeni Bach , junho 2014. ([Adaptado a partir de:] HIC> arquitetura, 2016).	122
Ilustração 109 – Aldo Rossi em Milão, Aldo Ballo, final da década de 1960. (Spangaro, janeiro 2016).	124
Ilustração 110 - “Four Lane Road”, Edward Hopper, 1956. ([Adaptado a partir de:] Torsch, novembro 2012).	125
Ilustração 111 – “Progetto px una scuderia”, Aldo Rossi, 1991. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 82).	125
Ilustração 112 - “Untitled”, Aldo Rossi, 1982. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 74).	126
Ilustração 113 – “Natura Morta”, Aldo Rossi, 1983. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 76).	126
Ilustração 114 - “La mano del Santo”, Aldo Rossi, 1973. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 90).	129
Ilustração 115 – “Composizione con cimitero di Modena”, Aldo Rossi, 1979. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 94).	129
Ilustração 116 – Peugeot Skyscraper, Maurizio Sacripanti, 1961. ([Adaptado a partir de:] Fabrizi, novembro 2013).	131
Ilustração 117 – Villa ai Ronchi in Versillia, Casabella-continuità, 1964. ([Adaptado a partir de:] Ferrari, maio 2016).	132
Ilustração 118 – <i>Complexe uffici Gft Casa Aurora</i> , Mary Ann Sullivan, 2007. ([Adaptado a partir de:] Sullivan, 2007).	132
Ilustração 119 – <i>Piazza del Municipio e Monumento ai Partigiani in Segrate</i> , Marco Introini, n.d. ([Adaptado a partir de:] Tinazzi, maio 2016).	132
Ilustração 120 – Unità d’abitazione al quartiere Gallaratese, Luigi Ghirri, 1986. ([Adaptado a partir de:] Lopes, 2015, p. 118).	132
Ilustração 121 – Cimitero di San Cataldo, Evan Chakroff, 2009. ([Adaptado a partir de:] Chakroff, agosto 2009).	132
Ilustração 122 - “Geometria della memoria”, Aldo Rossi, 1983. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 54).	134
Ilustração 123 – “Geometria della memoria com Cattedrale”, Aldo Rossi, 1983. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 54).	134
Ilustração 124 - “Teatrino Cientifico”, Aldo Rossi, 1978. ([Adaptado a partir de:] Fondazione Aldo Rossi, 2016a)	135
Ilustração 125 – “Teatrino Cientifico”, Aldo Rossi, 1978. ([Adaptado a partir de:] Fondazione Aldo Rossi, 2016a)	135
Ilustração 126 - Escola de Atenas, Rafael Sanzio, 1509-10. ([Adaptado a partir de:] Sanzio, maio 2016).	138
Ilustração 127 – Biblioteca Nacional, Étienne-Louis Boullée, 1785. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016c).	138
Ilustração 128 – “Venezia Analoga”, Aldo Rossi, 1979. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 150).	138

Ilustração 129 – Cortes, Aldo Rossi, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 251).	138
Ilustração 130 – Início da Viagem para Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 226).	139
Ilustração 131 – Teatro em Dubrovnik, Croácia, n.d, 1981. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 234).	139
Ilustração 132 – Teatro na Lagoa de Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 229).	139
Ilustração 133 – Teatro na Lagoa de Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 229).	139
Ilustração 134 - Teatro na Lagoa de Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 229).	140
Ilustração 135 – Vista com <i>Dogana, Redentor e Teatro do Mundo</i> , 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 233).	140
Ilustração 136 – Vistas interiores do <i>Teatro do Mundo</i> , 1979. (Arnell, Bickford, 1987, p. 230).	141
Ilustração 137 – Vista da entrada do Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	143
Ilustração 138 – Primeiro Plano do Cemitério do Bosque, S. Lewerentz e E.G. Asplund, 1915. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 107).	144
Ilustração 139 – Antiga estrada Tyresövägen, 1920. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 7).	145
Ilustração 140 – Pedreira existente – vista para a entrada, 1923. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 139).	145
Ilustração 141 – Plano Final do Cemitério do Bosque, E. G. Asplund e S. Lewerentz, 1941. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 13).	146
Ilustração 142 – Proposta para Entrada, S. Lewerentz, 1930. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 98).	148
Ilustração 143 – Desenho de Entrada, S. Lewerentz, 1924-31. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 125).	148
Ilustração 144 – Perspectiva de proposta para a Entrada, S. Lewerentz, 1924-31. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 125).	148
Ilustração 145 – chegada pela rua Sockenvägen ao Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	148
Ilustração 146 – Entrada do Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	148
Ilustração 147 – Fragmento do Plano Geral do Cemitério do Bosque – com implantação do Crematório, E. G. Asplund, 1932. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 129).	149
Ilustração 148 – Caminho da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).	150
Ilustração 149 – Caminho dos <i>Seven Wells</i> – monte Almhöjden – Bosque da Recordação. (Ilustração nossa, 2015).	151
Ilustração 150 – Caminho dos <i>Seven Wells</i> . (Ilustração nossa, 2015).	151

Ilustração 151 – Perspectiva do Bosque da Recordação, S. Lewerentz, 1937-40. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 130).	152
Ilustração 152 – Planta do Bosque da Recordação, S. Lewerentz, 1937-40. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 130).	152
Ilustração 153 – Percursos por <i>Kapellsligån</i> e pela <i>Östanvindsvägen</i> . (Ilustração nossa, 2015).	153
Ilustração 154 – Chegada à Capela da Santa Cruz – final do percurso automóvel pela <i>Kapellsligån</i> . (Ilustração nossa, 2015).	153
Ilustração 155 – Capela do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	154
Ilustração 156 – Capela do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	155
Ilustração 157 – Implantação e Alçado Frontal - Capela do Bosque, Asplund, 1918. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 75).	155
Ilustração 158 – Planta e Corte Transversal - Capela do Bosque, Asplund, 1918. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 75).	155
Ilustração 159 – Capela da Ressurreição. (Ilustração nossa, 2015).	156
Ilustração 160 – Implantação da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 110).	156
Ilustração 161 – Planta e Alçado Oeste da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 112).	157
Ilustração 162 – Corte Longitudinal e Alçado Norte da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 113).	157
Ilustração 163 – Corte Transversal e Alçado Sul da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 114).	157
Ilustração 164 – Interior da Capela da Ressurreição, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 206).	158
Ilustração 165 – Interior da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 119).	158
Ilustração 166 – Crematório – Capela da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).	159
Ilustração 167 – Planta de Implantação do Conjunto do Crematório – 2-Zona de deixar os passageiros; 5-Caminho da Cruz; 8-Capelas; 9-Salas de Espera; 10-Pátios de retiro; 11,12,13-Serviços do Crematório, E. G. Asplund, 1936. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 204-205).	160
Ilustração 168 – Conjunto do Crematório, E. G. Asplund, 1936. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 203).	160
Ilustração 169 – Sala de Espera tipo das Capelas da Fé, Esperança e Santa Cruz, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 210).	162
Ilustração 170 – Interior das Capelas da Fé, Esperança e Santa Cruz, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 208).	162
Ilustração 171 – Plano Geral Final do Cemitério do Bosque – 1-Entrada; 2-Colina da Recordação; 3-Caminho dos <i>Seven Wells</i> ; 4-Capela da Ressurreição; 5-Capela do Bosque; 6-Conjunto do Crematório, redesenhado por C. St. John Wilson, 2001. ([Adaptado a partir de:] Wilson, 2014, p. 14).	165
Ilustração 172 – Caminho dos <i>Seven Wells</i> . (Ilustração nossa, 2015).	166

Ilustração 173 – Caminho dos Seven Wells. (Ilustração nossa, 2015).....	166
Ilustração 174 – Cemitério do Bosque, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 70).....	166
Ilustração 175 – Capela do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).	167
Ilustração 176 – Interior da Capela do Bosque, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 205).....	167
Ilustração 177 – Túmulos das Crianças a Sul da Capela do Bosque, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 154).....	167
Ilustração 178 – Capela da Ressurreição, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 36).....	168
Ilustração 179 – Capela da Ressurreição, C. St. John Wilson, 2001. ([Adaptado a partir de:] Wilson, 2014, p. 14).	168
Ilustração 180 – Crematório – Capela da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).....	169
Ilustração 181 – Pórtico na Capela da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).	169
Ilustração 182 – The Melancholy of departure, De Chirico, 1914. ([Adaptado a partir de:] Elliott, 2012).	170
Ilustração 183 – Porta descendente da Capela da Santa Cruz – Conjunto do Crematório, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 218-219).	170
Ilustração 184 – Entrada Capela da Fé. (Ilustração nossa, 2015).....	170
Ilustração 185 – Zona de sepulcro junto ao conjunto do Crematório. (Ilustração nossa, 2015).	170
Ilustração 186 – Lyckeby com supermercado e parte da via Dalarövågen, 1900. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 9).....	171
Ilustração 187 – Ligação da Sockenvågen e da Dalarövågen, 1920. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 8).	171
Ilustração 188 – Mapa da zona do Cemitério do Bosque, 1912. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 7).....	172
Ilustração 189 – Fragmento do Mapa actual do Cemitério do Bosque com marcação de vias antigas, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 7).	172
Ilustração 190 – Cemitério do Bosque – utilização do espaço para outras práticas do quotidiano. (Ilustração nossa, 2015).	174
Ilustração 191 – Bosque da Recordação. (Ilustração nossa, 2015).	174
Ilustração 192 – Vista do Bosque da Recordação. (Ilustração nossa, 2015).	174
Ilustração 193 – Espaço de sepulcro junto à Capela da Ressurreição. (Ilustração nossa, 2015).....	174
Ilustração 194 – Elementos dinamizadores e organizadores do espaço desenhados por S. Lewerentz. (Ilustração nossa, 2015).....	174
Ilustração 195 – Cemitério San Cataldo. (Ilustração nossa, 2015).....	176
Ilustração 196 - Cemitério Cesare Costa, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Uncube, novembro 2015).....	177

Ilustração 197 – Cemitério Cesare Costa, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Uncube, novembro 2015).	178
Ilustração 198 – Cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1971. Entrada de competição, de cima para baixo, planta geral da proposta com o cemitério Judeu ao centro e à direita o cemitério de Cesare Costa; planta da proposta de Rossi; Vista aérea da proposta de Rossi. ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 39).	179
Ilustração 199 – Composição - Planta, Cortes e Alçados, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Modena, junho 2016).	180
Ilustração 200 – Corte Norte e Corte Este, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Lopes, 2015, p. 138-139).	180
Ilustração 201 – Planta dos três elementos; Corte e Planta – Santuário com acesso ao Ossário; Sepultura comum - Monumento aos Oprimidos, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 94).	181
Ilustração 202 – Estudo da proposta para o novo cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 88).	182
Ilustração 203 – L'Angoisse du départ, George De Chiricoi, 1914. ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 49).	182
Ilustração 204 - Planta de estudo para o Cemitério de San Cataldo, Aldo Rossi, 1972. ([Adaptado a partir de:] Moma, junho 2016).	183
Ilustração 205 – Colagem <i>O Labirinto</i> , Aldo Rossi, 1972. ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 44).	183
Ilustração 206 - Planta de Implantação definitiva, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Savi, 1983, p. 35).	184
Ilustração 207 – Vista norte, projecto definitivo para o cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1976. Alyce Kaprow ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 39).	185
Ilustração 208 – Vista nordeste, projecto definitivo para o cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1976. Alyce Kaprow ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 51).	185
Ilustração 209 – Corte e Alçado do Pórtico, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, 1985, p. 97).	185
Ilustração 210 – Corte e Alçado das Galerias de transição, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, 1985, p. 97).	185
Ilustração 211 – Ossário – Planta tipo; Planta de Cobertura; Corte; Alçado, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 98).	186
Ilustração 212 – Vista da entrada principal (sul). (Ilustração nossa, 2015).	187
Ilustração 213 – Alçados entrada principal (sul), Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 99).	187
Ilustração 214 – Planta e Corte entrada principal (sul), Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 99).	187
Ilustração 215 – Vista do pórtico de ligação entre estacionamentos. (Ilustração nossa, 2015).	188
Ilustração 216 – Vista do cemitério Judeu para o volume elevado. (Ilustração nossa, 2015). Tipologia comparável à utilizada na <i>Unità d'abitazione al quartiere Gallaratese</i>	188

Ilustração 217 – Vista sudeste do Ossário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	189
Ilustração 218 – Vista de ligação Pórtico-Transição, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	189
Ilustração 219 – Vista de entrada sul, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	189
Ilustração 220 – Interior do Columbário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	189
Ilustração 221 – Interior do Columbário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	189
Ilustração 222 – Interior do Ossário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	189
Ilustração 223 – Pormenor Ossário, Laurian Ghinitoiu, n.d. ([Adaptado a partir de:] Sveiven, dezembro 2010)	189
Ilustração 224 – Vista para o bloco em U que fecha o conjunto central, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	190
Ilustração 225 - Vista noroeste do espaço central do cemitério de San Cataldo. (Ilustração nossa, 2015).	192
Ilustração 226 – Vista do Ossário e da Entrada, Andrea Pirisi, 2012. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	193
Ilustração 227 – <i>Il Natale dei rimasti</i> , Angelo Morbelli, 1903. ([Adaptado a partir de:] Catania, junho 2016).	194
Ilustração 228 – Vista de aérea da entrada Sul e do Cubo, Stefano Topuntoli. ([Adaptado a partir de:] Wmud, junho 2016).	194
Ilustração 229 – Acesso ao corpo central em U, Andrea Pirisi, 2012. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).	195
Ilustração 230 – Cemitério de San Cataldo, Luigi Ghirri, 1985. ([Adaptado a partir de:] Lopes, 2015, p. 133).	197
Ilustração 231 – Vista perspectiva da chaminé – a sepultura comum a partir do percurso dos columbários, Aldo Rossi, 000. ([Adaptado a partir de:] Moneo, 1973, p. 129).	198
Ilustração 232 – Alçado do Cenotáfio de Newton, Etienne-Louis Boullée, 1784. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016d).	199
Ilustração 233 – Corte de Cenotáfio, Etienne-Louis Boullée, 1781-93. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016e).	199
Ilustração 234 – Conjunto Central, Aldo Rossi, 1978. ([Adaptado a partir de:] Fondazione Aldo Rossi, 2016b)	200
Ilustração 235 – Ortofotomapa do centro da cidade de Modena e localização do cemitério de San Cataldo, Ilustração nossa, 2016. ([Adaptado a partir de:] fonte GoogleMaps).	201
Ilustração 236 – Ortofotomapa actual do cemitério de San Cataldo, Ilustração nossa, 2016. ([Adaptado a partir de:] fonte GoogleMaps).	202

Ilustração 237 – Ortofotomapa actual do cemitério de San Cataldo com marcação da área do plano urbano ainda por realizar, Ilustração nossa, 2016. ([Adaptado a partir de:] fonte GoogleMaps)..... **205**

SUMÁRIO

1. Introdução.....	29
2. A origem da sepultura.....	33
2.1. Do Paleolítico às Civilizações Europeias.....	34
2.1.1. O Homem do Paleolítico.....	34
2.1.2. A aldeia Neolítica.....	35
2.1.3. A Europa das Aldeias.....	37
2.2. As Pátrias da Morte.....	47
2.2.1. A Individualidade e a espécie.....	47
2.2.2. A eternização da individualidade.....	48
2.2.3. A escatologia católica.....	51
2.2.4. Cemitério – espaço transitório.....	52
2.3. Da Idade Média à contemporaneidade.....	54
2.3.1. Império Romano.....	54
2.3.1.1. Necrópole romana.....	57
2.3.2. Enterro Ad Sanctos.....	59
2.3.2.1. A necrópole <i>Ad Sanctos</i>	60
2.3.2.2. O cemitério público.....	63
2.3.3. Origem da necrópole autónoma.....	74
3. O arquitecto e o seu meio.....	89
3.1. Classicistas Nórdicos.....	90
3.1.1. Erik Gunnar Asplund.....	92
3.1.2. Sigurd Lewerentz.....	106
3.2. Arquitectura sem tempo.....	122
3.2.1. Aldo Rossi.....	124
4. In memoriam.....	143
4.1. Cemitério do Bosque – Cemitério Sul de Estocolmo.....	143
4.1.1. Projecto.....	143
4.1.2. Relação simbólica.....	163
4.1.3. Integração na urbe.....	171
4.2. Cemitério de San Cataldo - Módena.....	176
4.2.1. Projecto.....	176
4.2.2. Relação simbólica.....	191
4.2.3. Integração na urbe.....	201
5. Considerações Finais.....	207

1. INTRODUÇÃO

Desde sempre que o homem seja qual for a sua cultura tem a necessidade de sepultar os seus companheiros de grupo ou os seus entes queridos, como modo de pôr um término, de tornar definitivo. Este ritual que ao longo de séculos se foi alterando por razões divergentes parece, para nós nos dias de hoje, ter sido deixado ao acaso ou pelo menos ter passado a ser um acontecimento parado no tempo, um dado adquirido na vivência do quotidiano da cidade, assumido como um problema e um espaço incontestável da prática religiosa.

É nesta problemática de espaço absorvido do quotidiano da vida humana, da cidade e da modernidade que procuramos desenvolver esta dissertação de mestrado. Ao longo do desenvolvimento do estudo da morte e do cemitério o problema revelou-se, muitas vezes, imerso no tabu social que delega as responsabilidades à entidade religiosa, uma resolução confinada às crenças religiosas. Mas esta atitude contraditória ao sentido de unificação e interrelação dos diferentes serviços e núcleos da cidade levou-nos a uma pesquisa temporal mais distante da nossa época. Com a premissa de melhor compreender a evolução do espaço da morte e o seu contexto social, houve por vezes necessidade de recorrer a bibliografia aparentemente dissociada à arquitectura, com a intenção de melhor compreender a presença desta arquitectura, que não pode ser separada de outros serviços igualmente nobres ou do entendimento global de arquitectura. Como a lição que o personagem Felipe retira da sua infância passada na terra do avô, no romance de Miguel Sousa Tavares, *Madrugada Suja*:

[...] nenhuma arte é tão presente na vida das pessoas como a arquitectura. A arquitectura, aprendera ele, não pertence a nenhuma escola, nenhuma elite, nem sequer aos seus autores: pertence às pessoas a que se destina. No limite, todos podemos viver sem a literatura, sem a música, sem a pintura, sem a escultura. Mas não sem a arquitectura, porque vivemos dentro dela” (Tavares, 2016, p. 341-342).

É com a definição de arquitectura das e para as pessoas que esta dissertação se propôs a estudar a essência do espaço de sepulcro. Um espaço que como os demais utilizados na vida diária do homem procura responder eficazmente à sua função, melhorando o seu conforto, a segurança e que se alia ao sentido estético de harmonizar tanto a vivência em si como a relação com o mundo natural. A aceção de “essência” contraditoriamente a um significado da cultura higiénica, que aqui pretende

encontrar o seu significado, e em que a morte: “à força de ser embranquecida e enxugada, limpa e tornada a limpar, negada e esconjurada, acontece que passa para todas as coisas da vida [...] visa expurgar a vida da morte” (Baudrillard, 1996, p. 96), quer-se como a compreensão do significado primordial do espaço de sepulcro. Isto é, a necessidade original que o conformou como acto indispensável à comunidade, um espaço de emoção e evocação.

Esta ideia tem como propósito fazer com que essa compreensão, da essência deste espaço, nos possa auxiliar à projecção e integração dos cemitérios, no dia-a-dia das sociedades de hoje e para o futuro, com todas as peculiaridades que cada convicção religiosa ou ritual envolvem, sem que haja a necessidade de privar o espaço da decência devida a este momento, num sentido de humanização que pela arquitectura pode ser alcançado. Sendo o projecto um prolongamento das crenças e da personalidade do arquitecto, tivemos então a necessidade de antes de abordarmos os casos de estudo, aludir ao arquitecto e ao seu meio. Isto para melhor compreendermos o seu modo de actuação, o seu pensamento e tudo o que terá influenciado tal abordagem.

No nosso estudo da arquitectura funerária tivemos ainda a necessidade de enlevar a compreensão simbólica do espaço e do rito, para que as diversas premissas sensíveis à projecção do espaço não fossem negligenciadas. Numa tentativa de encontrar respostas mais abrangentes à problemática do espaço do cemitério e da sua integração na urbe, o nosso estudo dedica-se às proposições de um cemitério nórdico e de um cemitério mediterrâneo. Abordando cada caso dentro do seu contexto, procuramos compará-los com o discernimento necessário de quem, acima de tudo, pretende investigar e compreender as respostas dadas pela arquitectura em determinado quotidiano, e com isto adquirindo suporte para novas soluções. Num sentido de planificação dum espaço em que a capacidade das antigas câmaras funerárias, do túmulo de mármore ou do “santuário de madeira de beira de estrada” continua a ser análoga ao sentido moderno de cemitério, o que alega: “Lembrem-se”.

Preocupação também expressa por Sigurd Lewerentz em 1939, num dos seus poucos ensaios, *Modern Cemeteries: Notes on the Landscape* (Cemitério Modernos: Notas sobre a Paisagem):

Hoje, no entanto, essa relação é ignorada - e por isso muitas vezes acontece que os cemitérios não têm a paz e tranquilidade necessárias nos locais de celebração dos mortos. Mas como poderia ser de outra forma, quando a prática usual é agora a de acumulação de enormes blocos de granito, e outros tipos de rocha, que ficam fora do solo como florestas de pedra? O olho não encontra paz e a confusão de blocos de pedra, grandes e pequenas, causa sofrimento. Ficamos com uma impressão muito diferente quando entramos num dos nossos antigos cemitérios [...]. Nesses cemitérios o contacto com a morte não é de qualquer forma preocupante; pelo contrário, a pessoa sente-se imbuída de um sentimento de paz que a eternidade emana (Lewerentz, 2013, p. 44).

2. A ORIGEM DA SEPULTURA

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a idéia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos à obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser (Bataille, 1987, p. 12).

Desde os seus primórdios que o homem tem o cuidado e a preocupação de sepulturar os seus mortos. Fosse pela inquietude de estes poderem regressar à vida ou pela “vontade de perpetuação e eternidade - individual e do grupo” (Oliveira, 2007, p. 10). Por isto, os espaços dedicados ao morto, ou ao culto do morto, são das primeiras edificações erigidas pelo homem.

Estas construções acompanham o homem ao longo da sua evolução, iniciando-se como marcas deixadas no território, de grande valor e significado, tanto simbólico como material. Estes espaço - individuais ou de grupo - dedicados às práticas tanatológicas evoluem desde a época do *menire*¹, às necrópoles romanas e então até aos cemitérios de hoje em dia. Os espaços retratam a dualidade entre a vida e a morte, apresentada pelo ser humano, em que o indivíduo morto depende do vivo, e onde o indivíduo vivo crê numa continuidade por parte do morto. Esta relação reflecte-se directamente no modo como a arquitectura da morte e a arquitectura dos vivos, ao longo do tempo, se vão afastando ou aproximando, na vida quotidiana. Tal como expressa Morin² em relação ao sentimento humano:

[...] o imperativo antropológico diz-nos que a obsessão da morte e o esquecimento da morte são os desvios supremos. (...) Entre os dois grandes situa-se a crença na imortalidade, pobre desvio mágico dividido entre a obsessão da morte e a fuga diante da morte. A moral antropológica aconselha-nos a evitar a magia dos mitos ilusórios. Mas também nos adverte de que esses mitos refletem a aspiração humana (Morin, 1988, p. 311-312).

Aspiração essa, que por incapacidade do ser perdurar, parece, desde sempre, introduzida na perenidade e simbolismo dos monumentos funerários, enfatizando, eles mesmos, o desejo de imortalidade humana.

¹ *Menire* – Monumento Megalítico, consistem em pedras isoladas na paisagem ou em alinhamentos, colocadas na vertical e em parte enterradas no solo. São das construções mais difundidas no período Neolítico.

² Morin, Edgar (1921-), antropólogo, sociólogo e filósofo. Formado em Direito, História e Geografia, realizou estudos em Filosofia, Sociologia e Epistemologia. Com inúmeros livros publicados, é considerado um dos mais importantes pensadores da contemporaneidade, e um dos principais teóricos da complexidade.

2.1. DO PALEOLÍTICO ÀS CIVILIZAÇÕES EUROPEIAS

2.1.1. O HOMEM DO PALEOLÍTICO

Na Idade da Pedra, quando o homem era ainda nómada, mais concretamente, no período Paleolítico Médio, entre 300 000 a.C. e 34 000 a.C., aparecem as primeiras sepulturas. O homem *Neandertal*³, ainda anterior ao Humano contemporâneo - chamado *homo sapiens*⁴ -, “é o primeiro a manifestar a sua espiritualidade de maneira concreta: homens sepultados com objectos pessoais, sepulturas de ursos, oferendas de crânios e de ossos de animais encerrados em construções de pedra solta” (Lafforgue, 1979, p. 25). Nesta altura estas edificações eram marcações na paisagem, mas demonstra que o desaparecimento do indivíduo do grupo era tido como um acontecimento grave que precisavam de assinalar. Eugene Pittard⁵, afirma que

não somente o Homem do Neanderthal enterra os seus mortos, como também os reúne por vezes (gruta das crianças, perto de Menton). Já não se trata de instinto, mas sim do dealbar do pensamento humano, que se traduz por uma espécie de revolta contra a morte (Pittard *apud* Morin, 1988, p. 23).

Estas práticas sociais, demonstram que o cadáver humano já suscita algum tipo de emoção e de intriga ao homem primitivo. Não foi encontrado no decorrer desta dissertação as razões de tal prática, mas a questão impõe-se: “as pedras funerárias estão lá para proteger o morto dos animais ou para o impedir de reaparecer entre os vivos?”. Contudo tais “práticas fúnebres e a conservação do cadáver implica um prolongamento da vida. O não abandono dos mortos implica a sua sobrevivência” (Morin, 1988, p. 14).

Percebe-se, então durante o período Paleolítico e Mesolítico, o homem enquanto nómada, realiza os seus ritos fúnebres em cavernas ou simplesmente “amontoam-se pedras sobre os seus despojos, cobrindo particularmente o rosto e a cabeça” (Morin, 1988, p. 24).

³ Homem *Neandertal* – pertencente ao género *Homo*, habitou a Europa e o oeste asiático, à 350 000 anos, extinguindo-se à cerca de 29 000 anos. Teria coexistido com o *Homo sapiens*. Adaptados às baixas temperaturas, apresenta um cérebro 10% maior (volume) que o do homem moderno e em média teria 1,65m, mas com uma grande envergadura muscular. Teram sido os primeiros “homens” a demonstrar preocupações estéticas e espirituais.

⁴ *Homo Sapiens* – do latim “homem sábio” represa a espécie animal, bípede, do género *Homo*. Surgindo à mais de 200 000 anos, é o nome, científico, dado desde então ao ser humano, tal como o conhecemos hoje.

⁵ Eugene Pittard (1867-1962), antropólogo suíço, dedica toda a sua vida às ciências sociológicas, abrindo novos problemas e acendendo novas discussões. Das suas maiores investigações antropológicas, incluem-se o estudo: Crânios de Vale do Ródano e a Vida na Península dos Balcãs.

2.1.2. A ALDEIA NEOLÍTICA

No período Neolítico, o homem, já como *homo sapiens*, que habita a zona do actual Médio Oriente, passa a praticar a agricultura e começa a domesticar animais. Com a estabilidade da comunidade, o homem, inicia a vivência em pequenas aldeias onde já existe um santuário público - uma sala com um altar - e santuários privados, feitos no interior das habitações. Nestas casas são feitas, simultaneamente, os santuários e as sepulturas, onde se encontram estatuetas de adoração à 'Deusa-Mãe'⁶, ligada à Terra, que faz a multiplicação dos grãos, dos animais e dos homens - dando a vida.

À época, as sepulturas mostram a inabilidade de compreender a especificidade definitiva da morte, onde o defunto não abandona os seus, nem vice-versa, e nas palavras de Lafforgue, é provado que na crença geral:

o cadáver é com mais frequência orientado para o país dos mortos e munido de provisões e de material para a vida do além. A maioria das sepulturas fazem-se sob o chão das casas e o culto fúnebre prolonga-se indefinidamente em culto familiar dos antepassados (Lafforgue, 1979, p. 56-57).

Estas sociedades, ao longo dos milénios, começam a hierarquizar-se, primariamente numa repartição organizada pelo trabalho. Consequentemente surgem o que se supõe serem os primeiros chefes e até em certos casos a possível existência, já, de um importante clero. Com isto, surgem também as primeiras divergências dos túmulo, como é o exemplo, "no túmulo de um chefe de aldeia neolítica do Egipto se descobre um bastão de comando que se encontrará de novo na panóplia hierática do faraó, isso não deixa de ter significado". A comunidade "para quem os poderes superiores são muito simplesmente, muito naturalmente, as energias da Natureza" confia à "Mãe-fertilidade, Mãe-fecundidade e Mãe-vida eterna o cuidado de assegurar a sua sobrevivência" (Lévêque, 1987a, p. 18-19).

⁶ Deusa-Mãe – é a deusa associada à Mãe Terra. Estes povos acreditavam ser a deusa geradora da vida, da natureza, da água, da fertilidade e da cultura. Em muitas culturas são conhecidas com qadesh, o que significa sagrado, e nas religiões pagãs, são as criadoras do Universo, estando, para além do já referido, associadas à agricultura, à linguagem e à escrita.



Ilustração 1 - Aldeia Neolítica em Jarmo, Iraque. Construída entre 7090 e 6750 a.C., Arqueólogo Robert Braidwood, 1948 - 1955. (Elision, novembro 2014).

Enquanto isto, alguns grupos mantêm as suas práticas nómadas e vão invadindo a Europa e o Oriente, chegando à Dinamarca (10 000 a.C.), ao Nordeste da Rússia, Finlândia, Sul da Suécia e ao litoral da Noruega (9 000 a.C.), e ainda a Escócia e Irlanda (7 000 a.C.) (Lafforgue, 1979, p. 39).

2.1.3. A EUROPA DAS ALDEIAS



Ilustração 2 - Aldeia Neolítica em Skara Brae, ilhas Orcádes, Escócia. Reconstituição 3D, em cerca de 2800 a.C, Dylan Cole, 2014. ([Tomano, Hobbs, novembro 2014]).

Ao mesmo tempo que se dá a emergência das civilizações do Egito e da Mesopotâmia, entre o quinto e o segundo milênio, na Europa desenvolvem-se de um modo mais lento em aldeias. Trazem consigo ideias religiosas, igualmente, elementares, como as das comunidades do Neolítico. Nestas comunidades o culto ao morto é realizado em edifícios que reproduzem, também, a simplicidade das crenças, o que é transitório para as técnicas de execução.



Ilustração 3 - Aldeia Neolítica em Skara Brae, ilhas Orcádes, Escócia, Becky B, 2014. ([Adaptado a partir de:] Becky, novembro 2014).

Deste modo, a sepultura é “coberta, a fim de a assinalar ou proteger dos animais e dos ladrões, com um *montículo*⁷ ou *tumulus*⁸ (massa de terra ou de pedras)”, ou feitas com pedras enormes, sem grande trabalho e quase brutais - aparecem deste modo os *dólmen*⁹, dos monumentos funerários Megalíticos mais difundidos por todo o continente europeu. Sendo chamada de Megalítica, “quando a ‘casa’ do morto é feita de pedras quase não talhadas e de dimensões mais importantes do que aquilo que exigirias a simples técnica” (Lafforgue, 1979, p. 152).



Ilustração 4 - Fotografia de escavação arqueológica de *montículo* de pedras, em Grudna, Polónia, com cerca de 2000 anos., I. Koloszuk, 2014. ([Adaptado a partir de:] Universitat Autònoma de Barcelona, 2015).

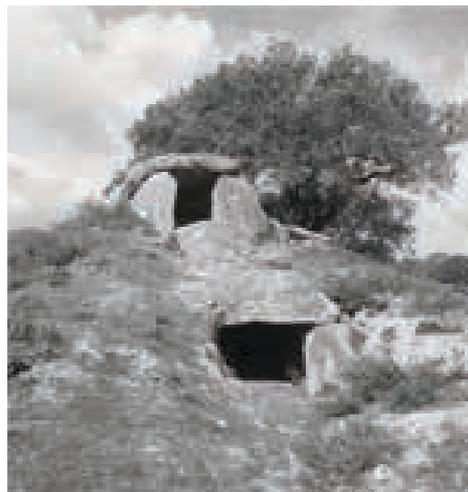


Ilustração 5 – Dólmen da Comenda da Igreja, Montemor-o-novo, Portugal. ([Adaptado a partir de:] Parceria para a Regeneração Urbana do Castelo, do Centro Histórico da Cidade de Montemor-o-Novo, 2016).

As sepulturas megalíticas, na sua maioria, são erigidas a partir do solo, com simples câmaras circulares, quadradas, rectangulares ou poligonais. Em alguns dos casos a estes túmulos são acrescentados corredores ou ainda, por vezes são, unicamente, o corredor dividido em salas por lajes - *as áleas cobertas*. Existem, ainda, as sepulturas de câmara redonda, que em vez de serem cobertas com uma rocha megalítica, têm falsas abóbadas edificadas através do processo da *sacada* - em que cada pedra sobreposta avança para o interior sobre a anterior - sendo este um edifício similar aos

⁷ *Montículo* – sepultura simples. Modo de inumação, em que o corpo é coberto com terra, sem ser realizada qualquer escavação.

⁸ *Tumulus* – termo aqui utilizado com a ideia de uma sepultura simples, à imagem do montículo, mas realizado com pedras. Correntemente esta expressão também é utilizada para se referir à sepultura executado em *mamoas* – referindo a um monte artificial, de maiores dimensões que o *montículo*, que cobre as câmaras sepulcrais de alguns *dólmen*, a fim de os proteger.

⁹ *Dólmen* – também conhecido por Anta. São estruturas constituídas por grandes pedras afeiçoadas ou aproveitadas configurando uma câmara circular ou oval – composto por uma série de pedras na vertical e, normalmente, por uma única grande pedra horizontal, a laje de cobertura. Outrora, estas grandes pedras, seriam encobertas por colinas artificiais de terra, originando a *mamoas*. O acesso seria feito por baixo, em corredor. Na sua maioria destinavam-se ao enterramento colectivo, mas pensa-se que, também, serviriam “para cultos e rituais hoje difíceis de reconstruir (Pereira, 2004: 65).

*tolói*¹⁰.



Ilustração 6 - *Dólmen* do Tapadão, perto do Crato, Portugal, Paulo Pereira, 2004 ([Adaptado a partir de:] Pereira, 2004, p. 87)



Ilustração 7 – Planta e Corte do *Dólmen* do Tapadão, perto do Crato, Portugal, Paulo Pereira, 2004 ([Adaptado a partir de:] Pereira, 2004, p. 88).

À parte da maioria das sepulturas realizadas no solo, os *tolói*, por vezes, eram abertos parcial ou totalmente na rocha em corredor ou câmaras únicas, edificando autênticas grutas artificiais - fazendo “lembrar que estas sepulturas são parentes das grutas sepulcrais naturais” (Lafforgue, 1979, p. 152).

¹⁰ *Tolói* – ou *tólos*, do grego. São túmulos megalíticos de falsa cúpula. Isto é, ao contrário do *dólmen* que apresentavam uma só lage (pedra de grandes dimensões), na cobertura do túmulo, esta é realizada pelo processo de sacada - em que cada camada de pedras extravasa para o interior sobre a anterior -, e tal como os *dólmen* apresentam câmara e *mamoas*, efectuando a transformação na paisagem, montes artificiais.



Ilustração 8 - Mapa de migrações do povo Kurgan, desde a sua origem, Sylvia Gili, 2015 ([Adaptado a partir de:] POLISH PRESS AGENCY, 2014).

Este tipo de sepultura é muito característico da cultura dos Kurganes¹¹, nome dado aos *tumuli*, praticados por este povo, “sob os quais enterra os mortos” (Lévêque, 1987a, p. 38). Segundo os trabalhos de Marija Gimbutas¹², esta cultura deverá ter-se desenvolvido ao longo das margens do rio Danúbio (para oeste) e para a Europa nórdica, desde o quinto milénio a.C. ao segundo milénio a.C., devendo ser estes os antepassados da “ampla Indo-Europeização que é o resultado mais patente da conquista” (Lévêque, 1987a, p. 39). Com uma sociedade tribal de consenso, em que o povo rodeia os sacerdotes, o rei e os chefes guerreiros, este grupo vive de um núcleo consolidado e das migrações constantes, que lhes asseguram a expansão (Lévêque, 1987a, p. 40-41).

Os túmulos do povo Kurgan, são as primeiras necrópoles a serem edificadas, com dimensões que vão de sete/oito metros de diâmetro por dois metros de altura, até casos, como o Mausoléu de Qin Shi Huang¹³, com 350 metros de diâmetro de base

¹¹ Kurganes – nome atribuído ao povo a partir do tipo de túmulos que pratica - kurganes. Estes eram muito semelhantes ao *tolói*. Falam a língua, que provavelmente, será a antepassada de todas as línguas indo-europeias.

¹² Marija Gimbutas (1921-1994), arqueóloga lituana, muito importante pelas suas pesquisas das culturas neolíticas e da Idade do Bronze, na Europa Antiga. Para além das pesquisas sobre a religião da ‘Deusa-Mãe’.

¹³ Mausoléu de Qin Shi Huang – é o túmulo construído à mais de 2000 anos, para o primeiro imperador da China. Qin Shi Huang, terá falecido na busca viagem, ao leste da China, em que procurava a imortalidade. O primeiro Imperador, terá abolido o antigo regime feudal existente, implementando uma nova governação que separa a China em 36 províncias, conseguindo assim a unificação do país. O seu túmulo, construído entre 246 e 208 a.C., é um grande monte artificial em terra com forma piramidal, com

por 76 metros de altura. Sendo, estes *tolói*, estruturas muito complexas com subdivisões do espaço, em diferentes câmaras, compondo uma macrotomba, com diferentes salas. Na casa mortuária, de maiores dimensões, no centro da estrutura, era sepultado o membro de maior importância (o chefe ou da elite), juntamente com oferendas, armas ou por vezes cavalos ou embarcações. Este tipo de sepulturas são mais frequentes em território Europeu e da Ásia Central - zona onde a cultura dos Kurgan seria mais estável.



Ilustração 9 - Maquete de uma sepultura *tolói* – neste caso, a sepultura baseia-se nas construções tipo encontradas na região de Los Millares, Espanha. ([Adaptado a partir de:] Pascual, 2016)

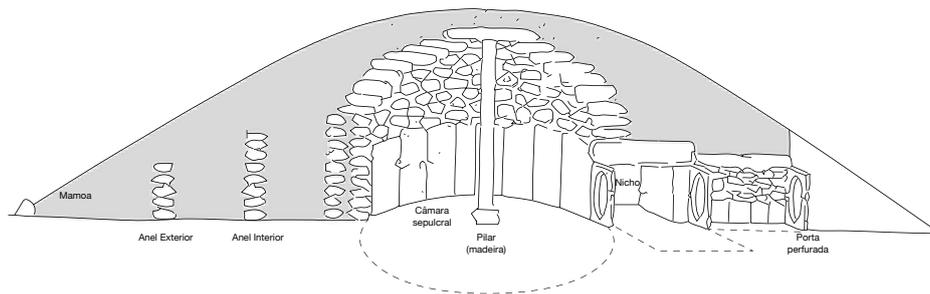


Ilustração 10 - Esquema base de uma sepultura *tolói*, ilustração nossa, 2016 ([Adaptado a partir de:] Camarasa, 2013).

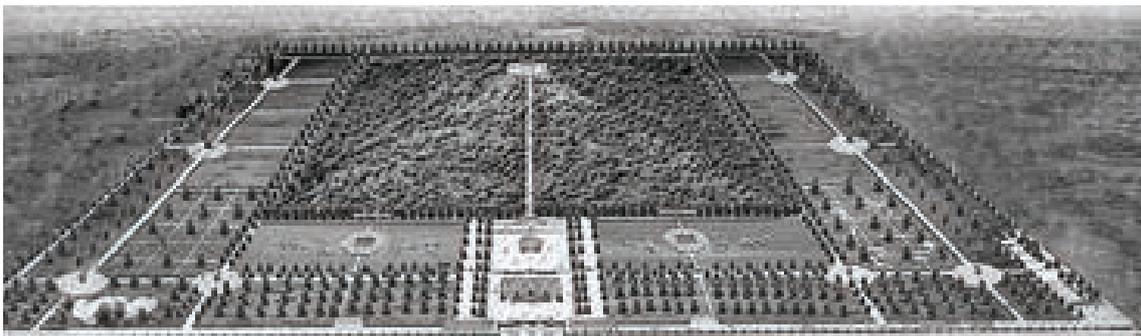


Ilustração 11 - Desenho representativo do que terá sido o Mausoléu de Qin Shi Huang ([Adaptado a partir de:] Hoffman, 2016?).

várias salas, que representam a cidade, capital, Xianyang. A sala do túmulo, ainda por escavar, encontra-se protegida pelo exército de Qin, representado em estátuas de terracota que envergariam armas reais. As estátuas incluem guerreiros, carruagens e cavalos, estimando-se cerca de 8 mil soldados 130 carruagens, 520 cavalos e 150 cavalos de cavalaria.



Ilustração 12 - Interior do Mausoléu de Qin Shi Huang. ([Adaptado a partir de:] Hoffman, 2016?).

Frequentemente, os túmulos e os monumentos religiosos confundem-se, a dupla funcionalidade faz com que o espaço seja utilizado para ambos os rituais. Entre estes existem, exemplares de grandes pedras colocadas ao alto - *menire*. Os *menire* são “colocados como sinais na proximidade ou no cimo do túmulo”, desde 4 000 a.C.

Conciliadas com os *menire* ou os *dólmens*, as sepulturas, por volta do quarto milénio, são também realizadas com *cistas*¹⁴, sendo estas, “caixas” com tampa onde eram depositados os restos mortais do defunto, enterrados ou à superfície - assemelhando-se às sepulturas praticas nas necrópoles modernas. Após 2 700 a.C., época em que o calor é menor e leva à extensão da zona de cultivo mais para norte, surgem as *cistas*, filiadas ao *tolói*, sepulturas que passam a ter câmara e corredor, como é o caso do “estabelecimento fortificado de Los Millares¹⁵, perto de Almería, que conta 75 *tolói* com corredor sob *tumulus*” e a “sepultura monumental” de Newgrange¹⁶, na Irlanda. Estes dois exemplos, mostram as raízes deixadas pela cultura Kurgan, fazendo lembrar os seus *montículos* artificiais (Lafforgue, 1979, p. 153-156).

¹⁴ *Cistas* – são caixas, vasos ou urnas túmulares. Em alguns casos são caixas escavadas parcialmente na terra, às quais se acrescentam quatro lajes, ao cutelo e uma tampa, que sela os restos mortais. Existem *cistas* de grandes dimensões que por vezes se confundem com os *dólmens*.

¹⁵ Kurganes – nome atribuído ao povo a partir do tipo de túmulos que pratica - kurganes. Estes eram muito semelhantes ao *tolói*. Falam a língua, que provavelmente, será a antepassada de todas as línguas indo-europeias.

¹⁶ Newgrange – Construído por volta de 3200 a.C., durante o período Neolítico. Constitui um dos mais importantes túmulos funerários presentes na Irlanda. O seu povo teria uma ligação mística com o solstício de inverno, iluminando o sol, nesse dia, por breves momentos, a câmara funerária.



Ilustração 13 - *Tolói* de Alcalar, perto de Portimão, Portugal. ([Adaptado a partir de:] Portugal, 2016).



Ilustração 14 - *Tolói* de Newgranger, Vale de Boyne, Irlanda. ([Adaptado a partir de:] Brú Na Bóinne Visitor Centre, 2016?).

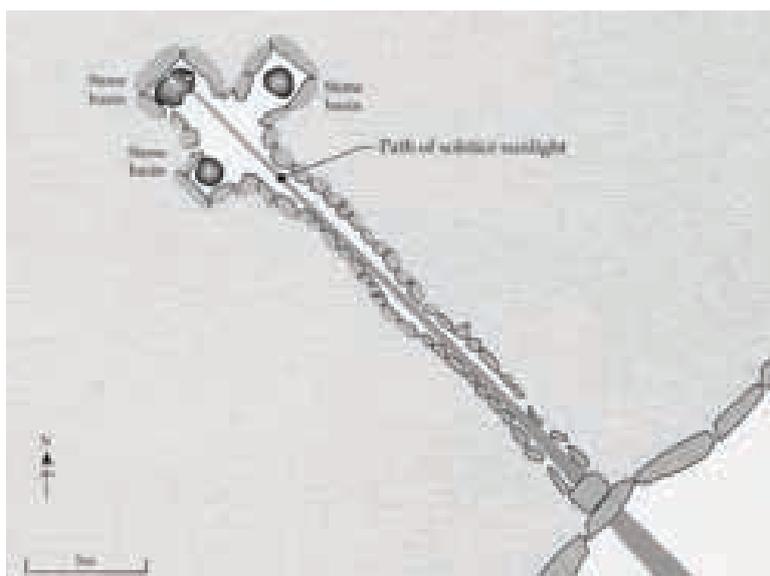


Ilustração 15 - *Tolói* de Alcalar, perto de Portimão, Portugal, Deirdre Morgan, 2015 ([Adaptado a partir de:] Morgan, maio 2015).

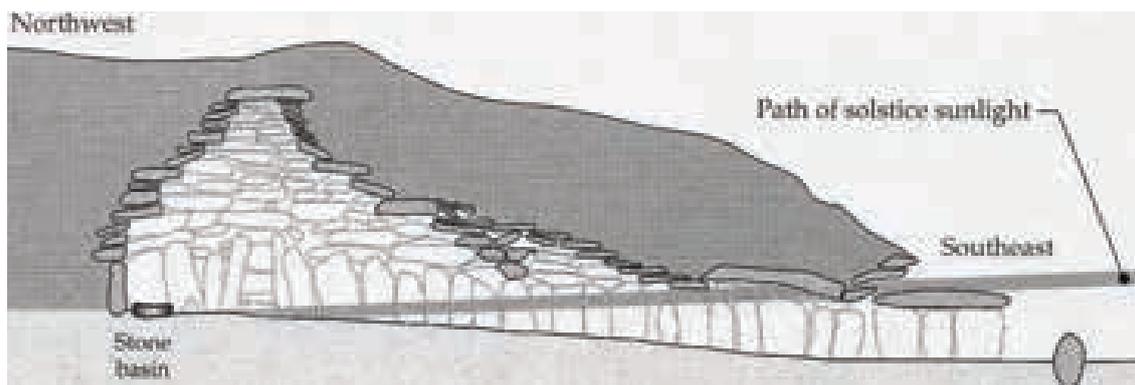


Ilustração 16 - Corte (parcial) do *Tolói* de Newgranger, Irlanda – Solstício de Inverno, Deirdre Morgan, 2015 ([Adaptado a partir de:] Morgan, maio 2015).

Ainda, a partir de 3 500 a.C., no litoral oeste de França, nas ilhas Britânicas e na península Ibérica, surgem as primeiras estruturas dos *hengés*¹⁷, em alinhamentos e em círculos, como são os casos das rochas de Carnac¹⁸ (França), o Stonehenge¹⁹, Avebury²⁰ e Stanton Drew²¹ (Sudoeste de Inglaterra) e o recinto megalítico em Évora (Portugal) (Lafforgue, 1979, p. 156). Estes ao contrário dos primeiros *menires*, que surgem isolados, parecem ter em conta as características da paisagem, a rede hidrográfica e os fenómenos astrológicos - estando a maior parte relacionada com o alinhamento do nascer do sol ou do solstício de inverno²² -, mas, em alguns casos, mantém a dupla utilização do espaço – túmulo e rituais religiosos ou mágicos -, já presente nos primeiros exemplares.

¹⁷ *Henge* – são monumentos em pedra, com início de construção no período neolítico, mas que deveriam ter sido construídos primariamente em madeira. Muitas vezes com formas circulas ou ovais, destinam-se, possivelmente, à celebração de rituais (de passagem, astrológicos, oferendas, etc.). Os cuidados na sua construção e planeamento (alinhamentos, posição na paisagem) demonstram o importante carácter simbólico destas arquitecturas para os seus povos.

¹⁸ Carnac – Localizada na Bretanha (França) tem vários alinhamentos megalíticos, de cerca de 3000 a.C. que se prologam ao longo de um quilómetro, contando, canda um, com mais de 1000 *menires*.

¹⁹ Stonehenge – Construído em 3 fases, entre 3000 a.C. e 1100 a.C., é dos conjuntos megalíticos mais importantes do mundo. Situado no sul de Inglaterra, é Património Mundial desde 1989. O monumento estará ligado a diversos tipos de rituais místicos e religiosos. Entre as suas funções, segundo um estudo divulgado em 2013, pela University College of London, por volta de 3000 a.C. no lugar do conjunto, que hoje se conhece, terá existido um cemitério para família de elite. Este monumento, ligado ao solstício de inverno, faz parte dos monumentos *hengés*, que continuam sem ter uma resposta concreta para a sua função.

²⁰ Avebury – é uma pequena cidade no sul de Inglaterra, que conta com vários círculos de pedra, pertencente aos monumentos do tipo *hengés*. O maior “Stone Ring” conhecido no mundo, é Património Mundial desde 1986. Com as funções ligadas também aos rituais místicos e religiosos e, os mesmos cuidados de construção, como os outros *hengés*, este pensa-se ter sido construído 5000 a.C. Junto ao “Avebury Ring” existe ainda outra enigmática construção megalítica, o monte Silbury, dos maiores montes artificiais da europa, tem uma ligação posicional com o “Avebury Ring”.

²¹ Stanton Drew – é um círculo de pedras, do período megalítico, pertencente aos *hengés*, e com todas as características similares (cuidados de construção, alinhamentos, utilização mística e religiosa). É o segundo maior círculo de Inglaterra, depois de Avebury, com cerca de 113 m de diâmetro, construído entre 3000 e 2000 a.C.

²² Solstício de Inverno - fenómeno que, usualmente, está ligado ao início do ciclo de dias de luz cada vez maior, significando ainda a saída do mundo dos mortos.



Ilustração 17 - Anel de Brodgar, na Escócia, Jim Richardson, 2014. ([Adaptado a partir de:] Smith, Richardson, agosto 2014).



Ilustração 18 - Stonehenge, no Reino Unido, George Steinmetz, 2014. ([Adaptado a partir de:] Miller, Steinmetz, abril 2014).

Na Europa, “apesar das faculdades de assimilação das técnicas” que as populações manifestam, a organização social manteve-se atrasada. Nas aldeias utiliza-se a “sepultura colectiva - frequentemente de tipo megalítica - ou nas tribos de criadores de gado itinerantes, que conhecem o túmulo individual”, não existe, praticamente distinção entre os chefes e outros homens. Esta diferenciação só surge após o século XVIII a.C., onde as técnicas são mantidas (apresentadas anteriormente), e o chefe passa a ter um protagonismo diferenciado, no momento de ser sepultado (Lafforgue, 1979, p. 248). Estes ritos só virão a ser alterados a quando do surgimento da necrópole²³ do Império Romano. Até lá estes tipos de sepultamento praticam-se um pouco por toda a Europa, sendo muito semelhantes entre si, mesmo em zonas totalmente distintas.

²³ necrópole – o nome deriva do grego como uma *cidade dos mortos*. É um conjunto de sepulturas, normalmente situado fora das cidades, ao longo das principais vias de entrada nos centros urbanos. Estes conjuntos sepulcrais não previam um planeamento prévio, simplesmente, tinham de ser no exterior da *urbe* estando associados, no Império Romano, a “campos sagrados”. A necrópole difere do cemitério, em arqueologia, pelas ideologias religiosas dos crentes que as praticavam. Referindo-se a necrópole aos conjuntos de sepulturas pagãs, enquanto os cemitérios são conjuntos de sepulturas cristãs. As necrópoles, sendo conjuntos de enterramento, distinguem-se dos *dólmen*, utilizados no período anterior, pois nestas pratica-se a individualização da sepultura. Isto é, embora seja um conjunto onde se realizam os rituais funebres, o morto terá o seu próprio túmulo, sendo mesmo, por vezes, identificado o túmulo ou o sarcófago com o nome do ente ou, por vezes, realizada uma escultura à sua imagem.



Ilustração 19 - Menire da Meada, Castelo de Vide, Portugal, Jorge Costa, 2015. (Vortexmag, abril 2015).



Ilustração 20 - Cromleque dos Almendres, Évora, Portugal, Paulo Pereira, 2004. (Pereira, 2004, p. 115).

2.2. AS PÁTRIAS DA MORTE

Saber, pois, como é que o homem enfrenta a morte e como é que procura, de alguma maneira, dominá-la, ilusoriamente ou não, tal é, creio eu, uma das mais decisivas formas de compreender os últimos fundamentos da mentalidade colectiva, em cada época ou em cada contexto cultural (Mattoso *apud* Oliveira, 2007, p. 25).

É com esta ideia, expressa por Mattoso²⁴, na sua obra *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*, que parece ser necessária efectuar uma explicação antropológica de como o ser humano lida com a morte e como isto está expresso nas crenças teológicas, por ele praticadas, a fim de melhor compreendermos os modos de sepultamento realizados. Em que, na sociedade, o medo da morte, realçado em grande medida por Frazer²⁵ e Hocart²⁶, está muito mais presente nas sociedades contemporâneas, que nos povos arcaicos, onde o acontecimento seria tido como um processo natural e de continuidade noutra local.

2.2.1. A INDIVIDUALIDADE E A ESPÉCIE

A perda da individualidade é, por si só, o dominador comum que tantos horrores trás ao homem, desde os seus primórdios, onde estão presentes realidades aparentemente disparees como: “a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver, a obsessão da morte”. É então, a “emoção, o sentimento ou a consciência” da perda daquele indivíduo ou tudo o que ele representa que provocará esse traumatismo. Sendo, o “traumatismo da morte” um dado tão importante como a “consciência do acontecimento da morte” ou mesmo o da “crença na imortalidade” (Morin, 1988, p. 32-33).

A consciência do acontecimento da morte é, para o ser humano, não só a aparência do que este é em si mesmo, “mas também uma ruptura do seio da relação indivíduo-espécie, uma promoção da individualidade em relação à espécie, uma decadência da

²⁴ Mattoso, José (1933-) – é um influente historiador medievalista e professor português. Distinguido com prémio PEN Clube Português de Ensaio em 1986 e o prémio Pessoa em 1987. Tem feito uma enorme contribuição no estudo do período medieval em Portugal e na península Ibérica, com inúmeras obras publicadas.

²⁵ Frazer, James (1854-1941) – Escocês, de Glasgow, foi um influente antropólogo realizando estudos de mitologia e história comparada. Com a sua obra *The Golden Bough; a study in magic and religion*, devolve a tese que o pensamento humano evolui de um estado mágico, para um religioso e por fim para um estado científico.

²⁶ Hocart, Arthur (1883-1939) – Antropólogo Belga, conhecido pela sua excentricidade e pelos seus estudos sobre rituais, cultos e folclore.

espécie em relação à individualidade”. O que provoca um paradoxo entre inadaptação e adaptação em relação à morte. Em que a inadaptação “permite e condiciona a individualização”, e a adaptação constitui, simultaneamente, uma abertura “às participações sociais” (Morin, 1988, p. 54,73).

O sentimento de inadaptação por parte do indivíduo pode ser explicado, nos pensamentos de Freud²⁷, pelo estado de terror, associados à dor da perda da individualidade - sendo na contemporaneidade mais sentidos, pela predominante ideia de imortalidade. O que leva a uma falta de preparação, para o acontecimento da morte, que traduz um factor surpresa, e assim esta condição de “ausência de preparação para a angústia, que implica o sobreinvestimento dos sistemas que primeiro recebem o estímulo”, dando-se em seguida, “os impetuosos efeitos de descarga produzidos pela dor” (Freud, 2010, p. 126,142,148).

Com isto, conclui-se que “o luto exprime socialmente a inadaptação individual à morte”, e que na mesma medida, “é o processo social de adaptação que tende a fazer cicatrizar a ferida dos indivíduos que sobrevivem” (Morin, 1988, p. 75).

2.2.2. A ETERNIZAÇÃO DA INDIVIDUALIDADE

[...] todos os instintos querem restabelecer algo anterior. Se o que daí resulta parecer ‘profundo’ ou causar a impressão mística, sabemos que não nos podemos fazer a censura de que buscamos esse efeito (Freud, 2010, p. 148).

A consciencialização da morte transporta consigo diferentes conceitos de eternidade, variável entre sociedades, “assentes numa concepção de tempo cíclico (como acontecia na civilização grega e ocorre no hinduísmo e no budismo) ou linear (como sucede nas religiões da fileira judaico-cristã)” (Oliveira, 2007, p. 13).

No caso da religião cristã - sendo a que nos interessa compreender - deriva do Livro²⁸, tal como o judaísmo e o islamismo. Para estas civilizações, que são aceites pela maioria da população mundial, vivem sob a intransigência de um tempo linear, em que reconhecem caminhar “de um principio para um fim, não só individual, não só da

²⁷ Freud, Sigmund (1856-1939) – Médico Neurologista, nascido na actual República Checa, foi o criador da psicanálise. Utilizou a hipnose para o tratamento de pacientes com histeria, o que virá a dar origem a conceitos como sobre o inconsciente. Desenvolveu, ainda, as teorias da repressão psicológica, e dos mecanismos de defesa. Com isto, introduz a psicanálise como tratamento de psicopatologias. Acreditava que o desejo sexual, e muitas vezes ligado à infância, estaria na origem da maioria das psicopatologias.

²⁸ Livro – referência ao Antigo Testamento – Bíblia - que dá origem à religião Cristã, Judaica e Islâmica.

espécie, mas do universo” (Oliveira, 2007, p. 13). Processo exaltado na Bíblia²⁹, onde o princípio e o fim do mundo são relatados (Génesis³⁰ e o Apocalipse³¹), assim como “a criação do Homem³² e o seu Juízo Final³³”.

Na religião cristã “o fim dos tempos”, tanto do indivíduo como do universo, é assinalado como um momento de passagem, em que a libertação do mundo material corresponde ao início da eternidade, “que assegurará a imortalidade dos homens enquanto indivíduos” (Oliveira, 2007, p. 13-14).

