

MESTRADO
ARQUITETURA

O eco de um passado primordial
João Bernardo Gomes

M
2020



João Bernardo Gomes. O eco de um passado primordial



M.FAUP 2020

O eco de um passado primordial
João Bernardo Bispo Gomes



O Eco de um Passado Primordial

João Bernardo Bispo Gomes

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Sob orientação do Prof. Doutor António Luis Pereira Silva Neves

2020

Nota prévia

A presente dissertação segue o novo acordo ortográfico.

As citações transcritas em português, referentes a edições de língua estrangeira, e presentes na seguinte prova, foram livremente traduzidas pelo autor.

Algumas das imagens apresentadas foram cortadas e podem ter sofrido alterações cromáticas relativamente às originais.

Agradecimentos

ao professor António Neves, pela disponibilidade e crítica assertiva,
ao arquiteto Anand Sonecha, pela partilha de um pouco do que é a Índia,
aos amigos, por fazerem parte do que sou,
à Inês, por estar sempre presente,
à minha família, pelo apoio incondicional,
obrigado.

Resumo

O Eco de um Passado Primordial surge de uma inquietação transformada na vontade de conhecer quem somos, o que fazemos aqui e para onde vamos. Num período em que o rumo a seguir se torna, por vezes, tão turvo é importante parar, olhar para trás e refletir.

Assim, na procura daquilo que pode ser a essência do Homem, das suas criações e, conseqüentemente, da arquitetura, o nosso olhar é dirigido para um período original, onde a nossa espécie dá os primeiros passos, reage aos seus instintos mais naturais e começa a palmilhar um caminho de descoberta e de conquista que nunca parou por algum momento. Temos, então, o passado como ferramenta (projetual) que não nos deve induzir numa estagnação nesses tempos de outrora, mas antes motivar-nos a redescobrir e a reinterpretar o nosso tempo presente e aquele que há-de vir.

Importa por isso reconhecer as constantes, aquilo que desde o início está presente e que jamais nos abandonou e jamais abandonará. Mais do que formas, encontramos aí uma permanente postura perante o mundo, um eterno desejo e uma eterna necessidade de ordenar o espaço à nossa volta, capaz de unir o público e o privado, a comunidade e a intimidade, o templo e a casa.

Deambulando por essa vastidão, entre as formas e as ideias que as motivam, entre territórios próximos e longínquos, entre a investigação e a prática, entre a história e o estado atual da disciplina, percorre-se a intemporalidade e a universalidade da arquitetura, e define-se um imaginário que, consciente ou inconscientemente, acaba por estar inevitavelmente presente em toda a prática arquitetónica.

Abstract

The Echo of a Primordial Past arises from a concern transformed into the desire to know who we are, what we do here and where we are going. At a time when the path to follow is sometimes so cloudy, it is important to stop, look back and reflect.

Thus, in the search for what may be the essence of Man, his creations and, consequently, architecture, our look is directed to an original period, where our species takes its first steps, reacts to its most natural instincts and begins walking a path of discovery and conquest that never stopped for some time. We have, then, the past as a (design) tool that should not induce us to stagnate in those times of yore, but rather motivate us to rediscover and reinterpret our present time and that which is to come.

That is why it is important to recognize the constants, that which has been present since the beginning and which has never abandoned us and will never abandon us. More than forms, we find there a permanent posture towards the world, an eternal desire and an eternal need to organize the space around us, able to unite the public and the private, the community and the intimacy, the temple and the house.

Wandering through this vastness, between the forms and the ideas that motivate them, between nearby and distant territories, between research and practice, between history and the current state of the discipline, we explore the timelessness and universality of architecture, and we define an imaginary that, consciously or unconsciously, ends up being inevitably present in all architectural practice.

Sumário

	<i>Ato Introdutório</i>	[15]
01	As Raízes	
	Origens	20
	O Homem	21
	A Arquitetura	35
	O Regresso	51
	Templo	58
	Caos e Cosmos	59
	Espaço e Fenómeno	67
	Símbolo e Monumento	86
	Casa	132
	Povo e Terra	133
	Intimidade e Emoção	150
02	Os Frutos	
	Índia	178
	Pesadelo e Miragem	179
	Comunidade e Aldeia	204
	O Acrobata e o Iogue	244
	<i>Considerações Finais</i>	[275]
	<i>Fontes Bibliográficas</i>	[279]
	<i>Fontes Digitais</i>	[283]
	<i>Filmografia</i>	[283]
	<i>Créditos de Imagens</i>	[285]

“Temos muitas coisas em excesso nos dias de hoje. A única coisa que não temos o suficiente é tempo, mas a maioria de nós tem tudo, em excesso, e ter tudo, em excesso, significa que nada temos. A atual superabundância de imagens significa, basicamente, que somos incapazes de prestar atenção. Somos incapazes de nos emocionarmos com as imagens. Atualmente, as histórias têm que ser extraordinárias para nos comoverem. As histórias simples, não conseguimos mais vê-las.”

Wim Wenders, documentário *Janela da Alma*, 2001.

Ato Introdutório

É possivelmente quando o rumo a seguir se torna cada vez mais turvo, que surge em nós a necessidade de parar e olhar para trás; não para voltar, mas para procurar entender o caminho a seguir.