...Depois de abandonares o teu corpo

Se chegares ao livre éter

Serás imortal

Deixarás de ser mortal

Serás um deus que não morre.

(Frazer *apud* Morin, 1988, p. 143)

Deste modo, a inumação do corpo, tal como a incineração, não sendo praticas contraditórias, correspondem ao processo escolhido por cada sociedade para a libertação do duplo, “a fim de eliminar a fase impura do apodrecimento, em que o fantasma não é ainda ele próprio”. Visando a garantir a serenidade do duplo³⁴ e a localizar o seu culto (Kleinpaul *apud* Morin, 1988, p. 131).

²⁹ Bíblia – é o documento doutrinário, da religião Cristã, composto a partir dos livros do antigo testamento, sendo realizada por 40 autores, que para os cristãos foram escritos entre 1500 e 450 a.C., dando origem ao Novo Testamento - documento seguido actualmente – por volta de 45 e 90 d.C.

³⁰ Génesis – faz parte dos livros, que para a religião cristã, compõe a Bíblia – o primeiro desses livros, onde o homem é criado por Deus a partir do pó, depois do céu e da terra.

³¹ Apocalipse – o termo derivado do grego, significa *revelação*. Na religião cristã e judaica o apocalipse refere ao aparecimento de um profeta que dará a conhecer a *verdade divina*. Fazendo parte dos livros que compõem a Bíblia. A tradução do termo para português como *apocalipse* e não como *revelação*, muitas vezes, leva a que o termo seja usado referindo-se ao *fim do mundo*.

³² Criação do Homem – momento em que Adão e Eva são criados por Deus e que pela sua curiosidade acabam expulsos do paraíso, sendo enviados para a terra como pena a cumprir para que sejam desculpados os seus pecados.

³³ Juízo Final – É o dia em que será realizado o julgamento final ou eterno. Isto é, após um primeiro julgamento provisório em que o morto aguarda (no cemitério), o dia do Juízo, em que Deus regressará à Terra e que todos ressuscitarão e serão julgados pelos seus actos na vida terrena. O Juízo Final faz parte do último livro da Bíblia, o *Apocalipse*: “Então vi um grande trono branco e Aquele que estava sentado nele. O céu e a terra fugiram da Sua presença e não houve mais lugar para eles. Vi também os mortos, grandes e pequenos, de pé, diante do trono. Abriram-se livros, e depois, um outro – o Livro da Vida. E os mortos foram julgados, conforme o que estava escrito nos livros, segundo as suas obras.” (Bíblia – Apocalipse 20:11-12, 1631)

³⁴ duplo – por outras palavras diz respeito à alma. A alma que faz a ligação entre o ser físico e o ser espiritual, que a quando da morte do indivíduo é libertada e que é vista como uma “energia” protectora

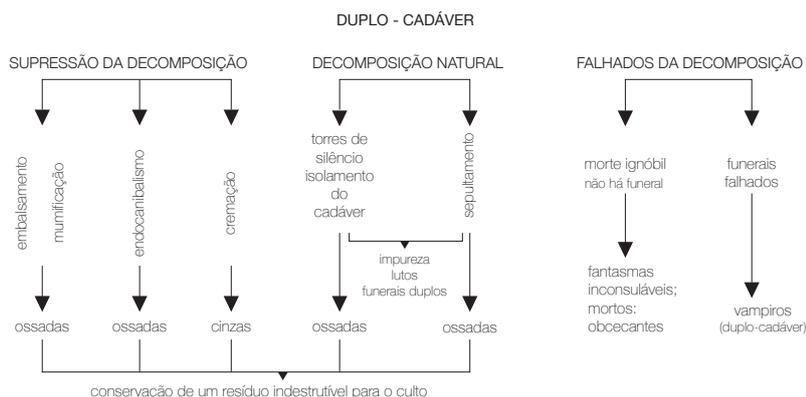


Ilustração 21 – Diferentes tratamentos do cadáver: significado único, Edgar Morin. ([Adaptado a partir de:] Morin, 1988, p. 134).

As diversas práticas fúnebres visam, então, prestar ajuda na boa passagem, consentindo à alma ou ao duplo a tranquilidade que lhe é devida, de modo a este não retornar para deambular entre os vivos. Por isso, em alguns dos casos o defunto ser enterrado junto com os seus pertences, alimentos ou até cavalos ou barcos.

Encontram-se as grandes oposições entre sociedades, na obsessão pela maneira como a decomposição do corpo ocorre. Tendo, por exemplo, o povo egípcio recorrido ao embalsamento e à mumificação do cadáver, e o povo indiano à cremação como modos de contornarem a putrefacção da carne. Enquanto para os persas a impureza é de tal ordem que “é um atentado à terra, à água e ao fogo infligir-se o contacto imundo de um corpo morto” (Hertz *apud* Morin, 1988, p. 131), realizando assim a entrega do corpo aos abutres, nas torres de silêncio, durante o período de um ano, tempo em que ocorreria a dissolução. Após esta temporada, as ossadas eram recolhidas e conservadas num ossário.

Em todos os rituais fúnebres, apesar da sua heterogeneidade, todos se enquadram no que Bachelard³⁵ diz ser a “Lei das Quatro Pátrias da Morte” (Ar - exposição; Água - imersão; Terra - sepultamento; Fogo - Cremação), sendo a água, *em si própria*, a grande purificadora (Morin, 1988, p. 131-133).

dos entes vivos, enquanto os vivos cuidam do corpo do morto para que este obtenha uma boa passagem a quando do Juízo. É visto em algumas religiões como *Anjo da Guarda*. O vivo pratica, com o morto, “um certo tipo de troca visível (palavra, gestual e ritual) com uma parte invisível de si mesmo” (Baudrillard, 1976: 34).

³⁵ Bachelard, Gaston (1884-1962) – filósofo e poeta francês, dedica-se ao estudo da filosofia da ciência. Sendo o autor de obras como: *A poética do Espaço*, *A formolação do Espírito científico*, *A filosofia do não*, *O materialismo Racional*, *O ar e os sonhos* ou *A terra e os devaneios da vontade*. Encontrando-se no contexto de desenvolvimento científico ocorrido no início do século XX, a partir da Teoria da Relatividade de Albert Einstein.

2.2.3. A ESCATOLOGIA CATÓLICA

“O cristianismo é a última religião de salvação, a última que será a primeira, a que exprimirá com mais violência, mais simplicidade e mais universalidade o apelo da imortalidade individual”, recusando a morte terrena. Ainda antes de se disseminar no Império Romano, e posteriormente no mundo, “a salvação cristã obedece a um ritual elementar que lhe abre a universalidade. Não necessita de templo; pratica-se no seio da natureza-mãe e depois durante a perseguição, nas cavernas e nas catacumbas impregnadas de morte-renascimento” (Morin, 1988, p. 194).

Meu Deus! Meu Deus!

A quem assisto?

Quantos sou Eu?

Que é este intervalo entre mim e mim?

(Botelho, 2010, 00:47:50)

Esta crença na morte-renascimento terá no mediterrâneo uma evolução notável. “Por um lado esta democratizar-se-á com os progressos da economia urbana e abrir-se-á aos escravos e às mulheres [...] por outro lado surgirá as antigas divindades. Finalmente tenderá a unificar-se no seio do Império Romano” onde define a matriz funerária que resultará nos primeiros espaços do ritual cristão (Morin, 1988, p. 190).

Para os Cristãos, após a morte, a alma garante a sua ressurreição, um nova vida num novo corpo eterno. É, então, o término da vida terrena, no mundo imperfeito, para onde o homem terá sido enviado como castigo da pretenção de conhecimento, e o reinício intemporal no Paraíso celeste, para aqueles que praticaram o bem. O Paraíso surge, assim, como um lugar de recompensa, pela prática do bem, da luz e das boas escolhas morais, em oposição ao Inferno, que será o lugar de destino para os pecadores, surgindo como um local de punição pelas práticas do mal, das trevas, das más escolhas morais praticada ao longo da vida terrena. Lugares estes que são invocados como o Céu (Paraíso) ou as profundezas da Terra (Inferno). Precedente do Paraíso ou do Inferno, para os cristãos existe, ainda, um estado intermédio, durante o qual será decidido o rumo do falecido e onde os corpos descansam à espera do Juízo Final - a necrópole.

Após a base filosófica que definiu a crença cristã, esta vai dividir-se, após o período da Contra-Reforma, em três ramos, o Católico, o Protestante e o Ortodoxo. Para este estudo será importante compreender, que os três ramos partem da mesma base, mas que por divergência em alguns pontos das práticas se transformam em Igreja Católica, Igreja Católica Protestante e Igreja Católica Ortodoxa, sendo só os dois primeiros casos aqui abordados. Assim, segundo Morin, no livro *O Homem e a Morte*, o ramo protestante “determinar-se-á [...] em função da sociedade capitalista moderna, e por isso regressará às origens evangélicas, deformadas pela tradição católica”, enquanto o “catolicismo se transformará, modernizando-se, mas lutando ao mesmo tempo contra esse modernismo inimigo”, procurando adormecer o indivíduo para o trazer na linha, a partir do seu desejo de imortalidade (Morin, 1988, p. 207).

Na doutrina católica, e unicamente nesta, é ainda introduzido o Purgatório, que se define como a antecâmara do céu, onde existirá um duplo julgamento. Isto é, um primeiro, a quando da morte, provisório e o segundo no final dos tempos, definitivo - estabelecendo um “intervalo no destino escatológico de cada humano que, nomeadamente através da solidariedade dos sobreviventes, permite o alívio das suas penas”. Este lugar onde a alma espera a imortalidade, poderá ser equiparado ao espaço do cemitério, lugar onde o corpo, aguarda, também ele, pela ressuscitação (Oliveira, 2007, p. 17).

2.2.4. CEMITÉRIO – ESPAÇO TRANSITÓRIO

Na religião católica, a cemitério é, desde o seu aparecimento até aos dias de hoje, um espaço transitório entre a vida na Terra e, o final definitivo, no Paraíso. Isto é, uma paragem intermédia entre a vida terrestre, efémera, e a vida celeste, eterna, sendo assim um espaço, não unicamente de deposição, mas simbólico. Estes espaço simbólico, criado pela “necessidade de praticar o culto e os rituais devidos às almas e aos corpos que aguardam julgamento”, é organizado a pensar numa longa espera que carece de protecção e respeito - onde a matriz espacial se aproxima da representação do Paraíso.

Os cemitérios católicos reivindicam, até à contemporaneidade um sentido de protecção, que se deve à necessidade de perdurar no tempo, devido à longa espera ou à afirmação de uma mortalidade religiosa: “quer na versão mais edificadora, quer na versão paisagística, o recinto constitui-se como uma área envolvida por muros,

encerrável e portanto controlável, território sacralizado circunscrito”. A procura do descanso, paz e da protecção do *sono dos mortos* leva, deste modo, à separação da necrópole do resto da cidade, ou de qualquer que seja o meio que a envolve, mantendo-a “como um lugar de *protecção* e *exclusão*”.

- Os mortos, não há espaço para tantos!
- Este é pequeno ocupa pouco! Se os adultos fossem todos enterrados em pé...
- Sentados ou ajoelhados não se pode.
- ... nessa posição o sangue metia-se na terra. Ficava mais fértil.
- Olha! No último dia talvez te levantes. No dia do Juízo.

(Botelho, 2010, 00:37:50)



Ilustração 22 - Mapa-múndi, Manchester, c. 1175-1200. ([Adaptado a partir de:] PeopleOfAr, 2014).

Recentemente vinculado a uma desmaterialização dos espaços da vida eterna, onde “desapareceu a função simbólica”, que fatalmente incidirá na crença católica da ressurreição, isto a seu tempo, trará repercussões no modo como o culto ao morto será realizado - consequentemente afectando a arquitectura do cemitério e as suas

tipologias. Existe, deste modo, uma necessidade latente, de repensar o espaço da necrópole e o modo como esta se cruza e relaciona com a realidade que a envolve. Explorando, sem o subterfúgio do seu valor simbólico, as novas dinâmicas e eventualidades. Tal como é dito por Shakespeare³⁶, no *Rei Lear*:

Oh! não discutam a “necessidade”! O mais pobre dos mendigos possui ainda algo de supérfluo mais miserável coisa. Reduzam a natureza às necessidades da natureza e o homem ficará reduzido ao animal: a sua vida deixará de ter valor. Compreendes por acaso que necessitamos de um pequeno excess para existir? (Shakespeare *apud* Baudrillard, 1981, p. 42)

2.3. DA IDADE MÉDIA À CONTEMPORANEIDADE

Iremos ao longo deste subcapítulo abordar a evolução dos espaços funerários, a partir do povo Romano e dos povos Bárbaros³⁷. Este estudo procurará desenvolver e apresentar em paralelo as práticas funerárias e as alterações sociais e psicológicas que influenciaram cada uma das, distintas, civilizações. A sua importância no prosseguimento deste estudo, prende-se com a necessidade de introduzir os acontecimentos ocorridos, ao longo de séculos, na Europa descendente da civilização Romana e na Europa descendente das civilizações Bárbaras, a fim de melhor compreender-se as práticas modernas, em ambos os contextos.

2.3.1. IMPÉRIO ROMANO

O Império Romano surge após um longo período de evolução romana. Isto é, antes de se formar como império, terá nascido em Roma, na península itálica, ainda como uma monarquia, o Reino Romano. Este povo, que tem a sua origem no século VIII a.C., apresenta práticas religiosas muito semelhantes aos povos das Aldeias da Europa, abordado anteriormente. Regendo-se pelas crenças da religião romana, criada à semelhança das crenças da Grécia Antiga, realizavam as inumações ou cremações, dos seus familiares, no interior de casa ou dentro das cidades o que, respectivamente, provoca uma adoração dos lares. A inconveniente e insalubridade crescentes do

³⁶ Shakespeare, William (1564-1616) – reconhecido poeta, dramaturgo e poeta inglês. Demonstra o seu talento através de peças de comédia, obras com base em eventos ou em personagens históricos, géneros que mais tarde abandona para se dedicar a obras de tragédia. Entre as suas 38 obras que resistiram até aos dias de *Hamlet*, *O Rei Lear* e *Macbeth* são as mais conhecidas. Através das suas obras conseguimos compreender o contexto social e o pensamento da época.

³⁷ povos Bárbaros – proveniente do grego, para designar *quem não era grego*. Também chamados povos Nórdicos. Os povos Bárbaros é uma referência a povos tribais que habitavam o norte da Europa, na época de expansão Romana e posteriormente. Neste caso a referência é, mais concretamente, em relação às tribos ou povos: Anglos, Francos, Germanos, Hunos, Saxões e Vikings.

resultado desta prática, contribui em grande parte para a sua revogação, levando à criação da lei que proíbe tais actos na cidade, na Lei das XII Tábulas.

No final do século VI a.C., deu-se a queda da monarquia e é instaurada a República Romana, começando a sua expansão, primeiramente na península Itálica, à custa de conquistas e alianças. Conquista essa que em meados do século I a.c. incluía o norte de África, a península Ibérica, a Grécia, a França (moderna) e grande parte do médio oriente. Durante os primeiros anos da republica é instaurada a *Lex Duodecim Tabularum* (a Lei das XII Tábuas), onde por lei o local enterramento e de homenagem do defunto passa, forçosamente, a localizar-se fora da *urbe*: “nenhuma inumação ou cremação pode decorrer dentro da cidade” - *Lex XII tabularum, Tabula X, Lex I* (Goldman, 2016). O que leva os enterros a serem praticados ao longo das vias, “como a via Appia, em Roma: túmulos de família construídos em domínios privados, ou cemitérios colectivos” (Ariès, 1988a: 41) ou como na cidade de *Bracara Augusta*³⁸ “quem acedia à cidade conhecia primeiro os seus mortos e só depois os seus vivos” (Braga, 2015, p. 128). A morte é vista como algo que poluía, sendo mesmo ordenado, a partir do código de Teodósio, “que todos os corpos encerrados em urnas ou sarcófagos, no solo, sejam retirados e colocados fora da cidade” (Thomassin *apud* Ariès, 1988a, p. 41).

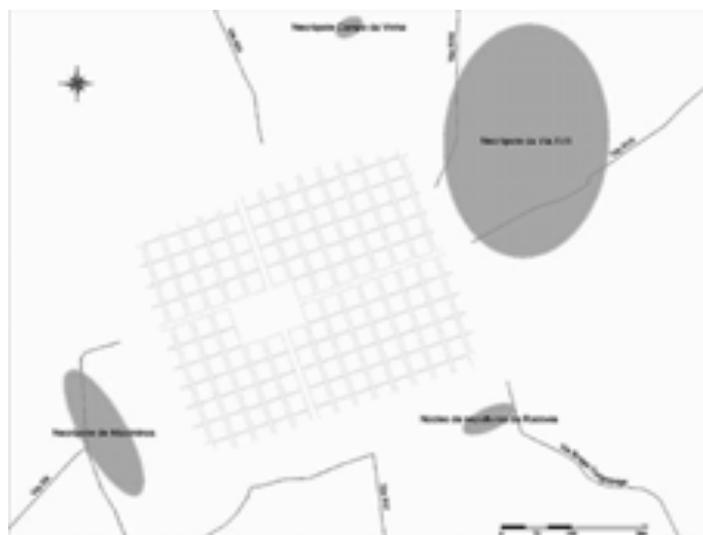


Ilustração 23 - Planta de localização das Necrópoles da cidade de *Bracara Augusta*, Cristina Vilas Boas Braga, 2015. ([Adaptado a partir de:] Braga, 2015, p. 128).

³⁸ *Bracara Augusta* – é a cidade fundada pelo Imperador Romano Cesar Augusto, no ano 16 a.C., após a conquista da região, no local onde existira um povoado Celta. Exerceu funções administrativas de uma extensão região, após a reforma do Imperador Romano Diocleciano foi capital da província da Galícia. Esta cidade é hoje a actual cidade de Braga, no norte de Portugal.

Só no ano de 27 a.C. se forma o chamado Império Romano, que a nível de práticas e rituais fúnebres, com a grande ampliação do seu território, é em si um somatório de doutrinas dispares, uma “tentativa de coordenação de crenças dispersas” (Mattoso, 1992, p. 15):

... para os romanos, não havia uma doutrina clara e coerente acerca da sobrevivência da alma depois da morte, no sentido de que ela pudesse ter um destino próprio (...). O morto é como uma sombra, um fantasma, ou mesmo um espírito (no sentido material do termo) que pode manifestar-se aos vivos de forma perturbadora e horrível, sobretudo quando, por alguma razão conhecida ou desconhecida, nomeadamente por não ter beneficiado da sepultura e de outros rituais (Mattoso, 1992, p. 15).

Prevalendo uma mentalidade pagã, de “repulsa dos Antigos ao contacto com os mortos”(Ariès, 1988a, p. 42), como S. João Crisóstomo³⁹ lembra numa homília:

Zela por que nenhum sepulcro seja edificado dentro da cidade. Se se colocasse um cadáver onde dormes e comes, o que não farias? E todavia colocas os mortos (animam mortuam) não onde dormes e comes mas sobre os membros de Cristo... como se podem frequentar as igrejas de Deus, os santos templos, quando aí reina um odor horrível? (Crisóstomo *apud* Ariès, 1988a, p. 42)

Ao longo dos séculos, este modo de pensar pagão, afasta os vivos e os mortos. O que é observável no modo como “apesar da sua familiaridade com a morte, os Antigos temiam a vizinhança dos mortos e mantinham-nos afastados” (Ariès, 1988a, p. 41). Sendo que consagravam o culto ao túmulo e aos *manes*⁴⁰, como um modo de evitar “os defuntos de ‘voltarem’ para perturbar os vivos”, temendo o regresso dos mortos (Ariès, 1988a, p. 41). Durante os séculos I a V, em boa verdade, os primeiros cristãos continuaram “a interpretar à maneira grega ou romana as práticas funerárias e os rituais litúrgicos que a Igreja nessa época foi instituindo para os fiéis (Mattoso, 1992, p. 16). Estas praticas acabarão por ser assimiladas e dissipadas, em meados do século V d.C., pela religião cristã e pelas própria sociedade.

³⁹ S. João Crisóstomo (347-407 d.C.) – Arcebispo de Constantinopla, terá sido dos mais importantes intervenientes do cristianismo primitivo. Conhecido como Crisóstomo – em grego significa Boca de Ouro – o que se deveria às suas habilidades oratórias o que consequentemente transformaria em poderosas homilias. É também conhecido pela sua Litúrgia Divina e pelas suas práticas ascetas, denunciando os abusos cometidos pelos líderes políticos da época.

⁴⁰ *manes* – pequenos Deuses romanos, que represam a alma do ente querido falecido. Nos túmulos Romanos eram retratados por estatuetas ou por vezes nos escritos realizados no túmulo como D.M. (*Di Manes*). Simbolizam assim o culto aos antepassados.

2.3.1.1. NECRÓPOLE ROMANA

A necrópole romana encontrava-se, de modo planeado, nas entradas das cidades por variadas razões: não só existia uma preocupação com a salubridade, mas a causa, também, estaria relacionada com “a demarcação do *pomoerium*⁴¹, que delimitava um espaço sagrado”, onde não era permitido guerrilhar ou enterrar, onde os deuses “que protegiam a cidade e os vivos” seriam homenageados e para isto dever-se-ia “projectar um espaço dedicado aos *manes* e afastar a morte para um local onde a mesma seria lembrada em momentos próprios” (Toynbee *apud* Braga, 2015, p. 125).

Deste modo, o espaço dedicado ao culto do morto, é transplantado para fora da cidade, mas não é cortada a relação, mesmo que existisse a repulsa pelo corpo morto. Este espaço tem normas de edificação, para além das já apresentadas, as tábuas de bronze encontradas na cidade de Sevilha, “datadas do século I”, explicita: “ninguém deve construir uma pira no local onde um morto já foi enterrado, nem a menos de 500 passos da cidade”, existindo mesmo coimas para quem quebra-se a lei (*Lex Coloniae Genetivae Iuliae seu Ursonensis apud* Braga, 2015, p. 125). E ainda, após o enterro, os locais de sepulcro convertiam-se “num espaço sagrado e inviolável (*locus religiosus*), no qual não se deveria interferir” fosse o túmulo de um cidadão romano ou de um escravo (Rodríguez *apud* Braga, 2015, p. 126).



Ilustração 24 - Pedras e Aras tumulares romanas, Tunisia, Michael Banister, 1976. ([Adaptado a partir de:] Banister, 2004).

⁴¹ *pomoerium* – do latim, significa “após o muro”. O que significava para os Romanos uma barreira religiosa que envolvia as cidades pertencentes ao Império, sendo o que estava para lá desse limite *ager*, ou seja, simplesmente território. Este termo foi primariamente utilizado na cidade de Roma.

Na necrópole romana, dá-se então, uma “individualização das sepulturas”, onde todo e qualquer cidadão, romano ou escravo, detém um *loculus* de sepultura, contendo na sua maioria inscrições com a identificação dos defuntos e por vezes, até, os seus retratos. Os sarcófagos de pedra, material que diferia consoante o estatuto social do morto, procuram “conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido” (Ariès, 1988b, p. 39).



Ilustração 25 - Necrópole romana, Denizli, Pamukkale, Turquia. ([Adaptado a partir de:] Seyirrehberi, 2016).

Com tudo, continua-se, como na época pagã, a praticar as oferendas ao túmulo, praticadas pelos “parentes do defunto como expressão de solidariedade entre os vivos e os mortos da mesma família”, o que pode ser traduzido na crença de que “os vivos ajudam os mortos na sua penosa caminhada até ao destino final, e os mortos protegem os vivos fazendo uso dos seus poderes invisíveis” (Mattoso, 1992, p. 24). O que justifica a localização, precedente às cidades, das necrópoles romanas.

Ao longo do Império romano, a necrópole foi, assim, espaço de transição - não só para as almas que descansavam após a vida -, entre as religiões romana e pagãs para uma unificação de crenças na religião cristã. Surgindo como um espaço onde se realizava *pax deorum*, ou seja, um acordo entre o homem e os deuses, para se manter a harmonia divina. Sendo, também, um espaço de harmonia entre doutrinas religiosas,

pois os defuntos, da comunidade cristã, “foram enterrados primeiramente nas mesmas necrópoles que os pagãos,” e posteriormente “ao lado dos pagãos em cemitérios separados” (Ariès, 1988a, p. 42), realizados sempre fora da cidade. Observando-se deste modo a, crescente, relevância da doutrina cristã na sociedade da época, e a modificação dos tempos.

2.3.2. ENTERRO AD SANCTOS

Em 313 d.c., o Imperador Constantino, liberaliza o culto cristão, passando os seus seguidores a construir os espaços de culto, os templos, no local onde estariam sepultados “os restos mortais de um santo ou no sítio onde terá sido martirizado” (Oliveira, 2007, p. 31). Iniciando-se, deste modo, os primeiros rituais *ad sanctos*, onde o povo tem o “desejo de ser enterrado junto dos santos” (Ariès, 1988b, p. 26), junto dos mártires ou das suas relíquias, que concediam protecção até ao momento da passagem, com o fim de conseguirem alcançar o paraíso, esperado o dia do Juízo Final.

Nas palavras de Tertuliano⁴², os mártires eram quem possuía “a única chave do paraíso” (Tertuliano *apud* Ariès, 1988a, p. 44), sendo estas adquiridas pelas suas virtudes impares. Na crença popular, Maximo de Turim⁴³, no século V escreve:

os mártires guardam-nos, a nós que vivemos com os nossos corpos, e tomam conta de nós quando abandonámos os nossos corpos. Aqui impedem-nos de criar o pecado, lá protegem-nos dos horrores do inferno, inferno horror. Foi por isso que os nossos antepassados quiseram associar os nossos corpos às ossadas dos mártires: o tártaro teme-os e nós escapamos ao castigo, o cristo ilumina-os e a sua luz afasta para longe de nós as trevas (Turim *apud* Ariès, 1988a, p. 45).

Crença que terá surgido pelo “sentimento muito vivo da unidade e da continuidade do ser” (Ariès, 1988a, p. 44), o que levava a uma necessidade inquestionável de proteger a sepultura, a fim, de não comprometer o despertar do defunto, no último dia, e consequentemente a vida eterna. “Que nunca em tempo algum este sepulcro seja violado, mas que seja conservado até ao fim do mundo, para que eu possa *sine impedimento* regressar à vida quando vier aquele que deve julgar os vivos e os mortos” (Letouzei *apud* Ariès, 1988a, p. 44). Deste modo, surge também a despreocupação com a individualização da sepultura, passando a ser prioritário

⁴² Tertuliano (160-220) – produtivo autor das primeiras frases do Cristianismo.

⁴³ Maximo de Turim (380-465) – considerado santo, e por isso um mártir, foi bispo e escritor de teologia.

“assegurar a protecção do mártire, não apenas ao corpo mortal do defunto, mas também a todo o seu ser” (Ariès, 1988a, p. 45), logo garantir a passagem dos indivíduos por meio do mártire - o santo.



Ilustração 26 - Cemitério muçulmano, Philippe Ariès, 1983. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. XXXIII).

2.3.2.1. A NECRÓPOLE *AD SANCTOS*

Os espaços em *memoriae*⁴⁴ foram então, primeiramente, realizados no lugar das antigas necrópoles como eram no Império Romano. E posteriormente, nos mesmos espaços edificaram-se, ao lado ou “por cima da antiga necrópole”, “uma pequena capela de plano centrado, redonda ou poligonal” ou uma “basílica com uma ou várias naves” (Ariès, 1988a, p. 46-47). Devendo-se a construção destas capelas à identificação do túmulo – *domus* – como um lugar sagrado: “o túmulo é também um templo, um lugar consagrado, onde se pode celebrar a liturgia” (Ariès, 1988a, p. 52) o que dará origem à capela e, conseqüentemente, à basílica. As basílicas construídas propositamente para acolher um cemitério em seu redor, normalmente, eram precedidas de um grande *atrium* - espaço amplo em terra ao redor da basílica, utilizado como um espaço multifuncional - necessário, inicialmente, para acolher as populosas romarias de peregrinos, e onde mais tarde passa a ser, também, “a morada

⁴⁴ *memoriae* – do latim, significa memória.

definitiva dos mortos” (Ariès, 1988a, p. 47). Esta prática, com as pequenas capelas, assemelham-se em termos do espaço de sepulcro aos cemitérios tradicionais marroquinos em que as pessoas são sepultadas em torno de um *marabu*⁴⁵ (Oliveira, 2007, p. XXXIII).

Durante muito tempo existiu a distinção entre “a basílica cemiterial [...] da igreja do bispo, da catedral”, localizada no interior da cidade sem conter qualquer túmulo, no seu interior ou nas suas imediações. Ao contrário da catedral, a basílica está cheia de mortos “atraídos nem sempre pelos mártires que aí tinham sido os primeiros venerados, mas pelos mortos que tinham sido enterrados ao seu lado” (Ariès, 1988a, p. 48). Em breve, as necrópoles com basílica – santuários cemiteriais -, no exterior das muralhas, estarão “englobadas dentro de uma cintura mais tardia”, da cidade, por novos bairros suburbanos. “As habitações dos mortos não rejeitaram as dos vivos” (Ariès, 1988a, p. 47), levando a “que a distinção entre o subúrbio, onde se enterrava desde os tempos imemoriais, e a cidade, sempre interdita às sepulturas” desaparecesse (Ariès, 1988a, p. 48).



Ilustração 27 - Igreja de Stiklestad, na Noruega, Sven Rosborn. ([Adaptado a partir de:] Karolius, 2012).

A necrópole que se teria preservado, até então, nos subúrbios das cidades, mantendo a distinção entre a igreja do bispo - Catedral que não contem qualquer túmulo -, e o Santuário Cemiterial, conservando “dois centros de vida Cristão”, servem agora os mesmos propósitos, passando a ser ambos espaços de inumação. Percorrido cerca de um milénio, os espaço interdito da cidade romana, volta a receber os mortos, bem no seu coração histórico, deixando de haver qualquer igreja onde não existi-se um

⁴⁵ *marabu* – nome dado ao túmulo de um santo, tornando-se um local sagrado e de reflexão. Este nome tem a sua origem a partir do líder e professor Muçulmano, Marabout.

cemitério junto aos seus muros e se praticassem enterros à sua volta. Perante o acordado no Concílio de Braga⁴⁶, de 561 d.C., entre os séculos VIII e XII, a inumação é proibida no interior das Basílicas e das Catedrais, mas mesmo assim, os enterros eram realizados “na igreja ou contra a igreja”, isto é, nas suas paredes abrindo compartimentos, como pequenas capelas de adoração (Ariès, 1988a, p. 51).



Ilustração 28 - Igreja de Ringebu Stave, na Noruega, construída em 1922. ([Adaptado a partir de:] Dint, 2013).



Ilustração 29 - Igreja de Borgund Stave, na Noruega, construída entre 1180 e 1250. ([Adaptado a partir de:] Jim, 2014).

⁴⁶ Concílio de Braga – o 1º Concílio Católico de Braga, em 561, proíbia a inumação no interior das basílicas. Aqui teriam sido depositados “os veneráveis corpos e as relíquias dos Santos mártires” o que levava à procura de proximidade de sepultamento. Sendo permitido o sepultamento junto às paredes da igreja, mas nunca no interior dos muros da cidade (Pinto de Oliveira, 2007: XXXII; Dias, 1963: 66)

Esta realidade estava presente em todo o território do Império Romano, mas também, nos povos nórdicos, não existindo grandes diferenças na ideologias de sepultamento, como podemos confirmar, nos exemplos: a Igreja de Jelling⁴⁷ que terá sido construída primeiramente em madeira antes de 1100 (Dinamarca), a Igreja de Stiklesland de 1180 (Noruega), a Igreja de Borgund Stave (Noruega) ou a Igreja de Rigenbu Stave (Noruega). O que terá acontecido pelas interações dos povos Nórdicos com a religião Cristã por volta do século XI, o que provoca a dessiminação do cristianismo nestes povos pagãos.

2.3.2.2. O CEMITÉRIO PÚBLICO

Até ao século XVIII o local de sepulcro, passa a ser um lugar público e multifuncional dentro da cidade - exemplo do cemitério de *Saints-Innocents*, em Paris. O cemitério que passa a fazer parte do quotidiano da cidade, está incorporado na malha urbana e é utilizado como um espaço de sepulcro, de culto, que nas palavras de um autor do século XVI refere, “os cemitérios não são simples sepulturas e reservatórios de corpos mortos, mas antes são lugares santos ou sagrados, destinados às orações pelas almas dos falecidos que aí repousam” (Ariès, 1988a, p. 55), mas também, de festas e rituais religiosos. Isto é, explicado por Phillipe Ariès,

pregava-se, distribuíam-se os sacramentos nas grandes festas e faziam-se procissões no pátio ou *atrium* da igreja, que também estava abençoado. Reciprocamente, faziam-se sepulturas no interior da igreja, encostadas às paredes e nas imediações, *in porticu*, ou sob as goteiras, *sub stillicidio*⁴⁸ (Ariès, 1988b, p. 27).

Não existindo qualquer delimitação física do espaço da *igreja* - que na altura designava a própria igreja e o espaço à sua volta, utilizado como cemitério, *atrium*⁴⁹ -, o que levava à coabitação vulgarizada entre vivos e mortos.

⁴⁷ Igreja de Jelling – encontra-se no complexo cemiterial de Jelling, onde está sepultado o chefe Viking Gorm e a sua esposa. Mandado construir por Harald Bluetooth, filho de Gorm, o complexo, de dois *montículos* de terra com 70 m de diâmetro e 11 m de altura, é anterior à data da igreja. A Igreja de Jelling terá sido erigida por Harald, entre os dois *montículos*, provavelmente, no século X, posteriormente às primeiras ligações com o cristianismo. Sendo a primeira igreja cristã na Dinamarca e Noruega, ambos os países pertencentes ao domínio do grande chefe Viking.

⁴⁸ *sub stillicidio* – significando que “sob as águas da chuva que tinham absorvido o sagrado da igreja correndo ao longo do telhado e contra os muros” (Ariès, 1988^a: 68), levando assim a benção aos terrenos nas imediações da capela ou basílica, afastando o mal.

⁴⁹ *atrium* – designa o espaço livre “onde se enterrava de preferência, foi primeiramente a parte semicircular que rodeava a abside” (Ariès, 1988^a: 68), o pátio onde se inumava. No final da Idade Média, designava uma parte do cemitério, chamada, também, *charnier* ou *adro*, contendo “galerias que corriam ao longo do pátio [...] e que eram encimadas de ossários” (Ariès, 1988^b: 28).

Se “entre os Romanos, o *tumulus*, o *sepulcrum*, o *monumentum*, mais tarde a *tumba*, tinham mais sentido” que o espaço da necrópole, podendo-se “quase dizer que não havia cemitério, só havia túmulos mais ou menos justapostos” (Ariès, 1988a, p. 70), nesta época o espaço do cemitério é o que tem mais importância, sendo uma engrenagem importante na vida da cidade.



Ilustração 30 - Cemitério de *Saints-Innocents* por volta 1550, em Paris, Theodor J. H. Hoffbauer. ([Adaptado a partir de:] Brouwer, 2015).



Ilustração 31 - “Planta do quarteirão Saint-Eustache, Paris – Cemitério de *Saints-Innocents*. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016a).



Ilustração 32 – Planta do Cemitério de *Saints-Innocents*, Charles-Louis Bernier, 1786. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016b).

Estas práticas, em que o ente é simplesmente entregue à igreja – *ad sanctos*⁵⁰ –, para ser sepultado, sem qualquer preocupação pela individualidade ou pelo culto do morto:

pouco importava o destino exacto dos ossos, dado que eles ficassem perto dos santos ou na igreja, junto do altar da Virgem ou do Santíssimo Sacramento. O Corpo era confiado à Igreja. Pouco importava o que a Igreja faria dele, desde que o conservasse no seu recinto sagrado (Ariès, 1988b, p. 29).

Denota, ao contrário do que se possa pensar, a procura da eternização do indivíduo. Isto é, na procura de serem sepultados junto do mártire ou das suas relíquias, explora-se uma reciprocidade, entre o mártire e o morto comum, para ser atingida passagem no momento do julgamento. Esta acção realizada pela “religião de salvação oficial” procurando “adormecer o indivíduo que o medo da morte mantinha desperto e torna-se um artifício do Estado, que se serve do seu ponto mais fraco”, o seu desejo de imortalidade, para manter o indivíduo dentro da conduta que mais lhes seria vantajosa (Morin, 1988, p. 207). Assim, durante o século XII e XIII em que a inumação no espaço sagrado - a igreja e no seu *atrium* - são actos convencionais, faz com que a Igreja tenha a premissa para efectivar a centralização do poder:

sabe-se que poder sacerdotal se funda no monopólio da morte e no controlo exclusivo das relações com os mortos. Os mortos são o primeiro domínio reservado e restituído à troca através de uma mediação, obrigatória: a dos sacerdotes. O poder instala-se nesta barreira da morte (Baudrillard, 1997, p. 17).

Deste modo, a Igreja detinha o poder sobre o lugar de sepultura reconhecido por Deus, determinando quem seria inumado na igreja ou no seu *atrium*. O *atrium*, que ao longo do tempo se foi alterando na sua forma, transforma-se, mais tarde, num “recinto eclesiástico, [...] fechado com, muros” (Ariès, 1988a, p. 70). Isto deve-se, principalmente, ao acumular de ossadas, o que por volta do século XIV, leva à criação de *charniers*⁵¹. Sendo estas, o desenvolvimento do *atrium*, isto é, o adro passa a ter os seus limites consolidados pelas galerias e os ossários. Subsequentemente decide-se construir habitações sobre estas galerias, formando deste modo, o cemitério o seu próprio bairro que desfrutava de certas regalias fiscais ou dominiais. Transmutando-se o *carneiro*⁵² num “local de encontro ou de reunião, [...], para se fazer comércio, para

⁵⁰ *ad sanctos* – crença de entregar o defunto à Igreja, para que fosse sepultado junto dos Santos mártires ou das suas relíquias. Encarregando-se a Igreja “dele até ao dia em que ressuscitaria” (Ariès, 1988^b: 39).

⁵¹ *charniers* – “é [...] o pátio rectangular da igreja, cuja parede ocupa geralmente um dos seus quatro lados. Os outros três são [...] guarnecidos de arcadas e ossários” (Ariès, 1988^b: 28).

⁵² *carneiro* – derivado do latim *carnariu*, diz-se do local reservado às carnes. Sendo das “palavras mais velhas que designam o cemitério na língua falada” (Ariès, 1988^a: 68). Designa no século XVII “a galeria em redor da igreja e do seu pátio” (Ariès, 1988^a: 78) sendo a palavra mais adequada até à época, para

se dançar e jogar, ou muito simplesmente, para o prazer de conviver” (Ariès, 1988b, p. 29).

Durante mais de um milénio, “há uma perfeita acomodação a esta promiscuidade entre vivos e mortos” (Ariès, 1988b, p. 29). A sociedade, de então, vivia sem qualquer embaraço a presença dos cadáveres, que afluíam à superfície nos *carneiros*. Os vivos não se impressionavam com a ideia da própria morte, estavam familiarizados com ela e com a presença dos mortos. Mesmo que no período entre o século XIII e XV, tenham surgido proibições e sanções, para que se deixa-se de dançar no cemitério ou as actividades artísticas fossem cessadas, o homem da época, como vemos em *Hamlet*⁵³, de William Shakespeare, não tem qualquer problema em pegar num crânio, à superfície da terra, e colocar a questão de “Ser ou não Ser?”⁵⁴. Esta pergunta, demonstra com clareza a intimidade intrínseca na mentalidade da sociedade, ao ponto de questionar a diferença entre o Ser após e antes da morte. No *cemiterium*⁵⁵ “os vivos estavam, como os mortos, na paz de Deus” (Ariès, 1988a, p. 81), um direito de asilo que subsiste do enterro *ad Sanctos*, mesmo que estes espaço fossem desprovidos de enterros, era do mesmo modo concedido aos vivos uma protecção temporal e uma segurança espiritual – predominando os poderes da igreja intramuros e no seu *atrium*.

designar o cemitério.

⁵³ *Hamlet* – referente ao personagem Hamlet, príncipe da Dinamarca, na famosa peça A tragédia de Hamlet príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare. Escrita entre 1599 e 1601, a peça retrata a história de como o príncipe procura vingar a morte do seu pai, rei Hamlet. Abordando temas da sociedade da época como: a traição, a vingança, o incesto, a corrupção e a moralidade.

⁵⁴ “Ser ou Ser? Eis a questão.” – do original: *to be or not to be, that is the question*. Utilizada frequentemente com fundo filosófico, é uma das mais famosas frases da peça, de William Shakespeare, A tragédia de Hamlet príncipe da Dinamarca. Na imaginação popular, esta frase é pronunciada com a cabeça de Yorick na mão, embora estes dois actos não estejam contínuos na mesma acção.

⁵⁵ *Cemiterium* - a palavra tem dois sentidos, em que só um substituiu a partir do século XVII até hoje. Designando então um espaço em que se tinha deixado de enterrar, “onde por vezes nunca se quer se enterrar, mas que assegurava uma função comum a todos os cemitérios, incluindo aqueles onde se continuava a enterrar; o cemitério era, com a igreja, o foco da vida social”. “O cemitério servia de fórum, de praça e de passeio público [...]” (Ariès, 1988^a, 80-81,83).



Ilustração 33 - Charnier de Santa Maria Novelle, Florença, Itália. ([Adaptado a partir de:] Ferreira, 2012).

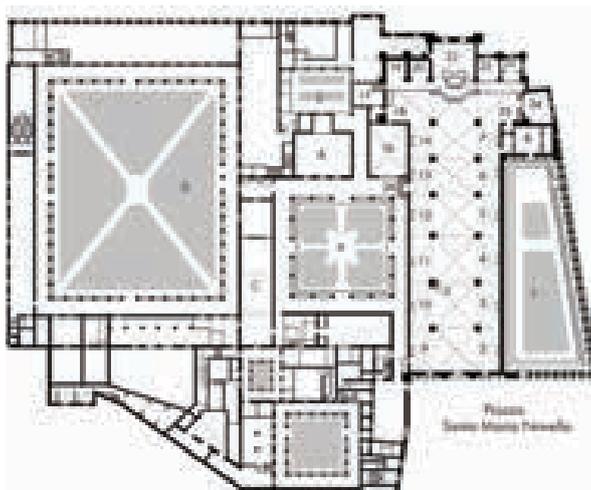


Ilustração 34 - Planta de *Santa Maria Novelle*, Florença, Itália; A- Claustro Verde; B- Capela Espanhola; C- Refeitório; D- Grande Claustro; E- Claustro dos Mortos; F- *Charnier*. ([Adaptado a partir de:] Philipps-Universität Marburg, 2016).



Ilustração 35 - *Charnier* de *Saint-Saturnin*, Blois, França. ([Adaptado a partir de:] Metayer, 2013).

O *carneiro* estava interdito à plantação de qualquer vegetação, apenas o poderiam realizar aqueles que nas suas tradições populares o fizessem - normalmente herdada dos costumes pagãos. Nestes costumes, plantavam-se, “no centro do cemitério ou na sua entrada, teixos, ciprestes e buxos, árvores como simbolismo funerário desde a Antiguidade”. Esta interdição terá principal impacto “na espacialidade dos cemitérios católicos modernos”, tendo sido o seu defensor inicial as imposições higienistas (Oliveira, 2007, p. 36).



Ilustração 36 - Cemitério de *Porte delle Sante*, Florença. (Ilustração nossa, 2015).

É no século XVI que “a figura moderna da morte é generalizada”. Com a Reforma da Igreja Católica Romana⁵⁶ e “com os jogos fúnebres e obsessivos do Barroco”, dando origem à separação da Igreja Católica em Cristãos Católicos e Cristãos Protestantes. É principalmente o protestantismo, que causa a imagem actual da morte, “ao individualizar as consciências perante Deus e desinvestindo no cerimonial colectivo, acelera o processo de angustia individual da morte” (Baudrillard, 1976, p. 41). É perante esta situação que surge a “tarefa moderna da conjuração da morte: a Ética da acumulação e da produção material, a santificação mediante o investimento, o

⁵⁶ Reforma da Igreja Católica Romana – dá-se após alguns séculos em que a Igreja aliada ao Estado foi silenciando quem se opunha às suas doutrinas e práticas. Durante o século XVI esta oposição aumenta quando Martin Lutero, um monge católico Romano, se afirma contra a doutrina e as práticas da Igreja, pregando as 95 Teses contra os ensinamentos da Igreja Católica Romana, pretendendo a reforma da Igreja e o retorno às práticas bíblicas. É nesta altura que se forma a Igreja Católica Protestante e assim divide-se a igreja Católica Romana em duas vertentes. Esta separação baseada na discórdia de 4 doutrinas: Como é que a pessoa é salva (?); Onde reside a autoridade religiosa (?); O que é a igreja (?); Qual a essência do viver cristão (?); dá origem às “Cinco Solas” – *Sola Scriptura*, *Sola Gratia*, *Sola Fide*, *Solus Christus* e *Soli Deo Gloria* - defendidas pelos protestantes: Martin Lutero, Ulrich Zwingli, John Calvin e John Knox, e que conseqüentemente formam as doutrinas fundamentais da Igreja Protestante. Católico – no seu significado original designava Universal (GotQuestions, 2016).

trabalho e o lucro que comumente se chama o *espírito capitalista* (Max Weber: *A Ética Protestante*)” (Baudrillard, 1976, p. 41). É com esta separação de Ideologias dentro da Igreja Católica que surge, também, a diferenciação dos espaço fúnebres entre os países de escatologia Católica e Católica Protestante, que abordaremos mais à frente (de um modo geral entre o Sul e o Norte da Europa).

Com o Barroco, a familiaridade com os cadáveres e com os seus ossos - a matéria que não se decompõe -, é levada ao extremo. Para além da sua aparição na vida diária, o acumular excessivo nos ossários, leva à utilização dos ossos como ornamento da arquitectura. Na *charnier*, “por cima destas galerias, os ossários, onde crânios e membros são dispostos com arte: a busca de efeitos decorativos com os ossos conduzirá, em pleno séc. XVIII, ao imaginário Barroco e macabro” (Ariès, 1988b, p. 28) que pode ser ainda observado por exemplo, na igreja de *Santa Maria della Concezione dei Cappuccini*⁵⁷, em Roma, ou na Capela dos Ossos⁵⁸, em Évora. Vindo estes ossos das valas comuns de sepultamento, onde os mais pobres eram enterrados. Realizadas no centro da *charnier*, assim que, “quando uma vala ficava cheia, era fechada e reabria-se outra mais antiga, depois de se terem transportado os ossos secos para os ossários” (Ariès, 1988b, p. 28). Sendo que os despojos dos indivíduos mais abastados, “eram enterrados no interior da igreja, não em jazigos abandonados mas mesmo na terra, debaixo das lajes, tomavam também um dia o caminho dos ossários” (Ariès, 1988b, p. 28). Mas é também após o Concílio de Trento⁵⁹ que se procura pôr término ao habito de inumação no interior das igrejas.

⁵⁷ *Santa Maria della Concezione* – encomendada em 1626 pelo Papa Urbano VIII, para a Ordem dos frades Capuchinhos, da qual o seu irmão Antonio Barberini fazia parte. Projectada por Antonio Casoni, é uma igreja de uma nave e cinco capelas laterais. No subsolo encontra-se a capela para onde, em 1631, o Cardeal Barberini ordena que se exumados e transferidos os restos de milhares de frades, do convento na Via Dei Lucchesi. Passando, a partir de então a serem inumados aí os frades do capuchinhos e onde os mesmo rezavam todas as noites. Na entrada pode ler-se: *Quello che voi siete noi eravamo; quello che noi siamo voi sarete.*

⁵⁸ Capela dos Ossos – faz parte da igreja de São Francisco, em Évora. Construída no século XVII por iniciativa de três monges, como modo de celebrar a contra-reforma Católica. A capela pretende transmitir a transitoriedade da vida, o que é enfatizado pelo aviso na entrada: *Nós ossos que aqui estamos, pelos vossos esperamos.*

⁵⁹ Concílio de Trento – Dividido em três fases e com XXV sessões que se prolongaram de 1545 a 1563, em que participaram diversos Papas, ao longo dos anos, arcebispos, bispos e outros de diversas Ordens Religiosas. Procurando restabelecer a unidade Religiosa. Os representantes máximos da Igreja procuram reformar toda a escatologia Católica, que teria sido enfraquecida pelos motivos descrito na Reforma da Igreja Católica Romana. A Reforma foca-se assim, no campo doutrinal declararam: a Revelação transmitida através da *Sagrada Escritura* e da *Tradição Apostólica*, enquanto da doutrina que refere ao *Pecado Original*, ao *Baptismo*, à *Confirmação* e aos demais *Sacramentos* ficariam definidas em decretos dogmáticos e, ao mesmo tempo validam-se “as boas horas” e “fé”, ambas necessárias à salvação. No Concílio estabele-se, também, a tradução da *Bíblia* de São Jerónimo, como sendo a oficial da Igreja. Procura-se dar término aos abusos do clero, confirmando-se o celibato clerical e religioso, e ainda, existe o empenho de melhorar a sua formação intelectual e cultural – tendo um clero bem formado e de elevada



Ilustração 37 – Capela dos Ossos de Alcantarilha, VortexMAG, abril 2015. ([Adaptado a partir de:] VortexMag, 2015a).

Se até então “a familiaridade com a morte é uma forma de aceitação da ordem da natureza” (Ariès, 1988b, p. 31), a partir do século XVII começamos a observar sentimentos de repulsa ou de inadequação à presença “das sepulturas e das *quinzentas frivolidades que se vêem nestas galerias*” (Berthold *apud* Ariès, 1988b, p. 29). O cheiro pestilento, que se faria sentir neste tipo de cemitério ao ar livre, em breve será insuportável ao olfacto. O que Voltaire, em 1764, descreve, em relação ao Saint-Innocents, ser

“un vaste enclos consacré à la peste. Les pauvres qui meurent très souvent de maladies contagieuses y sont enterrés pêle-mêle; les chiens y viennent quelquefois ronger leurs ossements. Une vapeur épaisse, cadavéreuse, infectée, s’en exale. Elle est pestilentielle dans les chaleurs de l’été” (Voltaire *apud* Oliveira, 2007, p. 38).

Mas só a quando de um incidente com uma vala comum, em 1780, que levou à libertação de gases da terra, provocando doenças graves, o Parlamento toma a decisão de encerrar o cemitério de *Saints-Innocents* (sendo mesmo demolido). Impelindo, assim, à transladação de nove séculos de corpos inumados para as antigas pedreiras de Paris. À imagem das antigas sepulturas romanas, em que as ossadas eram dispostas, as também chamadas *catacumbas*⁶⁰ recebem mais de seis milhões de indivíduos, recolhidos do *charnier* de *Saint-Innocents* (Oliveira, 2007, p. 38). Dando

moralidade. Por fim, passa a ser obrigatório o ensinamento da catequese às crianças, assim como a dar doutrina e instrução religiosa aos fiéis. Tendo, ainda, sido criado o *Index Librorum Prohibitorum*, para tentar cessar a propagação de ideias contrárias à fé da Igreja Católica.

⁶⁰ *catacumbas* – é um conjunto subterrâneo de corredores e abrigos utilizados para dispor as ossadas. Também utilizados para realizar enterros, aparecem primariamente no Império Romano, em Roma.

origem ao planeamento de novos cemitérios e locais para realizar o culto do antepassado - asserção que dita a deslocação do cemitério para fora da cidade e consequente afastamento do espaço de culto ao morto e de culto a Deus, inserido no interesse político de lacização do poder da igreja.

Até aqui a abordagem deteve-se na tipologia mais vulgarizada, de cemitério, que mais se propagou na Europa Cristã, entre o século IX e XVIII, no interior das cidades, baseado no caso do cemitério de *Saints-Innocents*, em Paris, e no caso de *Santa Maria Novella*, Florença, e de *Saint-Saturnini*, em Blois – os dois últimos, espaços ainda existentes hoje em dia, mas já sem exercerem funções de cemitério -, teremos de abordar um caso de características excepcionais: o *Camposanto*, em Pisa.

Camposanto, pertence ao conjunto monumental de *Campo dei Miracoli*, composto: pela Catedral de Santa Maria Assunta - projecto do arquitecto Buscheto, iniciada em 1063 -, pelo Batistério e o *Campanile*⁶¹ - ambos projectos do arquitecto Diotisalvi, iniciado em 1153 e 1173 - e ainda pelo cemitério *Camposanto* - projecto do arquitecto Giovanni di Simone iniciado por volta de 1277 (Oliveira, 2007, p. 39). Este conjunto faria parte do plano de expansão da cidade de Pisa, para norte, sendo na altura das mais importantes de Itália, à época, pela vantajosa posição geográfica em relação ao porto marítimo. No limite interior da cidade, junto à muralha, o plano determinado para o conjunto acaba por não ser finalizado pela perda de força política de Pisa, ao ser derrotada em Batalha contra Genova, onde o seu porto é totalmente destruído. Mas mesmo assim, este conjunto monumental não deixa de ter características únicas, enquanto normalmente o cemitério e a basílica se confundiam, aqui o cemitério, com a mesma orientação geográfica que a basílica, é um edifício independente desta, com uma praça monumental - *piazza del Duomo* -, onde estão também o *Campanile* e o Batistério.

⁶¹ *Campanile* – Mais conhecida como Torre de Pisa.

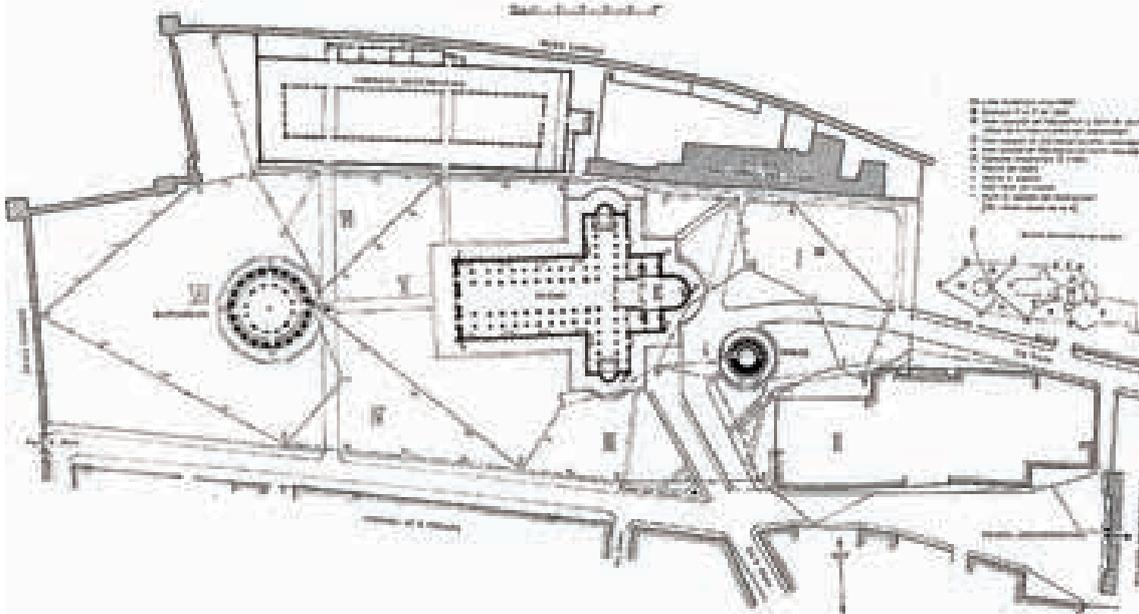


Ilustração 38 - Planta do *Campo dei Miracoli*, Pisa, Itália. ([Adaptado a partir de:] Achille, Fassi, 2016?).

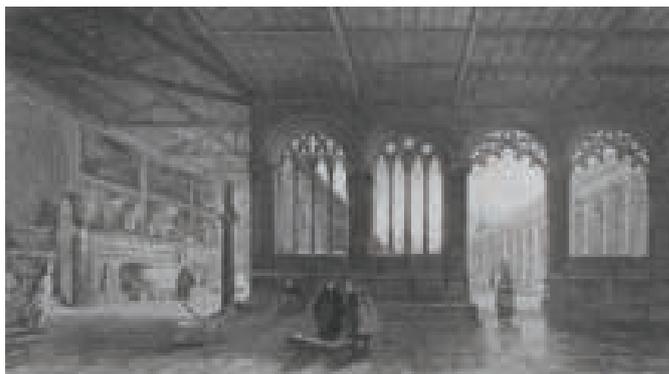


Ilustração 39 - Gravura *Camposanto dei Pisa*, A. H. Payne, 1846. ([Adaptado a partir de:] Puntasecca, 2016).



Ilustração 40 - Vista aérea do *Campo dei Miracoli*, Pisa, Itália, Cooperativa Archeologia, 2016. ([Adaptado a partir de:] Archeologia, 2016).

De planta rectangular, construído em mármore branco, Camposanto, tem centro e trinta e dois metros de comprimento por quarenta e cinco de largo, o que lhe confere uma proporção alongada. Completamente fechado em relação ao exterior, unicamente com duas portas laterais, que não são simétricas. “O eixo longitudinal é marcado por dois vãos/portas frontais interiores e, no topo, pela capela funerária do cemitério, cuja implantação se destaca do paralelepípedo principal, recortando-se expressivamente no exterior” (Oliveira, 2007, p. 40). Nas galerias, o pavimento geometricamente desenhado é constituído por pedras tumulares, aqui são, também, alinhados “sarcófagos etruscos e romanos”, junto às paredes. O edifício apresenta em planta a ideia de um claustro, mas ao contrário deste, nem as proporções, nem a experiência espacial são relacionáveis - não existe contacto visual entre as galerias, nem com a zona do claustro, existindo uma parede com cerca de dois metros de altura -,

aproximando-se “mais de um quadripórtico semi-encerrado em torno de um pátio acentuadamente rectangular” (Oliveira, 2007, p. 40).



Ilustração 41 - *Camposanto*, Pisa, Maria Manuel L. P. de Oliveira, 2004. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. XL).

A autonomia deste bloco poderá estar relacionada com o conjunto monumental em que se insere, estando cada função individualizada e determinada no seu próprio edifício. Sendo que todas as actividades teriam um ponto em comum, a igreja, mas aqui “são nobilitadas e monumentalizadas individualmente encontrado-se o espaço de inumação inserido nessa lógica” (Oliveira, 2007, p. 40). Aparentemente, Camposanto, terá sido o primeiro espaço especializado e “destinado exclusivamente ao sepultamento”, dentro da religião Católica. Sendo concebido propositadamente para a função e autónomo. A sua forma podia ser explicada se o bloco inicialmente tivesse sido “pensado como a nave de um templo”, podendo “explicar não só a sua autonomia como o seu peculiar e irrepetido formato” (Oliveira, 2007, p. 40).

2.3.3. ORIGEM DA NECRÓPOLE AUTÓNOMA

Em paralelo com o cemitério público desenvolve-se no século XVIII a redescoberta de Roma e do mundo antigo, momento em que se dá a escavação das cidades de Herculano e Pompeia. Um dos mais aclamados homens deste tempo é Giovanni Battista Piranesi que com o seu *atelier* estabelecido em Roma, atrai a “admiração de jovens artistas, arquitectos, arqueólogos, desenhadores e teóricos, pela sua originalidade e pela forma como exprimia *la plus forte nostalgia et la plus intense introspection qu’un architecte-peintre peut ressentir à l’observation des ruines*” (Oliveira, 2007, p. 47-48). É nesta época que a ciência põe em causa algumas das interpretações da Bíblia, mesmo que ainda ligada à religião, passa a estar difundida agora pela filosofia, que medita profundamente sobre o universo e o homem. Chamada a filosofia das Luzes, este é um momento de viragem do pensamento do homem, em que o Valor da Razão humana é colocado como propulsor do progresso, num momento em que o homem se afirma como indivíduo e é a favor da separação de poderes, da liberdade, da valorização da razão e do ensino, da igualdade e do direito à propriedade e à justiça, uma procura de tratamento com humanidade que influi em oposição à concentração de poderes absolutistas.



Ilustração 42 – *Theatrum anatomicum* da universidade de Leyde, 1610, in Ariès, 1983. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXVI).



Ilustração 43 – Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes, Rembrandt, 1632. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXV).

Tudo isto junto com a crescente inadequação e repulsa da presença dos espaços de inumação na cidade, com os seus cheiros pestilentos e os despojos aparentes, leva ao crescimento sob a bandeira higienista de razões e argumentos que defendem a separação dos espaços de sepulcro do espaço da igreja. Razões que aliadas a um

crescimento populacional e uma intensa urbanidade agitam a discussão na sociedade para a resolução do problema dos cemitérios, auxiliando assim a laicização de certas áreas totalmente submetidas ao poder religioso, como era o caso do território cemiteral. Este novo pensamento encontra no Estado o organismo moderador e organizador de toda a vida social, com legitimidade para intervir nos assuntos da Igreja. O espírito científico põe em causa todas as áreas até aqui irrefutáveis, pretendendo explicações “para além da vontade de Deus” e reconhece “nas ciências da Natureza um campo específico, cujos fenómenos eram passíveis de inteligibilidade” (Oliveira, 2007, p. 46). Nestas mudanças está incluso, ainda, o início dos regimes capitalistas que traz em si um novo interveniente no poder, a burguesia. A posição que esta classe atinge instaura um sentido imperativo de criar a sua própria descendência, a sua memória, o que interligado com a individualização do homem exige a indispensável adequação do espaço cemiteral, que até então não permitia o desenvolvimento da identidade individual e familiar. “É então que a concessão de sepultura se converte numa certa forma de propriedade, subtraída ao comércio mas com uma garantia de perpetuidade” (Ariès, 1988b, p. 50). Um sentido que no mundo católico promove uma relação com o cemitério e o culto ao morto muito próxima, contrária à relação mais ténue dos praticantes da religião católica protestante.

É neste clima de ruptura que os artistas e arquitectos intervêm nos seus países, após terem redescoberto o mundo antigo em Itália e mais propriamente em Roma, recusando o Barroco e com a vontade de retomar os motivos clássicos. São estes motivos que começam por proliferar a pintura da época e mais tarde preenchem os jardins, as *fabriques* - nome dado a todos os edifícios ou construções humanas adicionadas à natureza, como o embelezamento dos jardins (Oliveira, 2007, p. 48). Tal como os elementos arquitectónicos pretendem retomar os elementos clássicos, num sentimento de re-conecção com o passado, os jardins e o desenho destes espaços trazem consigo um sentimento nostálgico de re-conecção com a natureza e com as origens, um sentido perdido no tempo.



Ilustração 44 – in Arcádia, Friedrich August von Kaulbach, 1880. ([Adaptado a partir de:] Artnet, 2016).

A ideologia e a construção da paisagem tem um papel muito importante na cultura oitocentista, principalmente (e primariamente) nos jardins das casas senhoriais, que dão origem à discussão do embelezamento da cidade. Esta manipulação da paisagem é para o arquitecto uma atitude pouco comum, à época, e de difícil concepção, sendo os desenhos dos jardins criados normalmente por jardineiros, pintores, cenógrafos e até poetas, entrando a figura do arquitecto nesta área, somente, em finais do século quando se procuram soluções projectuais para as novas necrópoles. Mas os “vários *landscape gardens* e *parcs paysagers* constituem referência obrigatória na construção da ideia da necrópole moderna como uma metáfora do paraíso de arcádia⁶²” (Oliveira, 2007, p. 49). O que nos países do sul da Europa de escatologia Cristã não se afirma como uma prática com grande aceitação, a ideologia naturalizada do jardim, por diversos motivos, acaba por ter poucos apoiantes e talvez aqui encontremos a grande razão para o desenho do equipamento cemiterial venha a ter a “matriz pétrea e seca da Jerusalém Celeste”, que perdura até hoje sob a ideologia Edénica⁶³ do paraíso:

⁶² Arcádia – na mitologia Grega era uma região governada por Arcas. Fruto do idealismo Renascentista, Arcádia aparece como uma região utópica, ideal, de grande beleza onde não existiam imposto ou qualquer sinal da vida da cidade. Esta região relacionada com a literatura pastoril, bucólica e que idealiza a perfeição no seio da natureza, expressa uma vontade pelo sentimento puro e livre, em contraste com a realidade e a razão. Arcádia era assim uma região de agricultores, pastores, poetas e artistas onde reinava as artes e que representa a simplicidade, a inocência e a ingenuidade bucólica, um paraíso campestre.

⁶³ Ideologia Edénica – na religião judaico-Cristã, o Éden é a região onde Adão e Eva foram criados por Deus e viviam em comunhão com a natureza. Estes dois personagens, segundo o livro da Génesis (pertencente à Bíblia), são a origem da raça humana na terra, criados para cultivar e guardar este jardim. Mas ao desobedecerem às ordens de Deus, acabam por ser expulsos deste local. Éden ou jardim do

Esta impermeabilidade prende-se com motivos pragmáticos (nomeadamente alguma dificuldade na adaptação à realidade climática local) e culturais (na segunda metade do século XVII a massa crítica da intelligentsia encontrava-se maioritariamente no centro/norte da Europa), mas talvez sobretudo com razões ideológicas: muito dominados pela hierarquia católica (e pela avassaladora presença do Santo Ofício), que pressentia na nova formulação paisagista um discurso herético e perturbador, os países latinos ativeram-se basicamente às suas práticas tradicionais de jardinagem, que evoluíram ao longo deste período sem grandes sobressaltos conceptuais (Oliveira, 2007, p. 49).

A prática do jardim senhorial que se difundiu mais fortemente no norte da Europa, “continha no seu programa iconográfico e simbólico: memoriais, isolados ou agrupados em conjuntos chamados *elysian fields* ou *bosquets funéraires*” (Oliveira, 2007, p. 50). Estes lugares dentro dos jardins realizados, unicamente, como uma representação figurativa que pretende homenagear alguém mais ilustre, perdem ao longo do tempo o seu carácter de territórios bem definidos, e progressivamente contaminam-se de um carácter informal em que a paisagem deixa de ser domesticada e passa a misturar-se com a paisagem natural selvagem. Nesta vertente de contaminação o movimento do *landscape garden*, nascido em Inglaterra recebe várias designações - *picturesque*, *à fabriques*, *anglais*, *paysager* -, e é também a seu tempo invadido pelo túmulo, primariamente túmulos de homens ilustres. O que numa primeira instância tinha sido uma representação figurativa passa posteriormente a ser uma consagração literal do ilustre defunto, um culto ao morto realizado na paisagem natural.

É nesta prática onde o sagrado e o profano se fundem que a maçonaria encontra um território propício às suas indagações do Universo e para a realização dos seus rituais. É na abordagem hermética, que os membros maçónicos fazem ao construir os seus jardins, ao contrário das abordagens burguesas ou de outros intelectuais, que tornam viável a existência da leitura pitoresca da paisagem. Mas é também esta adesão maçónica que constitui mais uma das causas à pouca exequibilidade destes jardins nos países como Itália, Espanha, Portugal e sul de França. A desconfiança, existente nestas áreas de maior domínio católico, perante as actividades maçónicas e as inerentes crenças que o impregnavam de conotações heréticas, já referidas, constituem os fundamentos que virão a recusar os cemitérios arborizados, e consequentemente afastando, quase totalmente, estes países dos roteiros do *Picturesque Garden*. Nos múltiplos exemplares deste tipo de jardim vale a pena referir

Éden, é o local considerado o paraíso, em que o homem prospera em plena relação com a natureza, vivendo do que esta lhe oferece, sem carecer de mais nada, pois ali recebe tudo o que necessita.

os parque de Monceau e Ermenonville, onde podemos vislumbrar as primeiras ideias materializadas de “*cemitério no jardim*” (Oliveira, 2007, p. 56-57).

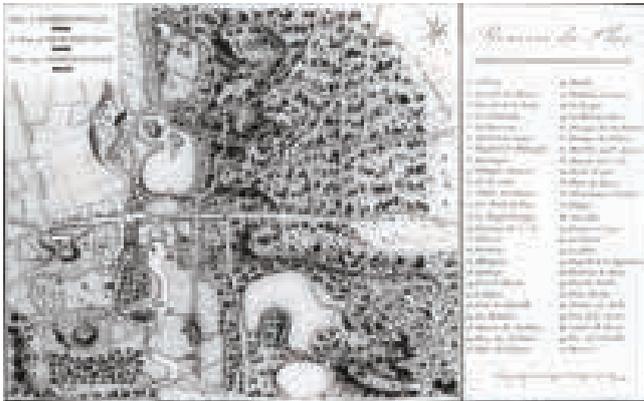


Ilustração 45 – Planta de Ermenonville, in Latini, 1994. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LVIII).



Ilustração 47 – Ermenonville, Templo da Filosofia, in Mosser, 1991. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LVIII).



Ilustração 46 – Ermenonville, Túmulo de Rousseau – île des Peupliers, in Mosser, 1991. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LIX).

Mesmo antes da Revolução Francesa, que surge no final do século XVIII, todas estas premissas exaltam a criação de um lugar especializado para a inumação, exterior ao espaço da urbe, onde todos pudessem serem sepultados e onde o espaço do indivíduo fosse consagrado, uma necrópole pública, e também se compreende a necessidade da criação de um lugar na cidade, diferenciado, que consagre os méritos individuais em prol da Nação - o Panteão. Com a Revolução Francesa que proclama os princípios da: *Liberté, Égalité e Fraternité*, surge também o *embellissement* da cidade, um conjunto de preocupações da medicina e da política urbanística da cidade, onde os equipamentos impuros devem ter tipologias funcionalmente especializadas e as ruas devem ser alargadas ou libertadas do sobreloteamento, de modo a promover a boa circulação do ar - princípios da política higienista. É neste princípios que as formas arquitectónicas se debruçam para, finalmente no século XIX, se materializarem as respostas adequadas para os cemitérios, hospitais e prisões - edifícios de extremas preocupações sanitárias (Oliveira, 2007, p. 61-66).

Enquanto no final do século XVIII se continua a inumar no interior da cidade e das igrejas, apesar da proibição política e talvez por falta de outra solução, a *Académie Royale d'Architecture* assume-se como o principal e fundamental núcleo de investigação no campo arquitectónico. Dando origem a um movimento de investigação sob o cemitério que em cerca de 30 anos, em 1804, vê materializada a primeira e mais vasta resposta, até aos dias de hoje, “no Père-Lachaise⁶⁴, a primeira necrópole moderna francesa” (Oliveira, 2007, p. 69). É aqui que após quase um século de manifesta repulsa diante das práticas de inumação e de criação de novas ideologias que o cemitério se separa da igreja, e concretiza a vontade do homem de se perpetuar individualmente no tempo e adquire uma tipologia relativa às práticas higiénicas.

No séc. XIX [...] pensa-se, e sente-se mesmo, que a sociedade se compõe simultaneamente dos mortos e dos vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários como os vivos. A cidade dos mortos é o inverso, da sociedade dos vivos, ou mais propriamente que o inverso, a sua imagem, e a sua imagem intemporal. É que os mortos passaram o momento da mudança e os seus monumentos são os sinais visíveis da perenidade da cidade. Assim, o cemitério reconquistou na cidade um lugar, ao mesmo tempo físico e moral que tinha perdido no início da Idade Média mas que tinha ocupado durante a antiguidade (Ariès, 1988b, p. 51).

É esta recuperação da importância do passado que vemos retratada nos projectos dos últimos 30 anos do século XVIII, projectos em que a monumentalidade da morte é exaltada pela arquitectura. Nestes primeiros projectos que abordam o território cemiterial nenhum deles é materializado, mas são estudos que oferecem possíveis e variadas atitudes que constituem a génese do pensamento arquitectónica da necrópole. Na sua maioria os projectos para os espaços sepulcrais apresentavam planta centralizada, e concebem espaços de:

Morte, comemoração e salvação. Territórios simbólicos onde se condensam expectativas escatológicas face ao Além e de perpetuação da memória no cenário terrestre, o cemitério arquitectónico representa-se como Jerusalém Celeste, o Paraíso na sua versão circunscrita e protegida (Oliveira, 2007, p. 70).

⁶⁴ Père-Lachaise – o seu nome deriva do Padre François de la Chaise confessor do Rei Luis XIV. Foi o primeiro cemitério jardim e cemitério municipal a ser construído propositadamente para a sua função. Com o ideal de que todo o cidadão tem o direito de ser enterrado independentemente da raça ou religião, este situa-se no 11º distrito de Paris, estando no exterior da malha da cidade a quando da sua construção, o que levantou uma certa antipatia por parte da população. Anos depois a administração numa manobra de marketing consegue sepultar artistas de renome neste cemitério o que causa uma crescente aceitação. Hoje em dia é um local muito visitado pela sua icnografia tumular e pelos inúmeros túmulos de famosos que aqui se encontram sepultados.

Nestes projectos de pensamento académico sob a necrópole numa vertente monumental, completamente distintos da produção teórica e projectual que se materializa, estão obras de referência a todas as gerações de arquitectos subsequentes, figurando entre eles projectos de:

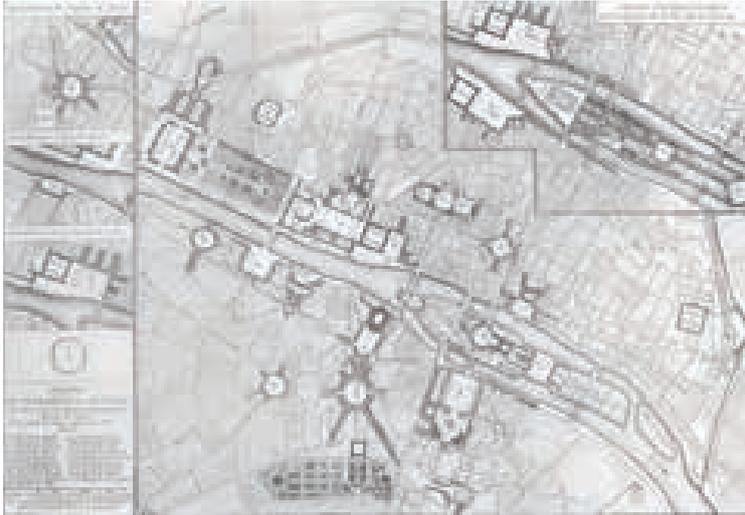


Ilustração 48 – Parte do Plano Geral de Paris, Pierre Patte, in Leith, 1991. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXIII).

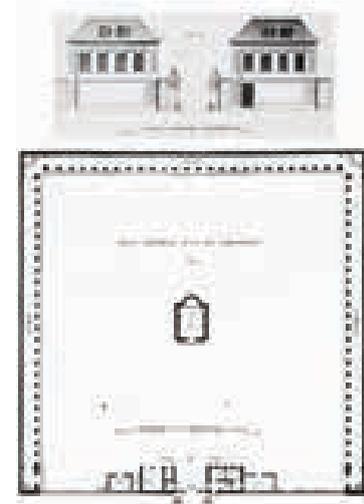


Ilustração 49 – Proposta de Cemitério, Pierre Patte, 1769. ([Adaptado a partir de:] Etlin *apud* Oliveira, 2007, p. LXXI).

Pierre Patte - propõe um implantação quadrada, delimitado em todo o seu perímetro por um pórtico sobre uma cripta. Ao centro a capela com a sua entrada axialmente desenhada em relação à única entrada do cemitério. Patte propõe, neste projecto de 1769, um cemitério que consagre as *Mémoires*, na medida em que defende um enterro digno para todos e por pretende que este seja um espaço respeitável e pragmático (Etlin *apud* Oliveira, 2007, p. 71). Sendo um local de memória, Patte liberta o espaço e oferece uma imagem funcional e higiénica, sem quaisquer adorno ou referencias religiosas, liberdade que delega as manifestações iconográficas aos particulares, no modo como estes viriam a embelezar e a adornar os túmulos dos seus entes queridos, criando um diversidade de histórias que tornariam “num dos espaços mais curiosos da cidade” (Vieira *apud* Oliveira, 2007, p.71);



Ilustração 50 – Proposta de Cemitério, León Dufourny, 1778. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXIII).

Léon Dufourny - propõe um cemitério de características assumidamente monumentais, com uma implantação quadrada e a uma cota sobrelevada, o recinto insere-se na paisagem natural, que o restringe em três dos seus lados onde um porticado destinado aos *Grands Hommes* o delimita. Neste limite surgem nichos semicirculares que tendem para o exterior, como se de uma imensa capela-mor se tratasse. A entrada realizada através de uma escadaria é precedida por uma grande praça, fechada por dois braços semi-circulares. Ao centro da composição a pirâmide - cenotáfio - talvez com a ideia de capela funerária, como nos cemitérios medievais. Este cemitério, como outros, não tem nas sepulturas populares a sua maior preocupação, segundo o pressuposto de que estas se realizarão no adro;

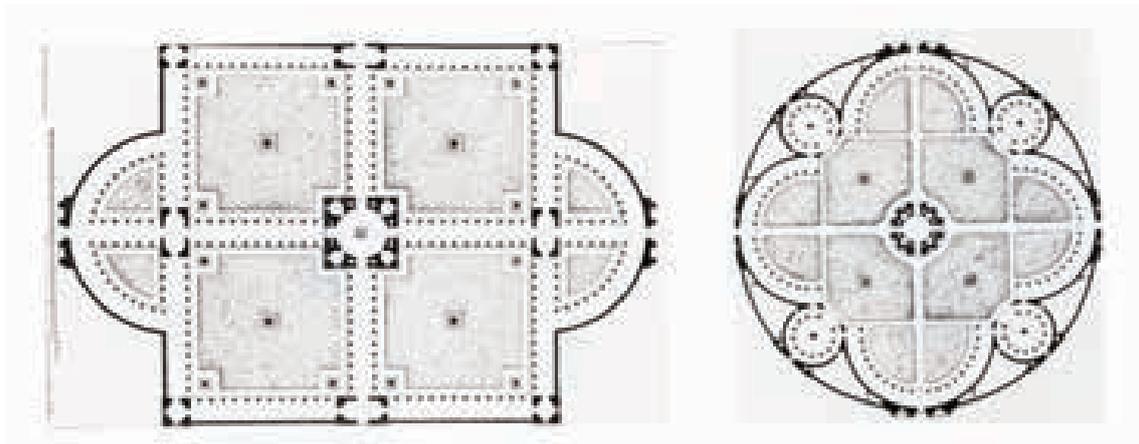


Ilustração 51 – duas versões de cemitério, Jean-François Neufforge, 1778. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXII).

Jean-François Neufforge - apresenta duas propostas conceptualmente muito similares às congéneres da época. Com base na forma do quadrado e do círculo procura enfatizar a expressão monumental de cemitério paroquial e de outros pequenos recintos destinados aos rituais fúnebres (Oliveira, 2007, p. 72). Nas duas propostas, tal como em outras propostas suas contemporâneas, ao centro evidencia-se a capela ou um templo, que ao contrário dos anteriormente referidos se abre axialmente na direcção de cada uma das quatro entradas, o que simbolicamente se pode associar com os quatro estágios do homem: infância, adulto, idoso, morte (quatro entradas que também veremos acontecer no projecto do Cemitério do Bosque - caso de estudo);

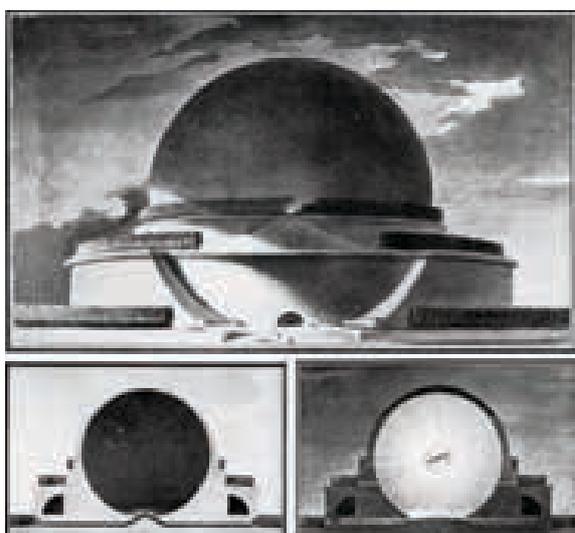


Ilustração 52 – Cenotáfio a Newton, Étienne-Louis Boullée, 1784. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXIV).

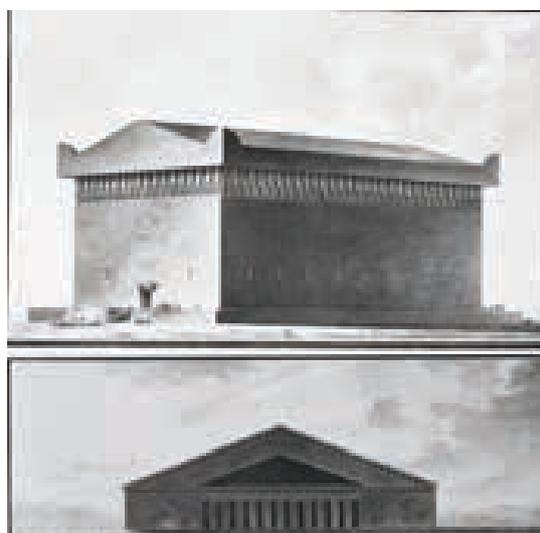


Ilustração 53 – túmulo para os Espartanos e monumento funerário, Étienne-Louis Boullée. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXV).

Etienne-Louis Boullée - expõe na sua base teórica e dos seus projectos a nova ideia das massas e das formas puras, em que os volumes geométricos elementares se afirmam como a imagem intemporal e perene ao imaginário do homem - cubo, pirâmide, tronco de cone, cilindro e esfera -, na procura de potenciar “il carattere dell’imutabilità” (Boullée, 1981, p. 122). Boullée procura nas formas e nas superfícies lisas representar a tristeza do momento, a profundidade que o monumento funerário deveria para si apresentar: “não me parece possível conceber nada mais triste que um monumento composto por uma superfície nua e despida, por uma matéria opaca, totalmente desprovida de detalhes e na qual a decoração é formada por um quadro de sombras” (Boullée, 1981, p. 124). É este profundo sentimento que Boullée procura condensar na escala monumental do cenotáfio a Newton, um imaginário pétreo e dramatizado pela forma pura, desprovido de qualquer decoração que não seja a das sombras. É no modo como caracteriza o próprio Newton que Boullée exprime o

espírito com que aborda o Cenotáfio e o próprio tema da morte, “Spirito sublime” (Boullée, 1981, p. 124). O Cenotáfio composto por ossários e capelas funerárias, pretende estabelecer “uma simetria perfeita e conservar ao mesmo tempo a analogia de género e estilo,” ao centro ergue-se o Monumento Principal, “que como os exemplos antigos é isolado de todas as partes” (Boullée, 1981, p. 122). É com este espírito de espaço que Boullée aborda o tema da morte em outras propostas de projecto, onde o edifício funerário em si se destaca da envolvente e no seu interior mantém as características de enaltecer o mais importante. Abordagem que veremos influenciará arquitectos como Aldo Rossi;

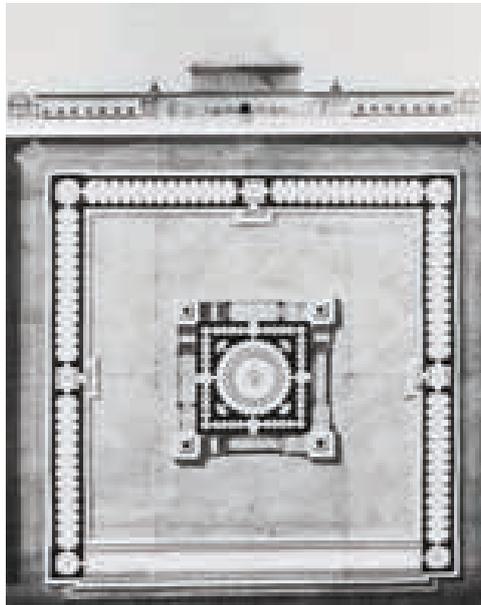


Ilustração 54 – Proposta de Cemitério – 1º Prémio do Grand Prix, Jean-Charles Moreau, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXV).

Jean-Charles Moreau - tem uma abordagem claramente diferente dos projectos anteriores, apesar de manter a simetria, a planta quadrada com o templo central, as três galerias encerradas a delimitar o espaço e uma quarta aberta e sem vegetação interior, aqui Moreau assume na massa construída uma “maior presença e espessura”. O conjunto em estilo Neoclássico manifesto tanto no templo, de notória monumentalidade, como na galeria assume já austeridade característica, aspectos significativamente divergentes dos outros projectos (Oliveira, 2007, p. 75);



Ilustração 55 – Proposta de Cemitério – 2º Prémio do Grand Prix, Pierre Fontaine, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXVI).

Pierre Fontaine - propõe um projecto que afirma radicalmente a estética Sublime, o que é expresso não só no projecto, mas também na representação gráfica: “desenho de fundo escuro, sombras contrastadas, nuvens ameaçadoras recortadas por entradas de luz que dramatizam absolutamente o edifício” (Oliveira, 2007, p. 76). A implantação circular da necrópole é delimitada por grandes galerias concêntricas, que ao contrário do ténue limite do muro, ganha espessura e densidade. Ao centro o templo principal, implantado a um cota inferior leva a que a entrada seja feita ao penetrar-se na terra - à imagem das ideologias de Boullée e Blondel. Esta figura central, em cone ou pirâmide truncado, de formas puras parece em tudo defender o que Boullée diz ser necessário para um edifício deste tipo, representando metaforicamente a imortalidade e o céu. Assim como o interior deste edifício, na sua cúpula pretende não ser só “uma representação do cosmo: grande, imensa, desmesurada, é o próprio cosmos” (Oliveira, 2007, p.76). A ideia de Jerusalém Celeste na sua expressão “mais intensa e disciplinada”, em o seu simbolismo está presente na força profunda, sombria e contrastada do próprio edifício;

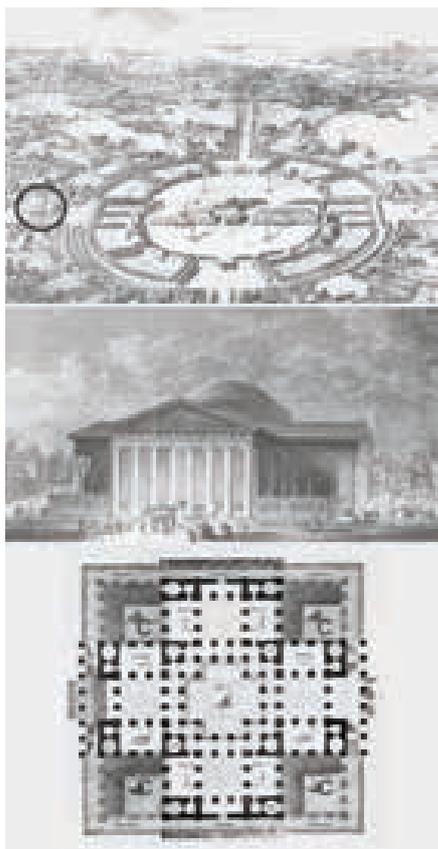


Ilustração 56 – Plano e igreja para Chauv, Claude-Nicholas Ledoux, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXVI).

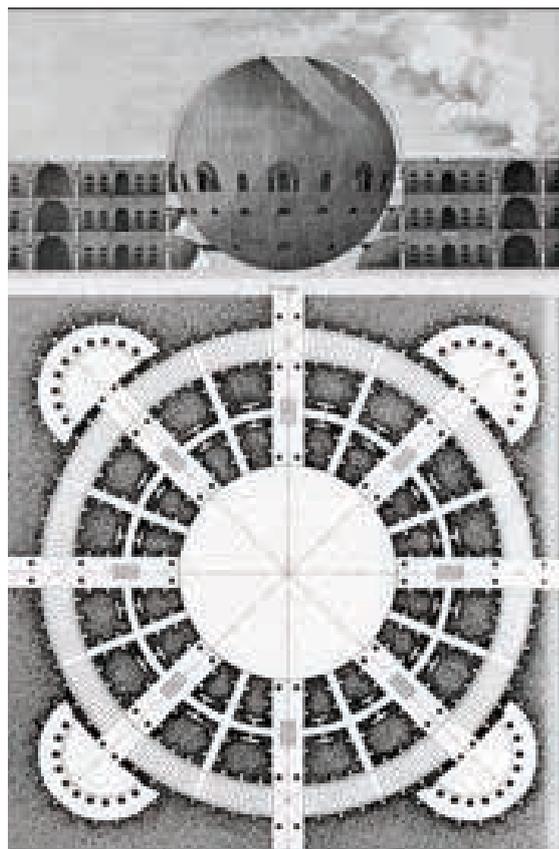


Ilustração 57 – Cemitério para Chauv, Claude-Nicholas Ledoux, 1785. ([Adaptado a partir de:] Oliveira, 2007, p. LXXVII).

Claude-Nicholas Ledoux - nesta sua proposta, a segunda à época para as salinas de Chauv, propõe a coabitação paradoxal de dois cemitérios: “um tradicional instalado junto ao edifício da igreja, o outro afastado e autónomo, edificado na escavação das pedreiras” (Kaufmann *apud* Oliveira, 2007, p. 76) Inseridos no plano para *La Ville Idéale de Chauv*, Ledoux propõe numa das extremidades do eixo menor da elipse que compõe o plano, uma igreja cemiterial, a qual não se sabem as razões de tal opção após ter sido proibida a inumação nestes espaços, mas esta igreja construída de raiz encontra-se afastada do centro, local onde se encontram os edifícios principais e por isso a casa do director. Ainda sobre esta igreja, esta recupera a tipologia de cruz grega, tem o cemitério implantado nos “cunhais do terreno, entre os braços das naves”, está a uma cota mais baixa e sem ligação com o interior do templo, quatro espaço que se destinam separadamente a homens, mulheres, rapazes e raparigas (Kaufmann *apud* Oliveira, 2007, p. 76-77). O espaço da necrópole propriamente dita, inserir-se-ia numa pedreira, ocupando o espaço deixado pela extração de pedra. Separada em três pisos de inumação a necrópole inscreve-se numa planta circular em

que no centro uma enorme esfera com um óculo no topo, sem acesso exterior enfatiza as referências às catacumbas e ao Panteão de Roma, retratando um “cenário de uma expressiva teatralidade utopista”, simbolizando “a mortalidade humana” confrontada com a “infinitude do universo” (Oliveira, 2007, p. 77).

É com base nestes e outros projectos que veremos nascer no sul da Europa as novas respostas ao espaço cemiterial, sempre com uma perspectiva de exaltar a monumentalidade como modo de afirmar a importância do complexo, mas abordando sempre uma tipologia de matriz centralizada, em que se remete, independentemente da escala ou da forma geometria base, ao modelo do claustro, sem quaisquer influências da filosofia crescente de modulação e desenho da paisagem, principalmente praticado no norte da Europa - Reino Unido, Alemanha, Dinamarca, Noruega ou Suécia e presente também no norte de França. No século XIX “a presença do cemitério parecia agora necessária à cidade”, tão intrínseca na vida da população que em Paris, quando Napoleão III tenta “deslocar os cemitérios parisienses atingidos pela expansão urbana [...] para fora da cidade” a opinião pública vira-se contra “os projectos sacrílegos da administração” (Ariès, 1988b, p. 51). É sob estas influências que conseguimos compreender a tipologia e a abordagem tida na primeira fase do cemitério de San Cataldo, em Modena, por Cesare Costa, e onde após algum tempo de rejeição deparamo-nos com um ténue implemento da vegetação no interior do espaço de sepulcro.

Numa perspectiva divergente da tida nos cemitérios parisienses em que a paisagem natural ou a vegetação penetram no espaço de sepulcro, e onde a dramatização do momento exaltada nas esculturas de cada túmulo - o que aconteceu também nos países a sul da Europa com uma perspectiva mais pétrea do cemitério -, encontramos o mundo germânico e anglo-saxónico, que rejeitam o lado dramático da morte, numa abordagem inversa procuram na modelação da paisagem natural inserir o cemitério e com isto alcançar a paz e expressão Sublime, onde encontramos um comportamento mais idêntico ao tido em Ermenonville, marcado pelo regresso à natureza, à “origem”, marcando nesta época o início dos caminhos discrepantes, quanto à abordagem do espaço cemiterial, da cultura mediterrânea e nórdica, respectivamente com perspectivas da Jerusalém Celeste e do Paraíso de Arcádia (ou Edénica).

No séc. XIX, e até à guerra de 1914 (uma grande revolução dos costumes) a diferença quase não aparece nem no protocolo dos funerais nem nos hábitos do luto. Mas verifica-se nos cemitérios e na arte dos túmulos. Os nossos amigos ingleses não

deixam de nos chamar a atenção, a nós, continentais, para a extravagância barroca do cemitério, o campo santo de Gênese, os cemitérios antigos do século XIX das nossas grandes cidades francesas, cheios de túmulos encimados de estátuas que se agitam, se comprimem, se lamentam. Não resta dúvida que uma grande diferença se instalou então” (Ariès, 1988b, p. 52).

[...] a separação do Concílio de Trento é bastante anterior a este divórcio das atitudes funerárias. Durante todo o séc. XVII, inumava-se exactamente da mesma maneira [...] (Ariès, 1988b, p. 54).

É então que a norte se conserva unicamente o elemento vertical, a estela, como modo de assinar o túmulo enquanto o elemento horizontal, que no sul da Europa se mantém com uma natureza pétrea, é substituído por um maciço de relva e um pequeno marco de pedra colocado aos pés (Ariès, 1988b, p. 53). É também no século XIX que o Panteão Nacional se estabelece como o espaço sepulcral de mérito na cidade, constituindo-se como um momento solene de consagração pública dos méritos individuais de um indivíduo perante a sua Pátria, um marco Histórico de orgulho para todo o país. Concluem-se aqui as bases para as práticas mais ou menos desenvolvidas, aprimoradas e adequadas à realidade das sociedades modernas tanto nórdicas como mediterrâneas.

3. O ARQUITECTO E O SEU MEIO

Todos admitirão prontamente que existe uma diferença considerável entre as **percepções da mente**, quando um homem sente a dor de um calor excessivo ou o prazer de um ardor moderado, e quando ele depois **traz à memória a sua sensação** ou a **antecipa mediante a sua imaginação** (Hume, 1985, p. 23).

Partindo da ideia de David Hume, para que o nosso estudo seja melhor entendido e mantenha a capacidade de indagar o modo como os cemitérios foram incorporados nos aglomerados das cidades e, que potencialidades poderão ter estes espaços, a fim de serem mais que a sua mera funcionalidade, parece-nos adequado concentrarmos, por agora, no estudo dos arquitectos - Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz e Aldo Rossi -, e dos meios que influenciaram o seu processo criativo e, que consequentemente, motivaram as decisões do projecto final - referimo-nos à cultura, crenças, referências e preocupações projectuais individuais, pois todas estas faculdades levam a diferenciações das “percepções dos sentidos”, estando, sempre, inteiramente ligadas à “força e vivacidade do sentimento original” (Hume, 1985, p. 23).

Temos, por esse motivo, a convicção que a verdadeira essência das coisas somente poderá ser compreendida através das “aglomerações de dados sensíveis” que “têm um valor de uso e um valor de estético e - na medida em que as conhecemos - um valor de verdade” (Heidegger, 1992: 200), sendo que tanto o arquitecto, como a sua obra, “são aglomerações de sensações”, que no caso do projecto de arquitectura é passível “de receber um valor”, onde em si “as sensações são representadas” (Heidegger, 1992, p. 200), aparecendo, assim, as sensações vividas e estudadas do arquitecto, como aquilo que dará origem ao projecto de arquitectura. O que é expresso por Aldo Rossi, na obra *Autobiografia Científica*, em que diz: “a partir de certa altura da minha vida passei a considerar a profissão ou a arte como uma descrição das coisas e de nós próprios” (Rossi, 2013, p. 21).

Razões que nos levam, primariamente, ao estudo do arquitecto e do meio que o envolve, e que posteriormente, justificarão, no próximo capítulo, as opções tomadas nos seus projectos.

3.1. CLASSICISTAS NÓRDICOS

Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz tal como a maior parte dos arquitectos que contribuíram para a criação do Movimento Moderno - Walter Gropius (1883), Mies van der Rohe (1886), Le Corbusier (1887) -, nasceram na década de 1880. E tal como os outros arquitectos estes dois tiveram uma enorme relevância no desenvolvimento do novo movimento, tanto no seu país como a nível global. Estes arquitectos, cujo trabalho é originalmente influenciado pelo estilo dos seus antecessores respectivamente, no caso de Asplund e Lewerentz, as referências iniciais prendem-se com o Classicismo-Nórdico.

A obra dos arquitectos que nascem nesta década é, também, muito marcada pelo período de mudança e crise provocado pelas duas Grandes Guerras (1914-1918 e 1939-1945), época em que a vida do quotidiano foi posta em causa e novos ideais surgiam, dando origem também a períodos de grande produção e renovação, muitas vezes influenciadas directamente pela guerra. Mas, acima de tudo, o Movimento Moderno surge como uma crítica à vida da época, procurando a mudança e a reacção ao estilo de vida e aos estilos artísticos anteriormente praticados, como o movimento romântico, o impressionismo ou Romantismo Nacional (no caso nórdico). Estilos de vida e produção que agora favorecem novos utensílios, técnicas e máquinas, provenientes da Industrialização e da alteração económica - aumento de produtividade e consumo, criação da macroeconomia - e que deveriam consequente procurar um desenvolvimento global da sociedade. Por definição, o Movimento Moderno, “contém em si uma larga componente de auto-crítica e polémica” (Wilson, 2014, p. 27).

Mas enquanto a maior parte da Europa se encontrava em crise, devido à Primeira Grande Guerra, nos países escandinavos fazem-se grandes reformas sociais, políticas e económicas, procurando uma filosofia de desenvolvimento global das sociedade. O que se torna possível com a “consolidação da democracia e no surgimento de uma nova consciência social”, em que a prioridade se detinha na igualdade social, onde o desenvolvimento da educação, cultura e do bem-estar da população são as bases para a prosperidade do país (Pereira, 2012, p. 75). É então, em paralelo com o surgimento das políticas sociais-democratas, que surge o Classicismo-Nórdico (Classicismo Moderno Nórdico).

No contexto nórdico o Classicismo tem raízes formais no trabalho de Boullée e Ledoux, e este é diferente da natureza revivalista presente em outros lugares. “Na

Escandinávia, o classicismo não foi um escape ao Romantismo Nacional, mas um passo em direção ao Modernismo” (Wilson, 2014, p. 28). Temos então que esclarecer que o Classicismo Moderno Nórdico não procura um sentido nostálgico do clássico, mas sim um modo de se afastar “dos estilos”, tendo como objectivo a renovação e não o revivalismo. Esta geração de novos arquitectos nórdicos, na qual está Asplund e Lewerentz, procura então num discurso “inspirado num revisitar moderno de certo classicismo” retomar de modo consistente a “contaminação entre a cultura do norte da Europa e do sul mediterrâneo” (Pereira, 2012, 75).

Se à partida [o Classicismo-Nórdico] surge como uma contra-tendência ao ideário do Nacional-Romantismo, este novo revisitar do classicismo - agora sem uma perspectiva de continuidade historicista - surgiu no caso nórdico, como uma via possível de reencontrar um certo carácter universal da arquitectura, enquanto discurso artístico de referência e voltar à essência da natureza e à universalidade dos factos arquitectónicos, numa perspectiva contrária à tendência cada vez mais iconográfica, formalista e regionalista das obra do Nacional-Romantismo (Pereira, 2012, p. 76).

O Classicismo Nórdico, surgido na Dinamarca e propagado fortemente no norte da Europa, acontece assim como um período de transição para a arquitectura do Movimento Moderno, composto de práticas desde o Funcionalismo, ao pós-funcionalismo (vertente mais orgânica) ou ao neo-regionalismo contemporâneo e cosmopolita (Pereira, 2012, p. 77), e em que analogamente se formam os arquitectos Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz – transitando não linearmente do Classicismo Nórdico para o Movimento Moderno.

É nesta filosofia de “revisitar do classicismo” e “de universalidade da arquitectura” que devemos referir a ligação às práticas arquitectónicas de Aldo Rossi (que abordaremos adiante), já no final do Movimento Moderno. Uma procura de reinterpretar as tipologias clássicas e o elementos da arquitectura, de modo a criar respostas actuais e enquadradas no tempo, sem nunca procurar o sentido revivalista ou a ligação historicista, mas sim uma ligação tipológica ao lugar e à essência da arquitectura. É neste aspecto que encontramos muito da arquitectura nórdica na prática projectual do arquitecto Aldo Rossi, o que advém também da mesma referência etimológica, a ligação à teoria de Boullée.

3.1.1. ERIK GUNNAR ASPLUND

Seu carácter, embora equilibrado e harmonioso, era feito de muitos elementos aparentemente conflituosos. Havia uma parte de suavidade, de romantismo sentimental, de cuidado pelo detalhe, de florescimento diáfano. Havia outra parte de ousadia e impulsividade juvenil. Uma terceira caracterizava-se pela ânsia veemente de verdade, de claridade, de genuinidade absoluta, de autocrítica. A quarta era a procura incansável, a combatividade, a auto-afirmação ... (Ahlberg *apud* Peláez, 2002, p. 7)



Ilustração 58 – Erik Gunnar Asplund, 1940. (Skogskyrkogarden, 2016).

Erik Asplund⁶⁵ demonstra durante a sua actividade como arquitecto estas características de luta interior e da procura de uma correcta actuação no panorama do seu quotidiano - tanto na sua obra como no modo de transmitir conhecimentos aos seus alunos ou no relacionamento com o seu semelhante. O que encontramos presente nos testemunhos dos seus alunos: “o professor sempre evitava fazer afirmações que não poderia demonstrar de forma fundamentada e dirigia a sua crítica principalmente a aspectos técnicos” (Peláez, 2002, p. 8). A “procura incansável”, presente ao longo da sua vida nas diversas áreas, seria sem dúvida

a mesma que o leva a viajar, a ensinar e a trabalhar energicamente até ao dia do seu desaparecimento, a 20 de outubro de 1940.

É esta posição de constante interrogação e procura que fazem com que a sua obra seja fortemente influenciada pelas mais variadas referências, uma procura constante de compreensão do passado e do futuro, que lhe alimentam uma “particular e refinada

⁶⁵ Erik Gunnar Asplund (1885-1940) – Nascido em Estocolmo, Asplund vem de uma família de fazendeiros. Em 1909 forma-se como arquitecto pela Escola Real Superior Técnica de Estocolmo, mas os seus estudos estendem-se por mais dois anos, na Alemanha, onde investiga o *betão como material de fachada*, e na Bélgica, na Escola Klara, onde finaliza os seus estudos em arquitectura e tem contacto com os mestres do Romantismo Nacional Sueco: Ragnar Östberg, Karl Westman, Ivar Tengbom e Karl Bergsten. Desde cedo que a sua qualidade sobressai e em 1912 estabelece-se como arquitecto em Estocolmo, onde também leciona na Escola Real Técnica. Como era natural nos arquitectos nórdicos realiza uma grande viagem pelo Mediterrâneo com o intuito de estudar a obra Clássica, período que nos dá a conhecer, nos seus escritos de viagem, e que reconhecemos na sua obra. Dono de uma vontade inesgotável de compreender e conhecer o mundo e as suas culturas, faz inúmeras viagens ao longo da sua vida, por todas as partes do mundo, momentos em que aproveita para estabelecer ligação com outros arquitectos, como: Alvar Aalto, Paulsson, Siegfried Giedion, Pierre Jeanneret (arquitecto e designer, primo de Le Corbusier), entre outro. Como homem insaciado por conhecimento e por o transmitir, ao longo da sua vida, escreve vários textos, é professor, dá palestras em várias universidades, como nos Estados Unidos da América pela altura do Jubileu de Delaware, e dirige a revista *Arkitektur*. Com uma obra reconhecida por todo o mundo, é dos arquitectos mais reconhecidos do movimento do Classicismo Nórdico e faz parte da estirpe que origina o Movimento Moderno. Acaba por falecer em 1940 de ataque de coração, meses depois da inauguração da sua obra-prima, o Crematório do Cemitério do Bosque em Estocolmo, onde é cremado e sepultado.

imaginação”, complementadas pela ampla “capacidade de trabalho e persistência”, dão origem a “cerca de uma centena de projectos”, em vinte e oito anos de trabalho como arquitecto, em que unicamente “trinta e cinco chegaram à fase de obra” (Pereira, 2012, p. 98). Nestes 28 anos de trabalho a sua obra é influenciada, inicialmente de um modo natural, pelas obras da geração precedente, pertencentes ao período do Romantismo Nacional⁶⁶. Asplund serve-se dos princípios desta geração para repensar o modo de fazer arquitectura, o que juntamente com as referências e experiências - adquiridas durante a sua viagem a Itália e à Tunísia - e a sua sensibilidade, dão origem a um novo movimento arquitectónico, o Classicismo Moderno.

Aquele que teme o futuro tem medo de fracassar e limita portanto, a sua forma de actuar. Fracassar é somente uma possibilidade de poder começar de novo de uma forma mais instintiva. Não é nenhuma vergonha fracassar honradamente; é uma vergonha ter medo de fracassar (Ford *apud* Asplund, 2002, p. 185).

Não podemos fazer outra coisa que ver a realidade com os nossos próprios olhos e aceitá-la, para poder controlá-la (Asplund, 2002, p. 185).

É com esta atitude, que Gunnar Asplund, entre 1913 e 1914 viaja para sul, e durante cerca de seis meses percorre, de forma sistemática, a Itália e Tunes, com a finalidade de estudar a cultura do Mediterrâneo, o que na época era usual tanto em arquitectos como em qualquer pessoa que pretendesse adquirir cultura. Para o arquitecto tanto estas viagens, como as realizadas posteriormente são um modo de complemento à sua formação, como arquitecto e como homem de cultura ou cidadão do mundo, uma possibilidade de conhecer outros lugares, outras culturas, outros modos de fazer e “o outro”. Mas é, acima de tudo, nesta sua grande viagem que poderemos reconhecer as suas virtudes, premissas e referências, para toda a sua obra, registadas durante a jornada em escritos, fotografias e desenhos.

⁶⁶ Romantismo Nacional – Movimento que se estende por toda a Europa, como *Romantismo Nacional*, em que desde o mundo das artes à política as nações procuram modos de expressão com fortes raízes nacionais. O Romantismo Nacional do norte da Europa tem como teoria basilar o Movimento *Arts and Crafts* e os teóricos e pensadores germânicos. No caso sueco, mais propriamente dito, tem ainda a inspiração historicista, mas a questão do estilo já não era questão dominante, procurando-se uma arquitectura de carácter nórdico, com fortes referências nos discursos clássicos, medievais e vernáculos tanto da cultura do Norte como do Sul da Europa, em vez de uma arquitectura nórdica “nacionalista”. Na Suécia este período coincide ainda com as grandes reformas socio-políticas, que o tornam “a primeira social-democracia moderna” (Pereira, 2012, p. 67-74).

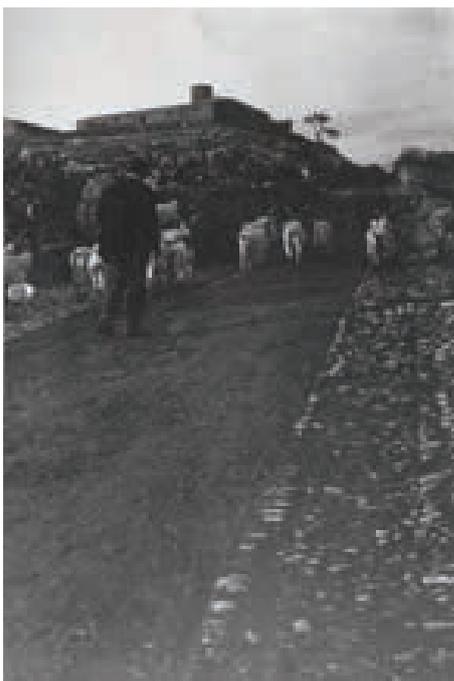


Ilustração 59 – Fotografia de Viagem, Gunnar Asplund. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 275).



Ilustração 60 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 20-26 janeiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 276).

Asplund, tal como Sigurd Lewerentz (projectam em parceria o Skogskyrkogården Cemetery, em português o Cemitério do Bosque), ou outros arquitectos nórdicos, como mais tarde Jacobsen⁶⁷, realiza esta longa viagem para conhecer em primeira mão “locais, paisagens e obras de referência, do património passado e presente, Clássico, erudito e vernácula, da cultura e vida de boa parte do sul do Mediterrâneo” (Pereira, 2012, p. 100). Visitando lugares como Roma, Nápoles, Palermo, Tunes, Pompeia, os templos Gregos de Paestum e Agrigento na Sicília, Assis, Siena, Florença, Veneza, entre outros, Asplund realiza uma viagem pela história da arquitectura por onde passaram também “John Soane⁶⁸, Viollet-le-Duc⁶⁹, Le Corbusier, Louis Kahn⁷⁰” (Pereira, 2012, p. 101) entre outros arquitectos de renome.

⁶⁷ Arne Jacobsen (1902-1971) – arquitecto e designer, formado na *Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture*, em Copenhaga. O trabalho notável no design de mobiliário, ecoam até aos dias de hoje nas peças *The AntTM*, *Series 7TM*, *The EggTM* e *The SwanTM*. Destacando-se na arquitectura obras como o *SAS Royal Hotel* (1958-1960) em Copenhaga ou o *Danmarks Nationalbank* (início em 1965) (Arne-Jacobsen, 2016).

⁶⁸ John Soane (1753-1837) – um dos mais inventivos arquitectos da sua época. Projecta e constrói obras como o Banco de Inglaterra ou o Dulwich Picture Gallery. Mas a sua obra mais notável é, hoje chamado, *Sir John Soane’s Museum* em Londres, obra que constrói ao longo da sua vida enquanto vai adquirindo edifícios consecutivos com o intuito de ter espaço para a sua extensa colecção, o seu ateliê e a sua casa, que pretende ser um espaço aberto aos seus estudantes de arquitectura, ajudado-os a adquirir cultura e a aprimorar a sua aprendizagem arquitectónica, em oficinas de trabalho existentes no edifício (Sir John Soane’s Museum London, 2016).

⁶⁹ Viollet-le-Duc (1814-1879) – Arquitecto e escritor francês. A sua obra de intervenção arquitectónica está muito relacionada com o restauro de edifícios medievais. É um importante teórico de arquitectura, cujos fundamentos estão ligados ao revivalismo do período romântico e são base para os princípios



Ilustração 61 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 27-29 janeiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 280).

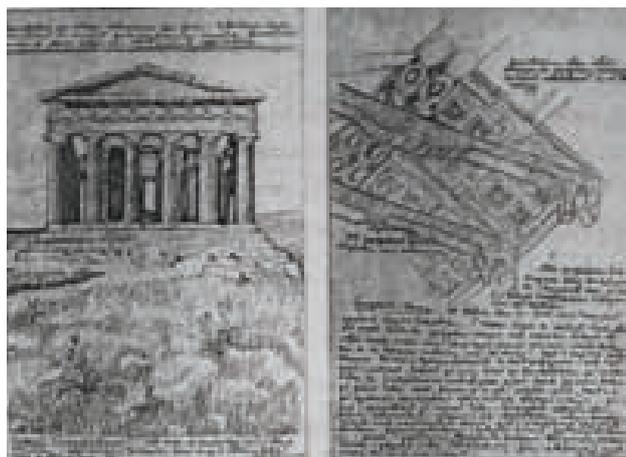


Ilustração 62 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 15-16 fevereiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 294).

O regresso desta viagem coincide com dois marcos históricos, um a nível mundial e outro da vida profissional e pessoal do arquitecto. O primeiro acontecimento é o início da Primeira Guerra Mundial, em Julho de 1914, o que marca um período tenebroso na história da humanidade, em que dos países nórdicos somente a Finlândia participa, fazendo ainda parte do território do Império Russo, sendo a Suécia atingida pelos efeitos colaterais de um mundo em tumulto. O segundo acontecimento é a Exibição das Nações do Báltico em Malmo e o lançamento da competição do Cemitério Sul de Estocolmo. Durante a exposição, Erik Gunnar Asplund conhece Sigurd Lewerentz, instante em que os dois “discutem o tema levantado na exposição junto ao projecto do Crematório de Bergaliden em Helsingborg” - projectado por Lewerentz em colaboração com Torsten Stubelius -, e onde, “segundo relatos da época”, decidem “participar em conjunto na competição do Cemitério Sul de Estocolmo, iniciando-se uma relação profissional” e de amizade entre os dois arquitectos (Flora, Giardiello, Postiglione, 2013, p. 106). Neste projecto, que iremos desenvolver mais profundamente adiante, está implícito a sensibilidade de Asplund perante o tema da paisagem, demonstrada durante a grande viagem, precisamente quando descreve o caminho de Roma para Nápoles, conseguimos imaginar parte da paisagem do Cemitério do Bosque:

funcionalistas do século XX. As suas obras originais são edifícios de estilo gótico como as Igrejas de Saint-Gimer e Nouvelle Aude em Carcassonne e a Igreja de Saint-Denis-de-l'Estrée em Saint Denis (Britannica, 2016).

⁷⁰ Louis Kahn (1901-1974) – com um estilo que combina formas atemporais e técnicas modernas, tornou-se um dos principais arquitectos do século XX. Após a sua formação uma viagem pela Europa, entre 1928 e 1929, afim de conhecer e estudar a cultura clássica, que influencia as formas e os materiais que utiliza. Interessado na arquitectura como um meio para a mudança social, Kahn leciona na Universidade de Yale durante 10 anos e participa em várias obras de caris social. As suas obras de maior importância são: a Galeria de Arte da Universidade de Yale (1953), o Edifício de Investigação Médica Richards para a Universidade da Pensilvânia (1957-1965), o Salk Institute para Estudos Biológicos (1959-1965), entre outros (Biography, agosto 2016).

De Roma a Nápoles, 8 de Fevereiro

O caminho de Roma a Nápoles é incrivelmente encantador, serpenteando entre colinas e montanhas. Vinhas e mais vinhas e pequenas cidades acoradas nas partes altas das encostas, formando com os seus telhados, muros e campanários, verdadeiras cristas, uma silhueta rica e plena de paz (Asplund, 2002, p. 287)

Nestes relatos em que Asplund se emociona e se vai rendendo às paisagens e ao quotidiano Mediterrâneo, mantém sempre uma observação crítica e selectiva, onde os edifícios mais simples, com clareza de desenho e estilo são os que o prendem e fascinam. O fascínio por estes lugares, parece ser ainda mais estimulado quando a arquitectura se relaciona directamente com a paisagem, como acontece em Agrigento. Na sua descrição, em certo momento é possível ter um vislumbre do que viria, mais tarde, a ser o Crematório do Cemitério do Bosque e o caminho da Cruz, como um templo que vai revelando a sua grandeza à medida que nos aproximamos da sua colunata:

Agrigento, 15 de Fevereiro

[...] então ascendemos ao Templo da Concórdia [...] Gradualmente começa-se a sentir a grandeza desta arte. [...] Um lugar maravilhoso escolhido com uma vontade infinita de sentimento. Um templo necessita de altura, o esforço de ascender a ele impõe respeito.

[...] Que formoso é ver um templo erguido imóvel entre o verde, com árvores ao redor e com uma praça de arena livre em frente ao mesmo, não demasiado grande! (Asplund, 2002, p. 295-297)

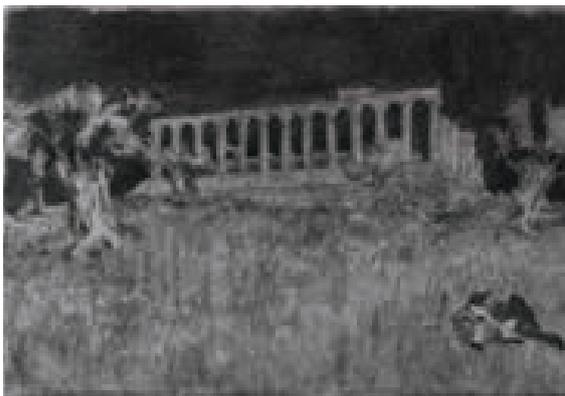


Ilustração 63 – Desenho do Templo de Agrigento, Gunnar Asplund, 16 fevereiro 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 296).