Neste sentido, e refletindo sobre a contemporaneidade, é fácil sentirmo-nos constantemente rodeados por um mundo frenético, um mundo onde o tempo urge e “onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós, mais ou menos, vamos começando cada vez mais a sentir-nos perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios, e em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo”.¹

O Eco de um Passado Primordial pretende, portanto, revelar-se como um momento de pausa e de reflexão face à realidade do hoje, num olhar pleno de dúvidas e interrogações dirigido muitas vezes a um passado mais longínquo, às nossas primeiras “memórias” enquanto Humanidade, na procura de respostas sobre o que poderá estar na génese não apenas da arquitetura, mas de toda a obra do Homem. Trata-se de um “voltar ao princípio das coisas, com um olhar atento que aprecia maravilhado o que contém, para procurar fazê-las outra vez um pouco melhor, (...) resgatando o que é universal no local para conectá-las novamente com o mundo, repetindo muitas vezes a graça das coisas que estão ainda em potência”.²

Mas de facto, nunca será apenas arquitetura. Todas as questões e temas aqui levantados prendem-se antes com o relato das experiências do Homem na sua generalidade, numa constante postura perante o Universo caracterizada por um misto de respeito, harmonia, dúvida e deslumbramento.

E se tivéssemos de escolher uma expressão para resumir essa eterna atitude do Homem perante o mundo que o rodeia, talvez disséssemos que desde sempre a nossa espécie é movida por uma impressionante procura pela felicidade – “o homem nada faz senão buscar a felicidade”³ – ou, por outras palavras, pelas coisas que nos emocionam. E é aqui que a arquitetura – e a arte de um modo geral – assume a sua importante tarefa e responsabilidade.

“Uma obra de arte emociona-nos pela visão e pela emoção dos sentidos envolvidos; desencadeia no nosso espírito o jogo das nossas heranças, das nossas memórias adquiridas – conscientes ou inconscientes – e, por desvios indefiníveis, traça avenidas ordenadas na vaguidade das nossas sensações e das nossas emoções, fazendo com que os nossos corações experimentem as mesmas alegrias que

1 José Saramago in *Janela da Alma*, documentário com direção de João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2001.

2 Eduardo Castillo, *Una arquitectura sin pureza*. Apresentação da obra de Germán del Sol ao Directorio Nacional do Colegio de Arquitectos (Chile) reunido para eleger o Premio Nacional de Arquitectura de 2006.

3 Le Corbusier e Amédée Ozenfant, “El ángulo recto” in *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 2004, p. 103.

proporciona ao nosso intelecto a legislação mecânica do universo. Por meio destas associações automáticas, o nosso inconsciente situa-se num estado de deleite consciente. Assim, surgida do choque dos nossos sentidos, surge a sensação em bruto, primeiro expandida no bem-estar físico, que em última instância envolve as faculdades lúcidas do nosso espírito, alegrando tanto o animal em nós quanto aquele Deus secreto que reside no desconhecido de nós mesmos.”⁴

Importa, portanto, considerar quais as questões presentes num momento inicial – nas origens – que, por corresponderem não só à essência da arquitetura, como também à essência do Homem, acabam por se propagar pelo tempo, chegando até aos nossos dias como o eco de um passado primordial. Revela-se, então, fundamental reconhecer o que pode conter essa essência das coisas, essas características tão inerentes à vida humana, que constantes, se revelam intemporais, permanecendo por isso eternamente.

Embora este olhar para trás seja essencial, mais importante é que entendamos o que aí se encontra como um corpo de conhecimento que pode e deve ser aplicado aos tempos presentes, pois como nos diz Fernando Távora “a História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão”.⁵

Tendo por base esta lógica e inspirados precisamente nas palavras de Távora, a presente dissertação desenrola-se em dois grandes momentos: *As Raízes* e *Os Frutos*.⁶

Em *As Raízes* percorre-se um caminho que se inicia nas imagens, arquétipos e circunstâncias por detrás de um período que podemos chamar de primitivo e onde o Homem revela os seus instintos naturais e se desenvolve através de uma constante conquista do espaço que deambula entre o reconhecimento de um universo insondável, muitas vezes desconhecido e misterioso mas que verificamos como comum a toda a Humanidade, e a presença da nossa eterna morada – a casa – na qual cada um encontra o seu “pequeno” lugar no mundo; “sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano”.⁷

Mas desde o universo simbólico e público das obras da Antiguidade à intimidade e domesticidade da cabana primitiva, o Homem procurou sempre transformar o Universo num lugar que pode “habitar”, um espaço que conhece, que domina e cuja ordem lhe permite orientar e se identificar. E as diferenças que à partida poderíamos encontrar

4 Idem, p. 104.

5 Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa” (originalmente publicado no semanário *Aleo* em 1945), in *Fernando Távora* (coordenação de Luiz Trigueiros), Lisboa, Blau, 1993, p. 12.