Ilustração 64 – Fotografia do Vesúvio, Gunnar Asplund, 13 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 280).

Como não poderia deixar de ser, esta ligação e atenção para com a natureza intrínseca na cultura nórdica e, mais ainda, em pessoas atentas ao espaço como é o caso dos arquitectos, denota em Asplund um fascínio particular e arrebatador pela força da natureza, quando em Nápoles visita a cratera do vulcão em actividade adormecida, Vesúvio.

Mas esta particular sensibilidade que presenciamos nos escritos de Asplund durante a viagem, vai muito além das questões da paisagem natural. Ainda durante a viagem existem momentos em que o seu quotidiano é desafiado e estimulado por ambientes que o arrebatam, como acontece no porto de Nápoles ou na cidade de Tunes. Sensível à energia, às relações, às cores e a todo o ambiente proporcionado tanto pela arquitectura, como pelo modo de vida dos locais ou, ainda, pelo modo como a luz e a sombra se ostentam obstinadamente, tão divergentes da cultura de onde é proveniente, levam Asplund a deslumbrar-se, escreve e absorve todas estas vivências para si e para o seu enriquecimento como arquitecto e pessoa.



Ilustração 65 – Fotografia de Tunes, Gunnar Asplund, 3-12 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 313).



Ilustração 67 – Fotografia de Tunes, Gunnar Asplund, 3-12 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 313).



Ilustração 66 – Fotografia do Tunes, Gunnar Asplund, 3-12 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 320).

De Palermo a Tunes, 3 de Março

Tunes é o mais divertido que vi em 28 anos da minha existência. Não pela sua arte, sim pelo seu destacado carácter alegre e vital, oriental [...]. Sobre as nossas cabeças, um céu claro e profundo, como eu jamais havia visto, com tal tonalidade em sua cor que constantemente estou imaginando o céu como uma vasta cúpula pintada de azul. Todos os edifícios brancos, as ruas de um branco de cal deslumbrante, ferindo-nos os olhos, que pareciam fendas estreitas. E logo a vida mais agitada e com mais movimento que em qualquer cidade de Itália (Asplund, 2002, p. 313-315).

Parece-nos também relevante citar mais dois relatos importantes para a compreensão da visão do arquitecto. O primeiro referente a Palermo, mostra-nos o modo como Asplund analisa com um olhar conhecedor, claro, detalhado e com extrema sensibilidade a cidade e obras como a Igreja de San Cataldo⁷¹ e as suas influências normandas tanto no material utilizado como no modo minucioso que o material é trabalhado. O segundo relato mostra-nos, a sua interpretação da cidade de Pompeia, num “testemunho humano e emocionado sobre o fim dos cidadãos da antiga cidade romana” (Pereira, 2012, p. 109), mas acima de tudo uma análise à estrutura da composição, presente na cidade, assim como do modelo arquitectónico grego, tanto no modo construtivo como conceptual. E, mais ainda, sob esta análise, Asplund, verifica através da experiência do lugar uma dimensão humana, que se procura adequar à escala humana, oferecendo um conforto personalizado para os seus habitantes, em vez da monumentalidade austera dos edifícios da antiguidade que procuravam infligir temor, divergência também assinalável a nível estético, no modo como a decoração é cuidadosamente adequada à escala humana. Este estudo e visão da cidade de Pompeia⁷² proporciona-nos inúmeros vestígios à melhor compreensão das suas obras e do seu ponto de vista a nível arquitectónico.

Pompeia, 19 de Março

As ruas com o seu antigo empedrado e suas altas calçadas [...]. Brilhando entre o horror há sem dúvida, sinais de toda a magnificência e esplendor que existiu nesta cidade de gente rica e coração alegre. Todavia hoje, o Fórum é algo de grande beleza, amplo e aberto a um vale dominado por montículos rochosos. Colunas em dois níveis dos dois lados, um templo num extremo e edifícios públicos no outro. O efeito geral desta praça é muito emocionante. As ruas de ambos os lados dos templos estão cobertas por arcos de triunfo (Asplund, 2002, p. 323-325).

⁷¹ Igreja de San Cataldo – Igreja Católica Roman, com fortes influências árabes, construída por volta de 1160, pelo almirante Majone Di Bari, na cidade Siciliana de Palermo.

⁷² Pompeia – é uma antiga cidade do Império Romano, localizada a cerca de 20km de Nápoles, a cidade foi “destruída” pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. Esta cidade encontrada 1600 anos depois, protegida por lama e cinza, conservou a cidade, objectos e parte dos seus habitantes (animais e pessoas), nas posições em que se encontravam quando se deu o fenómeno que exterminou a sua vida e petrificou um extraordinário exemplar de uma cidade Romana.

A descrição de Pompeia além da análise do lugar dá-nos uma sensação de um ambiente ainda repleto de vida, de uma arquitectura determinada em se adequar à vivência e escala humana. Uma arquitectura que para além de se fixar na projecção da obra individual, e na adequação das suas características ao público que se destina, se fixa, também, no cuidado de estabelecer um conjunto, uma leitura uniforme. Isto é, a arquitectura em Pompeia, para além de estar presente nos edifícios fundamentais, está em toda a cidade, arquitectura é cidade, tendo o cuidado de todos os edifícios, sejam públicos ou privados, se relacionarem harmoniosamente, manifestando, neste testemunho, uma sensibilidade à adequação humanista presente na cidade de Pompeia, e que será transversal à sua obra e aos seus ideais.



Ilustração 68 – Fotografia de Pompeia, Gunnar Asplund, 19 março 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 323).



Ilustração 69 – Desenhos de Viagem, Gunnar Asplund, 3-5 maio 1913. ([Adaptado a partir de:] Mansilla, 2002, p. 360).

Regressando ao paralelismo entre a sua obra e esta viagem, encontramos no projecto da competição do Cemitério Sul de Estocolmo, que Asplund e Lewerentz vencem em parceria em 1915, a consolidação de uma perspectiva humanista, de interação entre a paisagem rural e a paisagem urbana - como sendo uma única arquitectura - e de relação com o lugar. As preocupações demonstradas durante o planeamento do projecto, pelos dois arquitectos, estão de acordo com estas três premissas. Mais concretamente, no lugar onde se propõe a execução do cemitério existiria já uma floresta e diversos caminhos, a ideia pretende então prolongar a imagem da floresta nórdica existente, adequando os caminhos existentes a percursos pedonais e percursos para veículos, estudando o futuro desenvolvimento de Estocolmo e enraizando o cemitério no presente e futuro da cidade. Preocupações que Asplund expressa, para com a cidade, num texto de 1918, em que compara *O desenvolvimento urbanístico de Gotemburgo e Estocolmo*:

Na Praça de Gustav-Adolf construiu-se primeiro um edifício, depois outro e, posteriormente, o Departamento de Construção organizou um concurso para a organização da mesma praça. [...] É extremamente desejável, para o bem da imagem geral, que a planificação de estas e outras zonas da cidade se realizem adequadamente e que se leve acabo com tempo. [...] não se pode esperar até que a nova construção tenha começado. Para não chegar demasiado tarde dever-se-ia começar com um par de anos de antecedência (Asplund, 2002, p. 55-56).

As preocupações aqui demonstradas são transversais a todos os seus projectos, sem deixar nada ao acaso, a constante procura de clareza e simplicidade, dão, por vezes, aos seus edifícios uma presença exterior austera, não deixando, normalmente, antever a refinada e rica experiência interior. Se no caso dos exteriores os projectos se aproximavam da clareza do Clássico, no caso dos interiores, estes demonstravam uma adequação à escala humana, no sentido de proporcionar conforto, o que era conseguido através do cuidado na articulação dos espaços, no uso da cor, no desenho da iluminação, ou no mobiliário, por exemplo, o que nos aproxima de algumas das suas descrições de viagem.

Averiguamos esta atitude, por exemplo nos casos, do projecto da *Villa Snellman* (1917-1918), uma das suas primeiras obras construídas, e do projecto da Escola Primária de Gotemburgo (1915-1924) em que encontramos procedimentos projectuais similares, características enraizadas no Classicismo Moderno, em que o exterior era pensado e construído com “grande simplicidade e austeridade, quase sempre com o mínimo recurso a materiais e a cores” (Pereira, 2012, p. 117). Se no primeiro caso, composto por dois volumes de planta rectangular, mas de dimensões e coberturas diferentes, reconhecemos no desalinhamento dos vãos das fachadas referências de Itália, servindo de um modo erudito e vernáculo a disposição e relação entre os espaços interiores. No segundo caso, composto também pela mesma ideia conceptual dos dois volumes divergentes, encontramos uma ligeira torção na implantação que nos impele para uma duplicidade na temporalidade construtiva de cada volume, que podemos relacionar com a *Villa Adriana* - visitada por Asplund em Tivoli durante a sua viagem -, agudizada ainda pela grande diferença de alturas entre volumes. Mas esta tensão, também, nos impele para uma tensão no espaço exterior, possivelmente referenciada na praça de S. Marcos em Veneza (Pereira, 2012, p. 115-116).



Ilustração 70 – *Villa Snellman*, José M. L. Peláez, 2002. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 60).

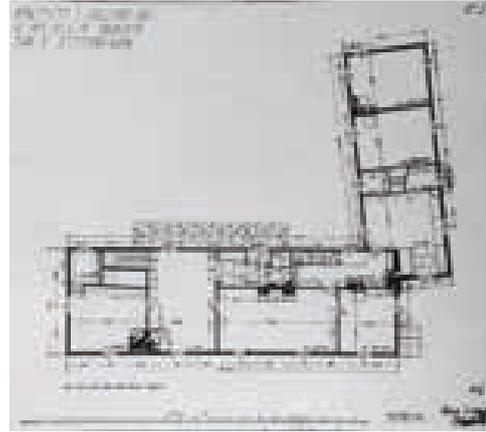


Ilustração 71 – Planta piso térreo – *Villa Snellman*, Gunnar Asplund, 1917. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 62).

Estas atitudes conceptuais e construtivas transversais aos projectos de um primeiro período, determinado pela exposição de Estocolmo em 1930, mostram também uma similitude no modo de actuação a nível dos interiores onde, em oposição ao exterior, procura a escala humana e o conforto, como já referimos anteriormente, procedimento recorrente nos arquitectos nórdicos da sua geração. O carácter, destes dois projectos que abordarmos, também constatamos em projectos como o Cinema Skandia (1922-1923), o Tribunal do Concelho de Lister (1917-1921), a Capela do Bosque (1918-1921) ou a Biblioteca de Estocolmo (1918-1928) - este último, já numa fase de transição -, determinam uma via própria assumida por Asplund, em que as referencias arquitecturais históricas se misturam com vivências das suas viagens e numa reinterpretação própria encontra de um modo criativo, imaginativo e inesperado soluções espaciais surpreendentes e de grande clareza formal, subvertendo muitos dos princípios clássicos (Pereira, 2012, p. 115-118). Na obra de Asplund deparamo-nos com a tensão de um desejo por “outra” situação cultural, uma mudança no modo de actuar perante o Classicismo Nórdico, desejo onde se integra o lugar selvagem, a sua tradicional construção vernacular, a história romântico-heroica e as demandas da nova vertente moderna. A Capela do Bosque, construída no Cemitério do Bosque, parece ser o exemplo mais totalizante desta ideia, sintetizando as formas associadas ao Templo Grego, com a cabana primitiva, e o cemitério nórdico tradicional, determinados através de uma matriz de símbolos Cristãos, tal como o “Anjo da Morte” de Carl Milles (Lerup, 1983, p.59).



Ilustração 72 – Tribunal do Concelho de Lister, José M. L. Peláez, 2002. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 79).



Ilustração 73 – Capela do Bosque – Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).

O Cinema Skandia e a Biblioteca de Estocolmo podem ser considerados como os projectos de transição entre a sua fase Classicista Moderna e a fase Funcionalista de Asplund. No caso do Cinema, podemos considerá-lo como o último dos projectos puramente pertencente ao Classicismo Moderno, em que o arquitecto desenvolve o espaço interior com particular cuidado e delicadeza. Neste projecto, unicamente interior, notamos claramente a subversão dos princípios Clássicos ao entrarmos no hall da bilheteira, temos uma sensação de estar num Templo Grego, entre colunatas, onde lateralmente outros acontecimentos se desenrolam numa pequena sala de espera e outros compartimentos. Ao atravessarmos esta sala abandonamos o ambiente branco e leve e entramos num corredor escuro de luz tépida, onde nos dá a sensação de estarmos entre dois edifícios, um branco e decorado com motivos Clássicos, prevalecendo temas relacionados com o teatro e a representação, em baixos relevos, e por onde se faz a entrada para a sala de projecção e o outro contrário ao primeiro, num negro liso e usurpador de toda a luz, completamente desprovido de qualquer adorno, onde se encontra o acesso ao piso superior e algumas salas de espera, no mesmo negro usurpador. A sala de projecção é o momento de magnificência, num vermelho veludo que nos enche os olhos, sob um tecto abobadado em azul noite, com iluminação esférica suspensa, aparenta uma actuação ao ar livre. Esta chegada arrebatadora à sala de projecção, paralela à admiração extenuante do arquitecto ao chegar a Tunes, é o ponto alto do projecto e também o fecho de um ciclo na sua obra.



Ilustração 74 – Teatro Skandia. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 75 – Teatro Skandia. (Ilustração nossa, 2015).

Na Biblioteca de Estocolmo encontramos Asplund num momento de viragem entre o Classicismo Nórdico e o Funcionalismo, este projecto poderá caracterizar-se como o ponto médio entre os dois momentos, assinalando-se o início do período Funcionalista com a sua participação na Exposição de Estocolmo de 1930 (Lerup, 1983, p. 59). Esta fase transitória é notória na Biblioteca, em que exteriormente as características do primeiro período são mantidas, como referencia formal e em planta ainda a elementos da sua viagem a Itália, como *Sant Stefano Rotondo* ou o *Castello Sant'Angelo* em Roma, e na fachada clara, austera e sem adornos do volume superior, enquanto contrariamente o volume do embasamento segue princípios funcionalistas de forma função, perdendo o carácter vernacular. Princípios funcionalistas que não descumam a sensibilidade e delicadeza com que é projectado o interior, mas agora já sem elementos decorativos de inspiração romana, sendo o momento da entrada em pedra negra o único ainda a evocar tais motivos, a cor é substituída pelo branco e pela luz que realça a pureza das formas (Pereira, 2012, p. 122). Mas, à semelhança do que aconteceu com os princípios do Classicismo Moderno, Asplund não segue uma vertente puramente Funcionalista, utilizando, estes princípios, como um modo de valorar a sua arquitectura:

[...] sobretudo, não deveríamos nomear também os valores funcionais junto com os valores estéticos, e não só considera-los de um ponto de vista prático se não também pelo seu interesse estético? - o que funciona melhor e com o menor gasto energético carrega um prazer, uma sensação de bem estar que tem o mesmo valor que a beleza que percebemos com os olhos.

[...] Sem duvida os aspectos funcionais contribuíram significativamente para valorizar muitas boas obras da arquitetura clássica, mas há que destacar que, especialmente nos séculos XVIII e XIX, estes aspectos se deixaram de lado, atendendo-se unicamente aos aspectos formais do espaço: “a habitação como obra de arte”, “o edifício como obra de arte”, “a cidade como obra de arte”.

É possível que o nosso entendimento de espaço arquitectónico tenha mudado de tal maneira que a supremacia arquitectónica espacial haja sido rejeitada e substituída por outros valores (Asplund, 2002, p. 176)



Ilustração 76 – Biblioteca de Estocolmo. (Ilustração nossa, 2015).

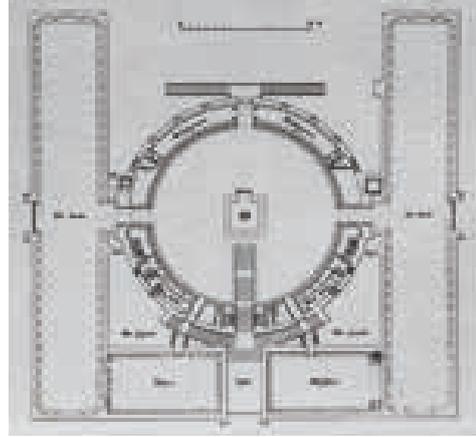


Ilustração 77 – Planta da Biblioteca de Estocolmo, Gunnar Asplund, 1918. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 127).

É talvez por esta constante procura e interrogação sobre o que é e o que deveria ser a arquitectura, que Alvar Aalto reconhece em Asplund uma amizade e uma gratidão que não reconhecera a mais nenhum arquitecto. Desta relação surgem inúmeras piadas e histórias de acontecimentos caricatos. Mas a que mais nos diz sobre o carácter do arquitecto, é o compromisso de Gunnar Asplund durante a Segunda Guerra Mundial, mencionado por Alvar Aalto, mesmo com a Suécia a manter-se à margem, “sobretudo ao falar da chamada *campanha de inverno*, durante a qual foram bombardeados objectivos não militares” (Peláez, 2002, p. 8). Asplund põe então em prática uma ideia de Aalto, em que financia - através de capital relacionado com a construção - aviões com fins humanitários que protegeram a população civil finlandesa (Peláez, 2002, p. 8-9). Esta relação prolonga-se e aprofunda-se ao longo de anos, e é através dela que conseguimos, também, compreender a possível ligação com a arquitectura de Aldo Rossi, que falaremos mais adiante, com certos momentos da arquitectura nórdica e em alguns aspectos ligados directamente com a obra e procedimentos processuais dos arquitectos Gunnar Asplund ou Sigurd Lewerentz. Sendo Rossi um profundo estudioso da obra de Alvar Aalto, possivelmente, também terá tido algum tipo de contacto com a obra escrita e construída, dos dois arquitectos, expressando essas referências em muitas das suas obras, e especificamente no projecto do Cemitério de San Cataldo em estudo.



Ilustração 78 – Pátio das Colunas – Exposição de 1930, José M. L. Peláez, 2002. ([Adaptado a partir de:] Peláez, 2002, p. 93).



Ilustração 79 – Capela da Santa Cruz – Crematório – Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).

Depois da experiência da exposição de Estocolmo em 1930, Asplund, não se transforma num arquitecto Funcionalista, e mantém o seu modo peculiar de pensamento e “escavação” em arquitectura, não tendo “um pensamento único” como ideia base, mas um conjunto de ideias que compunham o projecto final (Josephson *apud* Lerup, 1983, p. 60). Na sua última década vê edificarem-se a Expansão da Câmara Municipal de Gotemburgo (1937), a sua habitação de verão a Casa Stennas em Sorunda (1937) e por fim a que será a sua última intervenção no Cemitério do Bosque, e que finaliza o plano inicial do projecto, o Conjunto do Crematório, constituído pela Capela da Fé, Capela da Esperança, e Capela da Sagrada Cruz com o Pórtico, finalizada poucos meses antes da sua morte em 1940 (Pereira, 2012, p.123). Concluindo, sobre o arquitecto, nas palavras do seu amigo Hakon Ahlberg:

Ele foi dotado de uma fantasia fértil. Uma rica fonte de poder criativo. E ainda este legado que ele criou sob pressão, ficou registado nas suas criações. Mesmo onde a sua obra se destaca cheia de frescura e de vida, mesmo delicada e quase efémera no seu carácter, é invariavelmente o fruto de um persistente e extenuante trabalho ... (Ahlberg *apud* Pereira, 2012, p. 97)

3.1.2. SIGURD LEWERENTZ

[...] a partir de uma questão simples poderá vir uma resposta surpreendente. [...] Tudo o que sei é que não irás fazê-lo da maneira que normalmente o fazes (Asplund *apud* Wilson, 2014, p. 11).

A arquitectura de Lewerentz almejava mobilizar todos os sentidos, aproveitando em si mesmo repetidos contrastes de luz, justaposições de materiais, invenções inesperadas, misturas estruturais surpreendentes e mudanças imprevisíveis na forma que estimulam a memória, a visão e o tacto (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 42).



Ilustração 80 – Sigurd Lewerentz. (Skogskyrkogården, 2016).

Sigurd Lewerentz⁷³, ao longo de toda a sua obra e vida procurou sempre, com uma atitude própria e muito peculiar, exprimir-se de modo diferente, tentando antes de tudo explorar todas as perspectivas possíveis para cada acontecimento ou resposta projectual. É nesta postura de incessante e até obsessiva procura por um modo diferente de expressão, das suas sensações e de estimular os sentidos do ser humano, que o encontramos ao longo dos seus sessenta e seis anos de trabalho. Um olhar virado para a precisão prática originário, talvez, dos seus tempos de juventude quando

ajudava o pai na forja do vidro, durante as férias de verão (Edman, 2014, p. 370). Este olhar que encontramos no modo como aborda a sua viagem por Itália, sobre a qual não se sabe ao certo a sua duração nem os sítios pelos quais passou, é revelador da natureza atípica da sua personalidade.

Esta viagem que terá sido realizada por volta da primeira metade de 1909, coincidindo com o primeiro período da sua aprendizagem, realizado em Berlim no Ateliê de Bruno

⁷³ Sigurd Lewerentz (1885-1975) – nascido em Lund, na Suécia. Sigurd Lewerentz é dos arquitectos mais prestigiados do século XX, sobretudo entre os arquitectos Suecos. Dedicou os seus primeiros anos de estudos à engenharia mecânica na universidade de Chalmers, mas é na arquitectura que encontra a sua paixão, ainda durante o curso trabalha em Munich no ateliê de arquitectura Bruno Mohring. Após o curso de engenharia trabalha em outros dois ateliês de arquitectura também em Munich e só posteriormente frequenta o curso de arquitectura que acaba por abandonar, não se revendo nos conceitos académicos defendidos na altura. De temperamento complicado, o que gera diversas controvérsias à construção dos seus projectos, Lewerentz acaba mesmo por ver alguns cair por terra devido a esta faceta. Trabalhou ainda no desenho e produção de caixilhos e ferragens metálicas. Caracterizado pelo seu obstinado rigor e pela capacidade inventiva e de surpresa, só consegue evidenciar-se no meio arquitectónico com os projectos da Igreja de *St Mark* e *St Peter*. Mestre na reinvenção de viver o espaço sagrado, Lewerentz trabalha ao longo de toda a vida este tema e volta a conferir-lhe a decência e o pesar necessários. Mantém-se a trabalhar até ao seu último ano de vida.

Mohring⁷⁴, no qual trabalha antes e depois de se graduar, em 1907 e em 1909. Mas é o modo como escolhe documentar a sua jornada por Itália que a sua personalidade se revela mais caricata, e representativa da sua indagação contínua. Ao contrário do que vimos anteriormente em Asplund, em que utiliza registos fotográficos, textuais e desenhados e procura documentar a sua experiência, Lewerentz opta exclusivamente por recolher um pequeno número de fotografias de detalhes particulares de alguns dos locais em que esteve. Com uma escolha de itinerários completamente pessoal ditado por um omnívoro e assistemático interesse pela paisagem natural e pelos edifícios de estilo claro, por parte de ambos os arquitectos, demonstram na documentação da viagem duas procuras distintas. Os excepcionais e atípicos enquadramentos de Lewerentz, dificultam o reconhecimento dos assuntos e, comprovam uma visão indiferente para com as linhas de pensamento convencionais da sua época, seguidas por outros colegas da mesma geração, demonstrando o interesse pelo modo de “representação”, que a máquina fotográfica lhe oferece, em vez de uma simples “transcrição” dos factos, construindo uma memória própria e singular, só expressa na sua obra e pelo seu imaginário (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 35-36). O que nos revela que Lewerentz não pretendia realizar um diário de viagem ou uma narrativa da sua passagem por Itália, todavia pretendia adquirir conhecimento e experiência própria, retratados num portfólio selectivo de texturas, composições, geometrias, enquadramentos, repetições ou conjugações que mais tarde o viriam a auxiliar no seu processo criativo.

[...] as suas fotografias são tudo menos naturalistas e a forma como as compôs é o resultado da rejeição da “transcrição” em favor da “representação” do fragmento; elas variavam como os vestígios de um hipotético mapa de memórias, uma história de experiências que mais tarde seriam usadas novamente em diferentes sítios e narrativas (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 36).

⁷⁴ Bruno Mohring (1863-1929) – é um arquitecto alemão muito importante durante o período da *Jugendstil* na Alemanha, conhecida como *Art Nouveau*. As suas obras de mais relevância são as pontes de *Swinemünder* em Berlim e a *Rhine* em Bonn, assim como a entrada do *Zollern II/IV Colliery* em Dortmund, representativo de uma das melhores obras de *Jugendstil* em edifícios industriais.



Ilustração 81 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 54).

Ilustração 82 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 39).

Por estas razões é talvez desnecessário tentar identificar os lugares visitados por Lewerentz, durante a sua viagem a Itália, com o intuito de “descobrir similaridades, hipotetizando influências e demonstrando rotas secretas a fim de demonstrar a proximidade da sua arquitectura” com o mundo Mediterrâneo (Ortelli *apud* Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 36). Por outro lado a peculiaridade na escolha dos enquadramentos envolve “a construção de um microcosmo a ser representado dentro dos limites da visão, um mundo em miniatura composto por partes extrapoladas de um todo”, tornando-se um mundo independente daquele a que pertenciam (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 36), tal como Baudelaire escreve sobre a sua pena: “Corte-a em pedacinhos e descobrirá que cada um deles tem vida própria” (Baudelaire *apud* Bauman, 2006, p.17).

Ao passar por cidades como Florença, Roma, Tivoli ou Pompeia, onde visita monumentos ancestrais da arquitectura, Lewerentz recolhe nos enquadramentos das suas fotografias microcosmos de cada um deles, como numa narrativa aberta em que o leitor participa activa e criativamente, o arquitecto insinua, no modo como usa a máquina, uma atitude semelhante, em que a fotografia eterniza um claro momento de realidade que se torna memória do que representa para cada observador, em que estes momentos, congelados em imagens, conjugados com outros momentos oferecem novas ideias e perspectivas do que poderiam vir a ser, assumindo-se como peças de múltiplas composições, em vez da perspectiva estática de uma fotografia que capta determinado ambiente, época ou acontecimento que jamais se repetirá da mesma maneira. Uma visão compreensível nos enquadramentos capturados: “do desenho da face externa do Baptistério de Florença, [...], do forte claro-escuro produzido pela cantaria do *Palazzo Pitti*; do ritmo das colunas e das sombras calculadas no Fórum Imperial de Roma; dos fragmentos de alvenaria ou dos espaços

domésticos de Pompeia” (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 38), entre outros que não nos é possível reconhecer o local.



Ilustração 83 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 34).



Ilustração 84 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 37).

Os fragmentos que ele captura são peças de trabalho que se tornaram significantes, graças à delimitação de campos de visão e à inclusão ou exclusão das partes - por outras palavras, em virtude do enquadramento, destina-se a imbuir as imagens em maior plenitude (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 38).

Esta abordagem demonstra um sentido de unidade, assimilando os fragmentos como partes de um todo, em vez de entidades independentes. Num sentido mais aprofundado, Sigurd Lewerentz, tem na arquitectura clássica um objecto de estudo, que acima de tudo se manifesta como uma estrutura viva onde se retiram ensinamentos e que provoca emoções, assumindo-se mais fascinante e completa, ao longo do tempo, por um processo composto de diferentes estratos. À imagem da formação geológica da terra ou de uma rocha, em que camada após camada se vai consolidando, para Lewerentz a arquitectura encontra neste processo a analogia da sua consolidação, sendo que “na arquitectura não existe uma conclusão, existindo apenas uma mudança continua” (Rogers *apud* Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 38). A abordagem do fragmento como parte de um todo que se complementa e solidifica ao longo do tempo, parece-nos bastante homogénea ao pensamento de Aldo Rossi, em que este crê que os seus projectos se relacionam e convertem em partes

do lugar ao adoptarem tipologias exigentes, com o mesmo princípio de continuidade com o passado, mas que abordaremos a seu tempo.



Ilustração 85 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 58).



Ilustração 86 – Fotografia de viagem, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 59).

Ao regressar à Suécia em 1911, após ter trabalhado com Theodor Fischer⁷⁵ e Richard Riemerschmid⁷⁶ em Munique logo depois da viagem a Itália, estabelece em parceria com Torsten Stubelius⁷⁷ o seu próprio ateliê. Logo desde os primeiros projectos reconhece-se, em Lewerentz, o interesse pela arquitectura sacra, na procura de uma nova interpretação do ritual e da forma simbólica, tal como no respeito pelo rito. Mas acima de tudo encontramos no arquitecto “um mestre da linguagem clássica da arquitectura” (Wilson, 2014, p. 11), mas também um início marcado pela arquitectura vernácula, principalmente nas ligações com a natureza e nas várias *Villas* que realiza em conjunto com Torsten, como por exemplo na *Villa Gustav M. Ericsson* (1912), na *Villa Ramén* (1914-1915) ou no *Restaurante de Verão em Pälssjö* (1914). Ao longo dos seus cerca de 228 projectos, construídos unicamente cerca de 150 “em parte por causa da sua intransigência com os clientes” (Edman, 2014, p. 370), encontramos

⁷⁵ Theodor Fischer (1862-1938) – Arquitecto alemão que constitui a Federação Alemã de Trabalhadores e faz parte do movimento germânico que defende as cidades jardim.

⁷⁶ Richard Riemerschmid (1868-1957) – pintor, designer e arquitecto alemão, é a figura maior do *Jugendstil*, o que representa a *Art Nouveau* na Alemanha. Fundador da *Unidade de Oficinas de Arte e Artesanato* e é o pioneiro do movimento artístico *Deutscher Werkbund*, movimento artístico muito importante para o aparecimento posterior da *Bauhaus*.

⁷⁷ Torsten Stubelius (1883-1963) – arquitecto e designer sueco, que durante 5 anos mantém parceria com Sigurd Lewerentz, tendo sido a sua obra mais importante a taberna *Dan Gyldene Freden* em 1920.

soluções nos mais variados domínios, desde cadeiras a planos urbanos - muitos deles ligados ao tema sagrado -, túmulos, monumentos funerários, edifícios industriais, jardins, habitações ou edifícios públicos. Mas esta ligação com o Classicismo Nórdico é algo que, inicialmente, ao analisarmos a sua extensa produção constituí um paradoxo que não se antevê, pois nos seus projectos mais tardios Lewerentz “rejeita totalmente esta linguagem e também cria edifícios de grande autoridade, propriedade e impacto emocional” (Wilson, 2014, p. 11), descobrindo sempre um modo inesperado e surpreendente de responder aos problemas. Ao contrário do que acontece com Asplund, e outros contemporâneos, que transitam progressivamente do seu estilo inicial para o Movimento Moderno (já abordamos o modo como se deu com Asplund), Lewerentz realiza esta “viragem” de modo extremo, sem dúvidas, absoluto, sendo que a sua técnica e conhecimento Classicista era mais “refinada e mais profundamente sentida”, torna esta viragem ainda mais surpreendente, mas na mesma condição “a sua obra tardia foi mais austera que qualquer minimalista e mais intransigente que qualquer Brutalista” (Wilson, 2014, p. 11).



Ilustração 87 – Restaurante de Verão em Palsjö. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 92).



Ilustração 88 – Villa Råmen. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 95).

Lewerentz foi uma das maiores raridades do nosso tempo: um mestre da arquitectura sagrada. Onde outros usaram as suas capacidades para tornar mais fácil o encontro com a morte, misturando um sentimento desfocado com um detalhe clinicamente focado, Lewerentz não vacilou no seu sentido trágico. Numa alquimia arquitectónica de grande intensidade, ele fundiu os simples elementos construtivos em metáforas de profundo mistério (Wilson, 2014, p. 11).

Interessado pela arquitectura sagrada, Lewerentz aprimora a sua técnica e as questões em relação ao ritual ao longo de toda a sua vida. Num projecto do início de 1914, para o cemitério de Forsbacka, uma cidade industrial do centro da Suécia, o arquitecto explora profundamente e com um carácter original o tema da capela, onde são explícitas referências, ao longo das várias propostas, tanto à viagem realizada a Itália e aos enquadramentos por si recolhidos, nas texturas e nos diferentes emparelhamento dos tijolos das fachadas ou mesmo pelas formas e dimensões dos vãos, como à arquitectura vernácula nórdica na cobertura que por vezes se alonga até ao céu. Enquadrada nos primeiros tempos de retorno à prática da cremação, que teria sido abandonada durante algum tempo pela cultura nórdica, esta capela projectada em conjunto com Torsten, explora a nível programático uma nova solução, como não poderia deixar de ser, em Lewerentz. Aqui, é proposto que as carpideiras realizem um percurso, como num “rito de passagem”, em vez de voltarem a sair por onde entraram, devendo da capela, onde os rituais fúnebres são realizados, passar para “um lugar de memória ou celebração e daí para o próprio cemitério por portas separadas” (Wilson, 2014, p. 13). Esta solução que explora o modo como se processa o ritual, não é a invenção da *promenade architecturale*⁷⁸, mas o enquadrar e a manutenção de uma experiência comum, repleta de grande comoção, por meio da arquitectura, conferindo assim decência aos rituais de luto através de uma necessária aceitação da morte (Wilson, 2014, p. 13). Toda a experiência desta capela alega, tanto no estudo programático como no enquadramento na paisagem e nos percursos do cemitério, várias premonições ao que virá a ser, em 1921, o projecto para a Capela da Ressurreição em conjunto com o caminho *Seven Wells* iniciado na escadaria do monte Almhöjden - o Bosque da Meditação, também chamado, o Bosque da Recordação - no projecto para o Cemitério Sul de Estocolmo, ganho por Sigurd Lewerentz em parceria com Erik Gunnar Asplund, em 1915.

⁷⁸ *Promenade architecturale* – conceito de Le Corbusier, em que ao longo de um percurso único se vai fluindo pelo espaço, obrigando à experiência do objecto arquitectónico, variando constantemente as relações entre o espaço e o utilizador.



Ilustração 89 – Proposta para a capela de Forsbacka, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 115).



Ilustração 90 – Proposta para a capela de Forsbacka, Sigurd Lewerentz. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 115).



Ilustração 91 – Capela de Forsbacka. ([Adaptado a partir de:] Flora, Giardiello, Postiglione, 2001, p. 116).

O projecto feito com Asplund em que vencem a competição para o Cemitério Sul de Estocolmo em 1915, com a entrada sobre o nome *Tallum*, é dividido em inúmeras fases e com partes entregues a um e a outro arquitecto, sendo o caso da Capela Sul (Capela da Ressurreição) e o caminho dos *Seven Wells* projectado por Lewerentz. Apelando às sensações humanas ao longo do percurso, Lewerentz, proporciona um caminho íntimo de apreciação pessoal que culmina na entrada da Capela da Ressurreição. A genialidade do arquitecto é atestada no modo como o pórtico, com referência à Grécia antiga, mais propriamente à “Torre dos Ventos em Atenas” (Wilson, 2014, p. 14), se enquadra entre a massa arbórea e se afasta da fachada norte na capela, como um elemento independente a oferecer toda a monumentalidade necessária ao momento, simbolizando um acolher sublime do defunto para o seu ritual de passagem. Mas tal como na capela de Forsbacka a saída é realizado por outra porta, uma porta menor, na fachada oeste, que nos leva a um cemitério rebaixado, enfatizando novamente com este percurso os princípios do “rito de passagem”. O modo como os fragmentos se interrelacionam a fim do equilíbrio, da monumentalidade e da procura pelo essencial, remete-nos mais uma vez para os fragmentos recolhidos na viagem a Itália e para o processo de modificação e experimentação constante no arquitecto.



Ilustração 92 – *Seven Wells Path* - Capela da Ressurreição. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 93 – Capela da Ressurreição (saída). ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 115).

Em simultâneo com a construção da Capela da Ressurreição, Lewerentz projectou para Malmö, dois projectos de relevância na sua obra, o Cemitério Oriental(1916-1974) e um novo Teatro (1924-1927; construída a versão final entre 1942-1944), que Colin St John Wilson descreve como “iguais a qualquer coisa que o próprio Schinkel⁷⁹ produziu” (Wilson, 2014, p. 15), referenciando o primeiro como “a mais assombrosa celebração de moralidade dos nossos tempos” e o segundo como um projecto “rico em ideias do *Schinkel Schauspielhaus*⁸⁰ em Berlim” (Wilson, 2014, p. 15). Os desenhos, destas duas obras, demonstram um requinte de invenção e manipulação do tema clássico incontestáveis, que em si contêm um longo processo de estudo e aperfeiçoamento. No caso do Cemitério Oriental de Malmö, é iniciado num concurso de ideia nacional vencido por Lewerentz em 1916, em que a proposta do desenho geral se realiza entre 1918 e 1920, sendo desenvolvida e construída de 1920 a 1928, o que poderemos afirmar como o período em que encontramos as referências a Schinkel, ao tema clássico e algum refinamento das ideias executadas no Cemitério

⁷⁹ Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) – urbanista, arquitecto e pintor é um dos mais importantes homens do movimento Neoclássico. O seu período mais produtivo é marcado pelo regresso à arquitectura Clássica Grega, a fim de se afastar dos estilos utilizados pelos ocupantes franceses. Defensor do revivalismo Grego, acredita que um edifício deve conter elementos do passado e poéticos, mantendo uma alma e evitando a sua “esterilidade”. Os seus edifícios mais notáveis como o *Neue Wache*, o *Konzerthaus* e o Museu *Altes*, encontram-se em Berlim.

⁸⁰ Schinkel Schauspielhaus – *Konzerthaus* de Berlim construída entre 1818 e 1821, com o projecto de Karl Friedrich Schinkel, após ter sido destruído por um incêndio. O projecto anterior, de 1802, era de Carl Gotthard Langhans. Na actualidade é a casa da orquestra de Berlim.

do Bosque. Por exemplo, no modo como a modelação da paisagem adquire características que remetem às suas memórias de Itália (Ahlin, 2014, p. 380), ou por outro lado, na colonata da entrada da capela funerária onde encontramos grandes semelhanças com o carácter mais supremo do Classicismo-Nórdico, também alcançado por Asplund no Cinema Skadia. Mas este projecto é marcado pelo transcendente paradoxo existente ao longo da obra de Lewerentz, acompanhando-o ao longo da sua vida, dá-nos a conhecer o seu profundo conhecimento Clássico e a sua avessa viragem para o Movimento Moderno - no seu período final de produção, por exemplo no Quiosque de Flores (1968-1969) -, como uma síntese da sua obra, em que nunca nos é possível afirmá-lo como um arquitecto inteiramente pertencente a qualquer dos movimentos. O caso do Teatro de Malmö, à semelha do cemitério também é uma obra que se estende por um longo período e, com diversas propostas vinculadas a várias fazes de concurso, que só encontra a sua imagem final entre 1935 e 1944, em parceria com Erik Lallerstedt e David Helldén. As primeiras propostas muito contíguas aos projectos da Capela da Ressurreição e da Capela principal do Cemitério Oriental de Malmö, apresentam-se nitidamente *classicizadas*, denotando a influência de Schinkel, mesmo que os elementos individuais fossem notavelmente estilizados (Postiglione, 2014, p. 215-221).



Ilustração 94 – Capela Funerária – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2014, p. 162).



Ilustração 95 – Capela St Knut e St Gertrud – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2014, p. 174).



Ilustração 96 – Colonata da Capela Funerária – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2001, p. 181).



Ilustração 97 – Capela Principal – Cemitério de Malmö. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2001, p. 186).

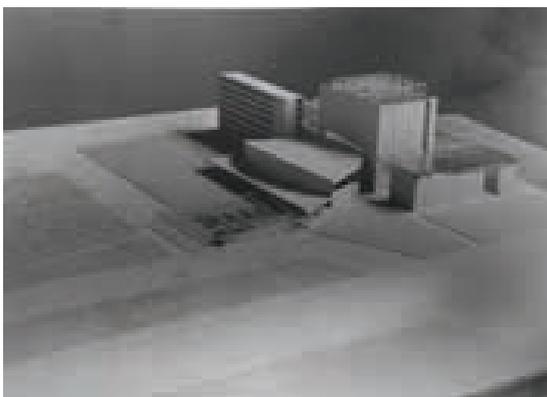


Ilustração 98 – Maquete do Teatro de Malmö, Sigurd Lewerentz, 1933. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 216).



Ilustração 99 – Vista frontal, Sigurd Lewerentz, 1933. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 217).

Durante o período até à exposição de Estocolmo em 1930, assinala-se a grande produção de projectos dedicados ao planeamento de novos cemitérios e ao tema da morte como, por exemplo, o Crematório em Helsingborg (1914) - que faz parte da exposição do Báltico e dá origem à parceria com Asplund para o projecto do Cemitério do Bosque de Estocolmo -, o projecto do Túmulo e Monumento Funerário (1913), o Cemitério de Valdemarsvik (1915-1916), a Extensão do Cemitério de Stora Tuna e o Cemitério e Capela em Borlänge (1919-1924), entre outros. Mas Lewerentz desenvolve, também, projectos relevantes com programas diferentes como, por exemplo, a Casa de Férias para Olle Hjortzberg (1913-1914), o projecto de desenvolvimento do Plano Urbano de Brantevik (1914-1929), o projecto do Pavilhão para a Exibição Nacional de 1923 em Gotemburgo (1922-1923) ou o Edifício de Escritórios da Administração da Segurança Social em Estocolmo (1928) - que na sua fachada austera revela a ligação de Lewerentz com o *ethos* de Adolf Loos⁸¹ e, ainda,

⁸¹ Adolf Loos (1870-1933) – arquitecto de origem checo-eslovaca, é um dos do Movimento Moderno da arquitectura, em que exerce grande influência a nível teórico e crítico. Vive durante alguns anos nos Estados Unidos da América onde se relaciona com Ludwig Wittgenstein, Arnold Schönberg, Peter Altenberg e Karl Kraus o que influencia fortemente a sua visão e a sua prática no regresso à Europa. Produz várias obras de controvérsia como *Spoken into the Void*, que põe em causa a Secessão

um sinal de maior autoridade que estará por vir (Wilson, 2014, p. 15), ligação existente também por parte de Aldo Rossi.



Ilustração 100 – Pavilhão para a Exposição Nacional de 1923. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 208).

Ilustração 101 – Escritórios da Administração da Segurança Social. ([Adaptado a partir de:] Postiglione, 2014, p. 230).

Com a Exposição de Estocolmo de 1930, vários arquitectos fazem a transição para a “arquitectura branca”, aderindo ao Movimento Moderno, onde podemos incluir o caso do seu contemporâneo e amigo Erik Gunnar Asplund abordado já anteriormente. Mas ao contrário dos seus colegas, Lewerentz só mais tarde nas Capelas de St Knut e St Gertrude, no Cemitério Oriental de Malmö, realiza a “viragem” não meramente como reacção ao Movimento Clássico mas também em reacção à “arquitectura branca” em si (Wilson, 2014, p. 15-16). Esta “viragem” singular em Lewerentz, marcada por um grande sentido de austeridade, talvez seja uma das causas do seu afastamento do núcleo de arquitectos com mais influência da época, o que o mantém cerca de vinte anos na sombra, mas nunca deixando de trabalhar. É também durante este período que a sua amizade com Asplund se rompe, aquando da exigência, por parte das autoridades municipais de Estocolmo, de que Lewerentz se afaste do projecto para a Capela principal e Crematório do Cemitério Sul de Estocolmo - Cemitério do Bosque -, sendo esta unicamente projectada por Gunnar Asplund (Peláez, 2002, p. 9). O comportamento, talvez extremista, de Lewerentz, que mantém mesmo após a morte de Asplund em 1940, denota a sua obstinada e atípica personalidade que o fazem seguir as suas ideias e convicções, o que, da mesma maneira, o leva a aprofundar tão meticulosamente a técnica Clássica, e agora o envolve tão absolutamente na procura

Vienense, ou o ensaio *Ornament and Crime*. Tem inúmeros projectos tidos como “obra-prima” da arquitectura como o Café Museu em Viena, a Casa Steiner em Viena, ou a Villa Müller em Praga.

pelo essencial em arquitectura, sendo muitas vezes considerado como um “percursor ou experimentador radical” do Movimento Moderno (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 41).

Então, final que fez com que Lewerentz, o mestre mais poético da linguagem clássica da arquitectura do século XX, abandone essa linguagem? Como estudante de Schinkel, Lewerentz estaria ciente da convicção do próprio mestre, que os recursos da arquitectura teriam de ser “criados de novo. Isto seria um assunto miserável para a arquitectura ... se todos os elementos necessários ... tivessem sido estabelecidos de uma vez por todas na antiguidade”, mas o interesse de Lewerentz estava num nível muito profundo, do que a busca de novidade (Wilson, 2014, p. 21).

O período em que Lewerentz se afasta de “cena” parece, em parte, uma escolha que se relaciona com a sua solitária personalidade e, por outro lado, com a necessidade de afastamento em que mergulha para não ter distúrbios no seu trabalho (Ahlin, 2014, p. 379). Ao compreendermos o seu envolvimento por um longo tempo na produção de caixilharia, exemplo da sua obstinação, perseverança e rigor na técnica, e ainda o seu interesse pela composição e pela proporção que o levam muitas vezes à utilização da proporção áurea e de séries numéricas, como modo de tornar os diversos fragmentos das suas composições em partes homogéneas que se relacionam: “estas partes planeadas de acordo com ligações lógicas - derivam de relações que não são fortuitas - que se identificam por um método composicional pessoal e refinado” (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 40). Compreendemos que estes anos de menor foco no arquitecto são usados na procura e no aprumo de uma técnica baseada nos elementos essenciais da arquitectura, em que a estrutura da composição se assume como a prioridade para a expressão do conteúdo, através da qual se consegue o envolvimento emocional do utilizador. Encontrado um modo de expressão em que a “*redução ao essencial* não é sinónimo de *simplicidade* nem de *omissão*” (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 40), mas sim um meio de transformação profunda e criativa dos elementos arquitecturais em que a austeridade se faz sentir mais intensamente. É então compreensível na ideologia de Lewerentz que só se envolverá com o Movimento Moderno, do mesmo modo que se envolveu com os princípios Clássicos, o que o leva a um período menos relevante que culmina nas suas obras-primas: a Igreja e Paroquia de *St Mark* (1956-1964) e a Igreja de *St Peter* (1962-1966), em que também podemos incluir a obra de proeminente simplicidade o Quiosque de Flores para o Cemitério Oriental de Malmö (1968-1969).



Ilustração 102 – Detalhes de ferragens de Janelas e Portas. ([Adaptado a partir de:] Wilson, 2014, p. 23).

Realizada, em parte, dentro dos canônes da arquitetura Brutalista e, por outro lado, como uma reflexão que coloca dúvidas mas que não permite qualquer resposta possível, a Igreja de *St Mark*, põe em evidência a deliberada austeridade, a geometria rigorosa e expõe a essência, sem preconceitos, da sua construção. Situada em Björkhagen, no limite da floresta, esta igreja paroquial projectada por Lewerentz, adequa-se delicadamente à paisagem e a utilização de um monomaterial, como o tijolo integra-a sensorial e visualmente no panorama da floresta. Lewerentz questiona aqui a utilização dos materiais no Movimento Moderno, neste caso o tijolo como elemento construtivo na era da “High Tech”, em que utilizando um único material, procurando a sua essência, consegue deixar bem claro dentro do conjunto - Paróquia e Igreja - a importância da igreja, unicamente, pelo modo como o tijolo é emparelhado, pela sua marcada mas proporcional altura, para com o espaço onde se desenvolve a paróquia, e no modo como os caixilhos da igreja se ocultam contrariamente aos aparentes caixilhos em madeira da paróquia. O tijolo, ao contrário de alguns materiais modernos, provoca sensações, aproxima a austeridade às emoções humanas, afinal “nada pode ser mais elementar” que um tijolo. “Composto por terra, ar, fogo e água [...] nada pode ser mais humilde em substância, mais modesto na fabricação, simples em forma, e eterno na sua utilização pelo homem” que o tijolo (Wilson, 2014, p. 31). Na era em que a tecnologia dispara, aqui parece ser comprovado como um método de construção em que se atinge a simplicidade e que prova não ter qualquer limitação, admitindo-se ainda como um elemento universal (Wilson, 2014, p. 31). E ainda como Colin St John Wilson afirma: “mais do que qualquer outro elemento de construção, o tijolo pode ser conjugado com todos os outros materiais naturais ou fabricados: madeira, pedra, plástico, aço, betão, vidro, chumbo ...” (Wilson, 2014, p. 32). Composto por elementos naturais, com o clima Nórdico, o tijolo reage de modo particular aos processos da natureza, descolorando naturalmente - processo que não

acontece no clima mediterrâneo, por exemplo -, o que, no caso da Igreja de *St Mark*, a integra e a aproxima da coloração dos troncos das árvores na direcção da floresta.



Ilustração 103 – Igreja de *St Mark*, Fotografia nossa, 2015



Ilustração 104 – Paróquia de *St Mark*, Fotografia nossa, 2015

Mas tal como Le Corbusier caracteriza o mosteiro de *La Tourette*, a Igreja de *St Mark* “não fala. É no interior que esta vive ... que o essencial se posiciona” (Corbusier *apud* Wilson, 2014, p. 21). E sem dúvida que esta afirmação só pode ser confirmada pela experiência de empurrar uma baixa e pesada porta, que carrega em si toda a gravidade do rigor deste edifício e a solenidade do ritual, onde encontramos no seu interior um caloroso tom alaranjado oferecido pelo primoroso control da luz natural e artificial, conjugada com a madeira e o tijolo. Um ambiente em que a austeridade imposta no exterior se desvanece, apesar de todo o revestimento interior continuar a ser em tijolo, a luz difusa dos focos que pendem do tecto, desenhados por Lewerentz, e o mobiliário em madeira, confer um espaço acolhedor, misterioso e solene para o ritual.



Ilustração 105 – Interior da Igreja de *St Mark* –altar de Barbro Nilsson e nave, Fotografia nossa, 2015



Ilustração 106 – Interior da Igreja de *St Mark* – fonte batismal, Fotografia nossa, 2015

Num dos poucos momentos em que Lewerentz utiliza a retórica para expor os seus projectos afirma o enriquecimento dado por parte da luz difusa, na medida em que a natureza do espaço deve ser alcançada somente em resposta à sua apropriação.

Esta lenta tomada de posse do espaço (modo como gradualmente se torna seu) promove a fusão da privacidade na partilha do ritual comum como essência do sagrado e é apenas em tal escuridão que a luz assume uma qualidade figurativa (Lewerentz *apud* Wilson, 2014, p. 20),

Sendo esta a luz que encontramos a iluminar o interior da Igreja de *St Mark*, em que só entre o “público” e o altar se evidencia a luz natural como engrandecendo aquela zona. Nos relatos de Colin St John Wilson, esta atmosfera, tanto interior como exterior, de modo geral também se repete na Igreja de *St Peter*, sem nos ser possível constatar tais factos se não através de fotografias.

Nestes últimos projectos a tendencial procura de reduzir a obra aos elementos essenciais impregna todo o seu trabalho, chegando mesmo a abandonar o uso de caixilhos. Tal como foi praticado por Le Corbusier, os vãos são simplesmente protegidos por um plano de vidro, fixado directamente na parede. Nos casos, como os da Igreja de *St Mark* e de *St Peter*, a fixação realizada directamente no tijolo exalta o material. O que, no caso da sua “última obra-prima”, o Quiosque de Flores no Cemitério Oriental de Malmö, construída em betão, toda a partir da métrica do rectângulo de Ouro, o plano de vidro é fixado por pequenas ferragens colocadas exteriormente. Esta obra caracteriza pela sua métrica e principalmente pela sua cobertura inclinada na direcção da entrada, que proporciona um alpendre coberto (na entrada) e a entrada de luz pelos dois vãos na parte superior da fachada mais alta, lado em que não é perceptível a cobertura. Esta cobertura, dependente do ângulo de visão, suscita a pitoresca dúvida de ser sempre o mesmo edifício (Flora, Giardiello, Postiglione, 2014, p. 42-43).

Para finalizar e nas palavras de Colin St John Wilson, Lewerentz oferece-nos:

tanto nos seus edifícios como no seu domínio do lugar, do *topos*⁸², em que o edifício, a natureza e a narrativa simbólica estão trancados num só gesto inescrutável, há conjurado um mundo que é tão antigo quanto moderno e cujo feitiço nós podemos desfrutar, com a convicção final de que “o realmente novo” nos foi apresentado (Wilson, 2014, p. 30).

⁸² *Topos* - do grego significa “senso comum”.



Ilustração 107 – Quiosque de Flores – cemitério de Malmö, Karl-Erik Osson Snogeröd, 1964. ([Adaptado a partir de:] Flora, 2014, p. 190).



Ilustração 108 – Quiosque de Flores, Anna e Eugeni Bach, junho 2014. ([Adaptado a partir de:] HIC> arquitectura, 2016).

3.2. ARQUITECTURA SEM TEMPO

Aldo Rossi desde os seus tempos de estudante destaca-se pela capacidade crítica e parece ser essa atitude que o induz para uma postura reactiva ao movimento moderno. Numa época em que em Itália se vivem os *anni di pombo* - época de grande agitação sócio-política, decorrida entre 1960 e 1980, em que políticas extremistas levam a conflitos e terrorismo no país -, Rossi desenvolve os seus primeiros projectos como arquitecto.

Nestes primeiros projectos encontramos uma forte ligação à arquitectura de Adolf Loos e Etienne Louis Boullée, que o acompanha em todo o seu percurso. A referência a Loos estende-se muito além da *Villa ai Ronchi* (projecto que veremos mais adiante) e das tipologias ou das relações espaciais, e encontramos no apreço pelos arquitectos nórdicos a base para a crítica ao Movimento Moderno. Um sentimento que Rossi encontrava também em Alberti, na sua visão sobre a obra arquitectónica, acreditando que esta deveria ter em conta a utilidade, entendido como *o significado da obra*. Em Loos e em Alberti, Aldo Rossi apreende assim que “a utilidade, [...], não é o binómio forma/função, mas a coincidência do real ou da sua imaginação com o possível e o útil”, visão directamente vinculada à arquitectura civil e expressa no tratado de Guarini, *A arquitectura Civil* (Rossi, 1997, p. 13). Em Boullée, Rossi encontra “o amor pela pureza e a beleza” da forma, o sentimento trágico e profundo, a monumentalidade, que também os arquitectos nórdicos, como Lewerentz (abordado anteriormente), na sua época, assimilam e re-interpretam nos seus projectos, a fim de recuperar uma arquitectura repleta de significado.

Apesar da sua extensa obra arquitectónica se ter iniciado com uma casa privada, é a componente civil que mais interessa a Aldo Rossi, termo que o próprio, diz estar ligado a alguém “propenso a procurar um princípio, um lugar onde a aceitação do privado seja reduzida ao mínimo; porque a arquitectura civil é essencialmente pública e ocupa-se dos edifícios privados só quando estes assumem uma importância urbana” (Rossi, 1997, p. 13). É deste modo que o vemos participar em 1975 no conjunto habitacional da Bela Vista, em Setúbal, em conjunto com José Charters Monteiro⁸³, num projecto de “habitação social”, no âmbito do Fundo de Fomento da Habitação, que decorre entre 1974 e 1981 - primeira fase do Plano Integrado de Setúbal (Figueira, 2006, p. 40).

Em Setúbal encontramos posições transversais a toda a sua obra, frequentemente, repleta de “fragmentos de citações tomadas da literatura, do cinema, das viagens, da vida” construindo em cada projecto e na sua globalidade um “armazém de memória” (Braghieri, 1997, p. 15). Opções que procuram afastar-se do mimetismo ou da reposição histórica, mesmo recorrendo à tipologia característica dos sítios em que intervém. Na Bela Vista, tal como em outros projectos seus, “a ordem precisa que o conjunto imprime ao território não impede a existência de um tecido intrincado de espaços, galerias e acessos. Pelo contrário, a adição modular do ‘quarteirão’ permite o surgimento de *diferenças* e *variações* no interior do mais severo sistema compositivo” (Figueira, 2006, p. 40). Uma proposta com “poucos tipos”, mas que estabelece “relações complexas entre ele” (Vitale *apud* Figueira, 2006, p. 40).

É na atitude crítica em relação ao movimento moderno, que esta proposta alcança, que toda a sua obra se desenvolve, originária de um esquecimento do *novo*. Isto é um desapego para com o que é *contemporâneo*, e “face à própria matriz ‘moderna’ codificada na obsessão pelo ‘zeitgeist’, na teoria do ‘funcionalismo’” (Figueira, 2006, p. 40). Um sentido de rejeição da novidade, que vai encontrar no clássico, tal como acontece com Asplund e Lewerentz à sua época, a pulsão para a sua arquitectura, em que revela “a adoção de uma temporalidade sustentada pelo que é *permanente*, por aquilo que se instala como *memória comum*, por aquilo que nos instiga enquanto *colectivo*” (Figueira, 2006, p. 40-41). Numa demanda pessoal pela afirmação dos

⁸³ José Charters Monteiro – formou-se arquitecto em 1969, na Faculdade de Arquitectura do Politécnico de Milão. Em Portugal tem trabalhado, principalmente, em projectos à escala e territorial. Impulsionador da revista *Arquitectura e Vida*, da qual foi seu director de 2000 a 2003 (thebookhut.pt). Candidata a presidente da Ordem dos Arquitectos, em 2010, pela lista B (expresso.pt).

valores cívicos da arquitectura, pela gravidade do monumento, de consolidar o sítio no quotidiano da cidade e assim refazer a memória colectiva.

3.2.1. ALDO ROSSI

Pode parecer estranho que Plank e Dante associem a sua pesquisa científica e autobiográfica à morte; uma morte que é, de algum modo, uma conservação de energia. Na realidade, em cada artista ou técnico o princípio da conservação da energia mistura-se com a pesquisa da felicidade e da morte. Na arquitectura, esta pesquisa também está ligada ao material e à energia; sem esta observação não é possível compreender nenhuma construção nem ponto de vista estático nem compositivo. O uso de qualquer material deve supor a construção de um lugar e a sua transformação (Rossi, 2013, p. 22).



Ilustração 109 – Aldo Rossi em Milão, Aldo Ballo, final da década de 1960. (Spangaro, janeiro 2016).