6 Lurdes Féria, “Fernando Távora. As raízes e os frutos”, in *Diário de Lisboa*, 3 de julho de 1986, p. 12-13.

7 Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 201.

nessa “dualidade” da obra arquitetónica são assim ultrapassadas por um universal “vibrar em uníssono com a Realidade”.⁸

Os Frutos, por seu lado, direcionam o olhar para a materialização do momento harmonioso em que passado, presente e futuro coabitam em equilíbrio. Aqui, ao confrontar as ideias abordadas anteriormente com a sua concretização física, somos levados a entendê-las em simultâneo de um ponto de vista intemporal – olhando para o passado com a mesma atenção e dedicação com que olhamos para o presente e para o futuro – mas também universal – procurando apreender não apenas as realidades mais próximas, como também aquelas que nos são mais distantes, reconhecendo entre elas os pontos divergentes, mas sobretudo os pontos em comum.

É, então, motivado por uma procura pelo desconhecido e por um interesse particular que se encontra, em parte, envolto de mistério, que se optou pela Índia como caso de estudo. Num imenso país onde as raízes se sentem ainda próximas da superfície, encontramos uma riqueza e pluralidade sem igual, bem como uma forte ligação a um período ancestral que ainda hoje molda uma parte considerável das vidas deste povo. O interesse crescente por este país levou a uma tentativa de integração dos temas universais e locais abordados num projeto, a *Aldeia*, como o lugar onde individualidade e comunidade se fundem. Para além disso, entrarão igualmente em jogo duas das maiores personalidades da arquitetura do século passado – Le Corbusier e Louis Kahn – que, segundo Álvaro Siza, foram aqueles que se mostraram capazes de “procurar num passado mais distante”⁹ e que têm em comum uma passagem importante pelo território Indiano, onde deixaram a sua marca com obras notáveis e significativas para aquele povo.

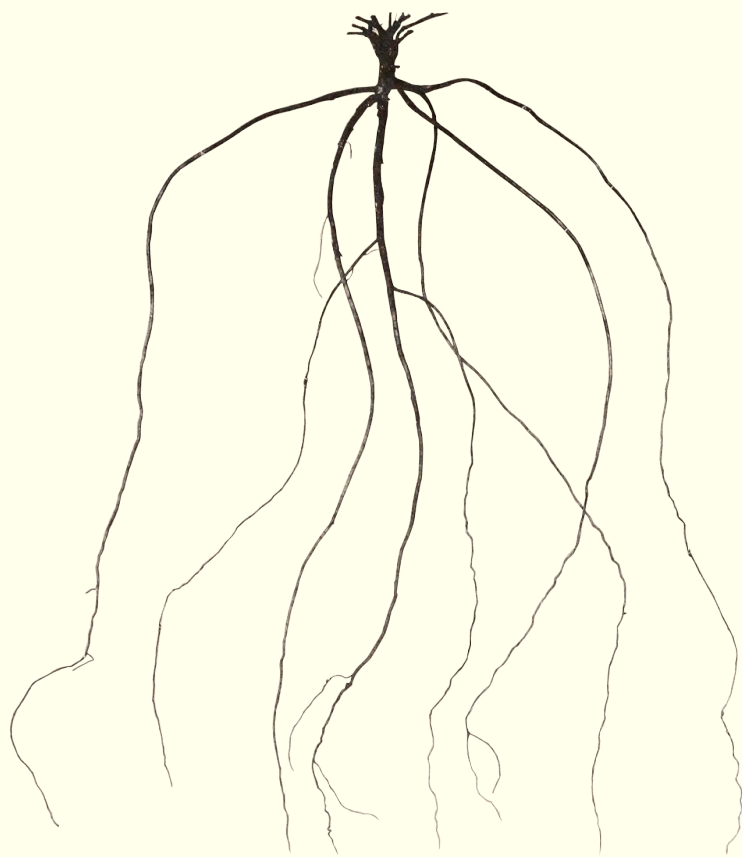
Conciliando um valioso passado primordial com o inevitável presente, estes dois arquitetos dão o mote para uma recuperação da unidade entre cultura e vida que revestirá as obras de uma força simbólica e, eventualmente, espiritual, que transcende as barreiras do espaço e do tempo, convertendo-se numa arquitetura que é simultaneamente de um homem, de um povo e de toda a Humanidade.

“Como Cidadãos, somos os construtores desse edifício, que se faz à custa da imagem ou do texto ou de outra forma de testemunho e que se consolida pela confeção da argamassa do Tempo que, rápido, nos vai passando pelas mãos; para que essa mistura não se escape entre os dedos e nos permita construir, sem desmoronar, é preciso gente disposta a cruzar e interpretar esses grãos de areia de forma a haver, finalmente, cimento.”¹⁰

8 Fernando Távora in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: uma porta pode ser um romance* (coordenação de Manuel Mendes), Porto: FLAJMS, 2013, p. [E].19.

9 Álvaro Siza, *03 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019, p. 19.

10 Mário João Mesquita, *António Menéres: dos anos do inquérito à arquitectura regional portuguesa*, Porto: Faup, 2006. s.p.



01 **As Raízes**

Origens
Templo
Casa

ORIGENS



[1] Aborígenas da região da Patagônia.