Muitas das palavras escritas por Aldo Rossi⁸⁴, demonstram esta dualidade de sentimentos, presente como uma mistura de extremos, em que na sua combinação encontrava o equilíbrio das suas composições. Revelando uma constante procura e necessidade de algo mais do que ser um espectador, que o absorve para o seu próprio mundo: “queria, também aqui, entrar para além da grade, colocar um objecto meu sobre a toalha usada na última ceia, sair da condição de quem passa” (Rossi, 2013, p. 29). O que, reflectindo sobre a obra de Edward Hopper⁸⁵, em que o

tempo se encontra estático para sempre, o próprio se apercebe desta sua urgência: “muito me interessam as coisas que estão para ser ditas e o mecanismo com que se poderiam dizer” (Rossi, 2013, p. 29), obras que conseguimos comparar com os desenhos de Aldo Rossi, em que o tempo é eternizado.

⁸⁴ Aldo Rossi (1931-1997) – Nascido em Milão a 3 de Maio de 1931. Quando tinha 10 anos de idade, muda-se com a família para o Lago Como, devido à guerra. Em 1949, inscreve-se na Faculdade de Arquitectura no Politécnico de Milão e é também nesse ano que se torna militante do Partido Comunista Italiano. Entre 1955 e 1958 colabora com a revista de arquitectura *Casabella-continuità*, para a qual escreve artigos. Em 1960 faz parte dos arquitectos presentes na exposição *Nuovi disegni per il mobile italiano*, promovido pelo *Osservatore delle arti industriali di Milano*, com curadoria de Vittorio Gregotti e Guido Canella. No mesmo ano dá início ao seu percurso como arquitecto com o projecto *Villa ai Ronchi in Versilia*. Desde 1965 a 1968, o seu percurso é marcadamente vislumbrado em diversos escritos e na edição do livro *La architettura della città* ou ainda com o início da elaboração dos seus *Quaderni Azzuri*. Com um percurso marcado pela sua visão peculiar, de paralela reflexão e prática entre a obra literária e arquitectónica construída, encontramos em Rossi um dos mais conceituados arquitectos do movimento moderno (Spangaro, Maio 2016). Venceu o Prémio Pritzker de Arquitectura em 1990.

⁸⁵ Edward Hopper (1882-1967) – um dos mais importantes pintores realistas do século XX. Caracterizado pela sua visão selectiva, que reflectem o seu próprio temperamento sobre as arquitecturas, paisagens e figuras isoladas que escolhia para pintar. O seu trabalho refere-se ao Realismo, não como uma demonstração fotográfica da realidade, mas sim como uma reprentação interpretativa desta.

O constante estado de melancolia de Aldo Rossi, tal como Diogo Seixas Lopes o encontra nas convicções de Ficino⁸⁶, como um temperamento associado a indivíduos “mais racionais e menos excêntricos e em muitos aspectos superiores aos outros, quer na cultura, nas artes ou na diplomacia” (Aristotles *apud* Lopes, 2015, p. 32). Este modo de estar, no “mundo antigo não era visto, puramente, como negativo”, sendo até, a melancolia, uma qualidade atribuída a uma pessoa excepcional (Lopes, 2015, p. 15). Deste ponto de vista, a pessoa melancólica é assombrada pela morte, ocorrendo serem os melancólicos os que melhor percepção têm do mundo (Sontag *apud* Lopes, 2015, p. 21).



Ilustração 110 - “Four Lane Road”, Edward Hopper, 1956. ([Adaptado a partir de:] Torsch, novembro 2012).



Ilustração 111 - “Progetto px una scuderia”, Aldo Rossi, 1991. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 82).

Com isto, podemos considerar que a racionalidade, de Aldo Rossi, vem desde a sua infância da sua fixação e atracção pela “natureza, pelo classicismo das arquitecturas e do naturalismo das pessoas e dos objectos” (Rossi, 2013, p. 29). Não tendo uma educação figurativa, mas sim realista, vem a ser a sua atenção pelas formas e pelas coisas que o ligam à arquitectura e ao figurativo, não sendo este último literal, mas um modo de construir o seu imaginário. Será o equilíbrio entre estas duas vertentes, abstrata e figurativa, que conseguimos encontrar no imaginário dos desenhos do arquitecto. Só deste modo, é possível captar, por exemplo, o paralelismo entre “a estrutura do cavalo e a arquitetura e o mobiliário”, em que estabelecem as primeiras relações entre objectos aparentemente díspares, encontrando a partir do estudo do esqueleto do cavalo, novos pontos de partida para a sua arquitectura (Adjmi, Giovanni, 1993, p. 73). É neste complexo imaginário que é perceptível a deambulação entre a vida e a morte, presente em Rossi e na sua obra.

⁸⁶ Marsilio Ficino (1433-1499), trabalhou como físico e foi o fundador da Escola Platónica em Florença, antes de ser ordenado padre em 1473. (in Winfried Schleiner, *Melancholy, Genius, and Utopia in Renaissance* – Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991 -, p 20)



Ilustração 112 - "Untitled", Aldo Rossi, 1982. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 74).



Ilustração 113 - "Natura Morta", Aldo Rossi, 1983. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 76).

Numa abordagem ao realismo do seu percurso como arquitecto, Aldo Rossi descreve-o, no artigo "Une éducation realiste", para a revista *L'architecture d'aujourd'hui*⁸⁷, em 1977, como:

No início, para mim o realismo era a solução para a mudança. Isto, orgulhosamente, opunha-se ao cinzento e penitenciário aspecto da arquitectura moderna. Não era a arquitectura, especificamente, que me interessava - e continua a não ser - mas, em vez disso, a emoção que a arquitectura, apesar dos seus limites, parecia dar-me (Seixas Lopes, 2015, p. 82).

A premissa, mantém-se desde os tempos de estudante no Politécnico de Milão, onde Aldo Rossi procura transpor a teoria para a prática, quando em 1955, com o seu colega Guido Canella, escreve um primeiro ensaio sobre o tema, impondo a questão: "Quais são as premissas para uma arquitectura realista?" (Lopes, 2015, p. 82). Neste ensaio, Rossi e Canella, realizam um levantamento do panorama cultural de Itália, a fim de encontrarem uma resposta. Com este levantamento "identificam uma série de tendências formais vindas do desenho modernista, consideradas como herméticas e rígidas. O que de acordo com eles era desprovido de conteúdo e não responde ao contexto eclético do país" (Lopes, 2015, p. 82). Com tudo isto, houve, uma excepção, "o Neo-realismo consegue fazer sobressair e desenvolver os seus métodos, levando-os para o cinema, para a literatura, para as artes visuais, a ponto de constituir uma experiência importante e densa de significado, à custa da resistência" (Canella, Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 82).

⁸⁷ *L'architecture d'aujourd'hui* – é uma influente revista francesa, de arquitectura, escultura e pintura, muito emblemática do movimento moderno. Criada por André Bloc e lançada pela primeira vez em 1930.

Com esta base, Rossi e Canella debatem “o caminho para saírem do círculo vicioso do Neorealismo” (Canella, Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 84). Como Pier Vittorio Aureli escreve, “a ideia era libertar o realismo do papel simplista de um documento de realidade, com fim a intensificar os episódios diários da vida quotidiana como exemplos de casos históricos e sociais” (Aureli *apud* Lopes, 2015, p. 84). O desenvolvimento deste trabalho terá sido, para Aldo Rossi e Guido Canella, uma importante introdução aos seus caminhos na arquitectura, aparentando seguirem uma via defendida, por Martin Heidegger, como fundamental a um pensamento realista: “um pensamento enraizado, voltado para o real, deve, em primeiro lugar e sem rodeios, esforçar-se por atingir a verdade efectiva que nos dá hoje a medida e a posição, contra a confusão da opinião e do cálculo” (Heidegger, 1995, p. 13).

Criando, a partir desta ideia, uma via alternativa por meio do Realismo, “baseado na verdadeira compreensão de um determinado contexto”. Esta percepção, dá origem à “valorização do desenho ético, com base no conhecimento dos factores colectivos - social, económico, político e cultural - ao longo do tempo” (Lopes, 2015, p. 84). O que é apresentado, no ensaio *Architettura e realismo*, como a demanda para o futuro da arquitectura. Demanda que segundo Rossi e Canella, “apenas a vontade e a força da juventude serão capazes, travando uma difícil e dedicada reforma, a partir da sua verdadeira honestidade, da sua fé, e da sua pureza com a capacidade de trazer de novo vida à arquitectura” (Canella, Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 85). Esta força da juventude revela uma paixão carregada pela responsabilidade da realidade, em Rossi e Canella, que para George Lukács consiste, na “paixão para não aceitar tudo directamente, de forma clara e inequívoca, sem experiência mas para tornar o mundo numa inter-relação dos seres humanos” (Lukács *apud* Lopes, 2015, p. 85).

Rossi transmite, mais tarde, no seu livro *La architettura della città*, publicado em 1966, esta paixão pela procura de inter-relação entre a obra arquitectónica e a cidade como espaço construído pela arquitectura. Um espaço regulado pela vivência quotidiana da sociedade:

Ao falar de arquitectura [...] refiro-me à construção da cidade no tempo. Considero que este ponto de vista, independentemente dos meus conhecimentos específicos, possa constituir o tipo de análise mais global da cidade; esta análise dirige-se ao dado último e definitivo da vida da colectividade - a criação do ambiente em que esta vive (Rossi, 2001, p. 31).

Rossi defende que “a arquitectura ... é congénita com a formação da civilização e um facto permanente, universal e necessário” (Rossi, 2001, p. 31), o que está implícito na procura, dos primeiros homens, pela melhoria da qualidade de vida. Inicialmente, recaindo unicamente na defesa de perigos externos, o que se associa à função pela função e que, posteriormente, se vem a tornar na procura por um ambiente que favorecesse a “sua vida, construindo um clima artificial”, conseqüentemente edificado “segundo uma intencionalidade estética” (Rossi, 2001, p. 31). Sendo deste modo, a arquitectura “a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias, de factos novos e antigos” (Rossi, 2001, p. 33).

O profundo pensamento sobre a constante presença da arquitectura na evolução do homem, leva-o a uma relevante ideia, para o nosso estudo, sobre a relação histórica entre o mito, as instituições e a vida em si. Isto é, se considerarmos o mito como algo volátil, passado entre gerações e que em cada época é adequado a determinada visão; o que no caso da instituição poderemos afirmar que é transcendente “de uma época para a outra”, sendo esta “uma realidade permanente que de certo modo consegue subtrair-se à acção do tempo” (Rossi, 2001, p. 36). Na instituição conseguimos, assim, “reconhecer o verdadeiro elemento portador da tradição religiosa” (Rossi, 2001, p. 36). Fazendo, a instituição, parte da relação que o homem mantém com a religiosidade, o culto e os sacrifícios que consagra às suas crenças. O que na visão de Rossi estava ligado a “normas invioláveis”, sobre as quais “o indivíduo não tem qualquer poder” (Rossi, 2001, p. 36).

Para o arquitecto “a importância do rito e a sua natureza colectiva, o seu carácter essencial de elemento conservador do mito, constituem uma chave para a compreensão do valor dos monumentos e, para nós, do valor da fundação da cidade e da transmissão das ideias na realidade urbana”, pois, e seguindo o pensamento iniciado por Foustel de Coulanges, defende ainda, “se o rito é o elemento permanente e conservador do mito, também o é o monumento, o qual, no próprio momento em que testemunha o mito, torna possíveis as formas rituais” (Rossi, 2001, p. 36). Nesta ideia, está contida toda a importância de um rito para a unificação da sociedade, tanto em grande como em pequenas escalas, assim como a importância que o rito apresenta na aceitação e adição, de modo positivo, de certo objecto arquitectónico ao quotidiano da cidade e das pessoas.

É precisamente esta unificação e transcendência temporal que encontra no acto de dar a benção presente no braço estendido de San Carlone, perto de Arona. Esta procura de união, que Rossi encontrava desde a sua infância nas visitas à estátua do Santo San Carlo Borromeo, onde a escultura apresenta características arquitectónicas, na medida, em que pelo seu interior se tem acesso a um miradouro, onde “a cabeça é um interior-exterior; a partir dos olhos do santo, a paisagem do lago adquire contornos infinitos, como num observatório celeste” (Rossi, 2013, p. 25). A representação da mão de San Carlone, aparece ao longo da década de 1970 – década em que foi construído o cemitério de San Cataldo -, presente no seu imaginário como um elemento que simbolicamente assegura a benção à sua arquitectura (Adjmi, Giovanni, 1993, p. 91). Uma metáfora à unidade pretendida tanto nos seus desenhos como ao longo da imagem da sua obra, ou na conexão entre a sua intervenção o existente e o que estará por vir - a unidade como a constante.



Ilustração 114 - “La mano del Santo”, Aldo Rossi, 1973. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 90).

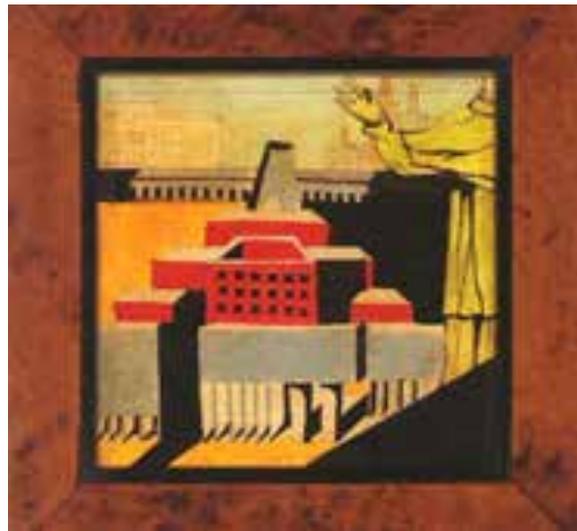


Ilustração 115 - “Composizione con cimitero di Modena”, Aldo Rossi, 1979. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 94).

A antropologia moderna é, assim, defendida por Aldo Rossi como um meio a integrar no estudo para a solução dada pela arquitectura, a cada problema imposto particularmente, mas que influencia a globalidade da cidade, a fim de conferir maior coesão ao projecto e à cidade. Para isto, exige-se “o estudo dos factos urbanos segundo os seus motivos essenciais”, isto é, “o estabelecimento de fundamentos para o estudo dos factos urbanos e o conhecimento de um número cada vez maior de

factos e a integração destes no tempo e no espaço” (Rossi, 2001, p. 37). Procurando o afastamento do carácter unicamente funcionalista ou puramente geométrico (formal), da arquitectura e, adicionando-lhe a vertente social, adequada ao seu tempo, à sociedade em que se integra e ao lugar onde se intervém.

Podemos considerar que a consolidação destas ideias teóricas, evidentes desde os seus anos de Universidade, acontece com os projectos para Gallarate e Módena, os quais também podemos conceber como o “início da maturação do trabalho de Aldo Rossi”, “trabalhos ilustrados por inúmeros desenhos e as incomuns, lindíssimas, fotografias” (Moneo, 1987, p. 310). Estando nestes projectos “a chave para compreender, de uma vez por todas, a bússola que guiou a sua peregrinação pelo reino da arquitectura” (Moneo, 1987, p. 310). É o momento em que somos capazes de nomear, como o fecho do seu primeiro período de carreira. Período, até aqui, marcado pelo interesse pela tecnologia - como o projecto *Peugeot Skyscraper*⁸⁸ -, pela a admiração por Loos - demonstrada no projecto *Villa ai Ronchi, in Versilia*⁸⁹ -, no dever e admiração de compreensão da racionalidade do construtivismo russo - no projecto da Ponte de Ferro para o parque da Trienal em Milão⁹⁰ -, assim como no desejo de alargar a sua investigação aos artistas vanguardistas da época - no projecto *Piazza del Municipio e Monumento ai Partigiani*⁹¹, em Segrate - e, ainda pela sua curiosidade nos exploradores do tema da escala, os megaestruturalistas – demonstrado mais tarde no projecto *Complesso uffici Gft Casa Aurora*⁹², em Turim (Moneo, 1987, p. 310).

⁸⁸ Peugeot Skyscraper – Projecto de Maurizio Sacripanti, realizado para Buenos Aires, em 1961.

⁸⁹ Villa ai Ronchi in Versilia - construído em 1960, esta habitação edificada no interior de um terreno com uma densa massa arbórea, afasta-se dos pedidos estéticos contemporâneos. Fortemente referenciada na arquitectura de Adolf Loos, aqui Rossi procura privilegiar as relações, num projecto onde é evidente a relevante influência nórdica, mais evidente ou mais ténua, nos trabalhos posteriores do arquitecto

⁹⁰ Ponte de Ferro projecto para o parque da Trienal de Milão.

⁹¹ Piazza del Municipio e Monumento ai Partigiani, em Segrate, é projectado e construído de 1965 a 1967. O projecto da praça tem como elemento principal um monumento aos partidários, normalmente conhecido como a fonte de Segrate.

⁹² Complesso uffici Gft Casa Aurora, em Turim, projectado e construído de 1984 a 1987. O projecto segue planimetricamente a reticula da planta da cartesiana. O ângulo tangente do quarteirão, segue as directrizes do plano de Cerdá para Barcelona.

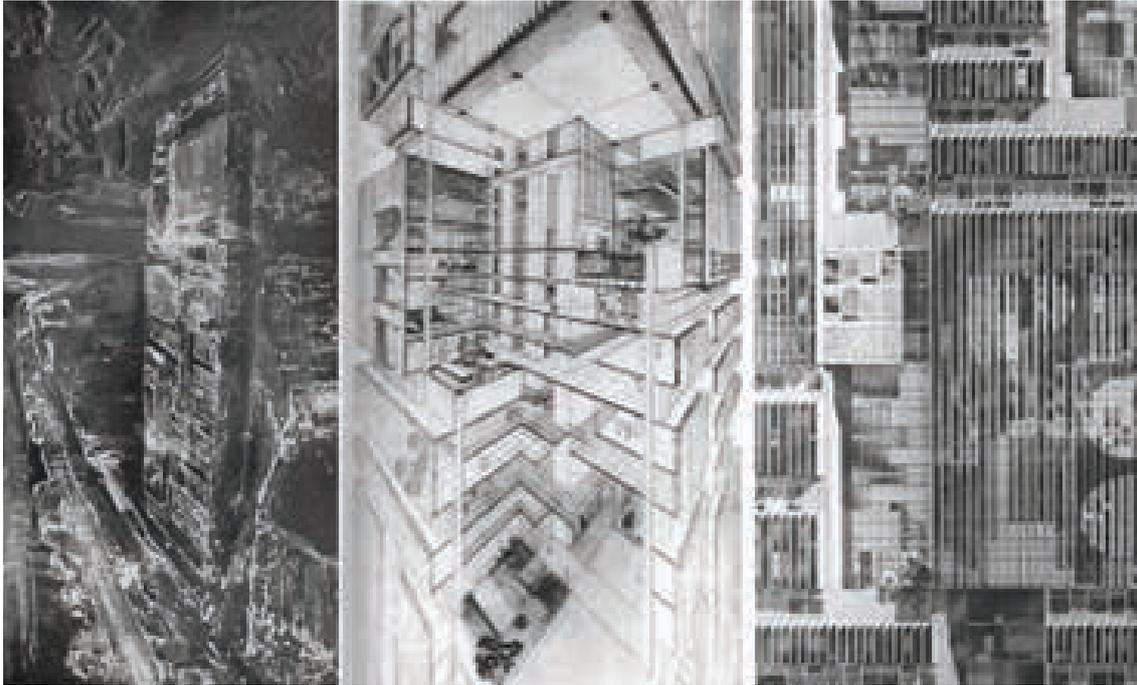


Ilustração 116 – Peugeot Skyscraper, Maurizio Sacripanti, 1961. ([Adaptado a partir de:] Fabrizi, novembro 2013).

Durante este período, Aldo Rossi, procurou, também, o significado para a sua profissão. Pretendendo avaliar as condições do passado e do presente da profissão de arquitecto, e com isto compreender o que deveria vir a ser o arquitecto dos novos tempos. Esta investigação, decorrente no seu primeiro período profissional, e figura nas suas palavras, escritas em 1962 para a revista *Casabella-continuità*: “O arquitecto deverá, uma vez mais, voltar a ser um grande pensador; Ele desenha, estuda, e escreve para tornar claro o pensamento criativo que expressa” (Lopes, 2015, p. 95). Uma declaração que resume a ambição e a sua visão sobre a arquitectura, o que era posto em prática no seu modo de operar. Mas, em relação a esta época, Rossi, considera que

desprezava as recordações e simultaneamente valia-me das impressões⁹³ urbanas, procurava por detrás dos sentimentos leis imutáveis de uma tipologia sem tempo. [...] o racionalismo é tão necessário quanto a ordem, mas qualquer ordem pode ser perturbada por factos externos, de origem histórica, geológica, psicológica (Rossi, 2013, p. 42-43).

⁹³ Impressões – são “todas as nossas precepções mais vivas, quando ouvimos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, desejamos ou queremos. [...] Estas impressões são todas fortes e sensíveis” (Hume, 1985, p. 24-65).



Ilustração 117 – Villa ai Ronchi in Versilia, Casabella-continuità, 1964. ([Adaptado a partir de:] Ferrari, maio 2016).



Ilustração 118 – Complese uffici Gft Casa Aurora, Mary Ann Sullivan, 2007. ([Adaptado a partir de:] Sullivan, 2007).



Ilustração 119 – Piazza del Municipio e Monumento ai Partigiani in Segrate, Marco Introini, n.d. ([Adaptado a partir de:] Tinazzi, maio 2016).



Ilustração 120 – Unità d'abitazione al quartiere Gallaratese, Luigi Ghirri, 1986. ([Adaptado a partir de:] Lopes, 2015, p. 118).



Ilustração 121 – Cimitero di San Cataldo, Evan Chakroff, 2009. ([Adaptado a partir de:] Chakroff, agosto 2009).

O que não estaria presente na época no pensamento do arquitecto mas que reflectindo na sua *Autobiografia Científica* é o modo pelo qual inconscientemente se conduz “ao conceito de identidade. E da perda de identidade” (Rossi, 2013, p. 43); E, ainda, à memória⁹⁴, como uma das principais questões na sua arquitectura, o que “se torna numa lembrança de coisas essenciais que se congregaram em formas e ideias” (Lopes, 2015, p. 102).

Como é expresso por Rafael Moneo, “Rossi sempre relacionou os seus novos trabalhos no contexto - da paisagem - da sua obra completa; O que virá a ser a estrutura de uma arquitectura de desejo a qual, por outro lado, mantém o anonimato e a generalidade que existiam na arquitectura antiga” (Moneo, 1987, p. 311). A identidade e a perda de identidade, estão nesta ideia de arquitectura sem tempo, onde a reinterpretação dos elementos clássicos, conferem à sua obra modernidade e ao mesmo tempo uma ligação com o passado. Se o anonimato é possível, em cada obra, tal como na arquitectura do passado, este anonimato desvanece-se no momento em que Rossi utiliza formas idênticas em diferentes projectos: “sempre inspirando verdadeira vida no interior do mesmo objecto, arquitectura” (Moneo, 1987, p. 310). Ou seja, na sua arquitectura que acaba por ter a sua identidade, está simplesmente, a utilizar os elementos da arquitectura, para responder às questões da vida quotidiana - o pórtico, a coluna, o vão, etc. “Embora pareça óbvio, a unidade que detectamos no trabalho de Rossi, não é nem o fruto da coerência linguística, nem a aplicação da sintaxe comum da arquitectura; Pelo contrário, é arbitrário” (Moneo, 1987, p. 311). Mas na obra de Rossi, “não há espaço para a noção de arbitrariedade como ideia fundamental para basear as características peculiares que definem o seu estilo particular” (Moneo, 1987, p. 311).

⁹⁴ Memória – é a “faculdade de conservar e reproduzir ideias e conhecimentos anteriormente adquiridos” (Grande Dicionário da Língua Portuguesa). Sendo uma capacidade de retenção de informações, sensações, emoções ou outras quaisquer vivências passadas pelo ser humano. O que segundo os estudos de Daniel Schacter, confere a capacidade, ao homem, de criar / imaginar cenários ou sensações futuras. Nos seus estudos apresenta provas de que os seus pacientes com alzheimer perdem as capacidades para criar imagens futuras.



Ilustração 122 - "Geometria della memoria", Aldo Rossi, 1983. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 54).



Ilustração 123 – "Geometria della memoria com Cattedrale", Aldo Rossi, 1983. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 54).

As obras projectadas por Aldo Rossi, não pretendiam “subscrever uma linguagem arquitectónica, ou a elaboração de um compromisso formal figurativo; a arquitectura não existe tanto na aparência material, mas mais na própria realidade das coisas. Realidade que é imediatamente traduzida em imagens através de um processo pessoal complexo” (Moneo, 1987, p. 311), que o próprio arquitecto, descreve, como sendo comparável aos teatros no momento das provas de cenas

em que as vozes repetem a mesma deixa, a interrompem, a retomam, permanecendo à quem da acção. Nos projectos, também a repetição, a colagem, a deslocação de um elemento desta para aquela composição nos coloca perante um outro projecto que queremos fazer, mas que **também é memória** de uma outra coisa (Rossi, 2013, p. 48).

É na memória que podemos encontrar a base construtiva de Aldo Rossi, compreendendo, a partir dos estudos de Daniel Schacter⁹⁵, que existe uma ligação entre o futuro e a natureza construtiva da memória. Pois a memória é um processo construtivo que liga diferentes pontos de conhecimento, a fim de construir uma ideia passada ou futura. Isto se pensarmos na proposição, apresentada por David Hume, “que todas as ideias são apenas cópias das nossas impressões ou, por outras palavras, que nos é impossível pensar qualquer coisa que previamente não tenhamos sentido, quer pelos nossos sentidos externos ou internos” (Hume, 1985, p. 65). Percebemos como, Daniel Schacter conclui, que uma pessoa sem memória, por exemplo com amnésia, não é capaz de criar ou imaginar acontecimentos futuros. O que o próprio Aldo Rossi, parece se dar conta, na sua *Autobiografia Científica*:

⁹⁵ Daniel Schacter (1952-) – Nascido nos Estados Unidos da América, é Psicólogo e Professor na Universidade de Harvard. Aqui realiza estudos focados na Psicologia e Biologia Humana direccionados à amnésia e à memória. Conferência dada em *Ciudad de las ideas 2010 – The Origins of the future*, realizada na Universidade Autónoma do Mérito, de Puebla, México. Onde o tema do discurso de Schacter foi a *Memória Futura*.

Talvez a observação das coisas tenha sido a minha mais importante educação formal; depois, a observação transformou-se numa memória destas coisas. Agora parece-me vê-las a todas como se fossem instrumentos numa fila perfeita; [...] Mas esta listagem entre imaginação e memória não é neutra, ela regressa sempre a alguns objectos e, nestes, participa também na sua deformação ou, de algum modo, na sua evolução (Rossi, 2013, p. 49).

No projecto para o Teatrino Científico, em 1978, a memória torna-se dos elementos mais importantes à sua concepção e interpretação, é um projecto teatral, sendo “portanto uma imitação e como todo o bom projecto preocupa-se apenas em ser um utensílio, um instrumento, um lugar útil para a acção decisiva que pode acontecer” (Rossi, 2013, p. 60). Deixando espaço às interações do quotidiano, que como um círculo não é possível serem fechadas: “só um tolo poderia pensar acrescentar o troço em falta ou alterar o sentido do círculo. Não é purismo, mas a ilimitada *contaminatio* das coisas, das correspondências, a que o silêncio regressa” (Rossi, 2013, p. 63). Tal e qual como o desenho dá a sugestão para o que poderá ser, e durante o processo se auto-limita, “alargar-se à memória, aos objectos, às situações” (Rossi, 2013, p. 63), completando-se por intermédio de conexões conscientes ou por vezes inconscientes. Processo este que, para Rossi, é difícil sem existir obsessão: “é impossível criar qualquer coisa de fantástico sem uma base firme, irrefutável e, precisamente, repetitiva. Era este o sentido de muitos projectos” (Rossi, 2013, p. 65) - obsessão que admirava nas obras de Alessandro Antonelli⁹⁶.

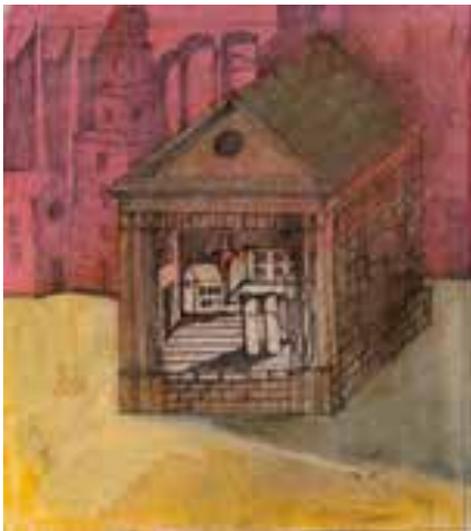


Ilustração 124 - “Teatrino Científico”, Aldo Rossi, 1978. ([Adaptado a partir de:] Fondazione Aldo Rossi, 2016a)

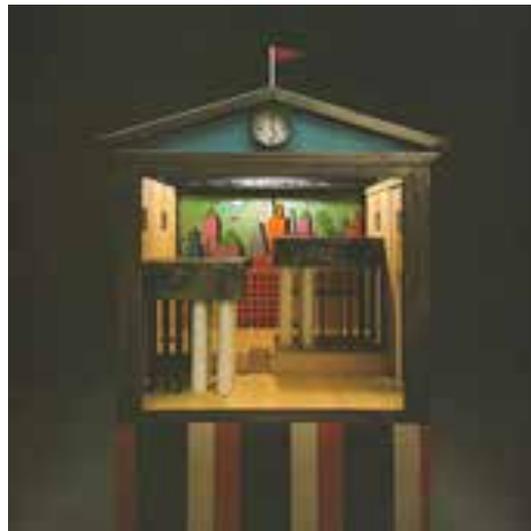


Ilustração 125 – “Teatrino Científico”, Aldo Rossi, 1978. ([Adaptado a partir de:] Fondazione Aldo Rossi, 2016a)

⁹⁶ Alessandro Antonelli (1798-1888) – Arquitecto Italiano com vários projectos de caris religioso. Sendo a obra mais reconhecida a cúpula piramidal da *Mole Antonelliana*, em Turim.

As figuras usadas nos seus projectos, conferem-lhes, normalmente, “um sentido de nostalgia ou mesmo de melancolia. Permanecendo sozinhos, indiferentes ao meio que os rodeia, invocando a ordem primordial perdida pela cidade e a sua banalidade” (Lopes, 2015, p. 112). Procurando dar uma orientação àquela área da cidade, nunca perdendo no entanto, “a intenção de criar uma relação única com o seu contexto: *locus solus*⁹⁷” (Lopes, 2015, p. 112). O paradoxo que dá origem à melancolia presente em Rossi, parece ir de encontro ao conceito que Nietzsche diz ter-se perdido com Sócrates e, conseqüentemente, o início da “idade da razão e do homem teórico” (Fink, 1983, p. 29):

a existência perde como que a abertura para o lado escuro e nocturno da vida, perde o saber mítico da unidade da vida e da morte, perde a tensão entre a individualização e o fundo originalmente uno da vida, torna-se banal, cativa da aparência, torna-se ‘esclarecida’ (Fink, 1983, p. 29).

Apesar do seu extenso trabalho teórico, Aldo Rossi, utiliza-o como um meio de pensamento e de exposição das suas ideias - de reflexão por vezes -, como meio para aprimorar a sua obra arquitectónica, dando a base sólida, já referida nas suas palavras. Procurava adquirir conhecimento, sempre, além do seu ofício em arquitectura, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na antropologia, na literatura, num “qualquer livro de medicina” ou mesmo em “livros de imunologia” de Ivan Roitt (Rossi, 2013, p. 99). Reconhecendo a necessidade de compreender o que estava para lá da arquitectura, porque, como diz na *Introdução a Boullée*, “mais do que ser pessoal e colectiva de um determinado tempo, a arquitectura é a mais importante das artes e das ciências, porque o seu ciclo é tão natural como o ciclo humano, sendo quanto resta do homem” (Rossi, 1981, p. 20).

Em Boullée, encontra um *modus operandi*, que em parte o caracteriza a si mesmo:

Uma interpretação deste tipo, necessariamente, implica uma escolha. Eu defendo que todos devem escolher e construir um campo de referências, o que é o melhor modo de para avaliar uma tendência. Sem correr o risco de começar de novo vezes e vezes sem conta, sem nunca produzir um fio condutor de experiência. (...) Insistindo sobre a relação entre lógica e arte, tal como B. é racionalista, autobiográfico, e exaltado (Boullée, 1981, p. 8).

Estas premissas que incidem no seu modo de operar, são a sua referência teórica para os primeiros projectos - por exemplo, na ligação a Adolf Loos na *Villa ai Ronchi in*

⁹⁷ *Locus Solus* – lugar único. Lugar que influencia todo o projecto, com as suas características únicas. Não sendo possível ser aplicado a outros contextos.

Versilia -, assim como no modo de interpretar “o racionalismo exaltado, de Boullée e outros, pressupõe uma relação de confiança (ou de fé) que ilumina o sistema, a partir de uma visão exterior” (Rossi, 1981, p. 15). O que Rossi a partir do seu processo, procura executar no bloco de apartamentos de *Gallaratese*, em que “reinterpreta a disposição tradicional da vida civil, tal como uma galeria ou mercado” (Lopes, 2015, p. 118). Onde “o pórtico do piso térreo providencia um monumental alicerce de actividades comerciais e eventos colectivos. Em contraste com a descaracterizada envolvente, elementos que evocam os espaços urbanos primordiais e a sua memória” (Lopes, 2015, p. 118). Podendo estas, serem comparáveis às que Boullée tomou, quando da planificação da biblioteca pública, inspirando-se na pintura de Raffaello⁹⁸, *A escola de Atenas (1509-10)*⁹⁹. “Esta pintura, símbolo da Renascença, dedicada a uma reunião dos filósofos Gregos sob a cúpula de uma basílica, a imagem de um templo dedicado ao conhecimento” (Lopes, 2015, p. 116) serve de motivo para a construção da biblioteca de Boullée:

Na implantação do edifício retornamos à espacialidade da Escola de Atenas, coisa que está presente como referência nas perspectivas internas da biblioteca.

A imensidão da biblioteca, é o seu principal carácter arquitectónico, e simbolicamente a imensidão da cultura ou a história, dentro de um edifício singular.

O anfiteatro de livros é uma solução tipológica, podendo criar-se outros anfiteatros de livros sem repetirmos Boullée: mas B. não se limita a oferecer-nos o esquema basílica/biblioteca, como sempre, dá-nos um projecto concluído em que a decoração permanece no tema do livro (Boullée, 1981, p. 17).

Para além de encontrarmos diversas similitudes, no modo de invocar os motivos clássicos entre Étienne-Louis Boullée e Aldo Rossi, também os encontramos na “procura de uma obra desenvolvida sobre uma pesquisa pela “unidade” e “autonomia” (Rossi, 1981, p. 10-11), estando ambos dentro de uma produção arquitectónica “racionalista que se pretende superar a partir de uma extensa base lógica” (Rossi, 1981, p. 12). O que levam a cabo, tomando uma posição de recusa do funcionalismo da arquitectura, “e a conseqüente recusa de identificar o pensamento de arquitectura com a obra construída, e o projecto arquitectónico com o facto urbano” (Rossi, 1981, p. 14).

⁹⁸ Raffaello Sanzio (1483-1520) – faz parte dos grandes mestres que protagonizam o Renascimento. Mestre italiano em pintura e arquitectura, formou-se na escola de Florença, caracterizado pela perfeição e suavidade presentes nas suas obras. Pintou obras como: *Sposalizio della Virgine* (1504), *Madonna del Cardellino* (1506) ou os frescos no Museu do Vaticano realizados entre 1508 e 1511.

⁹⁹ *Escola de Atenas* – um dos mais celebres frescos de Raffaello, pintado na *Stanza della Segnatura*, no Museu do Vaticano, entre 1508 e 1511.



Ilustração 126 - Escola de Atenas, Rafael Sanzio, 1509-10. ([Adaptado a partir de:] Sanzio, maio 2016).



Ilustração 127 – Biblioteca Nacional, Étienne-Louis Boullée, 1785. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016c).

O afastamento do funcionalismo, parece ter sido totalmente conseguido no projecto do *Teatro do Mundo*, para a Bienal de Veneza de 1979-1980, em que, para além da analogia que o projecto estabelece com a cidade, Rossi, apercebe-se “cada vez mais claramente que a beleza era o lugar do encontro entre substância e significados diversos” (Rossi, 2013, p. 105). Isto é, “nada pode ser belo, uma pessoa, uma coisa, uma cidade, se apenas significa si mesma, ou melhor, o próprio uso” (Rossi, 2013, p. 105), indo muito além da sua função. A vida deste projecto, logo desde a sua construção, até ao modo de estar na cidade e à sua capacidade de produzir espectáculo, impressionam o próprio arquitecto. O que podemos imaginar, não certamente com o mesmo sentimento, nas fotografias de época do projecto, onde o seu carácter efémero se desvanece numa relação de pertença à cidade e à sua ambiência, em que diferentes locais conseguem abordar imaginários distintos.



Ilustração 128 – “Venezia Analoga”, Aldo Rossi, 1979. ([Adaptado a partir de:] Adjmi, Giovanni, 1993, p. 150).

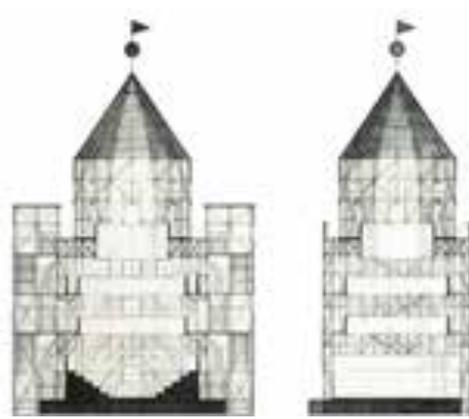


Ilustração 129 – Cortes, Aldo Rossi, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 251).

O projecto fixa-se na procura de relação com a cidade enquanto processo construtivo e formal, mas principalmente quer fazer parte da sua encenação. Transformando o imaginário da cidade, quase como numa peça de teatro, em que o limiar da arquitectura é desafiado, no carácter flutuante e móvel do teatro. Tal como é dito por

Rossi: “o Teatro vinha do mar e estava na laguna como os navios nos portos”; ou presente no deslumbramento da peculiaridade de ser “um elemento limítrofe entre o mar e a terra”, na descrição escrita por José Charters ao arquitecto, em que lhe faz lembrar as palavras do poeta Luiz Vaz de Camões: “Aqui, onde a terra se acaba e o mar começa” (Camões *apud* Rossi, 2013, p. 105) Em algumas imagens alcançamos um imaginário de, um barco, um farol, ou um edifício numa pequena ilha da cidade, o que se percebe quando Rossi escreve: “Também o Teatro me parecia estar num lugar onde acaba a arquitectura e começa o mundo da imaginação ou até o insensato” (Rossi, 2013, p. 105).



Ilustração 130 – Início da Viagem para Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 226).



Ilustração 131 – Teatro em Dubrovnik, Croácia, n.d, 1981. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 234).



Ilustração 132 – Teatro na Lagoa de Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 229).



Ilustração 133 – Teatro na Lagoa de Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 229).



Ilustração 134 - Teatro na Lagoa de Veneza, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 229).



Ilustração 135 – Vista com Dogana, Redentor e Teatro do Mundo, 1979. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 233).

Enquanto no *Teatrinho Científico*, Aldo Rossi, se havia debruçado sobre o tema da memória, “como repetição” em que isso mesmo “era a sua magia. No caso do teatro do Mundo, mais próximo ao *Teatro Anatómico*¹⁰⁰ de Pádua ou do *Shakespeare Globe Theatre*¹⁰¹, em que a figura humana é colocada no centro do enredo, como em pequenos anfiteatros, a procura dedica-se à encenação da e na vida quotidiana. O que no nome, *Teatro do Mundo*, figura esta intenção, “como, retomando a tradição veneziana” (Rossi, 2013, p. 109). Isto também, com referência nas cenas fixas dos teatros romanos, onde existia, “semelhante ao retábulo das igrejas espanholas”, uma cena fixa, a “cena do acto litúrgico” (Rossi, 2013, p. 109).

A encenação procurada vai além do ambiente interior do projecto, que mesmo com o carácter efémero, se adequa ao seu meio, nas chapas metálicas utilizadas na cobertura, tal como as das “torres e cúpulas são de ferro, cobre, chumbo”, ou também na analogia com as “agulhas dos campanários góticos afiadas até ao absurdo, verdes

¹⁰⁰ Teatro Anatómico – construído entre 1594 e 1595, por Girolamo Fabricius Acquapendente, no interior do *Palazzo del Bo*, pertencente à Universidade de Pádua. A sala oval e em madeira, servia para aulas de anatomia, onde um corpo morto servia de matéria para a lição, como diz uma inscrição em latim presente na sala: “este é o espaço onde o morto ajuda o vivo”. Tal como se vê na pintura de Rembrandt, *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, 1632.

¹⁰¹ Shakespeare Globe Theatre – o teatro original foi construído durante o Reinado da rainha Elizabeth, por James Burbage, em 1576, em Londres. Quatro anos depois Shakespear juntou-se ao grupo de atores residentes e por 20 anos o teatro prosperou. A quando da morte de James Burbage, por complicações com a renda acabam por se mudar para Rose e parte da empresa é vendida a alguns membros do grupo, um dos quais William Shakespear. Durante 14 anos as peças de Shakespeare foram exibidas neste teatro participando o próprio nas peças deste segundo teatro. Em 1664, após a *England Puritan* ter tomado conta da administração de todos os teatros, este deixou de ser usado e foi demolido. Em 1997 uma replica foi reaberta ao público, após inúmeros estudos, realizados pelo actor, director e produtor americano Sam Wanamaker, pois só existiam factos da aparência exterior do teatro. As suspeitas do Teatro não ser um verdadeiro círculo foi revelada após escavações, no lugar onde tinha estado construído o segundo teatro, mas nunca se conseguiu ter certezas de qual seria a forma do palco. O Teatro foi construído com os mesmos materiais e técnicas utilizados no séc. XVI, já o palco terá sido uma mistura entre fragmentos encontrados nos edifícios e conselhos práticos dados por actores, que participaram num workshop realizado em 1995 e 1996 (shakespearesglobe.com).

no branco do céu” (Rossi, 2013, p. 110). Trabalhando para que a obra fosse parte da cidade, mesmo sendo temporária. Fazendo, assim, jus à sua crença em que “o arquitecto e o comediógrafo devem conhecer as grandes linhas do ambiente porque sabem que as personagens e os seus próprios sentimentos podem ser substituídos ou que, de algum modo, com o tempo, a representação será diferente” (Rossi, 2013, p. 112). Consciente de que a obra embora acabada, tenha que deixar uma parte em aberto, que não é do domínio do arquitecto, e está latente no tempo e na vida do homem.

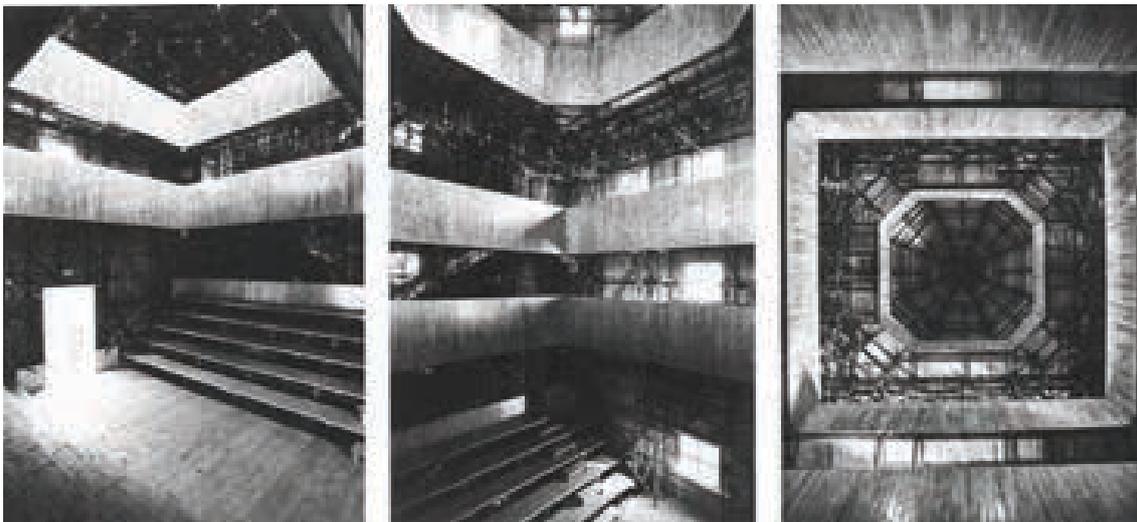


Ilustração 136 – Vistas interiores do *Teatro do Mundo*, 1979. (Amell, Bickford, 1987, p. 230).

Podemos descrever Rossi, como alguém que vê claramente uma face da cidade, que para o resto dos mortais está escondida, sendo a sua arquitectura a representação fiel do mundo que via. O seu estado de melancolia, está patente em cada projecto, e é esse estado, que o leva a uma auto-absorção que torna possível a sua confrontação com a arquitectura. O seu trabalho, é então, nada mais que o testemunho do que via e o seu modo de pensar, quando confrontados com essa visão (Moneo, 1987, p. 313). Esta visão, além de mais, só foi possível com base num “fanatismo e obsessão, que lhe concede a capacidade de não se afundar no mar da mediocridade” (Boullée, 1981, p. 8). O modo como Giedion¹⁰² caracteriza Le Corbusier¹⁰³ e, que o próprio Aldo Rossi

¹⁰² Siegfried Giedion (1888-1968) – Historiador e crítico de arquitectura Suíço. Tem uma grande influência na década de 1950, ao escrever os livros *Space, Time and Architecture* e *Mechanization Takes Command*, tendo sido também secretário geral do *Congrès International d'Architecture Moderne*.

¹⁰³ Le Corbusier (1887-1965) – é o pseudónimo de Charles-Edouard Jeanneret. Arquitecto, escultor e pintor, de origem Suíça, naturalizou-se francês em 1930. É um dos mais conceituados arquitectos do séc. XX, sendo o impulsionador do conceito *Unité d'habitation*, assim como o mentor dos cinco princípios da arquitectura e do livro *O Modulor* – onde defende a relação humana com espaço e tudo o que o envolve. Autor de diversas obras como: *Unité d'habitation de Marseille*, *Villa Savoye*, *Couvent Saint-Marie de la Tourette*, *Chapelle Notre Dame do Haut*, entre outras (fondationlecorbusier.fr).

utiliza para descrever Boullée, adequando-se a si mesmo. Os seus projectos, para além da visão peculiar e da individualidade, são eles próprios uma cronologia da maturação do arquitecto - e consequente maturação da obra -, onde quase é possível dizer qual sucede qual, em que na falta de algum nos é “impossível compreender a passagem do tempo” (Lopes, 2015, p. 112). Só a preocupação com o tempo seria capaz de dar à obra de Rossi o silêncio que procurava, e que a quando de escrever a *Autobiografia Científica*, encontra nos seus trabalhos, muito contrário ao purismo dos seus primeiros desenhos. É esta serenidade de obra consolidada pelo tempo, encontrada nos monumentos antigos que reconhecemos, agora também, nos projectos de Aldo Rossi, com toda a sua melancolia latente.

Ligada à serenidade e aos próprios monumentos está o que para Rossi é o mais importante na arquitectura, “o tempo e o lugar” – o tempo num duplo sentido de cronológico e atmosférico -, “a primeira condição da arquitectura e, portanto, a mais difícil” (Rossi, 2013, p. 87). Classificando os lugares como “mais fortes do que as pessoas”, em que “a cena fixa é mais forte do que o acontecimento” (Rossi, 2013, p. 84) – base teórica da arquitectura. Esta perspectiva, muito importante na compreensão do projecto do cemitério de San Cataldo, surge a cada preocupação com resolução do espaço.

É a partir destas visões de Rossi que iremos procurar abordar o cemitério de San Cataldo no capítulo seguinte. Procurando acima de tudo estabelecer a ligação entre as premissas do arquitecto, latentes na fase de projecto, com o que foi debatido e executado durante a fase de concurso e de obra, o que levou a várias alterações dentro da ideia base prevista. Teremos também em conta que na visita realizada ao projecto e, o modo como este é vivido actualmente está condicionado pela interrupção da construção, o que nos poderá levar a leituras erradas ou ambientes e vivências inacabadas.

4. IN MEMORIAM

4.1. CEMITÉRIO DO BOSQUE – CEMITÉRIO SUL DE ESTOCOLMO

4.1.1. PROJECTO

A questão central abordada por todo o desenho do cemitério é como dar forma aquele momento de passagem da vida para a morte. Aqui, os arquitectos conseguiram criar uma paisagem celestial, onde a atmosfera e a beleza comunica com cada um e com todos nós; uma harmonia perfeita estabelece-se entre as formas discretas e os detalhes dos edifícios e da paisagem natural em que estão definidos. A arquitectura pressupõe a participação da humanidade, proporcionando caminhos através da floresta para procissão, cheios de bosques de pinheiros, espaços abertos e capelas para oração e contemplação. A própria beleza do ritmo foi encarada como algo que poderia servir para atenuar a dureza do sofrimento humano (Bedoire, 2014, p. 381).



Ilustração 137 – Vista da entrada do Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).

O cemitério do Bosque, no seu nome original sueco *Skogskyrkogården*, surge duma necessidade de expansão da área de cemitério na cidade de Estocolmo, expressa pelo município desde 1905. Esta necessidade de expansão das áreas de sepulcro, que se estende por toda a Europa, deve-se a um fenómeno de superlotação dos cemitérios existentes já desde o século XVIII, o que desencadeia discussões de organização e localização destes espaços, para os quais deveriam ser estabelecidas leis (Giardiello, 2014, p.106). Este problema que encontramos, também, aquando da construção do Cemitério Cesare Costa em Modena, e que no caso italiano em estudo se estende para a fase da expansão do cemitério em que intervém Aldo Rossi (o nosso segundo caso de estudo), tem características únicas no debate Nórdico e mais propriamente Sueco para o espaço do cemitério. Neste caso o debate alonga-se à prática da cremação, que surge como possibilidade de resposta ao problema de

superlotação, o que renova a ligação aos ritos ancestrais Nórdicos, dos povos da Idade do Bronze, prática completamente distinta das crenças dos povos do Mediterrâneo, o que é também averiguado no modo como o cemitério é “edificado” na cultura Nórdica¹⁰⁴. Com todas estas premissas, o município de Estocolmo e a entidade reguladora dos cemitérios, lança em 1914 um concurso internacional para a criação do Cemitério Sul de Estocolmo. O concurso que procurava resolver mais que o problema do espaço de sepulcro, previsto numa área com 50 hectares, insere-se na zona de Enskede que se destina à expansão da cidade, esta zona maioritariamente arborizada é dominada por uma baixa colina e contemplava já bons acessos rodoviários e ferroviários (Giardiello, 2014, p.106-108).

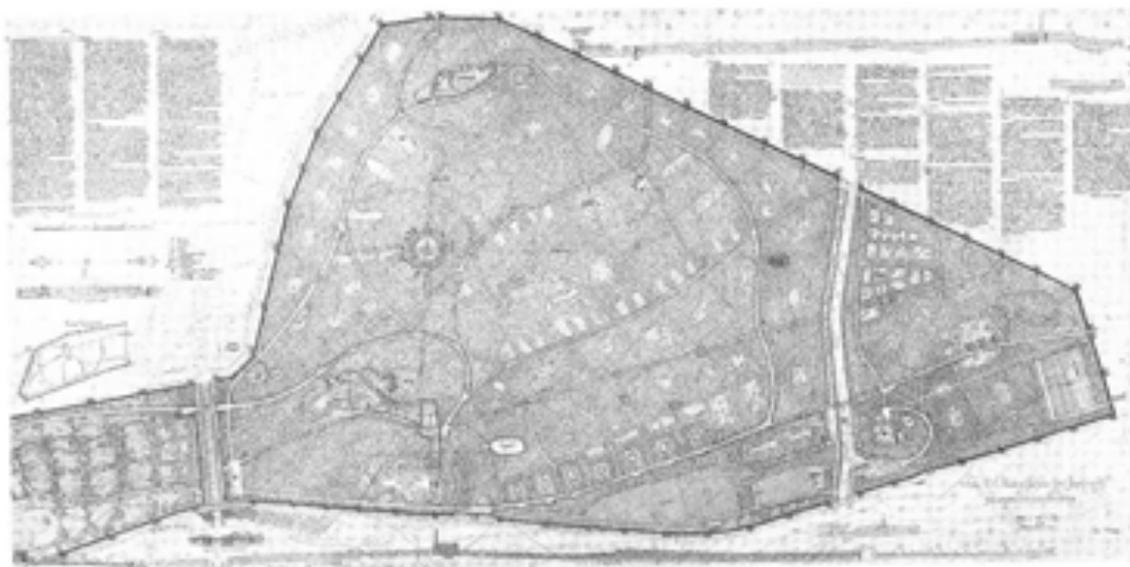


Ilustração 138 – Primeiro Plano do Cemitério do Bosque, S. Lewerentz e E.G. Asplund, 1915. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 107).

O projecto com a entrada *Tallum*, proposto por Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, é designado como vencedor em maio de 1915, ao propor uma solução racional em que a clareza do traçado oferece ao visitante a capacidade de vivenciar a experiência por si, sem necessidade de orientações extra. A solução dos dois arquitectos integra na floresta existente as áreas de sepultura, as capelas e outros edifícios importantes à prática dos ritos, onde os percursos existentes são aproveitados e intercalados com outros atravessamentos secundários. A proposta *Tallum* incorpora uma “inseparável unidade entre arquitectura e paisagem, assim como o carácter religioso e o espírito primitivo Nórdico” (Giardiello, 2014, p.108). Uma proposta que confere decência ao ritual sagrado e assimila o sentido dos povos

¹⁰⁴ Tipologia Nórdica de cemitério – ideologia e tipologia mais ligada à natureza, com base numa procura de retorno às origens – práticas antigas abordadas anteriormente.

ancestrais, combinado com um carácter profano, afim de tornar o tema da morte mais aceitável e compreensível para o indivíduo sem que lhe seja retirado o sentido trágico intrínseco ao momento.

Tallum resume as alterações e expectativas que podem ser encontradas numa sociedade dividida entre a tradição e a modernidade, atenta às variações no estilo e no seu modo de vida, mas ao mesmo tempo, ansiosa por reafirmar os antigos princípios de clarificação, ainda vivos na cultura nacional (Giardiello, 2014, p.108).

Numa proposta em que a identidade do lugar parece ser o mais importante a ser preservado, os dois arquitectos tiram partido das características naturais existente para valorizar o seu plano. Numa zona repleta de árvores projectam percursos que tiram partido do relevo e dos percursos existente, ligando lugares significantes e fascinantes. Isto demonstra e faz-se notar no Cemitério, na disposição das capelas e de cada lugar de ritual, não sendo estes escolhidos ao acaso. Tal como acontecia no lugar de ritual ancestral, em que cada pedra era colocada segundo específicas características, as capelas e os locais de culto são planeados com a mesma perícia neste cemitério, sem que um espaço se evidencie sobre o outro. Estes espaços vão sendo descobertos um após o outro ao longo do caminho, numa sequência repleta de significado simbólico. Alguns destes percurso, por ligarem pontos de maior importância - como o Caminho dos *Seven Wells* -, acabaram por revelar proeminência, mas é o resultado de uma planificação eficaz evidenciada pela boa utilização humana. O plano pretende engrandecer a paisagem natural, que ao contrario do que se possa pensar, enaltece ainda mais a monumentalidade de cada edifício construído, que à exceção da torre do crematório, todos são reduzidos a impactos pontuais na paisagem na demanda de serem notandos pouco a pouco.



Ilustração 139 – Antiga estrada Tyresövågen, 1920. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 7).



Ilustração 140 – Pedreira existente – vista para a entrada, 1923. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 139).

O Cemitério do Bosque afirma-se então como uma floresta ou bosque (como o nome indica), em que a presença humana faz-se notar na estruturação dos percursos dentro de regras específicas e precisas, sempre recorrendo a recursos naturais. Esta reorganização que tira partido do lugar, evoca o arquétipo das memórias ancestrais: “como os túmulos de família que consistem em montes de terra como túmulos primitivos, ou símbolos clássicos como o caminho das urnas ou o adro da capela onde bustos alternam com altas árvores” (Giardiello, 2014, p.109). Toda a disposição do cemitério alterna entre lugares de aspecto secular, mais ligados ao ritual pagão, e lugares em que a utilização de elementos arquitectónicos de linguagem clássica evidenciam uma representação mais monumental. O que determina uma tentativa, talvez única, de uniformizar o espaço do ritual da morte em que os símbolos religiosos são reduzidos ao mínimo, evocando mais sobriamente a memória dos rituais ancestrais, como um espaço de igualdade, perspectiva que se terá tornado mais notória durante os anos da Primeira Guerra Mundial.



Ilustração 141 – Plano Final do Cemitério do Bosque, E. G. Asplund e S. Lewerentz, 1941. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 13).

O plano geral do projecto, ganho em 1915, sofre diversas alterações até à sua imagem final, assim como as diversas partes serão construídas ao longo de vários anos, sendo concluído finalmente em 1940 com a construção do Crematório do Bosque - Capela da Fé, Capela da Esperança e Capela da Santa Cruz. Nestas alterações podemos sublinhar o redesenho de 1916 da entrada, que passa a ter um aspecto mais monumental em contraste com a densa floresta, o redesenho da frente e estrada norte por onde se faz a entrada principal do cemitério e a geometrização mais rigorosa dos percursos. A partir deste plano são projectados e construídas as diversas partes, sempre num equilíbrio entre o orgânico e o geométrico, entre a natureza e o edificado. Em 1918 os arquitectos são solicitados para desenhar uma pequena capela temporária e estudar o desenho da entrada, sendo a capela

desenhada por Asplund - Capela do Bosque - e a entrada por Lewerentz, que só fica definida em 1932. Mais tarde as autoridades do cemitério decidem construir uma capela mais importante, com materiais mais nobres e duráveis, a Capela da Ressurreição, posicionada no final do caminho dos *Seven Wells* que se inicia no Bosque da Lembrança, no monte Almhöjden, todo o conjunto é entregue a Sigurd Lewerentz. Mais tarde são ainda projectados o *Tallum* - Centro de Visitantes, inicialmente desenhado para os trabalhadores do cemitério, e o Crematório do Bosque, ambos entregues a Gunnar Asplund (Giardiello, 2014, p.109-115).