O Homem

Um olhar atento sobre o nosso passado primitivo voltará sempre mais carregado de dúvidas do que de certezas. E esta é uma premissa fundamental quando procuramos recuperar alguns sinais desse tempo primordial. A maioria das conclusões não são convicções confirmadas, mas sim deduções que, através de pequenos vestígios, pretendem restituir e imaginar o que poderá ter acontecido. Este esforço é feito por nós e sempre tem sido feito, particularmente por arqueólogos e antropólogos, que, um pouco como todos os Homens, carregam consigo uma curiosidade face ao mundo e ao nosso lugar nele. Como refere Richard E. Leakey, "queremos saber — precisamos de saber — como nos tornámos o que somos, e qual é o nosso futuro".¹

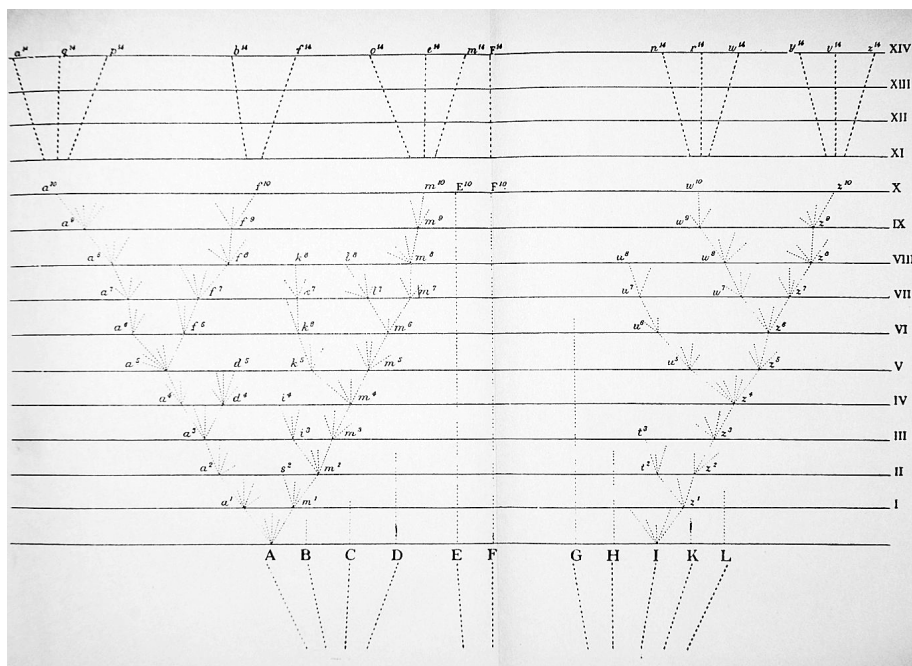
Tomados pela inquietação da incerteza e na procura de respostas, este encontro com o mundo primitivo, como afirma Jean-Marie Gustave Le Clézio, "tornou-se uma necessidade para quem quer compreender o que se passa no mundo moderno. Não basta, porém, compreender; trata-se de ir até ao fim de todas as galerias obscuras, de procurar abrir algumas portas — quer dizer, no fundo, tentar sobreviver".²

Assim, e dominados por uma curiosidade natural relativa àquilo que somos, de onde viemos e para onde vamos, interrogamo-nos: haverá entre nós — o Homem moderno — e o Homem primitivo alguma semelhança? E, para além disso, existirá também algo em comum entre o Homem primitivo e o mundo animal? Estas são possivelmente as questões que aqui mais nos interessam. É a procura por denominadores comuns, por constantes que existam desde sempre e que nos unam ao mais remoto dos passados, através de uma linha que, apesar das variações experimentadas, se mantém firme, bem segura às raízes da vida na Terra.

¹ Richard Leakey, *A origem da espécie humana*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995 (1ª ed. 1981), p. 14.

² J. M. G. Le Clézio, *Índio Branco*, Lisboa, Fenda Edições, 2008 (1ª ed. 1989), p. 13.

[2] Diagrama em árvore. A única ilustração em *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* de Charles Darwin.



“Podemos compreender que os acontecimentos não se produzem pela intervenção isolada do poder Divino, manifestando-se em cada caso particular, mas antes pela ação de leis gerais.”³

Charles Darwin foi um dos pioneiros na identificação de possíveis leis gerais que condicionassem e caracterizassem a origem das espécies e a sua consequente evolução. A sua ideia fundamental era a de que todas as espécies descenderam de outras espécies, e como tal, não poderiam ter sido criadas de forma independente. E isto aplicar-se-ia às espécies vegetais e animais, incluindo o próprio Homem. Essa evolução poderia explicar-se pela chamada seleção natural, que define do seguinte modo: “Como nascem muitos mais indivíduos de cada espécie do que aqueles que podem subsistir, e como, conseqüentemente, há uma luta recorrente pela sobrevivência, acontece que cada ser vivo que sofra variações, ainda que ligeiras, que de algum modo lhe sejam favoráveis, sob condições de vida complexas e por vezes variáveis, vai ter melhores probabilidades de sobreviver, e, assim, de ser naturalmente selecionado”.⁴ Existe, portanto, um contínuo aperfeiçoamento a par com as modificações ocorridas nas inúmeras espécies. Este é o seu grande argumento para explicar a evolução de todas as formas de vida. A natureza constitui-se, assim, como uma “ação combinada de leis naturais”⁵ e o seu consequente resultado.

O ser dominante nesta natureza é, sem dúvida, o Homem. Mas o Homem que conhecemos hoje nem sempre foi assim, as características que nele reconhecemos atualmente como inatas, nem sempre existiram. A sua evolução foi lenta e gradual, uma consequência da progressiva e constante seleção natural.

O próprio Darwin dedicou-se também à questão concreta da origem e evolução do Homem, num livro publicado em 1871, intitulado “A origem do Homem e a seleção sexual”. Importa aqui referir que no momento em que Darwin escreve estas palavras, ainda nenhum fóssil ou outro vestígio humano primitivo tinha sido encontrado, e como tal as suas conclusões baseiam-se inteiramente em analogias, comparações e teorias. Nesta sua obra Darwin demonstra que o Homem, como qualquer outra espécie, descende de uma outra forma preexistente. Como tal, são várias as semelhanças que reconhece entre o Homem e os animais, nomeadamente os primatas. Desde a “estreita correspondência na estrutura geral, na estrutura parcial dos tecidos, na composição química e na constituição”⁶, a fases do desenvolvimento embrionário idênticas ou ainda a instintos associados aos mesmos sentidos, são várias as provas que serão admissíveis, se considerarmos a hipótese de descendência de um antepassado comum.

Se é verdade que existe uma inequívoca partilha de características entre o Homem e o mundo animal, também o é que ao longo da sua evolução este

3 William Whewell in Charles Darwin, *A origem das espécies*, Leça da Palmeira, Planeta Vivo, 2009 (1ª ed. 1859), s. p.

4 Charles Darwin, *A origem das espécies*, Leça da Palmeira, Planeta Vivo, 2009 (1ª ed. 1859), p. 31.

5 Idem, p. 86.

6 Charles Darwin, *A origem do homem e a seleção sexual*, São Paulo, Hemus, 1974 (1ª ed. 1871), p. 20.

se foi superiorizando cada vez mais face aos restantes seres vivos. Importa, por isso, reconhecer o que faz do ser humano um ser distinto e único face aos demais habitantes deste planeta.

Como referimos anteriormente, no passado as respostas exatas são difíceis de encontrar, "sabemos hoje que não há verdades; apenas há explosões, metamorfoses, dúvidas".⁷ Os únicos vestígios que nos permitem abrir uma pequena fresta sobre a história da Humanidade são "fragmentos de crânios, dentes e ossos isolados".⁸ Como tal, a tarefa não é fácil e as respostas tardaram em surgir, trazendo muitas das vezes consigo um misto de polémica e controvérsia.

No final dos anos 60, foram realizados estudos que, ao invés de trabalhar com fósseis para poder determinar há quanto tempo teria surgido a primeira espécie de homínido, compararam "a estrutura de certas proteínas sanguíneas de seres humanos vivos e dos macacos africanos"⁹, o que permitiu calcular a taxa de mutações ocorridas nessas espécies, como se de um "relógio molecular"¹⁰ se tratasse. A conclusão foi a de que a primeira espécie humana teria evoluído há aproximadamente 5 milhões de anos¹¹ a partir de um ancestral comum que levou à evolução não só dos humanos, mas também dos chimpanzés e dos gorilas.

Várias teorias surgiram sobre o motivo particular que teria impulsionado a nossa evolução. Após várias investigações concluiu-se que, num primeiro momento, este fator seria de ordem biológica e não cultural, como frequentemente era defendido. Neste sentido, Richard E. Leakey defende o surgimento do bipedismo como importante transformação não apenas biológica, mas também adaptativa. É a partir desse momento que o Homem adquire uma liberdade dos membros superiores que lhe acrescenta uma eficiência energética de locomoção e uma singular capacidade de manuseamento, essencial para a sua evolução: "Se constitui vantagem para o homem manter-se ereto nos pés e ter as mãos e os braços livres (...) no seu êxito na batalha pela vida, então não posso entrever nenhuma razão por que não deva ter sido vantajoso para os antepassados do homem assumir sempre mais a posição ereta e tornar-se bípedes. Desta maneira devem ter estado mais aptos a defender-se com pedras e bastões, a atacar a sua presa ou a conseguir também o alimento".¹²

O bipedismo consiste assim, muito provavelmente, num dos pilares fundamentais de toda a evolução, e sem esta adaptação dificilmente poderiam ter surgido todos os atributos que viriam a tornar o ser humano tão singular.

Uma das características que terá prosperado graças a esta forma de locomoção foi a sociabilidade – o Homem como ser que habita em sociedade –, ou, se quisermos ser mais justos com a sua origem, o Homem como animal social. Leakey supõe que os primeiros humanos viveriam ainda de modo similar aos babuínos das savanas, em grupos relativamente reduzidos que "procurariam

7 J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 13.

8 Richard Leakey, op. cit., p. 9.

9 Idem, p. 20.

10 Idem, ibidem.

11 Existem hoje indícios que fazem retroceder esse evento para 7 milhões de anos atrás.

12 Charles Darwin, op. cit., p. 68.

alimentos através de um grande território de modo coordenado, retornando à noite para dormir em lugares escolhidos, como encostas de rochedos ou grupos de árvores”.¹³ Estas constituem as atividades fundamentais do Homem primitivo que podemos reduzir numa palavra: sobrevivência. Tudo o que faz é fruto dessa exigência permanente. A procura de alimentos, a proteção face aos inimigos de todo o tipo, a necessidade de uma habitação — todas estas ações são para este Homem naturais, inerentes ao seu ser, quase que instintivas e sempre empreendidas no seio de uma vida em comunidade.