A organização concreta da entrada, a cerca exterior, os muros e a zona de sepulturas, realizadas pelo arquitecto Sigurd Lewerentz, apesar da dificuldade de ser entendida num primeiro momento, é, até agora, o trabalho mais notável e seguramente o que dará ao cemitério o seu carácter final (Asplund, 2002, p. 71).

Esta afirmação de Gunnar Asplund sobre os trabalhos executados por Lewerentz é de veras importante, e normalmente é algo que não é assinalado quando se fala do Cemitério do Bosque. Mas ao compararmos o Cemitério do Bosque com os cemitérios realizados na cultura do Mediterrâneo, não encontramos uma grande diferença entre a convencional delimitação do cemitério e a separação realizada aqui entre o exterior e o interior, feita com o elemento muro. Esta delimitação, em muro, tem as suas diferenças no modo como elemento arquitectónico é trabalhado para se adequar ao terreno, aumentando e diminuindo a sua altura conforme a relação que tem com o visitante ou com o terreno, conforme a emoção que pretende exprimir. Este muro, tem em si a vontade, de Lewerentz, de intensificar os sentidos do ser humano. Ao percorrermos a rua *Sockenvägen*, por onde fazemos a entrada a norte para o cemitério, caminhamos sob um longo pórtico de árvores geometrizadas, em que as copas das diversas árvores que nos ladeiam o percurso se uniram como uma única cobertura que se altera a cada estação do ano, com uma escala humana em que o muro passa despercebido. O percurso que até então não tinha exposto a altura do muro, revela-se numa praça semicircular onde uma sublime magnificência assinala a importância do lugar que se sucede. A praça delimitada por um muro de cerca de 3 enquadra a colina verdejante com a cruz, uma massa arbórea ao fundo e o céu azul - uma imagem onde os excessos de uma capital como Estocolmo são afastados, e nos é oferecido um cenário de paz -, em contraste com a pedra cinzenta do muro. Esta praça e este enquadramento são também delimitados por árvores, que do interior, se sobrepõem ao muro, algo que nos remete para referências de viagem tanto de Lewerentz como de Asplund. Mas este percurso, ladeado pelo muro, a partir da praça

tem a peculiaridade de ir perdendo a sua monumentalidade à medida que entramos no cemitério e vai-se adequando à escala humana, até estarmos no interior e este ser como um murete de peito, como uma metáfora à humanização do momento sem nunca perder o sentido trágico deste. O muro desvanecesse ao chegarmos à clareira que antecede o bosque e deixa de se afirmar ao estarmos no interior do cemitério.



Ilustração 142 – Proposta para Entrada, S. Lewerentz, 1930. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 98).

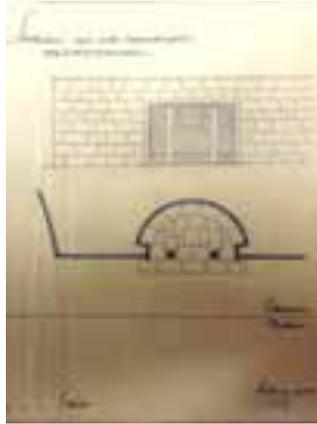


Ilustração 143 – Desenho de Entrada, S. Lewerentz, 1924-31. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 125).



Ilustração 144 – Perspectiva de proposta para a Entrada, S. Lewerentz, 1924-31. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 125).



Ilustração 145 – chegada pela rua Sockenvägen ao Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 146 – Entrada do Cemitério do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).

Já anteriormente Lewerentz e eu, em colaboração, havíamos configurado os rasgos principais da paisagem que se apresenta diante os nossos olhos, desde a entrada principal. Esta zona consistia originalmente numa pedreira em forma de tigela e em que no fundo havia uma área rochosa. Desta montanha extraiu-se a pedra para a realização do muro de fecho, de 3600 m de largo, que rodeia o cemitério. Mediante obras públicas de emergência e reserva fizeram-se as escavações do terreno, conformou-se a grande colina e construíram-se os caminhos. Aproveitando estes trabalhos de planeamento fez-se um estudo que mostrou a possibilidade de situar o Crematório ao fundo dessa paisagem (Asplund, 2002, p. 245).

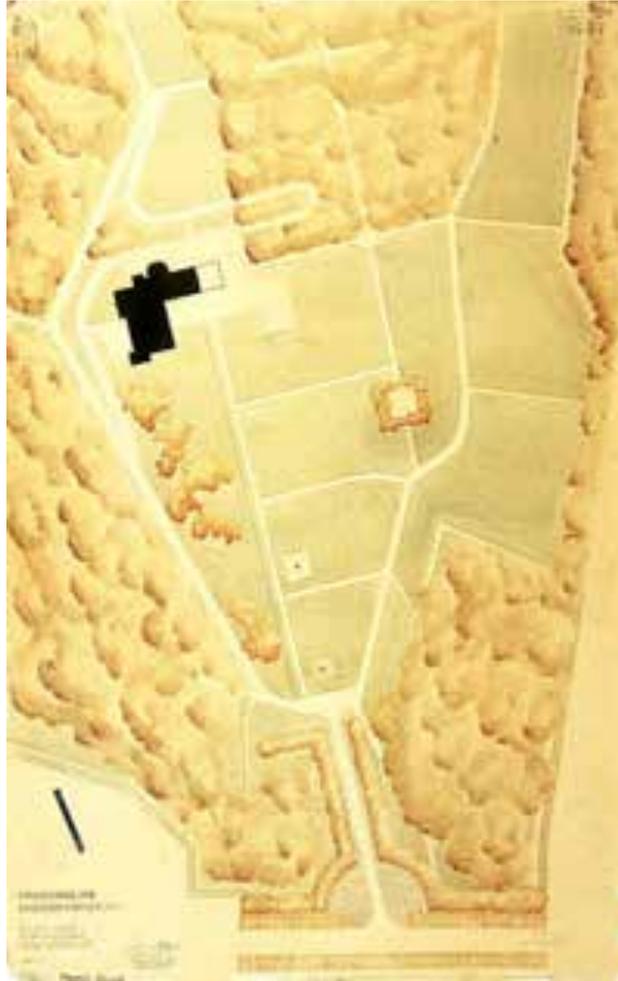


Ilustração 147 – Fragmento do Plano Geral do Cemitério do Bosque – com implantação do Crematório, E. G. Asplund, 1932. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 129).

Ao entrarmos no espaço do cemitério, propriamente dito, encontramos um segundo espaço de recepção, uma segunda praça numa clareira que nos antecipa o bosque onde nos são dadas as opções de percurso. Esta clareira que evoca a monumentalidade por intermédio da paisagem antes de entrarmos no bosque e, ao mesmo tempo, tem as suas razões funcionais, sendo nesta clareira que o automóvel, o autocarro ou qualquer que seja o veículo, no qual os participantes no ritual se deslocam até ao cemitério, pode ser deixado para posteriormente se deslocarem a pé para a capela ou os locais de sepulcro, ambos no interior do bosque. É a partir dos limites desta clareira que a escala dos percurso se torna mais constantemente humana e as ruas largas se cingem, principalmente, para a manutenção do cemitério ou casos esporádicos de acesso, mantendo a característica de não se relacionarem directamente com os espaços de sepulcro, dando espaço ao momento de comoção. A partir daqui as direcções de percurso dividem-se praticamente em três, por oeste, por este ou a eixo da entrada, todas em direcção a sul.

Ao centro em direção a sul o caminho da Santa Cruz - *Korsets Stig* -, um percurso empedrado que passa por uma primeira zona de sepulcro, separada por um muro e árvores que lhe sobrepõem, este percurso foi pensado para o peregrino que vem prestar o seu culto, a sua homenagem ao ente perdido e chega a pé ao cemitério. O caminho com a cruz, que se evidencia na paisagem, desproporcionada em relação à cruz Católica procura demonstrar o sentido de integração das várias práticas, no fundo um cemitério para todos prestarem os seus rituais



Ilustração 148 – Caminho da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).

decente e respeitosamente. O caminho que dá acesso aos participantes dos “rituais de passagem” realizados no Crematório - na Capela da Fé, na Capela da Esperança ou na Capela da Santa Cruz - onde culmina, num primeiro instante, no pórtico da capela da Santa Cruz, no qual se encontra a escultura de John Lundqvist, *Ressurreição*, um espaço preparado para a espera, junto ao lago artificial, onde se encontra também *O Lugar de Cerimónias* ao ar livre. Mas este percurso prolonga-se e para quem chega a pé é o naturalmente realizado para se chegar à Capela do Bosque.

Directamente conectado ao crematório, dispôs-se na parte este da colina e dentro de certos limites um espaço compreendido para as urnas, um recito que com os seus muros vinculava arquitetonicamente os edifícios das capelas com os muros da entrada principal. Para sul abriu-se - utilizando o corte das árvores -, uma clareira no meio do bosque, ao longo do caminho principal que conduz à *Capela do Bosque*. Para o lado oeste da grande colina, ao ar livre, foi situado *O Lugar de Cerimónias* - uma superfície pavimentada em pedra, com uma pequena plataforma para o catafalco. Fizeram-se os caminhos e as escadas, assim como o grande lago artificial, no qual se reflecte a paisagem e os edifícios, y se plantaram árvores e flores (Asplund, 2002, p. 245).



Ilustração 149 – Caminho dos *Seven Wells* – monte Almhöjden – Bosque da Recordação. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 150 – Caminho dos *Seven Wells*. (Ilustração nossa, 2015).

A oeste a opção divide-se em dois percursos, uma grande estrada - *Gunnar Asplund Väg* -, com a escala que sugere mais uma utilização por parte do automóvel, talvez pelo sua aparência desprotegida no sopé da colina e que serpenteia e se embrenha na bosque, cruzando-se com o caminho dos *Seven Wells*, mais que uma vez, unindo-se com a *Minneslundsvägen*, sem interferir directamente nas zonas de enumação. E a segunda alternativa, um caminho de reflexão, o percurso principal pensado para o peão, em que a subida numa primeira colina embrenha-nos numa primeira fase de bosque, como que preparado-nos para um momento de introspecção, onde antes de voltarmos a descer nos afastamos da sombra das árvores e avistamos o monte Almhöjden e em segundo plano o Crematório. Conduzidos pela encosta à escadaria que dá início ao caminho dos *Seven Wells*, subimos para a Colina da Recordação - o monte Almhöjden -, só revelado após o esforço do último degrau, onde somos afastados de todo o bosque, para um tranquilo momento em que nos é possível contemplar, de modo apartado, a realidade que nos rodeia numa pequena praça rectangular em que as árvores delimitam o espaço. A partir daqui o percurso faz-se suavemente pelo declive que nos afasta do ambiente introspectivo e nos encaminha para outro ambiente, e mais uma vez a entrada no bosque denso, onde se realizam a maioria das enumações, ocorre lentamente ao sermos acolhidos por árvores de pequeno porte, de folha caduca, em que os seus finos ramos se estendem até ao chão e nos escondem a floresta que se avizinha, introduzindo-nos no bosque absortamente. Este percurso que nos revela progressivamente a Capela da Ressurreição, vai aos poucos, também, submetendo-nos à realidade da enumação e da partida de um ente, até que chegamos ao lugar onde o “ritual de passagem” é

realizado - a capela. Nos espaços de enumação, divididos em talhões onde a estela assinala a sepultura - o único elemento, estabelecido pelas autoridades, possível de ser utilizado -, a luz é filtrada pelos altos pinheiros, promovendo um espaço em que a sombra é a constante que transmite o pesar, o sentido trágico do momento, e em que a luz do sol nascente ou poente, instante em que os raios irrompem entre os troncos, alude a uma luz divina, metáforas que Lewerentz e Asplund embrenham num profundo mistério. Este sentido lento de tomada de posse e o modo como a luz penetra na floresta remeto-nos, de novo, para a já citada frase de Lewerentz:

Esta lenta tomada de posse do espaço (modo como gradualmente se torna seu) promove a fusão da privacidade na partilha do ritual comum como essência do sagrado e é apenas em tal escuridão que a luz assume uma qualidade figurativa (Lewerentz *apud* Wilson, 2014, p. 20)

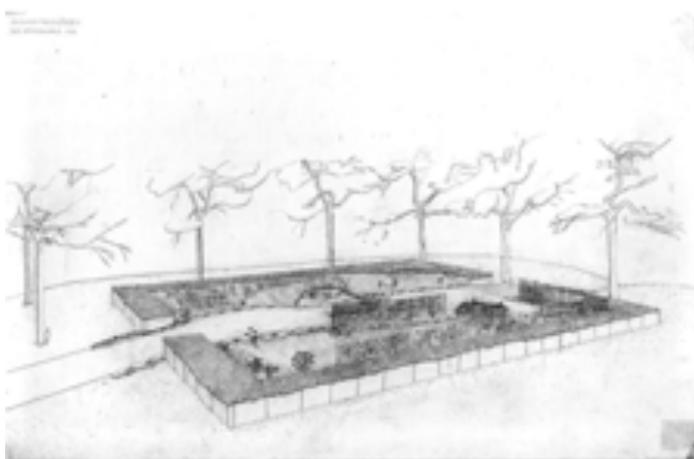


Ilustração 151 – Perspectiva do Bosque da Recordação, S. Lewerentz, 1937-40. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 130).



Ilustração 152 – Planta do Bosque da Recordação, S. Lewerentz, 1937-40. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 130).

E ainda, a este o percurso divide-se em dois, pela *Kapellsigän* e pela *Östanvindsvägen*. Em que o primeiro percurso serve as chegadas ao cemitério dos carros fúnebres, dos carros com coroas de flores e das procissões de carros que se dirigem para os acontecimentos do Crematório e da Capela da Fé, da Capela da Esperança e da Capela da Santa Cruz. Ou seja, neste percurso os carros fúnebre e de coroas entram numa via secundária de acesso ao pátio este, onde funciona a zona de serviço do Crematório e das três capelas, enquanto as procissões seguem igualmente pelo percurso mas continuam para deixar os visitantes - este percurso está ainda preparado para os carros esperarem mais à frente, junto à curva, em que ao continuarem o percurso recolhem as pessoas após a cerimónia. Este percurso está ainda planeado para quem se desloque em autocarro, com um estacionamento especial para estes. Quanto ao segundo percurso, pela *Östanvindsvägen*, inicialmente

servia o perímetro este do cemitério, deixado em bosque como uma área de futura utilização. Actualmente este percurso já dá acesso às zonas de sepulcro e ao novo crematório, projectado por Johan Celsing Arkitektkontor, em 2013, inserido no interior do bosque, com as mesmas premissas de integração com a natureza e de não sobressair na paisagem natural.

Todos os carros fúnebres e os que levam coroas e materiais vão pelo caminho principal e pela via de acesso, para o pátio do lado este.

As procissões com carros vão igualmente pelo caminho principal e por esta via de acesso, mas continuam até ao interior da antessala monumental, onde deixam os visitantes. Os carros continuam e esperam na curva do caminho, para posteriormente seguir e recolher de novo as pessoas junto à escadaria sul, depois da cerimónia.

As procissões em autocarros alugados seguem o mesmo passeio, só que os autocarros têm que esperar num estacionamento especial (Asplund, 2002, p. 245-247).



Ilustração 153 – Percursos por *Kapellsligån* e pela *Östanvindsvägen*. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 154 – Chegada à Capela da Santa Cruz – final do percurso automóvel pela *Kapellsligån*. (Ilustração nossa, 2015).

No Cemitério do Bosque existem três momentos, completamente, independentes que devemos salientar individualmente, estes são três momentos de celebração do “ritual de passagem” onde se pretende celebrar o rito e acima de tudo que funcionem independentemente uns dos outros e, principalmente, que não interfiram nas celebrações praticadas em cada um. Os três momentos que identificamos como a Capela do Bosque, a Capela da Ressurreição e o Crematório - que se divide em mais três Capelas: a Capela da Fé, Capela da Esperança e Capela da Santa Cruz -, proporcionam a celebração de seis rituais fúnebres sem que haja qualquer interferência entre eles, algo talvez inédito à época e que hoje em dia continua a ser extremamente actual. Ao compararmos este funcionamento com o Cemitério de San

Cataldo, projectado cerca de 40 anos depois, encontramos no cemitério de Modena dois percursos de acesso para a chegada dos visitantes, em que o automóvel é estacionado no exterior, e no interior do cemitério o percurso faz-se num único, o que para a taxa de mortalidade prevista à época parece limitado. Detemo-nos agora no estudo arquitectónico individual destes três momentos.

Não se tratava de fazer uma capela monumental com carácter representativo do Cemitério de Estocolmo. Pretendia-se somente levantar uma pequena capela, o mais económica possível e disponível para a sua imediata consagração. Num futuro, quando a capela principal esteja terminada, a Capela do Bosque terá um papel totalmente subsidiário.

[...] não necessitava um edifício com presença monumental, por isso se levou a edificação para o interior do bosque, procurando que a sua presença resulta-se discreta, dispondo-se recatadamente, ocultando-a na natureza. Dai que os pinheiros e abetos do bosque se elevem sobre a cobertura do edifício até dobrarem a altura deste (Asplund, 2002, p. 71).

A **Capela do Bosque**, construída em 1921 tem como objectivo, desde o início, um edifício discreto, em que se pretende “satisfazer a necessidade de um lugar destinado a funerais mais íntimos” (Asplund, 2002, p. 71). Esta capela, projectada por Asplund, completamente imbuída no bosque tem a sua área delimitada por um muro rebocado em cimento, projectado por Lewerentz, para diferenciar do espaço da capela do espaço do cemitério. Projectada ao estilo do Romantismo Nacional, esta capela construída totalmente em madeira alude, em parte, às cabanas primitivas dos povos nórdicos, construídas em total comunhão com a natureza, em que a madeira era impermeabilizada com óleo queimado, dando a cor preta à cobertura.



Ilustração 155 – Capela do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).

Com uma implantação rectangular, a capela acolhe-nos num pórtico de doze colunas branca comprimido, onde o cortejo fúnebre se reúne e espera o início do ritual. A capela em si é um espaço quadrado, íntimo e em contraste com os muros e as árvores, por baixo da cobertura negra sublima-se o branco das paredes e das colunas, que enquanto no exterior se mantém na penumbra, no interior se exalta pela luz que se expande a partir da cúpula. Toda a capela é unificada a partir “da forma circular que

se gera em torno do catafalco. Este espaço nasce da cúpula e das oito colunas que a sustentam” (Asplund, 2002, p. 72), e se distribuem de forma circular, e donde se tem uma noção de conjunto, cúpula-pilares. O catafalco, situado por baixo da cúpula não se situa ao centro por razões de funcionamento, necessitando do devido afastamento da entrada; à esquerda desta existe ainda uma pequena porta, tal como nas igrejas, para aqueles que cheguem após a cerimónia começar. Este espaço de celebração não evoca qualquer símbolo religioso referente a determinada religião, possibilitando cerimónias de qualquer crença religiosa. Por baixo da capela, construído em betão armado, o espaço têm uma sala onde se faz a secagem das prendas funerárias e que também serve como sala de aquecimento, carvão e câmara quente, sendo feito o aquecimento através de uma cavidade situada ao nível do pavimento, por baixo do catafalco.



Ilustração 156 – Capela do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).

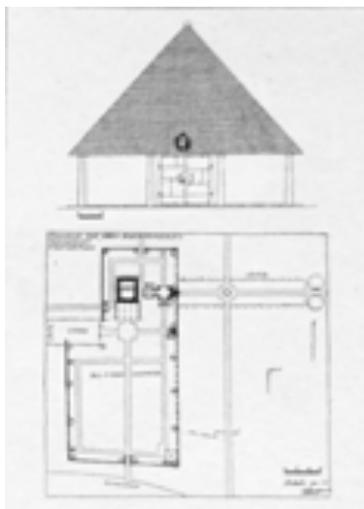


Ilustração 157 – Implantação e Alçado Frontal - Capela do Bosque, Asplund, 1918. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 75).

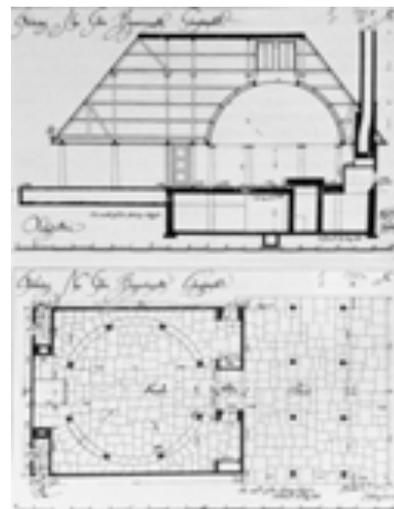


Ilustração 158 – Planta e Corte Transversal - Capela do Bosque, Asplund, 1918. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 75).

Junto à capela existe ainda um edifício em túnel abobadado, totalmente construído em betão armado, que se destina aos defuntos. Este edifício construído meio enterrado e coberto com uma camada de gravilha e de terra vegetal, proporciona baixas temperaturas no verão e calor no inverno. À parte este edifício, existe ainda uma pequena construção em madeira, de apoio à capela. A sul do edifício, a partir da *rotunda das urnas*, para lá do muro, o percurso baixa por uma escadaria que liga ao lugar onde se situam os túmulos das crianças. “Esta zona será rodeada de árvores de folha caduca e terá um carácter muito mais luminoso” (Asplund, 2002, p. 77), opostamente à penumbra em que se imerge a Capela do Bosque.



Ilustração 159 – Capela da Ressurreição. (Ilustração nossa, 2015).

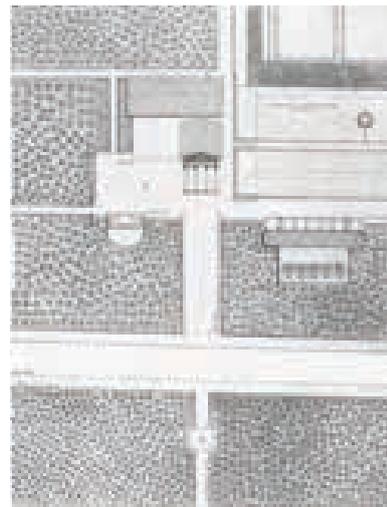


Ilustração 160 – Implantação da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 110).

A **Capela da Ressurreição** começa a ser planeada em 1921, por Lewerentz, como um momento de conclusão do caminho dos *Seven Wells*. Só no final de 1922 o projecto toma a forma final que reconhecemos hoje, quando ao percorrermos o caminho, ladeados por um sombrio bosque de enumação, se enquadra ao longe um pórtico de estilo clássico entre o arvoredado. Esta imagem que nos remete tanto para as imagens de Lewerentz recolhidas durante a sua viagem por Itália, como para uma monumental capela a eixo do caminho em harmoniosa relação com a natureza, reserva várias surpresas não perceptíveis nesta primeira impressão. Originalmente chamada de Capela Sul, afirma-se como um momento de intencional contraste com a Capela do Bosque, rodeada por árvores mantêm a distância necessária do seu envolvente, numa relação paradoxal de afastamento e harmonia. A aproximação à capela revela-nos, então, o átrio e o pórtico assimetricamente posicionados em relação ao corpo do edifício, e com a orientação completamente contrária à que se pressupunha. Enquanto o pórtico a eixo com o caminho dos *Seven Wells* mantêm uma orientação norte-sul, o corpo do edifício adopta a orientação este-oeste, “como é costume com a igrejas cristãs” (Giardiello, 2014, p.125), enquanto solução que mantêm a relação com a tradição e com o próprio lugar.

“Assim, a construção do átrio monumental torna-se a consequência natural do desejo de destacar a entrada principal na grande avenida de acesso e de delimitar o cemitério com arquitectura rica e preciosa. Então a capela é, como se poderia esperar, muito alta e tem um comprimento que é visivelmente maior que a largura: proporções que relembram igrejas tradicionais e que dão às divisões interiores um carácter altamente original (Markelius, 2014, p. 368).

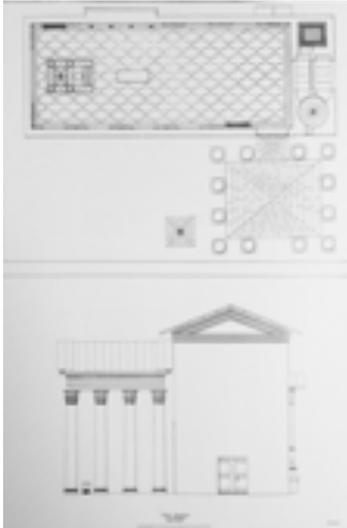


Ilustração 161 – Planta e Alçado Oeste da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 112).

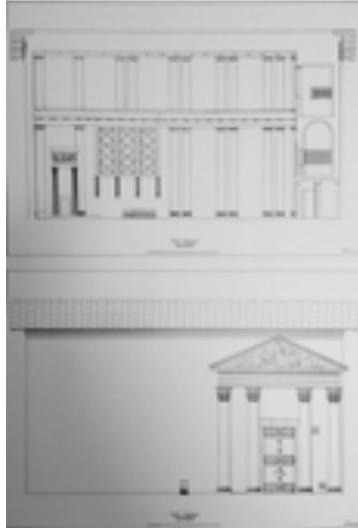


Ilustração 162 – Corte Longitudinal e Alçado Norte da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 113).

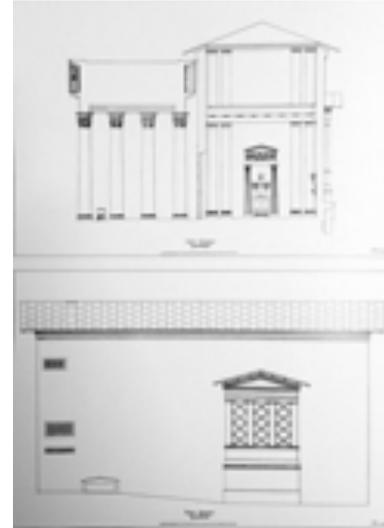


Ilustração 163 – Corte Transversal e Alçado Sul da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 114).

O pórtico em pedra, que reproduz o estilo e as proporções do clássico, dá origem ao nome da Capela da Ressurreição, em 1925, com a doação por parte do Fundo Eva Bonnier da escultura, *Kristin Upstandelse* (Ressurreição de Cristo). Realizada pelo grupo de Ivar Johnsson, a escultura é incorporada no tímpano do pórtico da entrada e dá, assim, o nome à capela (Markelius, 2014, p. 368). Este pórtico refugia atrás de si um edifício em tons de cobre, em contraste com o branco da pedra, e sobretudo a fachada norte, que comporta unicamente a entrada para a capela, origina, na sua maioria, um espaço em sombra carregado pelo pesar do momento, austero e que dará maior ênfase à luz encontrada no interior da capela, como um momento de transição entre a sombra do bosque e a sombra do edificado e só depois a luz. Num edifício caracterizado pela surpresa, o momento da entrada revela, inesperadamente, o afastamento do pórtico em relação ao bloco da capela, um afastamento sublimemente planeado que claramente visível nos desenhos da capela, mas que no modo como é feita a aproximação à capela se torna imperceptível. Uma opção construtiva onde Lewerentz “torna mais explicita a qualidade deliberadamente fragmentada” (Mansilla, 2014, p. 377) dos seus projectos e do seu processo de coerentemente unificar referências distintas.

O interior da capela caracteriza-se principalmente pela luz do grande vão na fachada sul, que recai durante todo o dia sob o altar e o catafalco, subentendendo quais os locais de maior importância no espaço e durante a cerimónia. A capela é decorada com baixos relevos nas paredes, com motivos clássicos, que procuram ser o mais sintetizados possível, deixando o momento de maior adorno para o altar, feito num

pórtico clássico. O posicionamento do órgão e o coro, tal como a relevância atribuída aos outros elementos demonstram que “o objectivo da composição arquitectónica é dar maior expressividade à cerimónia” (Markelius, 2014, p. 368).



Ilustração 164 – Interior da Capela da Ressurreição, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 206).



Ilustração 165 – Interior da Capela da Ressurreição, S. Lewerentz, 1923-25. ([Adaptado a partir de:] Giardiello, 2014, p. 119).

A Capela da Ressurreição, a sala de espera semi-circular, o poço (no átrio junto ao pórtico) e a sacristia e a capela mortuária, formam um momento único, um conjunto de lugares significantes inspirados no mundo clássico, em que o cuidado intrínseco a cada elemento demonstram a sensibilidade do arquitecto para oferecer momentos de maior ou menor intimidade em harmonia com a paisagem e os túmulos circundantes. Enquanto a Capela proporciona um modo de dignificar o percurso do “ritual de passagem” em que a entrada feita através do pórtico, com os significados simbólicos inerentes a cada acto que trataremos adiante, para o interior da capela onde se celebra o ritual e posteriormente a saída feita por uma porta menor a oeste, directamente para a área de sepulcro - algo estudado por Lewerentz no projecto da capela do Cemitério de Forsbacka -, a Sala de espera semi-circular remete para os espaços ao ar-livre localizados na *via dei Sepolcri* em Pompeia, utilizados para a espera e para a meditação e, ainda, a capela mortuária que nos remete para as características de uma *stoa*. Estes fragmentos, que separadamente referenciam diferentes épocas, em conjunto formam um momento harmonioso repleto de significado em que o sentido grave e solene do acontecimento são mantidos. Ainda em relação às referências e à ligação destes elementos, é de notar a ligação das proporções da

Capela da Ressurreição com a sequência de *Fibonacci*¹⁰⁵, o que num estudo de Nordenström¹⁰⁶, assinala a utilização de duas séries diferentes, com diferentes bases - 8 para o exterior e 7 para o interior -, sem qualquer ligação entre elas, o que demonstra o rigor e a obstinação de Lewerentz (Mansilla, 2014, p. 376).

A obra construída utiliza as potencialidades morfológicas, estilísticas e materiais da forma edificada como melhor benefício, realizando um todo orgânico no qual o menor detalhe contribui para expressar os vários significados (Giardiello, 2014, p.132).



Ilustração 166 – Crematório – Capela da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).

Em 1935, o Comité de Cemitérios de Estocolmo encarrega Gunnar Asplund de projectar **O Crematório**, e assim concretizar o plano do Cemitério do Bosque, que à data ocupava uma área de cerca de 90 hectares, construído ao longo dos anos segundo as orientações deste e de Lewerentz, em conjunto ou individualmente. O Crematório,

composto pela **Capela da Fé**, **Capela da Esperança**, **Capela da Santa Cruz** e o **Crematório** em si. Estas três capelas separadas entre si estão preparadas para acolherem 100, 100 e 300 pessoas, respectivamente, destinando-se a servirem tanto inumações nas áreas que rodeiam as capelas, como para incinerações para toda a superfície do cemitério (Asplund, 2002, p. 203). Este conjunto está pensado, também, para dois tipos de visitantes: os que chegam a pé e os que chegam de automóvel e ainda para os veículos dos serviços funerários, o que já abordámos anteriormente, por isso detemo-nos agora em outras questões.

Este conjunto só é notado na paisagem em dois momentos distintos: no primeiro momento, ao entrarmos no cemitério no cimo da colina da clareira avista-se o pórtico que antecipa a Capela da Santa Cruz; no segundo momento, e já possível de se vislumbrar todo o conjunto é no cimo do monte Almhöjden, na Colina da Recordação, onde vemos a entrada para cada capela e o pórtico reflectido no lago, junto ao *Lugar*

¹⁰⁵ Sequência de Fibonacci – lei de formação simples inventada pelo matemático Leonardo Piso (Fibonacci), no século XII. Sequência: 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55 [...].

¹⁰⁶ Professor Hans Nordenström (1927-2004) – filósofo e arquitecto Sueco, responsável pela exposição ARARAT, no Museu Moderno de Estocolmo em 1974.

de *Cerimónias* ao ar livre. Estas três capelas independentes entre si, são separadas por pátios, de modo a reduzir a transmissão de ruído entre elas, o que possibilita a celebração de três cerimónias funerárias ao mesmo tempo, sem que interfiram entre si e “evitando dessa forma a sensação de funerais em massa” (Asplund, 2002, p. 203). A diferença de declive do terreno possibilitou, ainda, uma solução construtiva funcional e que simplificadora da característica deslocação do ataúde do defunto. Ao ser edificada em dois níveis, Asplund, dispôs as capelas no nível superior, por onde se tem acesso pelo *caminho da Cruz*, e situou no nível inferior a entrada dos serviços e o crematório, ligando este último a cada capela por meio do catafalco, e fazendo assim a transladação do ataúde interiormente após a saída de todo o público da capela - não ferindo assim susceptibilidades, com a “introdução do caixão na terra”.



Ilustração 167 – Planta de Implantação do Conjunto do Crematório – 2-Zona de deixar os passageiros; 5-Caminho da Cruz; 8-Capelas; 9-Salas de Espera; 10-Pátios de retiro; 11,12,13-Serviços do Crematório, E. G. Asplund, 1936. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 204-205).

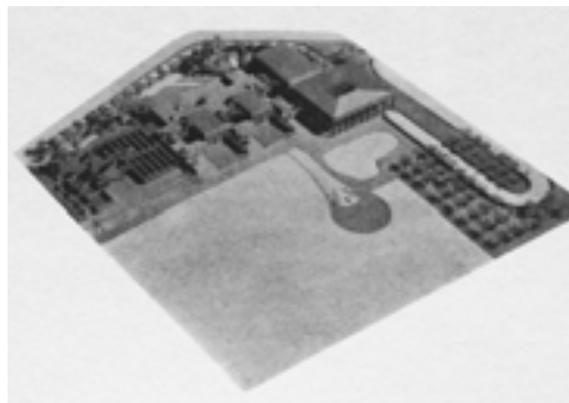


Ilustração 168 – Conjunto do Crematório, E. G. Asplund, 1936. ([Adaptado a partir de:] Asplund, 2002, p. 203).

Este conjunto onde a “monumentalidade foi reservada intencionalmente para a paisagem *bíblica*” (Asplund, 2002, p. 247), é quebrado entre capelas e na entrada destas por pátios, tanto para conseguir dissimular o impacto na paisagem, como para oferecer lugares de maior tranquilidade a quem participa nas cerimónias fúnebres, neste momento de maior mágoa. A dissimulam do conjunto, conseguida também através da adequação das alturas do recinto das urnas e das capelas ao longo da subida da colina, de norte para sul, oferece assim o momento de tranquilidade, de “paisagem bíblica” conseguido ao se entrar no cemitério para esta clareira na floresta. Esta paisagem, onde a sul o horizonte se apresenta completamente livre, é ainda conseguida pela disposição das capelas de norte para sul, com uma orientação este-oeste, o que remete para a direcção tradicional das capelas. Isto faz com que o lado este das capelas, onde se faz a entrada para o nível mais baixo, desempenhe acções orientadas para os serviços funerários (cremações, carros fúnebres, carros de flores, etc.), enquanto o lado oeste desempenha funções públicas, destinando-se aos visitantes do cemitério ou aos participantes nos rituais religiosos.

Todas as capelas estão concebidas segundo os mesmos princípios. O essencial numa capela funerária não parece ser o altar ou a decoração da parede do fundo, mas o catafalco em que está situado o ataúde. Ao redor do mesmo deveriam poder situasse os familiares e amigos do defunto. Se está colocado numa zona como o coro ou uma “habitação de luz”, fica isolado, mas com uma disposição mais centrada, o carácter do adeus da família e dos amigos será mais belo.

O método de baixar o caixão possibilita a posição central do catafalco e a disposição de bancos ao seu redor.

Nestas capelas não se pretende reunir uma grande quantidade de coroas [de flores] ao redor do ataúde. Parece mais adequado esteticamente deixar espaço entre o catafalco e a parede do fundo e ali colocá-las ligeiramente inclinadas com a ajuda de tripés dispostos para este uso, e que podem extrair-se do solo, além de pendurar as coroas maiores nas grades de pedra e nas paredes laterais (Asplund, 2002, p. 253-254).

Como o próprio Asplund refere estas capelas pretendem dar espaço à celebração do ritual, ao momento da despedida do ente querido por parte da família e dos amigos e por isso nas paredes do fundo encontramos, nas capelas menores, uma decoração muito tênue de figuras em baixo relevo com a mesma materialidade da parede ou uma representação bíblica de tons em conformidade com a decoração interior, ou seja, com o branco, o azul da pedra do pavimento e os tons amarelados da madeira e das velas. Só na capela maior, a *Capela da Santa Cruz*, a parede do fundo tem uma representação de maiores dimensões, mas que os tons do desenho parecem querer evidenciar uma luz amarelecida que sobressai através das cores da pintura, em vez

do momento representado na própria pintura. As três capelas têm uma pequena mesa de apoio, ao qual em condições normais chamaríamos de altar, mas que as dimensões e o seu manifesto afastamento com as características tradicionais, denotam a preocupação em retirar-lhe protagonismo em benefício do ritual de despedida. Só a grande capela exalta um carácter monumental na paisagem e de maior importância, o que é proporcionado pelo pórtico, projectado por Asplund como antessala da capela. Esta antessala que pode ser unida à capela em cerimónias de maior dimensão ou quando está bom tempo, está separada da capela por uma grande porta de 18m de largura, que encerra a capela verticalmente, e se constitui como o grande momento tecnológico do conjunto. Esta capela têm, ainda ao contrário das outras, características como o corredor à volta da zona da cerimónia, destinada às pessoas que permanecem de pé ou para os porta-bandeira, por exemplo, que fazem dela um espaço de maior importância e designado para cerimónias de outra dimensão.



Ilustração 169 – Sala de Espera tipo das Capelas da Fé, Esperança e Santa Cruz, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 210).



Ilustração 170 – Interior das Capelas da Fé, Esperança e Santa Cruz, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 208).

Mas a cima de tudo a antessala da capela destina-se à reunião das pessoas para a celebração da cerimónia. Assim, o pórtico monumental não tem quaisquer preocupações com a proteção das pessoas, sendo unicamente um lugar concentração de quem chega ao cemitério a pé ou de carro, para prestar a sua última homenagem a quem partiu. Esta característica é ainda mais enfatizada com a abertura central onde está o grande *Monumento da Ressurreição*, realizado por John Lundqvists. À distância e sob este pórtico sentimos a intenção do arquitecto de “criar um ambiente de solenidade e elevação” (Asplund, 2002, p. 256), elevado ainda mais na posição que lhe proporciona uma harmoniosa conexão com a paisagem.

Nas palavras do arquitecto, os objectivos para este conjunto e para cada capela individualmente devem

conformar-se em torno do seu significado principal, ao redor do difícil momento de despedida. [...] como disse o Presidente do Comité de Cemitérios na inauguração, “é falar aos aflitos com a linguagem da beleza, sobre a paz que excede todo o entendimento” (Asplund, 2002, p. 259).

4.1.2. RELAÇÃO SIMBÓLICA

Para o homem religioso, o espaço não é homogéneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado [...] e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. [...] Na extensão homogénea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (Eliade, 1992, p. 17).

A ideia de hierofania de um lugar ou de um simples ponto na paisagem natural remete-nos para a questão do fragmento, para a questão que Aldo Rossi virá a falar na sua abordagem teórica sobre a cidade, e da importância do *facto urbano*. Embora Asplund e Lewerentz se afastem temporalmente de Rossi nas épocas de actuação na arquitectura, a questão do fragmento e do *facto urbano* parecem ser equiparáveis e motivo de discussão para a abordagem simbólica de um lugar. O que Mircea Eliade diz ser uma percepção do “homem religioso”, em que os espaço não é homogéneo e assim, havendo “porções de espaço qualitativamente diferentes” (Eliade, 1992, p. 17), para Rossi constitui uma percepção transversal a todos os homens, podendo considerar todos os homens como “homens religiosos”, na medida em que o *facto*

urbano é um espaço ou ponto qualitativamente diferente dos outros e que se constitui como referência à vivência, organização e deslocação na cidade. É neste sentido que Asplund e Lewerentz ao intervirem numa lugar onde já existia uma floresta, o transformam numa hierofania, isto é, a partir de um simples lugar profano projectam um lugar onde as características sagradas se manifestam, o que simultaneamente resulta na transformação de um lugar banal - numa área periférica da cidade -, num ponto de referência - *facto urbano* -, para e a cidade e os para os seus habitantes. A necessária aceitação global deste facto através do colectivo concede-nos, também, a construção por meio da arquitectura destas “realidades que lhe oferecem um senso de lugar e história” (Moneo, 1973, p. 111), referências que prevalecem no tempo. Logo a ideia de lugar está conectada a algo mais profundo “mais enraizado na própria geografia, na realidade física que está na base da história. O lugar, no modo como adquire um significado, é algo mais que o meio ambiente” (Moneo, 1973, p. 111), faz parte de um resultado simbólico, adquirido através das intenções e pesquisa do arquitecto e no modo como este as consegue transmitir em termos sensoriais ao indivíduo.

No Cemitério do Bosque encontramos inúmeras referências ao mundo clássico, adquiridas pelos arquitectos durante as suas viagens ao Mediterrâneo, mas estas só se tornam relevantes e aceitáveis pelo equilíbrio com os factos históricos e culturais. Este sentido simbólico inicia-se imediatamente no modo como o cemitério, apesar da base litúrgica corresponder às crenças cristãs, se insere numa paisagem natural remetendo-nos a um sentido primitivo de compreensão do lugar sagrado, mas esta reaproximação feita à natureza é também a re-aceitação da morte no seio da sociedade, como por exemplo, na recuperação de expressões muito característica nas capelas decoradas com ossos, do período Barroco, “Hodie Mihi Gras Tibi” (Hoje Eu, Amanhã Tu), inscrita na entrada para a Capela do Bosque (Carmel, 2011, p. 20). Um equilíbrio simbólico que expressa a necessidade de compreensão e aceitação do passado para uma melhor resposta e compreensão do presente e do futuro, uma ideia transversal entre Asplund, Lewerentz e, mais tarde, a Rossi.

Os arquitectos projectam então a partir da floresta nórdica uma “paisagem Bíblica”, onde se inserem momentos pontuais reservados à prática de cerimónias de culto ou de meditação, sem nunca ser retirado o sentido trágico do momento, numa ideologia análoga à teoria de Nietzsche:

O sentimento trágico da vida é antes a aceitação da vida, a jubilosa adesão também ao horrível e ao medonho, à morte e ao declínio; [...] A aceitação trágica mesmo do declínio da própria existencia nasce do conhecimento fundamental de que todas as formas finitas são apenas ondas temporárias na grande maré da vida, de que o declínio do existente finito não significa destruição pura e simples, mas o regresso ao fundo da vida do qual surgiram todas as coisas individualizadas [...] a vida e a morte são irmãs gêmeas, arrastadas num ciclo misterioso [...] (Fink, 1983, p.18).



Ilustração 171 – Plano Geral Final do Cemitério do Bosque – 1-Entrada; 2-Colina da Recordação; 3-Caminho dos *Seven Wells*; 4-Capela da Ressurreição; 5-Capela do Bosque; 6-Conjunto do Crematório, redesenhado por C. St. John Wilson, 2001. ([Adaptado a partir de:] Wilson, 2014, p. 14).

O sentido simbólico é transversalmente abordado através de várias narrativas: da paisagem, dos edifícios ou dos percursos; que de fragmentos individuais se unem para constituírem uma narrativa global, um sentido único ao espaço do cemitério. Aqui em termos de percursos podemos evidenciar o caminho dos *Seven Wells* ou o *caminho da Cruz* ou mesmo os caminhos secundários que numa contradição ao significado bíblico e introspectivo dos dois anteriores concedem uma simulação de movimento, relações e novas actividades ao espaço do cemitério - entre “pedestres, carros funerarios, autocarros, carros, trabalhadores do crematório, officantes, membros do coro e jardineiros” (Lerup, 1983, p. 61). O *caminho da Cruz* como um dos percursos mais antigos do cemitério, é um dos que mais significado carrega, tendo o nome origem na imagem de Jesus a carregar ele próprio a cruz. Mas este percurso no uso do cemitério constitui-se quase como teatral, uma imagem simbólica, que no quotidiano da utilização do espaço o caminho se mantêm imperturbável na paisagem, utilizado ocasionalmente. Isto é, na sua maioria, uma consequência da chegada dos visitantes por meio do automóvel ou autocarro, o que faz com que o percurso os leve por trás das capelas,

pela frente dos trabalhadores do crematório, para os deixar sob o pórtico monumental, o que como num filme, coloca estes visitantes em parte como meros espectadores que “realizam um corte imaginário para manterem a narrativa do luto” (Lerup, 1983, p. 61-62). Ao contrário deste anterior, o caminho dos *Seven Wells* não surge na paisagem, à excessão do monte Almhöjden onde fica o Bosque da Recordação, espaço destinado à paz e à meditação que antecede o percurso até à Capela da Ressurreição, este emerge na floresta e tal como nos caminhos romanos ao chegarmos às cidades somos, primeiramente, recebidos pelos antepassados, acompanhados por túmulos - as necrópoles - até à urbe, neste caso até ao templo.

A atmosfera melancólica do lugar nunca se torna depressiva e a totalidade da expressão nunca decai em sentimentalismo. A forma fala a linguagem pura, na qual a clareza não é perdida nos confusos murmúrios de um lugar de natureza mística (Markelius, 2014, p. 368).



Ilustração 172 – Caminho dos Seven Wells. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 173 – Caminho dos Seven Wells. (Ilustração nossa, 2015).

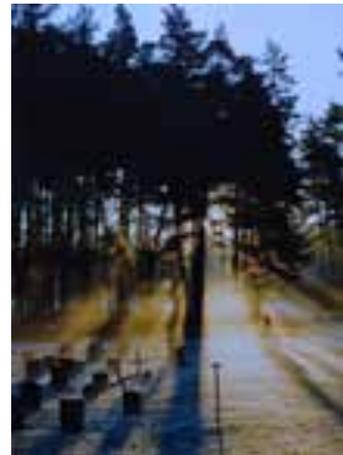


Ilustração 174 – Cemitério do Bosque, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 70).

Uma atmosfera que conserva a paz e a harmonia que um visitante procura neste arquétipo de lugar, onde a construção dos elementos verticais é doseada e meticulosamente planeada com a finalidade de se integrar na paisagem, tendo o menor impacto possível no todo, aparecendo unicamente quando necessário à orientação do visitante (Lewerentz, 2014, p. 45). É assim que se evidencia dentro do bosque a Capela do Bosque, a Capela da Ressurreição, o caminho da Cruz e o pórtico da Capela da Santa Cruz, que individualmente exploram propósitos simbólicos divergentes. Estes elementos separadamente dispostos servem rituais díspares, com o objectivo de não se cruzarem, e ao mesmo tempo constituírem uma narrativa na globalidade do cemitério, como *factos urbanos* dentro de uma cidade. A

individualização destes momentos é também necessária à correcta compreensão simbólica de cada espaço, por isto separamo-los agora para o seu estudo particular.



Ilustração 175 – Capela do Bosque. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 176 – Interior da Capela do Bosque, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 205).

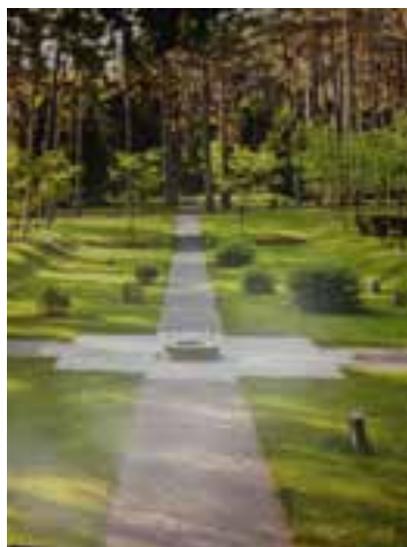


Ilustração 177 – Túmulos das Crianças a Sul da Capela do Bosque, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 154).

A **Capela do Bosque**, construída como um local de culto latente no bosque pretende ser um espaço íntimo. Aqui Asplund procurou projectar um espaço que se embrenhasse e a certo ponto fosse uma continuação do percurso da floresta ladeado por árvores, em que as 12 colunas da entrada que sustentam a cobertura sejam uma metáfora às árvores e a cobertura às suas copas. Um lugar de cerimónia que nos remete para um sentido romântico e primitivo do culto, onde um edifício de poética bucólica se desvanece no bosque. À imagem dos *martyrium*¹⁰⁷, pequenos espaços construídos no século 4 d.C. em que ao centro abrigava-se os restos mortais de um mártir, a Capela do Bosque dispõe no centro uma colunata circular em colunas dóricas caneladas a suportar a cúpula, valorizando a posição do catafalco, o lugar onde o defunto será consagrado. Projectado como o “corredor da vida”, uma tipologia dos antigos templos gregos *peripteral*¹⁰⁸ utilizada para fins litúrgicos, esta ideia de Asplund surge do profundo estudo do classicismo (Porphyrios, 1983, p. 75).

Na **Capela da Ressurreição**, o significado simbólico parece estender-se desde o modo como a capela aparece na paisagem, ao acto de abrir a porta e ao modo como o ritual se processa. A ressurreição não é algo que se consiga facilmente e por isso a

¹⁰⁷ *martyrium* – é uma igreja de planta centralizada, normalmente em planta circular, octogonal ou cruciforme, onde no centro se sepultava o santo mártir.

¹⁰⁸ templo *peripteral* – composição características dos templos Gregos, é uma edificação perimetralmente delimitado por colunas.

própria porta da capela enfatiza a necessidade do esforço pessoal, uma visivelmente pesada porta feita em bronze que encerra, simbolicamente, a passagem à próxima vida. O momento de abrir a porta é ainda mais forte por ser o exacto lugar onde o pórtico se separa do volume da capela, deixando entrever um momento de luz na sombra, como a separar vida da morte, “e a morte e a ressurreição aparecessem para ser dois lados da mesma moeda. Entre elas, se nos aproximarmos só existe a luz da esperança” (Mansilla, 2014, p. 377). Na sua organização e posição a nível exterior a Capela da Ressurreição remete ainda para outra relação simbólica, a praticada no que chamámos anteriormente *Enterro Ad Sanctos* (sub-capítulo 2.3.2) em que nos cemitérios se construíam capelas precedidas do *atrium* e que nos terrenos em seu redor se sepultava, sendo o terreno à volta da capela considerado sagrado pela água que cai da cobertura da capela, ao chover, e flui por todo o terreno envolvente. A Capela da Ressurreição pretende representar um ciclo iconográfico simples, um percurso simbólico que atribua maior clarividência e dignidade ao “ritual de passagem”, como já demonstramos anteriormente, um percurso que como Luis Moreno Mansilla afirma, pode ser um esquema entre a vida, a morte e a ressurreição:

o pórtico é uma arquitectura do passado, assim como neste momento a vida é passado, mas também é relevante para o presente, é deste modo que o classicismo tem sido ressuscitado; Isto anuncia o refúgio dos Deuses e passagem desse limite, e conduz para uma parede branca, silenciosa e sombria. Na minha opinião isto representa morte, e o interior da capela encarna a ressurreição. O esquema é debatível mas não ilógico: vida, morte, ressurreição (Mansilla, 2014, p. 377).



Ilustração 178 – Capela da Ressurreição, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 36).



Ilustração 179 – Capela da Ressurreição, C. St. John Wilson, 2001. ([Adaptado a partir de:] Wilson, 2014, p. 14).

Quanto ao **Crematório** com as suas respectivas capelas estão planeados maioritariamente para se integrarem na paisagem “bíblica” e concederem à cerimónia o espaço devido, isto é, simbolicamente a preocupação está no momento mais importante do “ritual de passagem”, o momento em que se prestam as homenagens e se faz a consagração do defunto. As capelas procuram então a simplicidade e a tranquilidade para o momento, sem que a arquitectura ou a decoração interfiram no ritual, mas retratando na porta de entrada, do mesmo modo que na Capela da Ressurreição uma entrada difícil, um momento de pesar, em que em cada porta é decorada com relevos em bronze relacionados com o nome da capela: *A fé dos meninos*, na **Capela da Fé**; *Esperança no futuro e na eternidade*, na **Capela da Esperança**; *Amor*, na **Capela da Santa Cruz** (Asplund, 2002, p. 257-258). Só a posição do espaço de sepulcro em relação às capelas e o pórtico monumental descolado da capela se podem atribuir um significado simbólico mais concreto.



Ilustração 180 – Crematório – Capela da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 181 – Pórtico na Capela da Santa Cruz. (Ilustração nossa, 2015).

Sendo o terreno em declive - o sentido da descida sul-norte - e posicionando-se as capelas na parte mais alta, simbolicamente a disposição conjectura o significado apresentado para a Capela da Ressurreição, na benção dada pela água que cai sob as capelas e flui para os terrenos das sepulturas, como no *Enterramentos Ad Sanctos* (sub-capítulo 2.3.2).

No caso do pórtico monumental, projectado intencionalmente como um lugar de encontro e desprovido de proteção, o próprio Asplund afirma a vontade de aqui “criar um ambiente de solenidade e elevação” (Asplund, 2002, p. 256-257), o que terá sido fortemente acentuado pela colocação do *Monumento da Ressurreição*, de John Lundqvists, na zona central do pórtico onde está a abertura de luz, um sentido de veras sentido no sítio. Mas este portico posicionado final do *Caminho da Cruz* faz parte de uma narrativa que se estende por todo o cemitério repetidamente adiada ou

negada, “a narrativa de uma ordem universal de nascimento, vida, morte, funeral, enterro e ressurreição” (Lerup, 1983, p. 60). Um sentido de adiamento da narrativa que encontramos nas pinturas de De Chirico, em que a melancolia prevalece no momento da partida. Tal como na pintura *A melancolia da partida*, de 1914, em que o relógio quase nas 2:30, nos faz questionar quando será o momento de partida do comboio (?) ou se as duas figuras irão apanhar o comboio a tempo (?), o Crematório nos faz parar diante da paisagem “bíblica” e demorar até o alcançarmos, num atraso de melancolia e languidez em que o próprio pórtico que esconde a capela se referencia directamente com a pintura (Lerup, 1983, p. 61). Situação onde o paralelo entre as referências utilizadas por Asplund se cruzam com as referências utilizadas, mais tarde, por Aldo Rossi para o projecto do Cemitério de San Cataldo.



Ilustração 182 – The Melancholy of departure, De Chirico, 1914. ([Adaptado a partir de:] Elliott, 2012).



Ilustração 183 – Porta descendente da Capela da Santa Cruz – Conjunto do Crematório, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 218-219).



Ilustração 184 – Entrada Capela da Fé. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 185 – Zona de sepulcro junto ao conjunto do Crematório. (Ilustração nossa, 2015).

4.1.3. INTEGRAÇÃO NA URBE

O conceito de espaço não atende somente ao que entendemos diariamente como tal nas nossas moradias e nos nossos edifícios públicos.

Compreende o espaço em geral, como a praça e a rua - é “a imagem da cidade” -, e não somente este, também engloba o espaço de todos os objectos que nos rodeiam (Asplund, 2002, p. 170).

É com esta consciência que o município de Estocolmo constituiu uma entidade reguladora para os cemitérios, que leva ao planeamento mais cuidado tanto no modo de integração do cemitério na malha da cidade, como no planeamento e adequação das necessidades do cemitério enquanto “edifício público”. Integrado no plano de expansão a sul da cidade de Estocolmo, a zona em que o cemitério é implantado já correspondia a uma zona de floresta pela qual rompiam as duas vias Dalarövägen (desde 1600) e Tyresövägen, que se uniu em Sandsborg, sendo dos principais acessos de entrada a sul da cidade. Ao longo da estrada Dalarövägen existiam negócios de pedra, padarias e casas de família que acabaram por ser compradas pelo município de Estocolmo e demolidas, ao contrário de uma antiga taverna existente desde 1677, em Pungpinan - actualmente junto à entrada este -, hoje uma casa privada que mantém a sua localização - na antiga via de Tyresövägen (Carmel, 2011, p. 6-11).



Ilustração 186 – Lyckeby com supermercado e parte da via Dalarövägen, 1900. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 9).



Ilustração 187 – Ligação da Sockenvägen e da Dalarövägen, 1920. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 8).

À parte das poucas habitações e lojas que acabaram por ser demolidas o modo como o cemitério foi implantado respeitou a topografia, as características do lugar e até estas vias principais que referimos foram mantidas. A estrada Dalarövägen corresponde hoje a uma das principais vias de atravessamento do cemitério, a estrada Minneslundsvägen, afirmando-se como um dos principais percursos de entrada no cemitério para quem chega de comboio e pretende visitar a zona mais a sul, utilizando

a entrada oeste - Bogardsvägen -, assim como a entrada principal do cemitério a estrada Kapellslingan, a Ljusglimtsvägen e o final da Värhimmelsvägen para este, correspondem à antiga via de Tyresövägen. Para além disto a construção do muro que limita o cemitério assim como outros edificios utilizaram a pedra extraída desta zona e o plano procurou adequar-se à topografia e tirar proveito desta para revelar e dar origem a “uma das mais épicas paisagens de todos os tempos” (Wilson, 2014, p. 24).