Assim, muito do que faz, num primeiro momento, é aprendido através da observação e da imitação do que o rodeia, nomeadamente do reino animal. A habitação que encontra para si não é exceção. E se a própria Natureza não proporciona um abrigo, aprende com os animais à sua volta que de forma tão sábia foram capazes de construir os seus próprios refúgios.

“Sabe-se que de noite os orangotangos se cobrem com as folhas do *Pandanus* e Brehm observa que um dos seus babuínos costumava proteger-se contra o calor do sol, colocando uma esteira de palha sobre a cabeça. Nestes vários usos vemos provavelmente os primeiros passos em direção a algumas das artes mais simples, como sejam a arquitetura rude e a indumentária, como surgiram entre os primeiros antepassados do homem.”¹⁴

Todas estas atividades que caracterizam a vida primitiva vão-se adaptando às variações biológicas e estruturais do corpo humano. Neste sentido, é de destacar a procura de alimento, cuja adaptação é primordial para o curso da evolução humana. A liberdade dos membros superiores permitiu ao Homem produzir ferramentas de corte “fazendo duas pedras baterem uma contra a outra”.¹⁵ Com esta inovação o Homem podia agora ter acesso a alimentos que anteriormente lhe eram negados, como é o caso da carne. À dieta do Homem primitivo é, assim, acrescentada uma importante fonte de energia e de proteínas, que poderá também estar associada a um gradual crescimento do cérebro humano.

Ao surgir uma nova fonte de alimentação, toda a vida sofre alterações. A carne torna-se não apenas uma conquista do ponto de vista nutricional, mas também um novo fator na estruturação social do Homem primitivo, “a nova estratégia de subsistência e de obtenção, não apenas de alimentos de origem vegetal, mas também de carne vermelha, provavelmente exigiu uma organização social e cooperação significativas”.¹⁶ A caça surge, então, como atividade própria dos nossos antepassados que envolveria um importante espírito de cooperação e de comunicação.

Para além disto, as mesmas pedras que colidindo uma contra a outra poderiam originar instrumentos de corte afiados, são as mesmas que, num gesto semelhante, quer através das faíscas, quer pelo calor gerado, terão dado origem ao fogo. Carne e fogo constituem, neste período, dois dos principais

¹³ Richard Leakey, op. cit., p. 32.

¹⁴ Charles Darwin, op. cit., p. 103-104.

¹⁵ Richard Leakey, op. cit., p. 46.

¹⁶ Idem, p. 62.



[3] Habitantes da Terra do Fogo,
fotografia de Martin Gusinde,
1920-23.

[4] Habitantes da Terra do
Fogo, fotografia de Alberto Ma-
ría De Agostini, 1915.



catalisadores de toda a vida primitiva. O acampamento é o centro de toda essa vida, “um lugar de intensa interação social, e o lugar onde a comida é partilhada”.¹⁷

Torna-se praticamente impossível para nós ter certezas quanto à vida que tinham estes Homens. Contudo, com base nos vastos indícios arqueológicos encontrados e utilizando a imaginação, Leakey propõe um eventual cenário ocorrido há cerca de 1,5 milhões de anos:

“Uma corrente sazonal segue o seu leito gentilmente através da planície aluvial no lado leste do gigantesco lago. Acácias altas alinham-se ao longo das margens da corrente sinuosa, projetando sombras bem-vindas que protegem do sol tropical.

(...) Aqui, numa curva da corrente, vemos um pequeno agrupamento humano, cinco fêmeas adultas e um aglomerado de crianças e jovens. Eles são de estatura atlética e fortes. Estão a conversar alto, alguns deles trocam observações sociais óbvias, alguns discutem os planos para o dia. Mais cedo, antes do nascer do Sol, quatro machos adultos do grupo haviam partido em busca de carne. O papel das fêmeas é coletar alimentos vegetais, que todos percebem ser o principal produto económico nas suas vidas. Os machos caçam, as fêmeas coletam; é um sistema que funciona espetacularmente bem para o nosso grupo e por tanto tempo quanto qualquer um é capaz de se lembrar.

(...) Ao entardecer, o acampamento na margem da corrente fervilha novamente, as três mulheres retornaram com as suas peles de animal carregadas de bebés e comida, inclusive alguns ovos de pássaros, três pequenos lagartos e — um deleite inesperado — mel. Felizes com os seus próprios ganhos, as mulheres especulam sobre o que os homens trarão. Muitas vezes, os caçadores retornam de mãos vazias. Isto faz parte da natureza da busca pela carne. Mas quando o acaso favorece os seus esforços, a recompensa pode ser grande, e certamente é louvada.