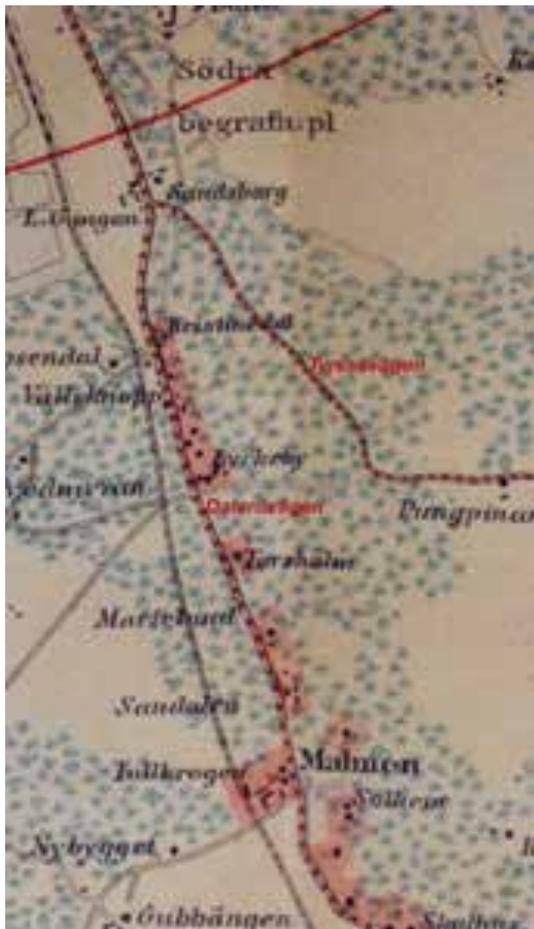


Ilustração 188 – Mapa da zona do Cemitério do Bosque, 1912. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 7).



Ilustração 189 – Fragmento do Mapa actual do Cemitério do Bosque com marcação de vias antigas, Nils Carmel, 2011. ([Adaptado a partir de:] Carmel, 2011, p. 7).

O cemitério integrasse, deste modo, na malha da cidade como um espaço verde, considerado como um jardim no quotidiano dos habitantes, que usufruem do espaço não só para prestar as suas homenagens aos entes que partiram, mas como um espaço em que é possível “respirar ar puro, e ter tranquilidade” - como nos transmitiu uma senhora a quando da visita ao cemitério -, para passear o cão ou andar de bicicleta. Um jardim tem um tipo muito especial, como Lewerentz idealiza no seu texto sobre os cemitérios modernos - *Modern cemeteries: Notes on the Landscape* -,

“porque, além de possuir as características típicas deste tipo de espaço ao ar-livre - árvores, arbustos, caminhos e relva - é, acima de tudo, um monumento adequado para um cemitério” (Lewerentz, 2014, p. 44). Um lugar em que o modo como os arquitectos tiraram partido da vegetação e do terreno, possibilita a comunhão entre um espaço sagrado e um espaço de distração, facto de grande importância só conseguido pela disposição das sepulturas e a regulamentação do seu desenho.

O cemitério do Bosque ostenta em si um sentido, que encontramos na arquitectura japonesa de vínculo com o passado, em que o passado, o presente e, de certo modo, o futuro se encontram num mesmo espaço, aceitando-se sem qualquer necessidade de revivalismos onde a abordagem do passado se revela criativa pela capacidade dos arquitectos conseguirem compreender o “seu conteúdo e significados internos” (Giedion, 2004, p. 9-10, 15). A arquitectura como organismo organizador e dinamizador do ambiente humano, capaz de provocar sentimentos, surge no Cemitério do Bosque como um lugar em que o seu planeamento foi “além do estado de coisas existentes”, procurando saber sobre o passado e pressentindo o futuro, de modo a encontrar uma “visão universal do mundo” (Giedion, 2004, p. 34). Só com esta perspectiva terá sido possível conciliar um espaço em que o sagrado e o profano se relacionem, assim como diferentes crenças religiosas, procurando integrar os factos isolados num único processo cujas dimensões se projectam numa mesma história.

“O urbano só pode ser confiado a uma estratégia que ponha em primeiro plano a problemática do urbano, a intensificação da vida urbana, a realização efectiva da sociedade urbana” (quer dizer, a sua base morfológica, material, prático-sensível) (Lefébvre *apud* Portas, 2011, p. 23).

É essa problemática do urbano, no modo de integração e relação com a cidade em expansão que encontramos no plano do Cemitério Sul de Estocolmo, que para além desta problemática a nível tipológico, de um serviço público díspar e sensível, procura integrar o lugar como um espaço do quotidiano habitável da sociedade em questão. Uma arquitectura, que na essência do *facto urbano*, tal como Aldo Rossi no projecto do Cemitério de San Cataldo, se predispõe a ir para lá da significação ou da mensagem daquilo que serve, pressupondo “que melhore o habitat do maior número, que procure a máxima reprodutividade da sua invenção”, abrangendo do individual ao colectivo (Portas, 2011, p. 18) - o que no caso do Cemitério de San Cataldo se constituiu como uma promessa inacabada de uma nova visão para o cemitério monumental edificado, por nunca ter sido terminado. O Cemitério do Bosque procura, ainda, alcançar uma dimensão humana tanto no sentido emocional como no sentido

de vivência do espaço, oferecendo um espaço de relevância às “actividades sociais, experiências intensas, conversação,” em que o contacto ocorre pelas pessoas “permanecerem, sentarem, deitarem ou caminharem” (Gehl, 1996, p. 74). Um espaço de inter-relacionamento em que os atributos que proporcionam o isolamento - paredes, longas distâncias, alta velocidade, múltiplos níveis - ou o contacto - sem paredes, distâncias curtas, velocidade lenta, um único nível - (Gehl, 1996, p. 74) são explorados, anos antes de Jan Gehl os teorizar como elementos importantes ao planeamento do espaço físico, e assim identificar os espaços e conceder a maior ou menor “privacidade”, de um modo diferente do que é feito no cemitério de San Cataldo. Organização compreensível na sua experiência do cemitério nos espaços como o Bosque da Recordação, o Cemitério das Crianças ou o caminho dos *Seven Wells*, por exemplo, - lugares de isolamento - exploram os diferentes níveis ou a longa distância, pela ordem respectiva, ou no caso do pórtico das Capelas da Ressurreição e da Capela da Santa Cruz como espaços de contacto.



Ilustração 190 – Cemitério do Bosque – utilização do espaço para outras práticas do quotidiano. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 191 – Bosque da Recordação. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 192 – Vista do Bosque da Recordação. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 193 – Espaço de sepulcro junto à Capela da Ressurreição. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 194 – Elementos dinamizadores e organizadores do espaço desenhados por S. Lewerentz. (Ilustração nossa, 2015).

O Cemitério do Bosque afirma-se, então, como uma referência ao modo de ver o espaço do cemitério e do integrar na cidade, mas também como uma referência ao modo de sintonizar os espaços ao ar-livre na cidade, num sentido fluido e novamente geral da urbe, um “novo-lugar-para-o-homem-estar-na-natureza”. Nas palavras de Luis Moreno Mansilla:

É hora para uma reconsideração, uma redefinição ... da paisagem que é uma verdadeira extensão - no sentido de um membro ou um dedo - da estética. Um senso de território subjacente à civilização. [...] Territorialidade é parte do significado da arquitectura ... é parte da estética e da intenção do Edifício *sustentável* (Mansilla, 2014, p. 373)

Um espaço que promove a comunhão com a natureza, com a vida, através das espécies de animais que habitam a *Bosque* ao longo das várias estações do ano - veados, esquilos, corvos, raposas - ou pelas espécies arbóreas e de plantas que constituem o ecossistema, tudo isto num lugar inserido numa grande área urbanizada, como é Estocolmo, e ainda num lugar reservado à celebração da morte. Um espaço que confirma as expectativas e o seu bom funcionamento, numa aparente ambivalência, que os relatos dos utilizadores confirmam:

Eu vivo perto do Cemitério do Bosque e adoro passear por lá. Vaguear sem rumo, simplesmente. Distraído a descobrir uma tranquilidade especial. Lendo as lápides, a fantasiar sobre os destinos e vidas dos falecidos. A arquitectura e o ambiente são tão engenhosamente planeados. Eu não reflecto muito sobre eles, apenas os noto. Há tantos mundo diferentes para caminhar entre: do conto de fantasia da Capela do Bosque e à atmosfera misteriosa das colunas gregas da Capela da Ressurreição. No Cemitério do Bosque não existe um tecto, nem janelas, somente pinheiros que se elevam em direcção ao céu.

Os meus pensamentos são levemente iluminados. O Cemitério do Bosque é o meu próprio santuário (Marc *apud* Carmel, 2011, p. 2).

Desde o início não foi a arquitectura que despertou o meu interesse. Nem a natureza e a paisagem com os enormes pinheiros e a sua rica vida animal. O interesse está na convergência que ocorre.

O Cemitério do Bosque é para mim algo único - uma reserva natural sagrada (Carmel, 2011, p. 4).

4.2. CEMITÉRIO DE SAN CATALDO - MÓDENA

4.2.1. PROJECTO

O cemitério de San Cataldo em Módena, é um ponto de viragem na arquitectura de Aldo Rossi e na tipologia latina do cemitério¹⁰⁹. Solicitado, em maio de 1971, pelo município de Módena como um concurso de ideias para a expansão do cemitério Metropolitano de San Cataldo, o complexo funerário da altura, cemitério Cesare Costa, tinha capacidade para 20 000 túmulos,



Ilustração 195 – Cemitério San Cataldo. (Ilustração nossa, 2015).

enquanto um estudo mostrava um aumento para 55 000 durante os 60 anos seguintes. Com isto, o concurso tinha como programa a expansão para oeste, do cemitério existente, num terreno rectangular de 60 000 metros quadrados (Lopes, 2015, p. 132), uma zona onde se localizam os quarteirões industriais e as principais linhas ferroviárias da cidade.

Apresentado sob a entrada *L'azzurro del Cielo*, a proposta sugere um debate arquitectónico, que o júri refere no relatório final do concurso, e que levará a outras fases de concurso e consequentes afinações do projecto:

Mais do que qualquer outro projecto, *L'azzurro del Cielo* causou a discussão para os aspectos actuais e as tendências mais significantes da arquitectura. Respondendo aos requisitos de dialéctica e de relação harmoniosa com as partes existentes do complexo monumental, através de uma composição unitária de diferentes elementos e coerência composicional do todo, esta assegura uma solução de forte técnica e caracterização formal (Comune di Modena *apud* Lopes, 2015, p. 134).

O projecto segue, no seu todo, as premissas apresentadas por Aldo Rossi, no livro *Architettura della città*, onde defende não existir “qualquer possibilidade de invenção da tipologia se admitirmos que ela se conforma através de um longo processo no tempo e possui uma complexa ligação com a cidade e a sociedade” (Rossi, 2001, p.

¹⁰⁹ Tipologia Latina de cemitério – na cultura Mediterrânea o cemitério apresenta-se na escatologia católica como um local de passagem entre a *Terra* e o *Céu*, não sendo unicamente um local de disposição, mas um espaço simbólico, que remete para a representação do Paraíso – por isto um espaço de longa espera que é preciso proteger. Por isto, e na versão Mediterrânea, o cemitério católico apresenta-se numa versão mais edificada, ao contrário da cultura nórdica (versão paisagística), circunscrito por muros, encerrável e assim controlável, sempre como um local *de protecção e exclusão*.

17), o que só é possível encontrar em monumentos ou edifícios consolidados pelo tempo. O que se converte na própria memória local:

A cidade é o *locus* da memória colectiva. Memória que se torna ... o fio condutor de toda a complexa estrutura ... a natureza colectiva e a individualidade dos factos urbanos organizam uma mesma estrutura urbana. Com esta estrutura a memória torna-se a consciência da cidade (Halbwachs *apud* Moneo, 1973, p. 112).



Ilustração 196 - Cemitério Cesare Costa, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Uncube, novembro 2015).

Neste contexto, Rossi e Braghieri, encontram na história o argumento inicial para o projecto, em que a planta da nova extensão “reproduz as características do cemitério existente” (Lopes, 2015, p. 130). O cemitério neoclássico, é realizado entre 1850 e 1876, pelo engenheiro e arquitecto Cesare Costa. Este teria sido idealizado como um catalizador para a cidade, numa época em que o morte passa a ser novamente valorizado pela sociedade, o cemitério a noroeste do centro histórico da cidade, ligado à *via Emilia ovest* por uma alameda oferecia um rápido acesso entre o centro e o complex - plano que acaba por ser distorcido após a construção da linha férrea, tornando-se mesmo um bloqueio à ligação planeada com a cidade, e assim permanecendo isolado na malha da cidade. Projectado como uma cidadela, em que todo o seu perímetro rectangular é murado por urnas e túmulos, enquanto o espaço central, dedicado às inumações, é preenchido por sepulturas ou jazigos (dependendo do estatuto social), denota uma expressão uniforme típica do estilo neoclássico, que lhe confere uma boa relação com a envolvente, num sentido cívico. Representando as ideologias teóricas anteriormente desenvolvidas pela *Académie Royale d'Architecture* de Paris, do cemitério pétrio monumental, na perspectiva da Jerusalém Celestem. Consolidado durante o início do século XIX, após o consentimento político dos

princípios de saúde e higiene¹¹⁰, como estavam a acontecer um pouco por toda a parte. O cemitério de Cesare Costa, definido entre muros como uma relicário, de portas monumentais cheias de repercussões arqueológicas, repleto duma ordem nova, sugere um serviço direccionado para as questões higienistas, características dum edifício introduzido no final do Iluminismo (Moneo, 1973, p. 119).



Ilustração 197 – Cemitério Cesare Costa, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Uncube, novembro 2015).

É o sentido de complexo funerário que Rossi e Braghieri procuraram reestruturar, ao proporem a duplicação do cemitério Cesare Costa, com o cemitério Judeu entre os dois - simétrico a ambos -, como um complemento e fecho deste núcleo já existente. “Com 180 por 280 metros, o perímetro foi fechado por um edifício linear de dois pisos e coberturas inclinadas. Uma estrutura, formada por séries de pórticos com 5 metros de largo por 13 metros de altura, o columbário” (Lopes, 2015, p. 135), reproduzindo também neste aspecto a organização tipológica do cemitério existente. Esta primeira proposta apresentava uma rede subterrânea de túmulos - como catacumbas - cruzando toda área, e marcados à superfície com uma estela em cada sector - como um *menir*. Sectores que também teriam existido no cemitério de Cesare Costa desde a guerra de 1915 (Lopes, 2015, p. 135). A analogia primordial feita com o cemitério existente, estende-se, muito além deste, aludindo a práticas ancestrais das crenças funerárias, tanto na utilização do *menir*, como no paralelo da casa e da sepultura como um mesmo espaço: “A casa da morte, a sepultura, o cemitério é uma casa abandonada, deserta ...” (Rossi *apud* Moneo, 1973, p. 116), assunto que iremos desenvolver mais à frente.

¹¹⁰ Princípios de Saúde e Higiene – iniciou-se durante a primeira metade do século XIX, consistindo num período em que se passa a ter maior atenção com a salubridade das cidades. Procura-se instalar redes de água potável e esgotos, o tratamento de resíduos e a melhoria da qualidade do ar nas cidades.

No centro da implantação proposta por Rossi e Braghieri, a eixo, desenvolvem-se, de sul para norte, o santuário – o cubo -, a ala de sepulturas em U onde se inserem, o ossário – triângulo composto por várias alas - e o túmulo comum - o cone (Johnson, 1982, p. 40). O cubo sem cobertura e com 17 metros de lado por 15 metros de altura, junto à entrada sul, permanece isolado, intocável, como um monumento na paisagem que pretende ser contemplado e ao mesmo tempo oferecer o espaço envolvente à deabulação do visitante. Um momento de tranquilidade em que a arquitectura

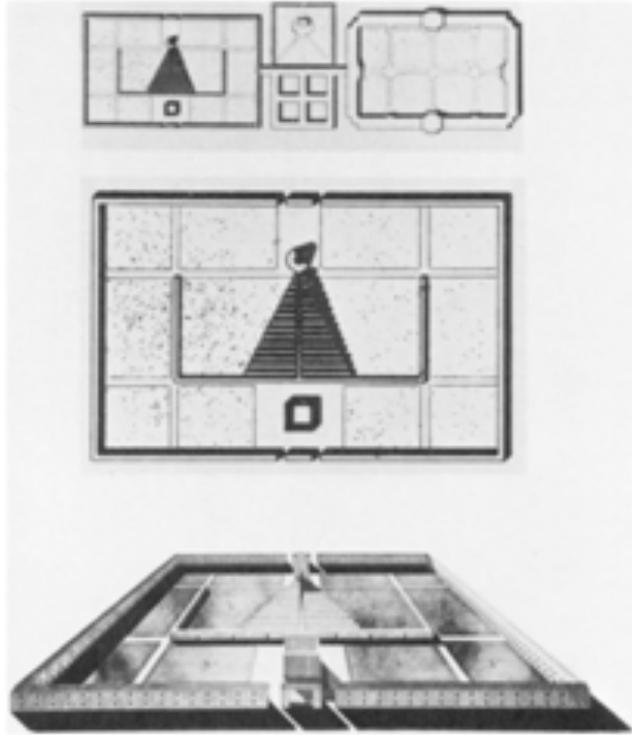


Ilustração 198 – Cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1971. Entrada de competição, de cima para baixo, planta geral da proposta com o cemitério Judeu ao centro e à direita o cemitério de Cesare Costa; planta da proposta de Rossi; Vista aérea da proposta de Rossi. ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 39).

confere o espaço necessário ao visitante, e ao mesmo tempo limita e monumentaliza o espaço, sem interferir no pesar do momento, mas transparecendo a sua natureza trágica, no cubo: “as janelas, abertas directamente nas paredes, não têm caixilhos ou vidros: esta é a casa do morto e, em termos de arquitectura, está inacabada e abandonada sendo uma analogia com a morte” (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 135). O cubo, um Santuário, um monumento para os vivos, dedicado ao culto do ente perdido, onde inicialmente se retinha um momento à meditação e à paz, convertido na última morada dos despojos de cada ente, conserva em si a ideia original de casa abandonada e que em paralelo se completa ao preencherem-se os cubicos de ossários, num sentido de união, de trabalho conjunto da sociedade – análogo ao que acontece na cidade dos vivos.

O triângulo, que converge para o cone, seria composto por fileiras de ossários que variariam de 70 metros para 5 metros em comprimento e entre 4,5 e 11,5 metros em altura, dando origem a um percurso entre a vida e a morte - o cubo e o cone respectivamente -, através de “uma forma análoga às vértebras de alguma formação osteológica” (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 135). Aqui a perspectiva natural seria falseada, pela altura dos ossários que aumentariam, ao longo do corredor,

“proporcionando uma imagem *contra natura*, enganadora e atemporal. Alguém caminhando sem a noção do tempo, sem perspectiva, [...] a metáfora é óbvia e efectiva” (Moneo, 1973, p. 120). Uma “jornada” que termina na sepultura comum, que nos leva para o final como Aldo Rossi diz, “o abandono do abandonado” (Rossi *apud* Moneo, 1973, p. 121), que infelizmente permanece unicamente na imaginação de quem visita o cemitério e a partir do cubo observa para norte um espaço vazio, incompleto, repleto de neve numa história que continua por ser contada.

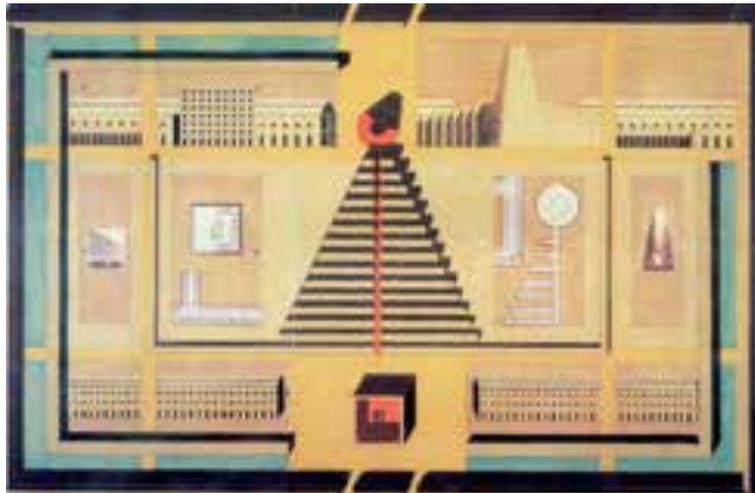


Ilustração 199 – Composição - Planta, Cortes e Alçados, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Modena, junho 2016).

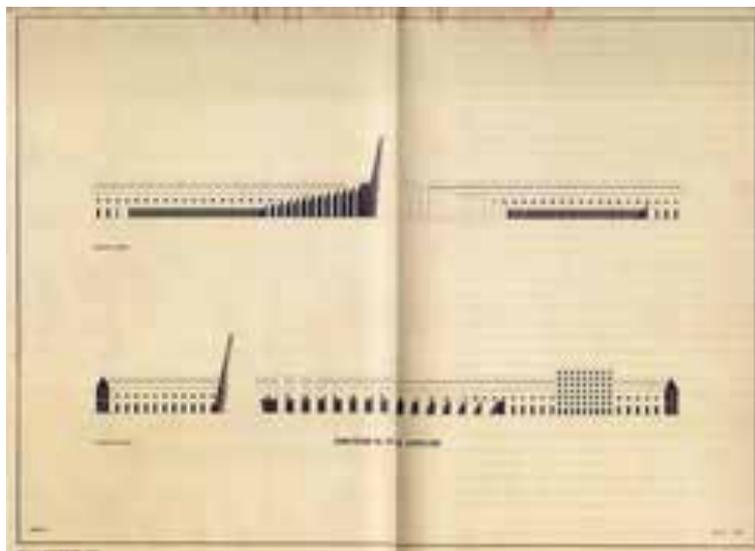


Ilustração 200 – Corte Norte e Corte Este, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Lopes, 2015, p. 138-139).

O cone truncado, onde seria estabelecida a sepultura comum, o segundo monumento destinado às pessoas “cuja a sua ligação com o seu mundo temporal havia-se dissipado, no geral pessoas vindas de asilos, hospitais e cadeias - desesperados ou

vidas esquecidas” (Rossi *apud* Moneo, 1973, p. 121), permanece por construir, paralelamente ao caminho do triângulo. Expressaria nos seus 25 metros de altura a importância do lugar, a marcação do lugar destes defuntos mas também o de todo o complexo, sobressaindo na paisagem. No seu interior disposto como um teatro anatómico, com diversos degraus até ao centro seria a sepultura comum. Este edifício para além da sepultura comum, destinar-se-ia a “ritos fúnebres e outras cerimónias” (Lopes, 2015, p. 140). Este elemento que estabeleceria também uma relação tipológica com as chaminés industriais, consolidaria o caminho intemporal e sem qualquer noção de perspectiva, onde num caminho unidireccional, num único ponto de fuga, o indivíduo se encontra com o “azul do céu”. Conseguindo, Rossi e Braghieri, transformar a gravidade do espaço, numa experiência adquirida através da sua vivência, mas também, por intermédio de uma metáfora entre a vida e a morte, o abandonado e o abandono, a luz e a sombra, o peso e a leveza, significados simbólicos que abordaremos adiante. Uma metáfora efetivada pelo percurso subjacente ao projecto original que o comum visitante não tem a capacidade de experienciar, e assim em parte uma revolução do espaço da morte que permanece inacabada.

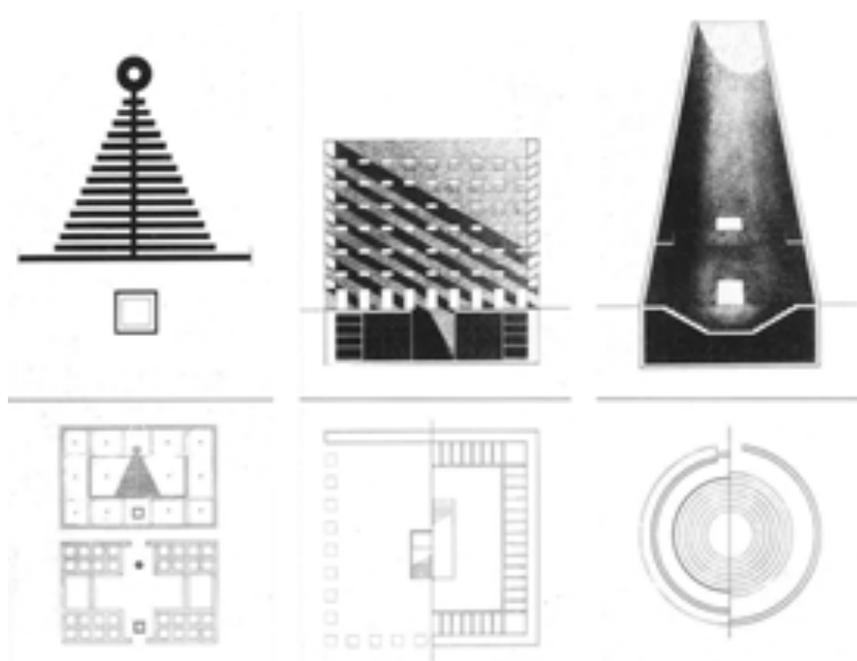


Ilustração 201 – Planta dos três elementos; Corte e Planta – Santuário com acesso ao Ossário; Sepultura comum - Monumento aos Oprimidos, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 94).

A narrativa incompleta que abordaria outras referências como De Chirico, não perde mesmo assim “uma certa melancolia” necessária ao momento para que este mantenha o seu sentido trágico. Mesmo que a entrada para o complexo na altura

fosse feita por um portão na parte antiga do cemitério (no Cemitério Cesare Costa), e perdendo-se o sentido original pretendido na entrada pelo pórtico das arcadas ou da entrada sul que não é utilizada actualmente. Encontramos mesmo assim no espaço sem ornamento, de paredes lisas e que a luz e a sombra nos remetem para a melancolia do arquitecto, um novo sentido para o cemitério moderno de natureza pétreo e monumental – do cemitério mediterrâneo. Aqui, ao contrário de outros espaços funerários em que o espaço é sobrelotado por campas e nestas expressa iconografia característica, encontramos a natureza pétreo nos blocos edificados, numa organização que pretende conferir espaço ao visitante, concedendo deste modo dignidade e ao mesmo tempo respeito pelo momento e pela estadia de quem se pertende recordar.



Ilustração 202 – Estudo da proposta para o novo cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1971. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 88).

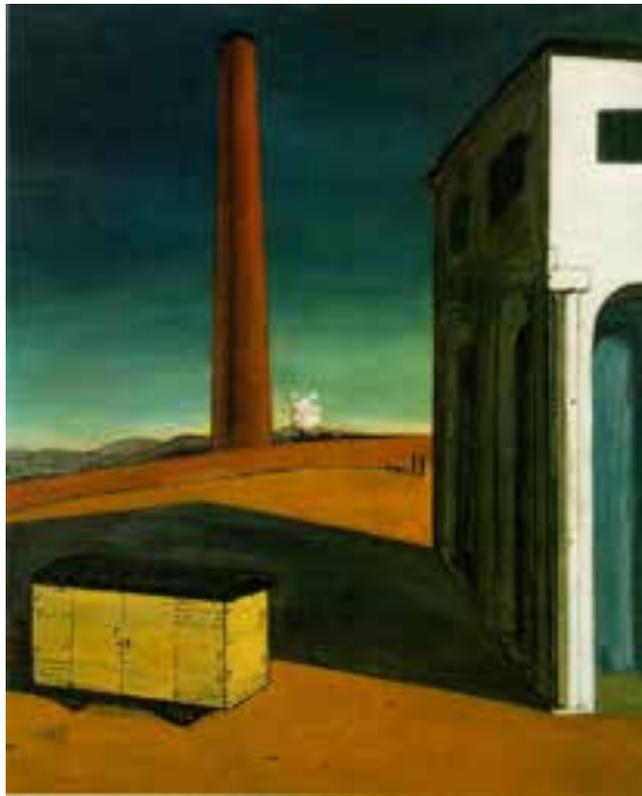


Ilustração 203 – L'Angoisse du départ, George De Chirico, 1914. ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 49).

O cemitério de San Cataldo apresenta a partir de uma tipologia existente, uma nova interpretação do espaço funerário, em que no interior dos blocos é realizado o sepulcro, conservando a individualidade e ao mesmo tempo protegendo em conjunto a memória dos falecidos: “o cemitério é uma representação analógica da casa, do quarteirão, de parte da cidade; a vida, inacabada e abandonada, dos mortos” (Rossi, Braghieri *apud* Lopes, 2015, p. 144).

O espaço entre os blocos edificados, “as casas dos mortos”, surgem paralelamente como ruas e praças ao mesmo tempo abandonadas, vazias, mas que oferecem ao visitante momentos de tranquilidade, de estadia, de meditação, o espaço que por vezes é deixado à quem nos cemitérios actuais. O intercalar dos cheios e vazios, das passagens e dos bloqueios visuais constitui “uma *promenade architecturale*, feita por *objects a réaction poétique*, por espaços expressivos, que articula o grande pátio e permite uma adequada combinação de escalas” (Portoghesi *apud* Lopes, 2015, p. 145).

O cemitério de San Cataldo foi um projecto aprimorado ao longo de vários anos, com várias fases de concurso, várias propostas e diversas premissas acrescentadas ao longo do processo pelo município e pelos arquitectos. Devendo a proposta adequar-se às “questões psicológicas típicas do visitante e respeitar: os seus sentimentos naquele momento, as suas crenças religiosas e filosóficas, e os ritos correspondentes aos sentimentos populares para a morte” (Comune di Modena *apud* Lopes, 2015, p. 146). Havendo nas propostas, também, alterações relacionadas com o modo de inumação causadas pela constituição geológica do solo, onde foi necessário excluir todo e qualquer tipo de sepultura realizada na terra: “é necessário excluir as sepulturas subterrâneas por razões naturais e de altimetria do terreno, verificando-se o perigo de inundações provocadas pela proximidade do rio” (Comune di Modena *apud* Lopes, 2015, p. 146), que contribuíram para a modernização e reinvenção do espaço funerário proposto. Passando assim o projecto por propostas de massificação da construção ou por ideologias ligadas ao labirinto, de modo a responder às exigências.

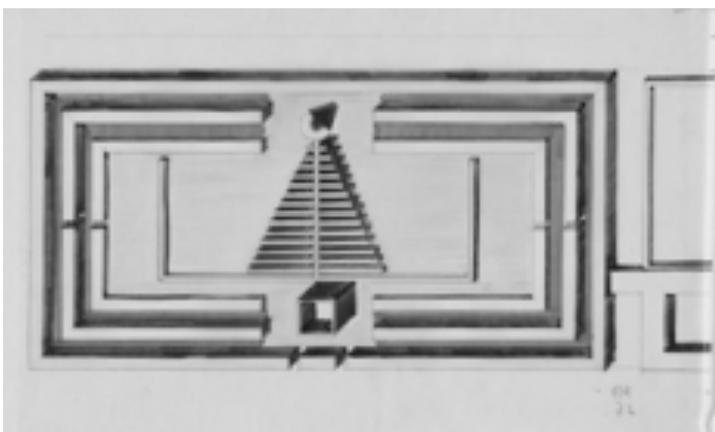


Ilustração 204 - Planta de estudo para o Cemitério de San Cataldo, Aldo Rossi, 1972. ([Adaptado a partir de:] Moma, junho 2016).

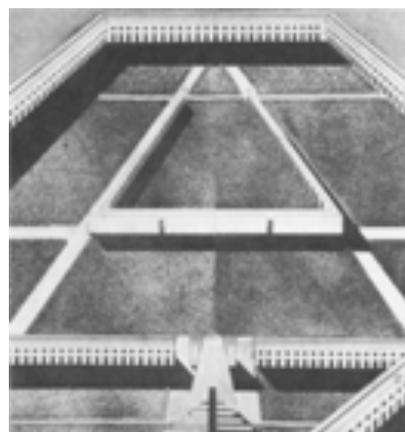


Ilustração 205 – Colagem *O Labirinto*, Aldo Rossi, 1972. ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 44).

Só em 1976 o projecto encontra a sua disposição final, ano em que se incia a obra. Mantendo as ideias base, altera a proporção do perímetro do rectângulo para a dimensão apresentada durante a segunda fase do concurso, perdendo a simetria em relação ao cemitério de Cesare Costa, para atingir uma maior capacidade. Outra das alterações importantes, foi a introdução de um edifício elevado sob estreitas e esguias paredes de betão, entre a proposta e o cemitério Judeu, “assim, os esbeltos pilares-lâmina de *Gallaratese* foram alongados em Modena até uma altura inimaginável, frágeis e vacilantes, carregando a morte” (Rossi, 2013, p. 16). Como uma ponte, o pórtico, estender-se-ia para lá dos limites do perímetro do cemitério, tanto para norte como para sul, ligando-o a duas zonas de estacionamento. “Este pórtico é o limite oriental” da proposta, cobrindo um percurso onde se pretendia a circulação pedonal e a existência de “comércio associado aos rituais fúnebres, como stands de flores. Acima destas arcadas, o interior da ala é preenchido de túmulos ao longo de um corredor central” (Lopes, 2015, p. 150), que permanece amputado em ambas as extremidades. O limiter a nordeste, nesta proposta final deixa de ser uma ala destinada a túmulos, para ser, unicamente, uma parede divisória entre o interior e o exterior, com 3,5 metros de altura e aberturas quadrangulares. Decisão projectual, talvez, de ligar a propostas aos estudos praticados pela *Académie Royale d’Architecture*, no final do séc. XVIII, em que um dos lados permanecia aberto, ou talvez para sublimar a perspectiva monumental e edificadas do cemitério na paisagem.

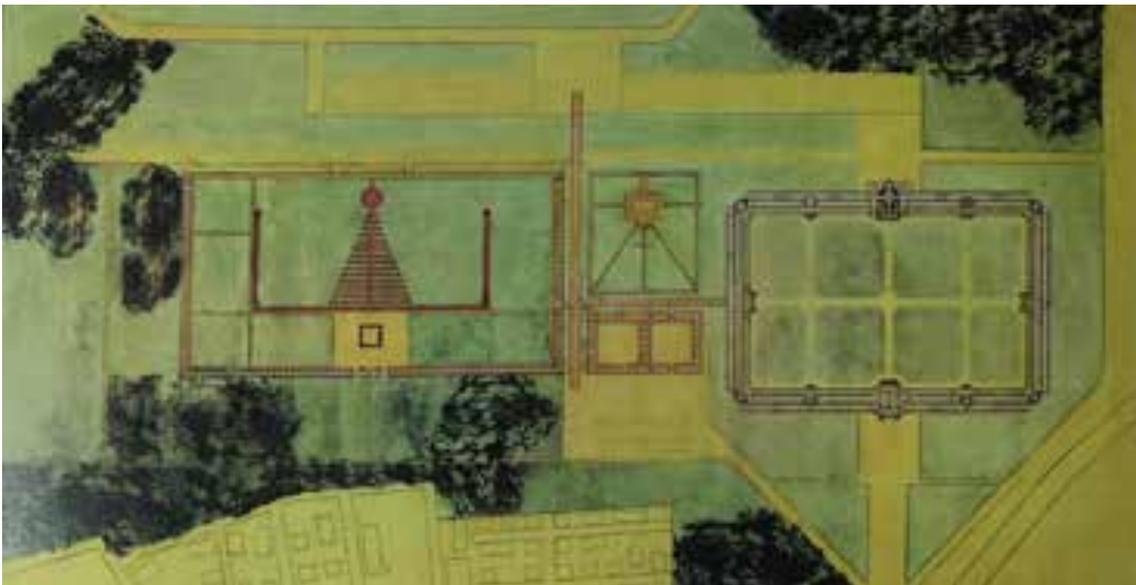


Ilustração 206 - Planta de Implantação definitiva, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Savi, 1983, p. 35).

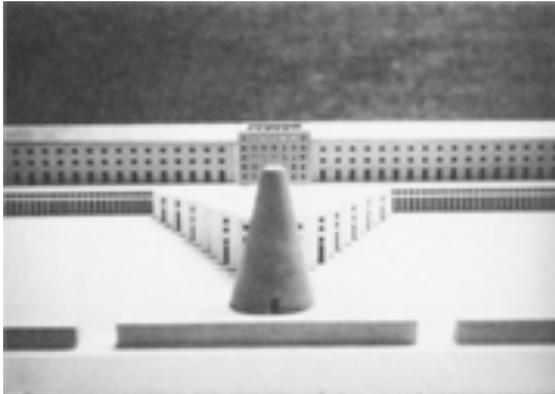


Ilustração 207 – Vista norte, projecto definitivo para o cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1976. Alyce Kaprow ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 39).

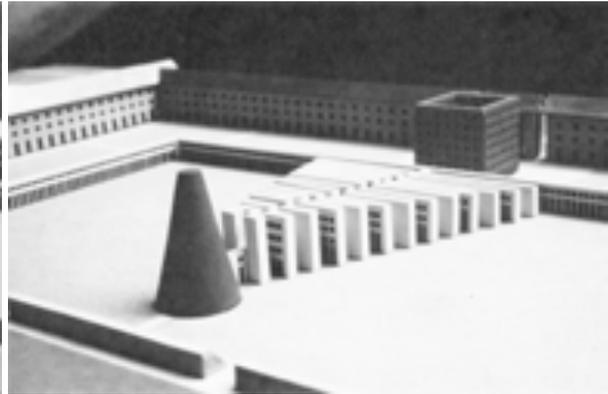


Ilustração 208 – Vista nordeste, projecto definitivo para o cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1976. Alyce Kaprow ([Adaptado a partir de:] Johnson, 1982, p. 51).

É nesta última fase que o cubo, que anteriormente seria o santuário, passa a ser “o ossário com nichos para os ossos” (Lopes, 2015, p. 150). Preenchendo o lado interior, numa métrica quadrada conjugada com as aberturas, que enquadram diversos pontos de vista da paisagem como telas vivas. Passando a existir uma estrutura interior, metálica, com um elevador e duas escadas de acesso às galerias, mantendo-se a parede exterior em alvenaria de tijolo e o bloco sem qualquer cobertura.

Com isto, as edificações centrais em forma triangular, deixa de ser o ossário e passariam a ser túmulos. E o cone que mantêm a função de túmulo comum, “com um anfiteatro contendo assentos para acomodar grupos” que pratiquem os serviços fúnebres (Johnson, 1982, p. 47), é proposto em vermelho: “Vermelho é a cor das chaminés”, “nas pinturas de Giorgio de Chirico de 1912 a 1917” e das fábricas industriais (Johnson, 1982, p. 48). Esta cor, também, poderá estar relacionada com a alusão às chaminés existentes no “campo de concentração de Fossoli di Carpi”, entre Modena e Verona, “estabelecido pelos Alemães em 1944, como ponto de deportação dos judeus italianos para Auschwitz”, onde existiam chaminés de cremação. Transformando um objecto de “opressão e destruição num monumento aos oprimidos” (Johnson, 1982, p. 49-50).

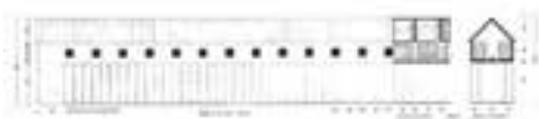


Ilustração 209 – Corte e Alçado do Pórtico, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, 1985, p. 97).

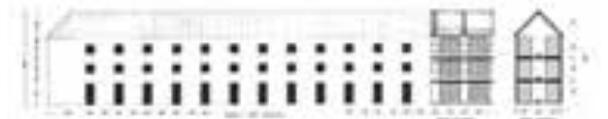


Ilustração 210 – Corte e Alçado das Galerias de transição, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, 1985, p. 97).

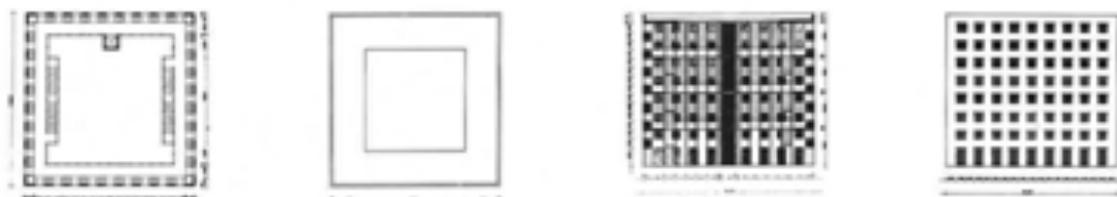


Ilustração 211 – Ossário – Planta tipo; Planta de Cobertura; Corte; Alçado, Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 98).

É também no projecto final que é adicionada uma zona verde que envolveria o complexo funerário. O planeamento previa que à medida que a capacidade do cemitério se fosse reduzindo, seria possível, se necessário, aumentar o cemitério “num perímetro concêntrico ou a norte” da *Strada Cimitero San Cataldo*. Isto, segundo Aldo Rossi e Gianni Braghieri, contribuía para a intenção de “propósito urbano” que ambos procuravam alcançar. Fazendo, claramente, com que se constituísse um “artefacto urbano” que contribui para a vivência quotidiana, como um elemento dinamizador de relações tanto entre pessoas como entre os factos urbanos, na arquitectura global da cidade. Medidas apoiadas pelos arquitectos dado que:

O conceito de complexo funerário, único e profundamente inscrito na área envolvente, e assim na cidade, é um serviço público capaz de caracterizar a paisagem urbana. [...] Não como um monumento isolado, mas como um ponto de referência e de propulsão da vida social (Rossi, Braghieri *apud* Lopes, 2015, p.151).

Esta concepção de complexo funerário incluso nas dinâmicas da cidade, é uma visão que muito nos interessa para o estudo das diferenças de tipologia abordadas entre o sul e o norte da Europa, como novos métodos de resolução do espaço de culto ao ente desaparecido, o que, na grande maioria, terá sido deixado ao acaso do crescimento urbano, sem um planeamento de integração e relação prévio. Este vínculo entre o espaço funerário e a cidade será abordado mais à frente, sobre a interpretação proposta no projecto definitivo, pois até à actualidade nem o plano para o complexo funerário de Modena, nem o plano urbano da sua envolvente, foram executados na sua totalidade. Mas esta questão do fragmento, é um ponto importante para Rossi desde o início e este contratempo aumenta a importância da matéria na proposta de projecto (Lopes, 2015, p. 129). O que nos remete directamente para as questões já abordadas anteriormente na visão conceptual do arquitecto Sigurd Lewerentz e no modo como estes fragmentos servem a organização da paisagem do Cemitério do Bosque e do mesmo modo se evidenciam como partes que visão manter a memória tanto do lugar, como da história da arquitectura.

Mas a questão do fragmento em arquitectura é muito importante [...]. Este poder usar pedaços e 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. [...] 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 (Rossi, 2013, p. 33).



Ilustração 212 – Vista da entrada principal (sul). (Ilustração nossa, 2015).

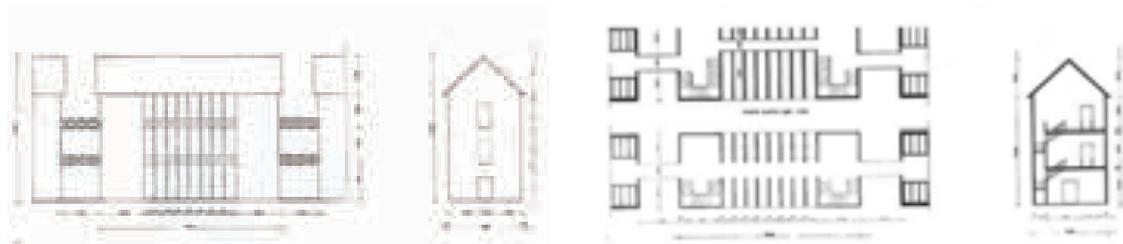


Ilustração 213 – Alçados entrada principal (sul), Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 99).

Ilustração 214 – Planta e Corte entrada principal (sul), Aldo Rossi, 1976. ([Adaptado a partir de:] Arnell, Bickford, 1987, p. 99).

Durante a edificação do pórtico e do lado leste do perímetro Aldo Rossi prevê um caminho sumptuoso, na construção do projecto, em que as diversas partes, ao serem construídas separadamente corriam o risco de perder a noção do todo, o que nos parece confirmar-se. Mesmo assim, ao longo da obra, Rossi e Braghieri, continuaram a produzir vários desenhos e actualizações que assistissem o curso da obra - como detalhes adicionais e revisões ao plano inicial. Acrescentando caixilharia, vidros e portas para as aberturas dos volumes, a fim de resolver as adversidades climáticas que se faziam sentir no interior das galerias (Lopes, 2015, p. 150). A construção decorreu até 1997, pouco antes da morte de Aldo Rossi, até ao estado actual em que se encontra o complexo, permanecendo o perímetro inacabado na ala noroeste, assim como os túmulos centrais que originavam o percurso para o túmulo comum - cone truncado, que também nunca foi erigido. A interrupção da construção estende-se ainda aos arranjos exteriores do plano urbano. A própria entrada sul, que seria a

principal, encontra-se bloqueada, em estado selvagem que mantêm um afastamento do cemitério em relação à sua envolvente imediata e para com a malha global da cidade.

Segundo uma entrevista, do Departamento dos trabalhos públicos de Modena, “o município está a realizar a conclusão” do bloco do pórtico e a apostar no término do lado norte. Procurando, através de uma solução diferente da do plano, “separar a via de San Cataldo por uma parede com uma entrada com fontes triangulares”, desenhada por Gianni Braghieri, estando também em estudo a construção da sepultura comum (Dotti *apud* Lopes, 2015, p. 162). Mas este discurso que remonta a abril de 2010, na prática, até fevereiro de 2015 não apresentava qualquer alteração ao estado anteriormente descrito.



Ilustração 215 – Vista do pórtico de ligação entre estacionamentos. (Ilustração nossa, 2015).



Ilustração 216 – Vista do cemitério Juedeu para o volume elevado. (Ilustração nossa, 2015). Tipologia comparável à utilizada na *Unità d'abitazione al quartiere Gallarate*.

Este final longínquo do projecto parece relacionar-se metaforicamente com a demanda do homem pela incompreensão/rejeição e paradoxalmente a atracção pelo lado místico, da morte. Ou seja, nas palavras de Edgar Morin, o “traumatismo da morte é, [...], toda a distância que separa a consciência da morte da aspiração à imortalidade”, o que leva a uma necessidade de rejeição da morte para que exista a sobrevivência da espécie (Morin, 1970, p. 33), o que paralelamente parece acontecer com o término do plano do cemitério de San Cataldo. A não conclusão do complexo e da sua integração na malha da cidade preserva um sentimento de distanciamento para com a morte, contrário ao praticado e aceite na cultura nórdica, que promove a integração do cemitério no cotidiano da cidade, como vimos no Cemitério do Bosque.



Ilustração 217 – Vista sudeste do Ossário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).



Ilustração 218 – Vista de ligação Pórtico-Transição, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).



Ilustração 219 – Vista de entrada sul, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).



Ilustração 220 – Interior do Columbário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).



Ilustração 221 – Interior do Columbário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).



Ilustração 222 – Interior do Ossário, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).



Ilustração 223 – Pormenor Ossário, Laurian Ghinitoiu, n.d. ([Adaptado a partir de:] Sveiven, dezembro 2010)

Mas esta interpretação outra interpretação, na medida em que Rossi caracteriza o cemitério de San Cataldo como a “casa dos mortos, que se constrói ao próprio ritmo da mortalidade da cidade, tem portanto um tempo que está ligado à vida como, no fundo, todas as construções” (Rossi, 2013: 40). Tal como acontece com o projecto para a Biblioteca Nacional, de Étienne-Louis Boullée, em que as paredes da biblioteca vão sendo solidificadas à medida que se enchem de livros, isto é traduzido para o cemitério, por Rossi. O que pode ser interpretado como um tempo que a vida da cidade ainda não alcançou e paralelamente a obra contínua sem ser finalizada. Necessitando a cidade dos vivos progredir paralelamente à “cidade dos mortos” para que, no futuro, possam relacionar-se equitativamente e em equilíbrio.

o cemitério de Modena [...] pelo seu próprio tema, exprime a liquidação da juventude e do interesse pela morte; [...] está fortemente ligado a factos e à dedução da pesquisa sobre a forma osteologia dos fragmentos; [...] a procura da felicidade identifica-se com um dia feliz, um dia de festa - até porque ao fixarem-se as coisas parece que a felicidade não possa ser negada (Rossi, 2013, p. 35)



Ilustração 224 – Vista para o bloco em U que fecha o conjunto central, Nuno Cera, 2009. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).

4.2.2. RELAÇÃO SIMBÓLICA

Operamos na construção de um grande projecto unitário no tempo, trabalhando sobre determinados elementos que lentamente modificamos (Rossi, 2001, p. 15).

[...] pensamos nos valores que se mantiveram e temos de constatar que, embora estes valores tenham uma conexão com a própria matéria e seja este o único dado empírico do problema, mesmo assim referimo-nos a valores espirituais. [...] temos de falar da ideia que nós temos deste edifício, da memória mais geral deste edifício enquanto produto da colectividade; e da relação que nós temos com a colectividade através dele (Rossi, 2001, p. 45).

A construção da cidade, como facto constituído por fragmentos, é elaborada ao longo do tempo, em diferentes épocas e com diferentes exigências. A cidade, por isto, concebe em si diferentes factos urbanos que se evidenciam e se tornam parte de uma arquitectura permanente, através de uma mesma ideia, a associação com a memória tanto individual como colectiva. O que só é possível de alcançar abarcando a dimensão do indivíduo, o ponto essencial para a “identificação de um facto urbano” (Moneo, 1973, p. 111). Além do indivíduo, que confere a condição de lugar ao facto, é necessária a aceitação global deste facto através do colectivo, que nos concede, também, a compreensão do significado desse lugar. Regendo-se a construção da arquitectura por “estas realidades que lhe oferecem um senso de lugar e história” (Moneo, 1973, p. 111). Logo a ideia de lugar está conectada a algo mais profundo “mais enraizado na própria geografia, na realidade física que está na base da história. O lugar, no modo como adquire um significado, é algo mais que o meio ambiente” (Moneo, 1973, p. 111), faz parte de um resultado simbólico, consequente das intenções e pesquisa do arquitecto, que responde à expectativa e identidade do indivíduo e do colectivo.

Em Rossi, no caso do cemitério, esta pesquisa relacionou-se directamente com um acontecimento pessoal. Durante este processo, por volta de 1971, Rossi envolveu-se num acidente automóvel, na Jugoslávia. Deste acidente, Rossi, diz possivelmente ter nascido o projecto para Modena, pelo menos em parte, e simultaneamente terminado a sua juventude. A constante presença dos ossos e da dor, durante a recuperação, juntamente com a observação das coisas e o apartar delas, remetia-o para a infância - sendo estas as memórias que diz ter guardado e conseqüentemente vão afectar o projecto (Rossi, 2013, p. 37). Relacionando a pesquisa feita, prévia ao acidente, com o acontecimento alcançamos a analogia implementada entre o esqueleto e o projecto, e mesmo o imaginário da infância e imagem final do projecto.

Os meus projectos são partes de uma arquitectura única, incapaz de compor a sua totalidade. Eu concebo-a como fragmentos e eles estão em conformidade porque são como partes partidas de uma mesma coisa. Ossos são bonitos como partes do esqueleto, como elementos de vida e morte. Mas têm uma beleza próprio, não são como os pedaços de cerâmica nos museus (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 142)



Ilustração 225 - Vista noroeste do espaço central do cemitério de San Cataldo. (Ilustração nossa, 2015).

Isto é, em primeiro, se o esqueleto é constituído por ossos, ou seja, partes que formam a estrutura do todo, o projecto para Modena usa, sincronicamente, esta estrutura para obter a organização dos diversos fragmentos que constituem uma narrativa de vida para a morte, onde, em ambos os casos, o esqueleto aparece como a matéria permanente da estrutura da vida e o resultado na morte. No segundo ponto, no imaginário da infância, “a imagem que todos nós temos” da morte, está intrinsecamente relacionada com o abandono. No desaparecimento de um ente querido, na infância, está o significado do abandono daquele que ficou. E é o abandono que o próprio Rossi procura ao afirma sobre o cubo: “é uma casa abandonada ou incompleta, sem janelas ou telhado” (Rossi *apud* Johnson, 1982, p. 44). Mas na perspectiva da infância, o ambiente do cemitério parece também querer remeter para outra imagem, a de uma casa dos desenhos das crianças que é afectada pelas estações do ano. Analisando as cores das paredes e das coberturas, que se adaptam a cada hora do dia, que podem corresponder a uma imagem mais infantil, e até no modo como considera espaço para que o projecto se transforme a cada estação do ano, o que Rossi expressa como uma preocupação de considerar “o duplo sentido do tempo, atmosférico e cronológico” (Rossi, 2013, p. 22), tão importante na sua arquitectura:

Pergunto-me como entram as estações na arquitectura; talvez esteja fixado na galeria de Milão quando no inverno o nevoeiro a atravessa, ou na natureza do Brasil que devora todo e qualquer espaço, ou nas vilas abandonadas sobre o lago (Rossi, 2013, p. 61).

[...] agora vejo que estes grandes tectos azuis em chapa, tão sensíveis à mutação da luz do dia, da tarde, das estações, ora parecem de um azul profundo ora de um claríssimo azul celeste. As paredes rosa conjugam-se com o tijolo emiliano do antigo cemitério e até elas reflectem luzes que podem aparecer como quase brancas ou como rosa escuro.

Ainda em projecto e já o cemitério pertencia aos espessos nevoeiros do rio Pó, às casas desertas nos seus taludes, abandonadas há anos [...] (Rossi, 2013, p. 41-42).

Uma meditação sobre a arquitectura, que Rossi afirma de modo poético estar presente, principalmente, no projecto do cemitério de San Cataldo. Onde o arquitecto diz, a pouco e pouco, “compreender melhor uma época mais longínqua”, em que “no desenho, na narrativa, no romance”, reencontra “os fios que unem a análise à expressão” (Rossi, 2013, p. 42). Factos que temos vindo a constatar ao longo da análise do projecto.

O próprio modo como os materiais são utilizados, no cemitério, remetem-nos não só para um corte com o passado, em que se procura a simplificação da forma, sem qualquer tipo de adornos, mas também, para uma passagem significativa de Boullée sobre os monumentos funerários:



Ilustração 226 – Vista do Ossário e da Entrada, Andrea Pirisi, 2012. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).

Não me parece possível conceber nada mais triste do que um monumento composto por uma superfície lisa, nua e sem adornos, um material absorvente de luz, absolutamente desprovida de detalhes, e onde a decoração é formada por composições de sombras, esboçando sombras ainda mais escuras (Rosenau *apud* Johnson, 1982, p. 44).

Esta afirmação de Boullée, parece retratar grande parte do projecto e das preocupações de Rossi, para Módena, com “o estudo das luzes, os grandes feixes de luz sobre os bancos dos velho, as sombras exactas das formas geométricas dos bancos e da estufa”, que encontrava nos quadros de Angelo Morbelli¹¹¹ - *Il Natale dei rimasti* ou *Pio Albergo Trivulzio* -, servem-lhe como “meios plásticos e figurativos” (Rossi, 2013, p. 40) para a estruturação da obra. “No projecto de Módena pensava sempre neste hospício; e a luz que entra no cubo, que, no corte, define faixas rigorosas, é a luz destes envidraçados” (Rossi, 2013, p. 40), diz Aldo Rossi. Mas também, retrata o traço melancólico presente no espaço ao longo de uma *promenade architecturale* que se assemelha a um percurso de reflexão sobre analogia entre a vida e a morte. Apesar de este ser um espaço dedicado ao defunto, parece querer

¹¹¹ Angelo Morbelli (1853-1919) – pintor italiano, com inúmeras obras reconhecidas no *Divisionismo* e *Neo-impressionismo*. Autor de obras como: *Il Natale dei rimasti* ou *Giorni Ultimi*, entre outros.

expressar, apesar da tristeza, uma forte consideração por quem perdeu o seu ente querido, procurando, talvez, um modo de apaziguar a dor do momento, pelo modo como o espaço se liberta do peso de um cemitério lotado de campas e, ao mesmo tempo, oferecendo um espaço em que seja possível prestar as devidas homenagens em qualquer momento em que o ente vivo sinta necessidade.



Ilustração 227 – *Il Natale dei rimasti*, Angelo Morbelli, 1903. ([Adaptado a partir de:] Catania, junho 2016).



Ilustração 228 – Vista de aérea da entrada Sul e do Cubo, Stefano Topuntoli. ([Adaptado a partir de:] Wmud, junho 2016).

Para além destes cuidados durante o planeamento do projecto, Rossi e Braghieri, procuraram reestruturar ligações com as crenças “originais”. Ou seja, o espaço funerário não é unicamente um espaço de sepulcro ou de espera pelo “Julgamento Final” - entender cristão -, mas sim, um lugar de culto ao defunto, onde em parte a ligação com a natureza é recuperada e embora este espaço seja “a cidade dos mortos”, é oferecido espaço para os vivos. A primeira proposta, em que existiam catacumbas, estas eram marcadas ao nível da superfície com estelas, demonstrando ligações mais distantes, onde as catacumbas remetem para pré-existências do cemitério Cesare Costa, mas também, para os primeiros cultos da religião cristã no Império Romano, em longos túneis cheios de ossos, em que se praticava o culto da religião e ao ente. Esta ligação numa abordagem menos directa, poderia estar, ainda, ligada a uma reinterpretação dos túmulos em *tolói* ou das primordiais grutas funerárias - prática do homem *Neanderthal*. Enquanto encontramos na estela o seu significado original, de marcação de uma sepultura, o que neste caso seria a sepultura de um grupo. Mas a estela, que nos desenhos dos arquitectos só aparece em planta não nos dá informação da sua cota altimétrica, podendo ser uma analogia com o *menire*, o que nos sugeria do mesmo modo a marcação, neste caso, de um lugar com características sagradas, em que o sol, e as sombras reproduzidas por este, são de extrema importância para o culto no espaço, o que se correlaciona com a precisão das sombras, que Rossi afirma ter em mente ao longo do processo de planeamento do

projecto. E ainda, na sua demanda pela realização de factos urbanos significativos, o que é demonstrado nos seus desenhos, por exemplo, a mão de San Carlone sobre San Cataldo, como uma benção ao projecto.