(...) Mais tarde, naquela noite, há quase um sentido de ritual no consumo da carne. O homem que conduziu o grupo de caça corta os pedaços e entrega-os às mulheres que se sentam em torno dele e aos outros homens. As mulheres dão pedaços para as suas crianças, que os trocam alegremente entre si. Os homens oferecem pedaços para os seus colegas, que oferecem outros pedaços em troca. O ato de comer carne é mais do que o sustento; é uma atividade de comunhão social.

(...) Há uma compreensão de que em breve terão que deixar este acampamento agradável, pois as chuvas crescentes nas montanhas distantes em pouco tempo farão com que a corrente inunde as suas margens. Por agora, eles estão contentes. Três dias mais tarde o grupo deixa o acampamento pela última vez em busca da segurança de terrenos mais elevados. Os indícios da sua presença evanescente estão espalhados por todas as partes.”¹⁸

¹⁷ Idem, p. 67.

¹⁸ Richard Leakey, op. cit., p. 79-81.

À medida que aumenta a complexidade da organização social, o Homem vai desenvolvendo cada vez mais as suas capacidades intelectuais. É nesta ordem de constante adaptação e aperfeiçoamento que se vão manifestando características que reconhecemos hoje como intrinsecamente nossas — de todo o Homem. Não nos é possível identificar qual dessas particularidades terá surgido primeiro; o que importa, sim, compreender é que para estes antepassados primordiais progresso geraria progresso.

Uma das manifestações que surge é a linguagem. É sabido que muitos animais emitem sons, e esta é para eles a sua forma de comunicação, a sua linguagem. E, como argumenta Darwin, é presumível que o Homem tenha estabelecido a sua própria linguagem através da imitação dos sons espalhados pela natureza: “não posso duvidar que a linguagem deve a sua origem à imitação e à modificação dos vários sons naturais, das vozes de outros animais e dos gritos instintivos do homem, ajudado pelos sinais e pelos gestos”.¹⁹ No entanto, a capacidade de exprimir um conjunto de sons de forma articulada é peculiar ao Homem. “E porque organiza estes ruídos, o Índio afasta-se definitivamente do reino animal, torna-se um dos criadores do universo”.²⁰ Esta tem sido para o Homem uma constante e uma virtude ao longo do tempo: uma inteligência notável para extrair da natureza aquilo que lhe é útil e, com um intelecto nitidamente superior, conseguir aprimorá-lo e torná-lo verdadeiramente seu.

O uso da linguagem de forma recorrente está naturalmente associado a um desenvolvimento da mente humana e, nomeadamente, da sua faculdade de abstração. É este poder de associação de variados sons a diferentes ideias que lhe permite “formular longas cadeias de pensamento”.²¹ Assim, aquilo que é uma eficaz forma de comunicação com o exterior e de importante evolução de índole social, é, em simultâneo, algo que permite ao Homem primitivo refletir, tomar consciência e imaginar. A linguagem já não é apenas um conjunto de sons e ideias, mas também de imagens; imagens reais que se convertem em imagens mentais. “A linguagem é uma expressão do universo modificada pela boca dos homens, uma linguagem por assim dizer interpretada, e cujo original há-de sempre ficar sem tradução”.²² A realidade é agora entendida num novo plano; para ele o presente já não está desamparado; tem agora a força do passado – a lembrança – e a força do futuro ao seu dispor. “As impressões e as imagens passadas desfilam incessante e claramente diante da sua mente”²³ e, ao refletir, poderá decidir “agir de maneira diferente para o futuro”.²⁴ Esta é para Darwin a noção de consciência, uma força que “olha para trás e serve de guia para o futuro”.²⁵

O Homem primitivo assume cada vez mais a sua singularidade, e, com a linguagem, os sinais e uma memória coletiva, é capaz de estabelecer a sua

19 Charles Darwin, op. cit., p. 108.

20 J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 48.

21 Charles Darwin, op. cit., p. 109.

22 J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 15.

23 Charles Darwin, op. cit., p. 137.

24 Idem, p. 139.

25 Idem, ibidem.

cultura. E à medida que as culturas evoluem em complexidade, o mesmo acontece com os cérebros humanos, o que por sua vez conduziria a culturas ainda maiores e mais complexas, e assim por diante.

“A linguagem tornou-se o nosso meio e a cultura o nosso nicho.”²⁶

Os nossos ancestrais estão agora plenamente dotados não só de uma capacidade, mas também de uma necessidade de questionar a sua própria existência e o mundo que os rodeia. Assim, através de faculdades como a imaginação, a curiosidade e a admiração, nasce o conceito de religião, não na forma como a entendemos atualmente, mas sobretudo como crença universal em “agentes invisíveis ou espirituais”²⁷, aproximando-se também da ideia de mitologia.