Os factos urbanos¹¹², que Rossi, procurava edificar, no seu entender, teriam de ser únicos numa perspectiva, em que tal como os monumentos, resistissem à passagem do tempo, consolidando-se ao longo de gerações, como ícones no quotidiano da cidade. Tal como os



Ilustração 229 – Acesso ao corpo central em U, Andrea Pirisi, 2012. ([Adaptado a partir de:] Cera, Pirisi, junho 2016).

milagres sem tempo que encontra na obra de Edward Hopper: “mesas postas para sempre, bebidas jamais consumidas, coisas que são apenas elas próprias” (Rossi, 2013, p. 29). Esta ideia de lugar sem tempo, é transposta e trabalhada no espaço do cemitério, no significado de “cemitério como uma arena do tempo, da morte, e da regeneração” (Johnson, 1982, p. 54), em que o tempo, tal como nos “processos psíquicos”, é “atemporal” em si (Freud, 1920, p. 140). Isto, segundo a psicanálise, significa “que não são ordenados temporalmente, que neles o tempo não muda, que a ideia de tempo não lhes pode ser aplicada” (Freud, 1920, p. 140). Esta ideia de espaço “atemporal”, no cemitério, é planeada de modo a que se sinta tanto no exterior como no interior do complexo, uma preocupação com a identificação do espaço, transversalmente a todos os tempos, mesmo com a constante evolução das gerações e do envolvente da cidade, mas também na ideia de arquitectura como prolongamento e herança do homem. O que Rossi escreve, na introdução a Boullée:

O monumento, ultrapassou a sua relação com a história, tornando-se geografia; E a luz que cria as sombras, não é talvez a mesma luz que corrói a matéria dando-nos uma imagem mais autêntica do que aquela que os próprios artistas queriam oferecer-nos?

¹¹² Facto urbano – é um conceito puramente Aldorossiano, alcançado unicamente por edifícios consagrados pelo tempo. O facto urbano, constitui-se na cidade como um lugar permanente, universal e necessário à organização e hierarquização do espaço colectivo, sendo um ponto de referência na urbe. “O que interessa não são as qualidades que tornam esses [lugares] únicos, mas o modo como funcionam no seu ambiente” (Giedion, 2004, p. 47), inserindo a arquitectura num “vasto ambiente cultural”, onde é “criticada fora de uma elite de especialistas”, tornando-se estes factos urbanos “parte da cidade”, ou mesmo a “cidade” (Rossi, 2001, p. 164). O facto urbano é então um lugar individual com um papel importante no colectivo, em que a sua forma é “organizada e tornada complexa no espaço e no tempo” (Rossi, 2001, p. 45), com uma “riqueza de motivos” para a vida na urbe que só são reconhecidos através da consolidação no tempo, tornando o facto urbano um lugar insquestionável.

Com isso, ainda mais que ser pessoal e colectiva, por sua vez, a arquitectura é a mais importante das artes e das ciências; porque o seu ciclo é natural como o ciclo do homem, mas esta é quanto resta do homem (Rossi, 1981, p. 20).

Esta atemporalidade do complexo funerário, de Rossi, confere-lhe de certo modo uma posição de anonimato, resultante de um edifício “despojado de qualquer tipo de embelezamento” (Lopes, 2015, p. 140). Neste, a beleza está exactamente na simplicidade da forma e dos materiais, “parecendo quase irreal, como um desenho,” mesmo utilizando “características materiais genéricas do envolvente” (Lopes, 2015, p. 140). A atemporalidade do projecto, pode ainda expor o conceito, que anteriormente exploramos, de uma construção que se irá consolidando em paralelo com a evolução da cidade. Do mesmo modo que as grelhas de túmulos nas paredes, disponíveis ao longo das galerias, se vão preenchendo, simultaneamente se consolida o projecto, deixando seu estado de abandono, para regressar a ser “habitado”, como uma ultima morada. Compreendemos aqui o rejuvenescimento de algo que “a cultura japonesa jamais esqueceu: a continuidade da experiência humana”, sustentando-se de “elementos que persistiram ao longo da sua própria tradição” (Giedion, 2004, p. 9). Enfatizando o seu carácter especial na medida em que “resume todas as questões impostas pela cidade” (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 170). Nas palavras de Diogo Seixas Lopes:

[Aldo Rossi e Gianni Braghieri] **transcenderam os critérios iniciais, entrelaçando racionalidade e imaginação.** A função funerária do edifício influenciou esta mudança. De facto, o cemitério foi ao mesmo tempo o espaço simbólico da “cidade dos mortos” e o exemplo consumado de “arquitectura da cidade” (Lopes, 2015, p. 163).

Para além do sentido constante em todo o projecto, o ossário e a sepultura comum, constituem marcos de extrema relevância simbólica no contexto do complexo funerário. Ambos, são monumentos e como tal permanecem ao centro, segundo a visão de Rossi, no livro *L'architettura della città*. Remetendo para uma planta centralizada, característica “determinada e constante, na arquitectura religiosa”, que cria uma dialéctica específica “com as suas funções, com a técnica da construção, e por fim, com a colectividade que participa na vida” daquele espaço (Rossi, 2001, p. 55), abordados como elementos de tipo especial, “porque em virtude da sua forma o seu valor vai além da economia e da função” (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 170), enquanto monumentos marcados pelo tempo e pelo espaço, para além da sua função, estes “providenciam uma expressão tangível da história e conteúdo simbólico, dando significado à sua forma” (Lopes, 2015, p. 170).

O cubo, como elemento simbólico, constitui um memorial ao “massacre que teve lugar durante a segunda guerra mundial” (Lopes, 2015, p. 172). Aldo Rossi, utiliza o argumento de construção do espaço funerário, não só para responder à sua função, mas também para fazer referência a acontecimentos traumáticos da história, no próprio sentido de memorial - de lembrança ou homenagem a algum acontecimento ou indivíduo que não se pode esquecer. O cubo é, deste modo, um local construído para sustentar na memória dos vivos os factos históricos e mesmo a lembrança dos que partiram, “aludindo à violência e à tristeza como modo de provocar a consciência das pessoas” (Lopes, 2015, p. 173).

Contudo, o cubo, é sobretudo a imagem de uma casa abandonada, deserta, sem cobertura e pontuada por vãos abertos à intempérie. O cubo procura estabelecer uma relação para além da simples metáfora da morte, resolvendo “um problema de função e representação”, em que a analogia com a morte, segundo Rossi, é unicamente possível “lidando, com um



Ilustração 230 – Cemitério de San Cataldo, Luigi Ghirri, 1985. ([Adaptado a partir de:] Lopes, 2015, p. 133).

objecto acabado, com o final de todas as coisas: nenhuma relação, diferente daquela da casa abandonada e do trabalho abandonado é consequência intransmissível”, orientando este volume para um “ciclo de criação e a sua extinção” no tempo (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 130). Esta alusão, capturada pela objectiva de Luigi Ghirri, demonstra-nos o significado deste objecto para a arquitectura e no contexto do cemitério, onde o cubo é o edifício alegórico à cabeça do esqueleto que compõe o conjunto central (Lopes, 2015, p. 132). O esqueleto que se impõe como motivo à construção do cemitério, concebe à morfologia do corpo a organização do espaço, afirmando-se figurativamente no cubo como a cabeça, o pórtico em U os ombros e braços, o triângulo a caixa torácica constituída por vértebras (coluna vertebral) e costelas e, por último, o cone truncado como elemento gerador de vida (Johnson, 1982, p. 53).

A fase transitória, deste percurso central, ainda não construída, é uma analogia com a vida e com a estrutura do corpo humano, onde a ideia de tempo e de perspectiva se perdem - uma perda do controle da medida do espaço e da sua profundidade (Moneo,

1973, p. 128). Como um momento de reflexão e de isolamento, em que o visitante ao longo do caminho mergulha mais profundamente em si próprio, metaforicamente expresso pela falta de relação com a paisagem exterior ao longo do caminho, enquanto os pórticos de túmulos aumentariam de cota em direcção ao cone o seu comprimento diminui, inscrevendo-se dentro de um triângulo. Um percurso melancólico, de silêncio e solidão, em que, mais uma vez Rossi encontra referência nas pinturas misteriosas, de fortes contrastes luz/sombra, De Chirico. Mas estas alas concebem também um sentido histórico, que Rossi acreditava ter encontrado, “não como um facto, mas uma série de várias coisas, de objectos afectivos para serem usados pela memória ou no projecto” (Rossi, 1996, p. 5), o que neste caso, se reflecte na imagem histórica da liturgia cristã, da *Descida de Cristo da Cruz*¹¹³, em que as costelas sobressaem no corpo morto pelo esforço e mutilação da dolorosa crucificação.

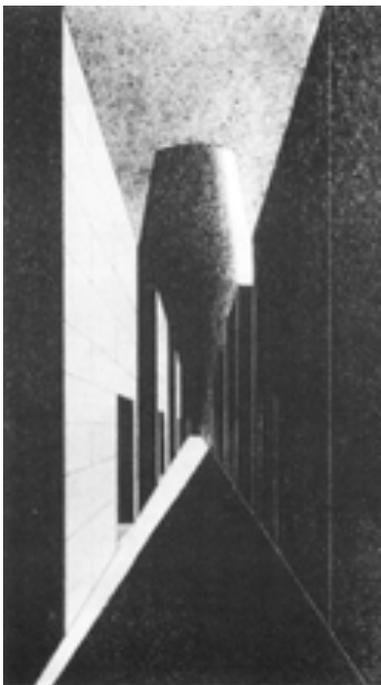


Ilustração 231 – Vista perspectiva da chaminé – a sepultura comum a partir do percurso dos columbários, Aldo Rossi, 000. ([Adaptado a partir de:] Moneo, 1973, p. 129).

A dupla analogia das costelas como fragmento - ou conjunto de fragmentos - do corpo humano e como facto histórico da liturgia cristã, enfatiza a relação simbólica, para o qual, todo o projecto procura estar direccionado, em que a gravidade do espaço é irradiada pela disposição das partes do complexo e pelos ambientes encontrados ao longo de todo o percurso. Assim, o percurso central constitui-se como a “estrutura de suporte” - coluna vertebral - das costelas, a estrutura central onde a passagem por um momento de “escuridão” ou de solidão é potencializada até que seja encontrada a luz, a fuga direccionada para o céu do cone truncado. O que Rossi escreve como o *pathos*¹¹⁴ referencial para a organização morfológica, sempre presente no plano de fundo do projecto:

[...] através desta anormal posição que um corpo morto adquire no transporte, acaba por nos comunicar um pathos peculiar. [...] este ser objecto é particularmente penoso e doloroso para o espectador, o qual não pode remeter a deposição senão para a

¹¹³ Episódio bíblico, em que Jesus Cristo é pregado na Cruz e ali é deixado até à sua morte.

¹¹⁴ *Pathos* – palavra grega que pode designar emoção, ligação afectiva, paixão ou sofrimento (definição à qual se refer neste caso).

doença, mais que à morte. Por outro lado, a deposição aceita um Sistema, um edifício, um corpo, querendo-lhe ao mesmo tempo fragmentar o quadro de referência, isto é, constringendo-nos a um diferente significado, certamente mais inquietante na sua inverosimilhança (Rossi, 2013, p. 38).

O cone truncado enquanto sepultura comum destinada aos indigentes, é o monumento que mais se evidencia no complexo funerário. Relacionando-se directamente com as chaminés das grandes fábricas industriais, este apresenta um duplo sentido simbólico, “significando a cremação e a produção, de morte e vida”, existindo no seu interior “uma espécie de material seminal, os ossos dos indigentes” (Johnson, 1982, p. 53). Este espaço onde podem ser prestadas as últimas homenagens ao defunto ou qualquer tipo de rituais oferece um óculo para o céu, como uma garantia de ascensão ao céu tal como acontece com os gases libertados pelas chaminés. A enorme abertura sugere, ainda, uma relação com o próprio Panteão de Roma, “um edifício que terá sido usado como igreja Cristã, desde antes do século VII, e como espaço de sepulcro nos tempos mais modernos, encontrando-se no seu interior Raffaello e os reis de Itália” (Rossi *apud* Johnson, 1982, p. 47).



Ilustração 232 – Alçado do Cenotáfio de Newton, Etienne-Louis Boullée, 1784. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016d).



Ilustração 233 – Corte de Cenotáfio, Etienne-Louis Boullée, 1781-93. ([Adaptado a partir de:] Gallica, 2016e).

A forma do cone liga, directamente, o cemitério aos princípios de Boullée. No cone encontramos uma ideia análoga ao simbolismo evocado por Boullée para a esfera, em que ao longo de todos os tempos a esfera é igual a si mesma e um símbolo de equipolência, onde mais nada possui a excepcional qualidade de igualdade todas as faces. Evocando a parte emocional do imaginário de Étienne-Louis Boullée para o cenotáfio¹¹⁵: “Templos de Morte! O seu aspecto deve congelar os nossos corações! Artista, evita a luz do céu! Descida aos túmulos para identificar ideias sob um luar persistente e lâmpadas sepulcrais” (Rossi, 1981, p. 18). A sepultura comum adopta, assim, uma posição dramática similar à apresentada para a esfera, transportando em

¹¹⁵ Cenotáfio – designa um memorial edificado para homenagear um indivíduo ou um grupo.

si todo o simbolismo dos arquitectos revolucionários do século XVIII, da época Iluminista, que expressa uma fatalidade silenciosa carregada de melancolia e mistério, também comuns da referência nas obras De Chirico.

Com base no estudo realizado e na interpretação de Maurizio Ferraris, para a revista Lotus International nº 38, de 1983, onde refere a propósito do projecto para o cemitério de San Cataldo que:

o constrangimento para com a morte não foi contornado, mas sim “canalizado” racionalmente: memória, monumento, exclusão e protecção - todos os aspectos da sepultura e do cemitério foram respeitados. Mas, na realidade, sem o ênfase monumental (ou o seu inverso: o desejo de ocultar a todo o custo e em todos os sentidos) (Ferraris, 1983, p. 40).

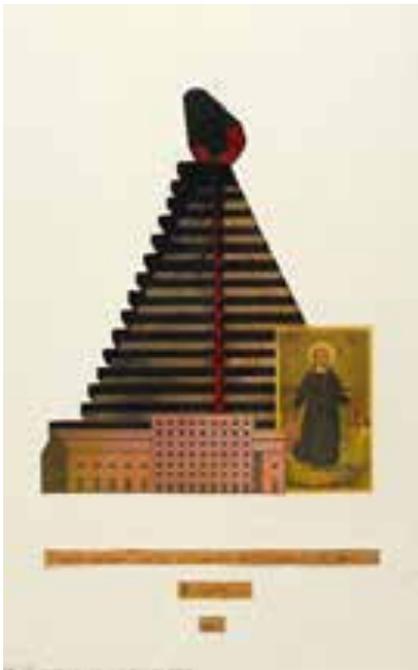


Ilustração 234 – Conjunto Central, Aldo Rossi, 1978. ([Adaptado a partir de:] Fondazione Aldo Rossi, 2016b)

Depreende-se a partir das relações simbólicas ao longo de todo e de cada fragmento do complexo funerário de San Cataldo, que Aldo Rossi utiliza a tipologia não só do espaço envolvente e de práticas culturais do sítio em que a obra se insere, mas também utiliza tipologias praticadas em arquitectura de outras épocas, reinterpretadas - no caso Boullée -, e tipologias muito enleadas com a pintura. Procurando apoiar-se nestas diferentes tipologias, com fim a criar uma nova morfologia espacial rigorosa e minuciosa para o cemitério, baseada em tipologias já utilizadas e que apelam à memória, mas que oferecem um ambiente peculiar, sem nunca discernir a *pietà* e a gravidade característica do espaço, abordando o carácter monumental de modo diferenciado do habitual.

4.2.3. INTEGRAÇÃO NA URBE

Consciente da manipulação que realizava dos elementos arquitectónicos, Aldo Rossi, pretendia alcançar uma arquitectura integrada nos valores cívicos, defendendo mesmo ser este o único modo de alcançar o colectivo. Para isso, foi necessário aceitar a ideia tradicional de cemitério, o que “supõe aceitar a gravidade do espaço e da situação; supõe aceitar a memória” (Moneo, 1973, p. 119), servindo-se, para isso, do significado social da morte, que a história lapidou nas nossas sociedades. Sem procurar aludir às tipologias de jardim ou de parque natural, Rossi e Braghieri, procuram compreender como recuperar a tipologia já existente no sítio e intimamente ligada à ideia de memória, sendo que a morte faz parte do cemitério, onde o seu significado no meio social se mantém vinculado ao ritual. Cientes que os usos e costumes, que o passado e a memória são o sentido para a formulação destas situações artificiais, em que a arquitectura tem a responsabilidade de proporcionar ao homem as condições para a vida, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, opõem-se “à ideia Nórdica ou Escandinava de cemitério, a qual tem como base para a resolução do problema a aceitação natural da morte” (Moneo, 1973, p. 119), baseando-se na recuperação panteísta em que a deteriorização dos despojos humanos é realizado pela natureza, mas inserido num meio construído.



Ilustração 235 – Ortofotomapa do centro da cidade de Modena e localização do cemitério de San Cataldo, Ilustração nossa, 2016. [Adaptado a partir de:] fonte GoogleMaps).

O cemitério ligado à memória, à história e à cidade pode constituir um papel importante no desenvolvimento da urbe, aproximando as pessoas da compreensão de que a “definição arquitectural constitui um espaço arquitectural onde a forma e a racionalidade dos edifícios como intérpretes da cidade e, neste caso, o significado do cemitério, talvez seja uma alternativa ao crescimento sem sentido e desorganizado da cidade moderna” (Rossi *apud* Moneo, 1973, p. 119), à imagem do que se vai averiguando na grande maioria dos cemitérios, em que de grosso modo se tornaram um lugar de aglomeração e eximção dos defuntos, onde o solo é utilizado até ao limite descomedido de uma visão unicamente funcionalista do lugar.

Por isto, os arquitectos procuraram fazer do complexo funerário um edifício público, um serviço no contexto da cidade, que se reproduz numa cidade dos mortos, em que a organização e a disposição dos túmulos oferece o espaço necessário ao visitante para praticar os seus rituais, mas também de poder, unicamente, deambular pelo espaço sem necessariamente se relacionar com os acontecimentos funerários. Como Rossi e Braghieri escrevem na descrição do projecto:

o agregado de edifícios está configurado como uma cidade ... o cemitério torna-se um edifício público com a necessária clareza e racionalidade dos caminhos, com um uso apropriado do solo ... a referência ao cemitério está estabelecida na arquitectura do cemitério, da casa, da cidade ... (Rossi *apud* Moneo, 1973, p. 121-122)



Ilustração 236 – Ortofotomapa actual do cemitério de San Cataldo, Ilustração nossa, 2016. ([Adaptado a partir de:] fonte GoogleMaps).

A intenção de projecto demonstrada na fase final, de 1976, é clara: manifesta a vontade de “continuidade física entre o antigo e o novo” (Rossi, 1996, p. 7), uma continuidade entre o cemitério e a sua envolvente e entre o cemitério e a cidade, integrando-o no quotidiano da sociedade. O complexo funerário de San Cataldo é incorporado num espaço verde que dissimula a relação visual, entre as habitações e o lugar do cemitério, mas ao mesmo tempo oferece novos espaços dedicados à vivência da cidade por parte do indivíduo, criando uma zona de transição em que poder-se-ia praticar outras actividades ao ar livre. Ainda para mais, quando os limites do cemitério são definidos como um edifício público, que num vislumbre exterior se pode assemelhar a uma escola ou outro tipo de serviço. Este “não-lugar”¹¹⁶, necessário na “sobremodernidade”¹¹⁷, para o desembaraço de “quem nele penetra das suas determinações habituais”, oferece um ambiente de afastamento provisório das actividades habituais do quotidiano (Augé, 2012, p. 88-89), ou noutra medida, um espaço de relacionamento e cruzamento de indivíduos, em que o estado “psicológico e os aspectos sociais” são tidos em conta, podendo “influenciar actividades lúdicas, padrões de contacto, e possibilidades de encontro”, completamente distinta da ideologia de planeamento funcionalista (Gehl, 1996, p. 47) e da habitual cena funerária.

Neste panorama, as intenções de projecto suplantam largamente o pedido na fase inicial do concurso, indo a proposta muito além de uma simples proposta de ampliação do cemitério, mas constituindo-se como uma proposta de todo, em que o todo é considerado ao nível do complexo funerário e ao nível das relações com a cidade, procurando recuperar o vínculo com a malha da cidade e com o quotidiano da vida social. Ao mesmo tempo que repensa e traça uma nova interpretação à vivência do lugar, cemitério. Mas esta visão e planificação profética de uma nova integração na cidade e de um novo lugar funerário acaba por não se concretizar, continuando até aos dias de hoje inacabado tanto a ampliação do complexo, como o plano envolvente, não sendo mesmo possível a percepção, no sítio, de qual seria a entrada principal

¹¹⁶ Não-Lugar – designa duas realidades dispare: “espaços constituídos em relação com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livres), e a relação que os indivíduos mantêm com estes espaços” (Augé, 2012, p. 82). Sendo estes, espaços em que o indivíduo temporariamente assume uma identidade comum com outros indivíduos, sem nunca perder o seu anonimato. “É o não-lugar que cria a identidade partilhada dos passageiros, da clientela ou dos condutores de domingo” (Augé, 2012, p. 87). Assim os Não-Lugares oferecem ao indivíduo um momento em que se pode libertar e deixar de manter a sua condição, a sua posição social, pois não existe individualização sem que haja controlo de identidade.

¹¹⁷ Sobremodernidade – deriva “simultaneamente das três figuras do excesso que são a superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização das referências, encontrando naturalmente a sua expressão completa nos não-lugares” (Augé, 2012, p. 93)..

para o cemitério ou a existência de um plano para o meio envolvente, por exemplo (se o observador não estiver a par do projecto). Rossi apresenta estes objectivos de integração, de relação e de consciência para com o a cidade na memória descritiva do projecto, referindo-o como um protótipo possível, da ideia de cemitério edificado, habitualmente monumental. O que demonstra como objectivo final a inclusão deste como facto urbano do meio em que se insere, e como um serviço público existente no contexto permanente da cidade, como diz Vittorio Savi, na *Lotus funebre*, de 1983.

A principal interacção com a cidade, na medida em que este projecto está em causa, consiste principalmente na sua precisa forma de definição arquitectónica de modo constituir "um lugar arquitetural" onde a forma e racionalidade da construção - intérpretes da piedade e significado do cemitério - são uma alternativa para o crescimento desorganizado e brutal da cidade moderna (Rossi *apud* Lopes, 2015, p. 140).

[...] quando o cemitério fosse terminado, não seria nem mais nem menos que uma atracção pública, em que a melancolia do tema não o distinguiria dos outros demais, estando profundamente enraizado na cidade (Savi, 1983, p. 32).

Parece-nos, deste modo, ficar um importante propulsor de qualidade de vida, sensações e comunicações da dimensão da cidade inacabado e estático no tempo, permanecendo à quem das potencialidades projectadas pelos arquitectos. Em que, a melhoria e valorização da qualidade de vida numa zona industrial da cidade se poderia revitalizar, oferecendo um lugar "de significativa importância a actividades sociais, experiências intensas, conversações, e caricias" que só são possíveis através de uma ligação humana conseguida através da deslocação "a pé" (Gehl, 1996, p. 74). Esta dimensão de espaço e serviço público, poderia trazer a escala humana para o lugar, deixando de ser unicamente uma zona de entrada e saída da residência para o trabalho, ou uma ligação quebrada pelo caminho ferroviário para com o centro da cidade. Fomentando possibilidades existente exclusivamente da deslocação "a pé" considerada como "oportunidade significativa para contactar e informar o indivíduo, estando este à vontade e capaz de usufruir da experiência, fazer uma pausa ou envolver-se" (Gehl, 1996, p. 74), o que é provocado e planeado nos conceitos de jardim ou parque, dos espaços funerários nórdicos e escandinavos, e mais concretamente no Cemitério de Estocolmo (sub-capítulo 4.1), tanto nas interligações com a cidade como nas dos percursos internos.



Ilustração 237 – Ortofotomapa actual do cemitério de San Cataldo com marcação da área do plano urbano ainda por realizar, Ilustração nossa, 2016. ([Adaptado a partir de:] fonte GoogleMaps).

Em suma, o projecto para o cemitério de San Cataldo, em Modena, realizado por Aldo Rossi e Gianni Braghieri, tendo como base as tipologias existentes vai além do conhecimento destas, utilizando o discernimento adquirido para reconhecer o “passado e pressentir o futuro”, o que é exigido a uma “modalidade de planeamento” coerente e a pensar na vivência humana (Gehl, 1996, p. 34). O que nos parece extremamente bem concebido nas palavras de Maurizio Ferraris, no texto *La città in negativo*, sobre o cemitério de San Cataldo, para a revista *Lotus funebre*, de 1983:

O conjunto de edifícios [...] configura-se como uma cidade; na cidade a relação privada com a morte converte-se numa relação civil, como uma instituição. O cemitério é, portanto, um edifício público com a necessária racionalidade dos percursos, com um digno uso do solo. A melancolia do tema não o destaca dos outros edifícios públicos. A sua ordem e a sua colocação compreendem também os aspectos burocráticos da morte. O projecto preocupa-se em resolver as principais questões técnicas como sucede com uma casa, numa escola, no hotel, onde a própria vida modifica o projecto e a construção ao longo do tempo. Aqui a acção é toda prevista; o seu tempo decorre numa proporção diferente (Ferraris, 1983, p. 40)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cuidado de sepultar os mortos é uma prática que está na génese humana, seja qual for o motivo, esta preocupação dá origem às primeiras arquitecturas funerárias, que na sua essência se afastam de qualquer prática religiosa, detendo-se no culto ao companheiro perdido, dignificando-o num momento que este já nada pode fazer pelo outro ou por si mesmo. É nas práticas primordiais de sepulcro que o paradoxo entre o perdurar da memória e do desejo de imortalidade humana se opõem, e alternam ao longo dos séculos entre as duas vertentes, mais ou menos associados.

A evolução destes espaços, independentemente de qualquer que tenha sido a intenção, pretende dignificar e dar uma última morada a quem parte, iniciando-se a celebração da individualidade com o *dólmen*. É a partir deste tipo de espaços que se evolui para o *tolói*, onde podemos afirmar ter nascido a especialização da arquitectura da morte. Desta mesma origem, os espaços de sepulcro divergem claramente em dimensão e o seu ritual começa a ser ligado à natureza e ao sol, o que leva às primeiras reacções místicas e de dualidade do ritual – partilhando, o espaço, características de adoração ao Deus e ao morto -, sempre em locais de qualidades *sui generis*, o que os afastava das aldeias.

Uma prática que começou por ser expressão de cuidado e preocupação por aquele que morre, passa a ter um espaço próprio e com o tempo evolui para uma preocupação familiar, onde os entes queridos passam a ser mantidos junto dos vivos, com a inumação a praticar-se no interior das habitações, durante a Idade Média, o espaço de sepulcro perde a sua individualização e especialização na morte. Com o Império Romano o enterro no interior das habitações e da cidade passa a ser proibido e surgem então as primeiras necrópoles, em paralelo com a disseminação das religiões à semelhança do que conhecemos hoje em dia. Nesta altura, os mortos voltam a ser sepultados fora das cidades ao longo das estradas, e os agrupamentos de sepulturas sem ordem aparente constituem as primeiras necrópoles.

Com a disseminação das religiões o morto passa a ter um sentido religioso e conseqüentemente passa a ser um “objecto” do poder da religião, necessitando este das devidas consagrações para que atinja um plano maior. Isto leva aos enterros junto a um santo ou mártire, que assegurariam a boa passagem do falecido, levando este a ser entregue à Igreja, que trata da sua inumação.

Estas práticas que se mantêm iguais durante séculos, entre o sul e o norte da Europa, levam da individualização do falecido, ao enterro comum e mais tarde de novo à individualização, recuperando o sentido primordial de perdurar no tempo, só por volta do século XVII, em que se consagra o significado atribuído à morte e ao espaço de sepulcro que conhecemos hoje em dia. É nesta época, que o espaço funerário volta a levantar questões relativas à sua especialização, o que até aqui tinha sido perdido e misturado com o culto a Deus.

Com o Iluminismo surgem então as preocupações com a higiene e a salubridade, as questões em relação à irrefutável palavra da Igreja e uma mudança de consciência dá-se, o que também viabiliza a separação das práticas do norte e do sul da Europa. Na sua maioria a divergência das práticas prendeu-se com crenças religiosas e com possibilidades do clima, que influenciam a ligação nórdica ao regresso à natureza e a ligação mediterrânea à paisagem edificada e pétrea. Mas em ambas as culturas as ideologias de especialização do espaço funerário, da sua monumentalidade e de dignificação do momento convergem, confirmando-se neste momento a clarificação da arquitectura funerária, assegurando a separação desta em relação à arquitectura religiosa.

A partir deste momento o cemitério contemporâneo define-se como um “serviço público”, em que no sentido monumental e de dignificação deste importante marco na história individual, familiar e da sociedade, perdura uma perspectiva egocêntrica do lugar, que ainda não é visto como um espaço da cidade e por isso afastado para os arredores da mesma. É esta visão de limpeza da cidade dos vivos em relação à repulsa do que a morte acarreta que, mesmo posteriormente, na perspectiva de aceitação da morte, se mantém a insensível precessão da necessária adequação dos espaços funerário em relação à cidade. Isto porque, por mais afastados que estes fossem colocados, acabariam sempre por ser englobados pelo crescente desenvolvimento das cidades e conseqüentemente introdução na malha da urbe. Cidades impetuosamente vividas que analogamente se reproduzem na sobrelotação dos cemitérios.

É aqui que os nossos dois casos abordados se constituem como interesse pelo estudo do desenvolvimento, integração, compreensão e novas perspectivas aos espaços da arquitectura funerária. O que na maioria das culturas terá sido deixado de parte, esquecido ou refutado para segundo plano desde a ascensão do movimento moderno,

nestes dois casos de estudo encontramos uma preocupação atípica de melhoria e de integração dos espaços funerários na vida quotidiana do ser humano.

Apesar da divergência em termos de doutrina religiosa - doutrina que nos parece irrelevante para a superior projecção do espaço funerário -, encontramos variados pontos em comum na dignificação do espaço funerário, em que é introduzida uma perspectiva humana e de interrelação do morto e do vivo. Constituindo-se estes espaços como “cidades dos mortos”, mas que proporcionam o ambiente e a atmosfera necessárias às pessoas que os vivenciam, sem nunca perderem a natureza trágica a que se associam. Nestas novas perspectivas, que se regem pela paisagem natural ou paisagem edificada de cada cultura, contém-se a preocupação arquitectónica de conceder um sentido, uma adequação e uma iconografia que aceita o momento e o sentimento da morte e possibilita a reintegração deste na sociedade moderna.

Em ambos os casos de estudo parece-nos, agora, irrefutável que as possibilidades de integração relacionadas com a arquitectura funerária permanecem ainda por desenvolver, mas que, acima de tudo, e à parte dos “instintos religiosos” individuais e colectivos, estes espaços se constituem como uma área a desenvolver pela arquitectura que por exemplo, na cultura portuguesa, ao contrário das perspectivas oferecidas nestes dois casos de estudo, ainda se mantém como uma realidade à parte da vida que os envolve, na sua maioria, e que nos próprios espaços, genericamente, a arquitectura se conserva numa perspectiva unicamente funcionalista.

Concluindo, encontramos em ambos os casos de estudo – no Cemitério do Bosque e no Cemitério de San Cataldo —, possibilidades de pelo meio da arquitectura integrar os espaços funerários na cidade, como espaços públicos – no sentido de serviços públicos - e oferecê-los ao cidadão, concedendo novas retóricas do espaço funerário que o dignificarão e o adequarão às exigências contemporâneas, possibilitando a reintegração do culto do ente perdido nas práticas quotidianas da sociedade, independentemente das crenças individuais. Esperamos ainda que este estudo possa apoiar uma melhor compreensão do tema e ajudar à descoberta de novas respostas, numa temática ainda com inúmeras possibilidades por explorar, numa arquitectura para os mortos, mas que continua a ser utilizada e vivenciada pelos vivos.

REFERÊNCIAS

ACHILLE, Cristiana, coord. ; FASSI, Francesco coord. (2016?) – Piazza dei Miracoli leveling and Pisa Tower's slope checking [em linha]. Milano : Politecnico di Milano. [Consult. 12 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.sitech-3dsurvey.polimi.it/?page_id=186&lang=en>.

ADJMI, Morris, GIOVANNI, Bertolotto (1993) — Aldo Rossi – drawing and paintings. 3.ª ed. New York : Princeton Architectural Press.

AHLIN, Janne (2014) — Sigurd Lewerentz. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 378-381.

ARCHEOLOGIA, Cooperativa (2016) — Scoperti i resti di una cattedrale sotto Piazza dei Miracoli [em linha]. Firenze : Cooperativa Archeologia. [Consult. 12 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.archeologia.it/2012/07/scoperti-i-resti-di-una-cattedrale-sotto-piazza-dei-miracoli/>>.

ARIÈS, Philippe (1988a) — O Homem Perante a Morte - I. 1.ª ed. Mem Martins : Europa-América.

ARIÈS, Philippe (1988b) — Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média. 1.ª ed. Lisboa : Teorema.

ARNE-JACOBSEN (2016) — Biography [em linha]. [S.l.] : Fritz Hansen. [Consult. 12 AUG. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.arne-jacobsen.com/en/arne-jacobsen>>.

ARNEL, Peter, ed. ; BICKFORD, Ted, ed. (1987) — Aldo Rossi – Buildings and Projects. 1.ª ed. reprint. New York : Rizzoli International Publications.

ARTNET (2016) — In Arcadia, Friedrich August von Kaulbach [em linha]. Berlim : Artnet Worldwide Corporation. [Consult. 5 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.artnet.com/artists/friedrich-august-von-kaulbach/in-arcadia-7jXXzI-SZ0URFnCHBo_LNg2>.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — Acceptera. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 185-186.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — Agrigento, 15 de febrero. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 295-298.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — De Palermo a Túnez, 3 de marzo. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 311-319.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — De Roma a Nápoles, 8 de febrero. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 287-288.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — El desarrollo urbanístico de Gotemburgo y de Estocolmo. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 54-56.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — Nuestro concepto arquitectónico del espacio. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 170-184.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — Palermo, 10 de febrero. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 289-290.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — Palermo, 12 de febrero. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 293-294.

ASPLUND, Erik Gunnar (2002) — Pompeya, 19 de marzo. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 323-330.

AUGÉ, Marc (2012) — Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. 3.ª ed. Lisboa : Livraria Letra Livre.

BANISTER, Michael (2004) — Tunisian Roman Cemetery II [em linha]. Oakland : Michael Banister. [Consult. 8 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.sitech-3dsurvey.polimi.it/?page_id=186&lang=en>.

BATAILLE, Georges (1987) — O erotismo. 1.ª ed. Porto Alegre : L&PM.

BAUDRILLARD, Jean (1981) — A sociedade de consumo. 1.ª ed. Lisboa : edições 70.

BAUDRILLARD, Jean (1996) — A troca simbólica e a morte II. 1.ª ed. Lisboa : edições 70.

BAUMAN, Zygmunt (2006) — Amor Líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos. 1.ª ed. Lisboa : Relógio D'Água.

BECKY, B. (novembro 2014) — Why settle in Skara Brae? [em linha]. [S.l.] : Sakara Brae Orkney. [Consult. 26 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://skarabraeorkney.wordpress.com/2014/11/04/why-settle-in-scara-brae/>>.

BEDOIRE, Fredric (2014) — Skogskyrkogarden. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 381-383.

BIOGRAPHY (agosto 2016) — Louis Kahn Biography [em linha]. New York : A&E Television Networks, LLC. [Consult. 12 Aag. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.biography.com/people/louis-kahn-37884#synopsis>>.

BOTELHO, João, realiz. (2010) — Desassossego [filme]. Lisboa : Ar de filmes. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VTNwr6o9XNM>>.

BOULLÉE, Etienne Louis (1981) — Architettura saggio sull'arte. 3.^a ed. Venezia : Marsilio Editori.

BRAGA, Cristina Vilas Boas (2015) — Entre a Vida e a Morte: rituais funerários e espaços sepulcrais em *Bracara Augusta*. In SILVA, Gilvan Ventura da, ed. ; LEITE, Leni Ribeiro, ed. ; SILVA, Érica Christhyane Morais da, ed. ; NETO, Belchior Monteiro Lima, ed. Cotidiano e Sociabilidades no Império Romano. 1.^a ed. Vitória : GM editora. p. 124-139.

BRAGHIERI, Gianni (1997) — Era naquela atmosfera. Jornal Arquitectos – publicação mensal da associação dos arquitectos portugueses. 174-175 (setembro 1997) 15-17.

BRITANNICA, Encyclopaedia (2016) — Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc [em linha]. London : Encyclopaedia Britannica, Inc. [Consult. 12 Aug. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Emmanuel-Viollet-le-Duc>>.

BROUWER, Marlyn (2015) — Spooky Paris Tales : From Cimetière des Innocents to the Catacombs [em linha]. Bath : France Media. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://bonjourparis.com/history/spooky-paris-tales-from-cimetiere-des-innocents-to-the-catacombs/>>.

BRÚ NA BÓINNE VISITOR CENTRE (2016?) — Newgrange Tours [em linha]. Newgrange : Brú na Bóinne Visitor Center. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.newgrange.com/tours.htm>>.

CAMARASA, Vicente (outubro 2013) — La necrópolis de los Millares. Almeria [em linha]. Madrid : Vicente Camarasa. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://seordelbiombo.blogspot.pt/2013/10/la-necropolis-de-los-millares-almeria.html>>.

CARMEL, Nils (2011) — Life and Death at Skogskyrkogarden. 1.^a ed. Stockholm : Carmel AB.

CATANIA, Giorgio (2016) — Angelo Morbelli, Il Natale dei rimasti, olio su tela [em linha]. Trieste : Arte Ricerca – Rivista scientifico-culturale d'Arte. [Consult. 15 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.artericerca.com/artisti_italiani_ottocento/m/morbelli%20angelo/5.htm>.

CERA, Nuno, PIRISI, Andrea (2016) — Cimitero di San Cataldo [em linha]. Rome : Divisare Journal – Europaconcorsi Srl. [Consult. 14 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://divisare.com/projects/246125-aldo-rossi-nuno-cera-andrea-pirisi-cimitero-di-san-cataldo>>.

CHAKROFF, Evan (agosto 2009) — KSA Vienna '09: Modena [em linha]. Seattle : Evan Chakroff. [Consult. 16 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://evanchakroff.com/2009/08/31/ksa-vienna-09-modena-img/>>.

DINT (2013) – Ringebu, Stave Church. A Changing Structure [em linha]. [S.l.] : Dint. [Consult. 10 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://norwayroadways.blogspot.pt/2013/09/ringebu-stave-church.html>>.

EDMAN, Bengt (2014) — Sigurd Lewerentz. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 270.

ELIADE, Mircea (1992) — O sagrado e o profano. 1.^a ed. São Paulo : Livraria Martins Fontes Editora.

ELISION (novembro 2014) — Jarmo [em linha]. Carrollton, Texas : Elision. [Consult. 26 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://manuformacion.com/2014/11/16/jarmo/>>.

ELLIOTT, Erica (julho 2012) — Giogio de Chirico (1914) Gare Montparnasse (The Melancholy of Departure) [em linha]. USA : Flickr, Yahoo Company. [Consult. 10 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.flickr.com/photos/ericaelliott/7666437236/>>.

FABRIZI, Maria Bruna (novembro 2013) — Peugeot Skyscraper in Buenos Aires, a Project by Maurizio Sacripanti (1961) [em linha]. Paris : Socks. [Consult. 16 MAI. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://socks-studio.com/2013/11/15/peugeot-skyscraper-in-buenos-aires-a-project-by-maurizio-sacripanti-1961/>>.

FERRARI, Architetti (2016) — Villa ai Ronchi in Versilla [em linha]. Milano : Ferrari Architetti. [Consult. 16 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.ferrariarchitetti.it/villa-ai-ronchi.html>>.

FERRARIS, Maurizio (1983) — The city in negative. Lotus International : Rivista trimestrale di architettura. 38 (novembro 1983) 40.

FERREIRA, Vitoria Fadul (2012) — Monumento ao Renascimento : Firenze [em linha]. [S.l.] : Vitoria Fadul Ferreira. [Consult. 11 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://conexaobrasilitalia.blogspot.pt/2012/06/firenze.html>>.

FIGUEIRA, Jorge (2006) — Monumentalidade e Melancolia: a Bela Vista revisitada. Jornal Arquitectos – publicação trimestral da ordem dos arquitectos. 223 (abril-junho 2006) 40-43.

FINK, Eugen (1983) A Filosofia de Nietzsche. 1.^a ed. Porto : editorial Presença.

FLORA, Nicola (2014) — 42. Competition Project for the Eastern Cemetery at Malmö, 1916 onwards. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 151-191.

FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. (2014) — Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press.

FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. (2001) — Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. Milano : Electa Architecture.

FLORA, Nicola, GIARDIELLO, Paolo, POSTIGLIONE, Gennaro (2014) — Journey to Italy. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 106-138.

FONDAZIONE ALDO ROSSI (2016a) — Teatrino Scientifico - 1978 [em linha]. Milano : Fondazione Aldo Rossi. [Consult. 17 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/teatrino-scientifico-1978/>>.

FONDAZIONE ALDO ROSSI (2016b) — Cimitero di San Cataldo, Modena – 1971-1978 [em linha]. Milano : Fondazione Aldo Rossi. [Consult. 28 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978/>>.

FREUD, Sigmund (2010) — Além do Principio do Prazer (1920). In SOUZA, Paulo Cesar de, ed. Sigmund Freud – Obras completas volume 14. 1.ª ed. São Paulo : Companhia das Letras. p. 120-178.

GALLICA, Bibliothèque nationale de France (2016a) — Plan du quartier Saint-Eustache [em linha]. França : Bibliothèque nationale de France. [Consult. 10 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10303611n/f1.item>>.

GALLICA, Bibliothèque nationale de France (2016b) — Plan des Sts Innocents [em linha]. Paris : Bibliothèque nationale de France. [Consult. 10 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10302777v/f1.item.r=Cimetière%20des%20Innocents>>.

GALLICA, Bibliothèque nationale de France (2016c) — Restauration de la Bibliothèque nationale [em linha]. Paris : Bibliothèque nationale de France. [Consult. 23 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77010108/f9.item>>.

GALLICA, Bibliothèque nationale de France (2016d) — Cénotaphe de Newton [em linha]. Paris : Bibliothèque nationale de France. [Consult. 28 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701015b.r=Boullée%2C%20Étienne-Louis>>.

GALLICA, Bibliothèque nationale de France (2016e) — Cénotaphe [em linha]. Paris : Bibliothèque nationale de France. [Consult. 28 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701016r.r=Boullée%2C%20Étienne-Louis>>.

GEHL, Jan (1996) — Life between Buildings – using public space. 3.ª ed. Kobenhavn : Arkitektens Forlag.

GIARDIELLO, Paolo (2014) — 29. Summer Restaurant at Palsjö, Helsingborg, 1914. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 92.

GIARDIELLO, Paolo (2014) — 38. Competition Project for the Extension to Stockholm South Cemetery at Ensked, Stockholm, 1915 onwards. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 106-138.

GIEDION, Sigfried (2004) — Espaço, Tempo e Arquitetura – o desenvolvimento de uma nova tradição. 1.ª ed. São Paulo : edições Martins Fontes.

GOLDMAN, Lillian – Law Library (2016) — The Twelve Tables [em linha]. Yale : Yale University. [Consult. 1 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://avalon.law.yale.edu/ancient/twelve_tables.asp>.

GOTQUESTIONS (2016) — O que foi a Reforma Protestante? [em linha]. Colorado : Got Questions Ministries. [Consult. 7 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.gotquestions.org/portugues/Reforma-Protestante.html>>.

HEIDEGGER, Martin (1992) — Que é uma coisa? – doutrina de Kant dos princípios transcendentais. 1.ª ed. Lisboa : edições 70.

HEIDEGGER, Martin (1995) — Sobre a essência da verdade. 1.ª ed. Porto : Porto editora.

HOFFMAN, Jorge Mier (2010?) — Esculturas de Terracota [em linha]. Machupichu : Jorge Mier Hoffman. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://seordelbiombo.blogspot.pt/2013/10/la-necropolis-de-los-millares-almeria.html>>.

HUME, David (1985) — Investigação sobre o entendimento humano. 1.ª ed. Lisboa : Edições 70.

JIM (2014) – Borgund Stave Church [em linha]. London : Jim. [Consult. 11 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://jrb-jim.blogspot.pt>>.

JOHNSON, Eugene J. (março 1982) — What Remains of Man – Aldo Rossi's Modena Cemetery. Journal of the Society of Architectural Historians. vol. 41 (novembro 1983) 38-54.

KAROLIUS, Trygve (2012) – Stiklestad church [em linha]. [S.l.] : Trygve Karolius. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.panoramio.com/photo/77268412>>.

LAFFORGUE, Gilbert (1979) — História Universal 1 – a alta antiguidade das origens a 550 a.C. 1.ª ed. Lisboa : Dom Quixote.

LERUP, Lars (1983) — Asplund's Stockholm Crematorium. Lotus International : Rivista trimestrale di architettura. 38 (novembro 1983) 59-70.

LÉVÊQUE, Pierre (1987a) — As Primeiras Civilizações: volume I – os impérios do Bronze. 1.ª ed. Lisboa : Edições 70.

LEWERENTZ, Sigurd (2014) — Modern Cemeteries: Notes on the landscape. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 44-45.

LOPES, Diogo Seixas (2015) — Melancholy and Architecture on Aldo Rossi. 1.ª ed. Zurich : Park Books AG.

MANSILLA, Luis Moreno (2014) — The Resurrection Chapel. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 376-378.

MARKELIUS, Sven (2014) — The Resurrection Chapel. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 368-369.

MATTOSO, José (1992) — O culto dos mortos na Península Ibérica (Séculos VII a XI). In Centro de Estudos de História Religiosa, ed. Lusitania Sacra. 2.^a S. 4 Lisboa : Universidade Católica Portuguesa. p. 13-37.

METAYER, Guillaume (2013) — Blois : Eglise et aître Saint-Saturnin [em linha]. [S.I.] : Guillaume Metayer. [Consult. 11 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://villes-patrimoniales.blogspot.pt/2013/08/blois-eglise-et-aitre-saint-saturnin.html>>.

MILLER, Laura, STEINMETZ, George (abril 2014) — Romancing the stones [em linha]. New York : The New Yorker. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/04/21/romancing-the-stones>>.

MODENA, Comune di (2016) — Immagini Citta sostenibili – atlante 900 archi [em linha]. Modena : Comune di Modena. [Consult. 28 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.comune.modena.it/lecittasostenibili/immagini-cittasostenibili/atlante900archi/101schede/schit19/schit19_2/view>.

MOMA, Museum of Modern Art (2016) — Cemetery of San Cataldo, Modena, Italy, Plan Study [em linha]. New York : Uncube Magazine. [Consult. 11 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.moma.org/collection/works/899?locale=en>>.

MONEO, Rafael (1973) — Aldo Rossi : The Idea of Architecture and the Modena Cemetery. In HAYS, K. Michael, ed. Oppositions – selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture 1973-1984. 1.^a ed. New York : Princeton Architectural Press. p. 345-353.

MONEO, Rafael (1987) — Postscript. In ARNELL, Peter, ed ; BICKFORD, Ted, ed. Aldo Rossi – Buildings and Projects. 1.^a ed. reprint New York : Rizzoli International Publications. p. 310-315.

MORGAN, Deirdre (maio 2015) — Newgrange [em linha]. Dublin : Deirdre Morgan. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://arthistoryleavingcert.com/pre-christian-ireland-2/newgrange/>>.

MORGAN, Deirdre (maio 2015) — Newgrange [em linha]. Dublin : Deirdre Morgan. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://arthistoryleavingcert.com/pre-christian-ireland-2/newgrange/>>.

MORIN, Edgar (1988) — O Homem e a Morte. 2.^a ed. Mem Martins : Europa-América.

NIETZSCHE, Friedrich (1998) — Além do bem e do mal. 1.^a ed. Curitiba : Hemus Livraria.

OLIVEIRA, Maria Manuel Lobo Pinto de (2007) — In memoriam, na cidade. [S.I.] : Universidade do Minho. Tese de Doutoramento Arquitectura / Cultura Arquitectónica.

PARCERIA PARA A REGENERAÇÃO URBANA DO CASTELO, DO CENTRO HISTÓRICO DA CIDADE DE MONTEMOR-O-NOVO (2016) — Anta Grande da Comenda da Igreja S. Geraldo [em linha]. Montemor-o-Novo : Pareceria para a

regeneração urbana do castelo, do centro histórico e da cidade de Montemor-o-novo. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.quiosques-montemoronovo.com/index.php?url=art&id=171&id_menu=0&menu=0>.

PASCUAL (2016) — Los Millares [em linha]. [S.l.] : Pascual. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.esascosas.com/los-millares/>>.

PELÁEZ, José Manuel López (2002) — Opuestos em Asplund. In PELÁEZ, José Manuel López, ed. ; MANSILLA, Luis Moreno, ed. escritos 1906/1940; cuaderno de viaje 1913. 1.ª ed. Madrid : El Croquis Editorial. p. 7-10.

PEREIRA, Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques (2012) — Do classicismo moderno à experiência sensível: a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa – Faculdade de Arquitectura e Artes. Tese de Doutoramento em Arquitectura.

PEREIRA, Paulo (2004) — Enigmas: lugares mágicos de Portugal. 1.ª ed. Lisboa : Círculo de Leitores.

PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG (2016) — kath. Basilica di Santa Maria Novella [em linha]. Marburg : Philipps-Universität Marburg. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: http://www.kirchbau.de/php/300_datenblatt.php?id=1485>.

POLISH PRESS AGENCY (2014) — Poznań archaeologists studied a monumental mound [em linha]. [S.l.] : Polish Press Agency. [Consult. 26 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://scienceinpoland.pap.pl/en/news/news,402669,poznan-archaeologists-studied-a-monumental-mound.html>>.

PORPHYRIOS, Demetri (1983) — Classical, Christian, Socialdemocrat – Asplund and Lewerentz' Funerary Architecture. Lotus International : Rivista trimestrale di architettura. 38 (novembro 1983) 71-78.

PORTAS, Nuno (2011) — A cidade como arquitectura. 4.ª ed. Lisboa : Livros Horizonte.

PORTUGAL.Direcção geral do património cultural (2016) — Monumentos Megalíticos de Alcalar [em linha]. Lisboa : DGPC. [Consult. 28 Set. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/itinerarios/alentejo-algarve/11/>>.

POSTIGLIONE, Gennaro (2014) — 30. Villa Rámen, Helsingborg, 1914-15. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 93-95.

POSTIGLIONE, Gennaro (2014) — 60. Pavilions for the National Exhibition of 1923, Gothenburg, 1922-23. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.ª ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 226-239.

POSTIGLIONE, Gennaro (2014) — 70. Project (1928) and Competition (1930) for the Office Building of the Riksförsäkringsanstalten (Social Security Administration), Stockholm ,1928 onwards. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ;

POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 226-237.

PUNTASECCA (2016) — la puntasecca stampe antiche – Pisa, 1846 [em linha]. Napoli : Renato Salzano. [Consult. 12 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.lapuntasecca.it/pisa.html>>.

ROSSI, Aldo (1996) — Na analogical architecture. In NESBITT, Kate, ed. Theorizing a new agenda for architecture. 1.^a ed. New York : Princeton Architectural Press. p. 345-353.

ROSSI, Aldo (1997) — Elogio da arquitectura civil. Jornal Arquitectos – publicação mensal da associação dos arquitectos portugueses. 174-175 (setembro 1997) 13-14.

ROSSI, Aldo (2001) — A arquitectura da cidade. 2.^a ed. Lisboa : Edições Cosmos.

ROSSI, Aldo (2013) — Autobiografia científica. 1.^a ed. Lisboa : Edições 70.

SANZIO, Rafael (2016) — A Escola de Atenas, de Rafael Sanzio [em linha]. São Paulo : Instituto de Física de São Carlos – Universidade de São Paulo. [Consult. 23 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.ifsc.usp.br/~reginaldo/Historia/escola-atenas/>>.

SAVI, Vittorio (1983) — Il cimitero aldorossiano. Lotus International : Rivista trimestrale di architettura. 38 (novembro 1983) 30-36.

SEYIRREHBERI (2016) — Pamukkale [em linha]. [S.l.] : Seyirrehberi. [Consult. 8 Mar. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.seyirrehberi.com/tatil-yerleri.aspx?tatil-yeri=pamukkale&sayfa=gezilecekyerler/>>.

SIR JOHN SOANE'S MUSEUM LONDON (2016) — Our History [em linha]. London : Museum Mile. [Consult. 12 Aug. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.soane.org/about/our-history>>.

SKOGSKYRKOGARDEN (2016) — The Architects [em linha]. Stockholm : Stockholm Stad. [Consult. 8 Aug. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://skogskyrkogarden.stockholm.se/in-english/architecture/history/the-architects/>>.

SMITH, Roff, RICHARDSON, Jim (2014) — Antes de Stonehenge. National Geographic Portugal. (agosto 2014) 3-25.

SPAGARO, Chiara (2016) — Biografia [em linha]. Milano : Fondazione Aldo Rossi. [Consult. 12 Jan. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.fondazionealdorossi.org/home/1254-2/>>.

SULLIVAN, Mary Ann (2007) — Casa Aurora [em linha]. Ohio : Buffton University. [Consult. 16 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/turin/aurora/rossi.html>>.

SVEIVEN, Megan (dezembro 2010) — AD Classics: San Cataldo Cemetery / Aldo Rossi [em linha]. Brasil : Archdaily – Plataforma Networks. [Consult. 28 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>>.

TAVARES, Miguel Sousa (2016) — Madrugada Suja. 4.^a ed. reimp. Lisboa : Clube do Autor.

TINAZZI, Claudia (2016) — Piazza del Municipio e fontana monumentale [em linha]. Milano : Ordine degli Architetti, Planificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Milano. [Consult. 16 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/1870/48-aldo-rossi-e-milano/galleria>>.

TOMANIO, John, HOBBS, Amanda (agosto 2014) — Ness of Brodgar [em linha]. Washington : National Geographic Society. [Consult. 26 FEV. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://ngm.nationalgeographic.com/2014/08/neolithic-orkney/brodgar-graphic>>.

TORSCH, Fiona (novembro 2012) — Edward Hoppe: the Man, the Mystery, the Muse [em linha]. New York : Parkstone International. [Consult. 12 Mai. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://parkstoneinternational.wordpress.com/2012/11/08/edward-hopper-the-man-the-mystery-the-muse/>>.

UNCUBE, Magazine (novembro 2015) — The Evil Twin – Aldo Rossi and Gianni Braghieri's San Cataldo Cemetery [em linha]. Berlin : Uncube Magazine. [Consult. 8 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.uncubemagazine.com/blog/16269531>>.

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA (2015) — Genetic study revives debate on origin and expansion of Indo-European languages in Europe. ScienceDaily [em linha]. (4 March 2015). [Consult. 26 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.sciencedaily.com/releases/2015/03/150304075334.htm>>.

VIEIRA, António, padre (1959) — Sermão de Nossa Senhora do Rosário com o SS. Sacramento exposto : pregado no Maranhão, no Colégio da Companhia de Jesus, no ano de 1654, no Sábado infra octavam Corpus Christi, à hora da recitação quotidiana do Rosário. In VIEIRA, António, padre — Sermões. Prefaciado e revisto pelo Padre Gonçalo Alves. Porto : Lello Irmão. V. 11. p. 320-350.

VORTEXMAG (abril 2015) — 5 locais místicos em Portugal [em linha]. [S.I.] : Vortex Magazine. [Consult. 27 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.vortexmag.net/5-locais-misticos-em-portugal/3/>>.

VORTEXMAG (abril 2015a) — Afinal, a capela dos Ossos de Évora não é a única em Portugal [em linha]. [S.I.] : Vortex Magazine. [Consult. 1 SET. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.vortexmag.net/afinal-a-capela-dos-ossos-de-evora-nao-e-a-unica-em-portugal/>>.

WILSON, Colin St John (2014) — Sigurd Lewerentz — The Sacred Buildings and the Sacred Sites. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 10-33.

WMUD, The Cosmic Inspiro-Cloud (2016) — Aldo Rossi and Gianni Braghieri – cimitero, modena, italia, 1971-78 [em linha]. Glasgow : WMUD – Willie Miller Urban Design. [Consult. 15 Jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.cosmicinspirocloud.com/post/68711998575/aldo-rossi-and-gianni-braghieri-cimitero>>.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean (1996) — A troca simbólica e a morte I. 1.^a ed. Lisboa : edições 70.

BENEVOLO, Leonardo (1984) — A Cidade e o Arquitecto. 1.^a ed. Lisboa : edições 70.

BENEVOLO, Leonardo (1995) — A Cidade na História da Europa. 1.^a ed. Lisboa : Editorial Presença.

BENEVOLO, Leonardo, ALBRECHT, B. (2003) — As Origens da Arquitectura. 1.^a ed. Lisboa : edições 70.

BENEVOLO, Leonardo, MELOGRANI, Carlo, LONGO, Tommaso Gíura (1980) — Projectar a Cidade Moderna. 1.^a ed. Vila da Feira : Editorial Presença.

BOTTON, Alain de (2013) — A Arquitectura da Felicidade. 1.^a ed. Alfragide : D. Quixote.

DAMÁSIO, António (2010) — O livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente. 1.^a ed. Lisboa : Círculo de Leitores.

JOUVEN, Georges (1985) — La Forme Initiale – symbolisme de l'architecture traditionnelle. 1.^a ed. Paris : Dervy-Livres.

KANT, Immanuel (2003) — A Metafísica dos Costumes. 1.^a ed. São Paulo : Edipro.

LÉVÊQUE, Pierre (1987b) — As Primeiras Civilizações: volume II – A Mesopotâmia / Os Hititas. 1.^a ed. Lisboa : Edições 70.

LYNCH, Kevin (2011) — A Imagem da Cidade. 1.^a ed. Lisboa : Edições 70.

MOLES, Abraham A., ROHMER, Elisabeth (1972) Psychologie de L'Espace. 1.^a ed. Tournai : Casterman, S.A.

NYBER, Bern (2014) — 29. Sigurd Lewerentz's Last House. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 370.

SMITHSON, Alison (2014) — The Landscape that can survive and the Lewerentz connection. In FLORA, Nicola, ed. ; GIARDIELLO, Paolo, ed. ; POSTIGLIONE, Gennaro, ed. Sigurd Lewerentz. 1.^a ed. reprint. New York : Pall Mall Press. p. 373-374.