Não só o Homem primitivo questiona o seu mundo, como cada vez mais procura revelar e comunicar essa mesma realidade. A esta forma de expressão chamamos arte. Neste contexto, foi essencial a evolução da linguagem e mente humanas no que concerne à capacidade de abstração e, consequentemente, de criação de símbolos. A arte primitiva caracteriza-se, assim, por uma simplicidade fruto de uma mente ainda simples do ponto de vista cognitivo. São conhecidos inúmeros vestígios de pinturas nas paredes das cavernas; contudo, não podemos, de forma alguma, comparar estes registos com a nossa atual noção de expressão artística. Até que ponto estaremos nós dotados para decodificar essas imagens, perceber os seus significados, sem ter vivido de facto o momento em que foram realizadas? “Precisamos apenas de pensar nas histórias narradas nas religiões modernas para apreciar a importância de símbolos crípticos que podem ser destituídos de significado fora da cultura a que pertencem. Pense no significado para um cristão de uma imagem de um homem a segurar um cajado com um cordeiro aos seus pés. E pense na ausência de qualquer significado para alguém que nunca ouviu a história cristã”.²⁸

Embora seja para nós praticamente impossível compreender os conteúdos dessa arte, podemos talvez encontrar os motivos que levaram a arte primitiva a exprimir-se dessa forma, geralmente simples e simbólica. Leakey reconhece em muitas dessas pinturas a presença de padrões geométricos, marcas que se revelam enigmáticas para quem procura entender este passado. Também Le Clézio, confrontado com o mundo índio, reconhece “os seus pequenos signos regulares, escrita que se não lê, mas que se vê e que de imediato nos liga aos mistérios da criação”.²⁹

O arqueólogo David Lewis-Williams estudou durante décadas a arte do povo San, uma das mais antigas culturas do mundo, localizada no sul do continente Africano. De acordo com as suas investigações, as imagens desta arte não correspondem a “representações simplórias da vida do povo San”³⁰, como muitos pensavam na altura, mas sim ao resultado de “xamãs em estado

26 Richard Leakey, op. cit., p. 117.

27 Charles Darwin, op. cit., p. 116.

28 Richard Leakey, op. cit., p. 103.

29 J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 88.

30 Richard Leakey, op. cit., p. 112.



[5] Habitantes da Terra do Fogo - Homens selk'nam pintados com tari, desenhos totêmicos usados na dança do Kewánix, fotografia de Martin Gusinde, 1923.

[6] Habitantes da Terra do Fogo, fotografia de Martin Gusinde, 1919-23.



de transe”³¹, sendo assim uma representação do que o xamã via durante a sua alucinação, uma conexão com um mundo entendido como espiritual. Assim, e segundo as pesquisas de Lewis-Williams no campo da literatura psicológica, existem três estágios de alucinação, correspondendo o primeiro a “formas geométricas tais como grades, ziguezagues, pontos, espirais e curvas”.³² E porque estas imagens derivam da parte mais básica do “sistema nervoso humano, todas as pessoas que entram em certos estados alterados da consciência, não importa quais as suas origens culturais, podem vir a percebê-las”.³³ Estes símbolos, aparecem assim associados não ao homem enquanto indivíduo, mas ao Homem enquanto espécie. Apenas nas fases subsequentes da alucinação essas formas simples poderão ser interpretadas como objetos reais, de um modo que dependerá da experiência cultural individual de cada um.

Poderíamos identificar estas figuras simples e geométricas como as que de forma mais clara unem toda a Humanidade. Qualquer um as pode reconhecer. Por mais complexo que seja o Homem, a sua capacidade de se relacionar com o que é simples e elementar não desaparece.

Todas estas manifestações – linguagem, religião, arte – unem o Homem à sua individualidade mas também à dos seus semelhantes, revelando-o cada vez mais como animal social e cultural. Assim é e assim vive o Homem primitivo.

Desde a sua origem o Homem jamais parou de evoluir. E o Homem que somos hoje é, indubitavelmente, o fruto das suas constantes adaptações e conquistas. “Inventa armas e utensílios e diversos estratagemas, a fim de providenciar alimento e para defender-se. Se emigra para climas mais frios, usa roupa, constrói cabanas, serve-se do fogo e, com a ajuda do fogo, cozinha alimentos de outro modo intragáveis. Ajuda os seus semelhantes de muitas maneiras e prevê os acontecimentos futuros”.³⁴ Esta é a sua essência.

Apesar de todos os notáveis progressos que o Homem moderno tem recentemente alcançado – com o seu “intelecto quase divino que penetrou nos movimentos e na estrutura do sistema solar, com todos estes enormes poderes”³⁵ – não existirá ainda em nós essa indelével marca da nossa ínfima origem?

Le Clézio responde-nos através destas palavras: “Não sei muito bem como é possível, mas a verdade é esta: sou um índio. Não o sabia antes de ter encontrado os Índios, no México e no Panamá. Sei-o agora. Não sou talvez um índio muito bom. Não sei cultivar o milho nem afeiçoar uma piroga. (...) Mas quanto ao resto, quanto à maneira de andar, de falar, de amar ou de ter medo, posso dizer o seguinte: quando encontrei esses povos índios, eu, que não julgava por aí além ter família, senti-me como se de repente tivesse conhecido milhares de pais, de irmãos e de esposas”.³⁶

³¹ Idem, *ibidem*.

³² Idem, p. 113.

³³ David Lewis-Williams in Richard Leakey, *op. cit.*, p. 113.

³⁴ Charles Darwin, *op. cit.*, p. 154.

³⁵ Idem, p. 712.

³⁶ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 7.



[7] Povo Chocó, fotografia de Sir Edward Evans-Pritchard, 1970.



[8] Fotografia de Sir Edward Evans-Pritchard, China, 1969.

Este contacto com um povo primitivo que habita ainda hoje a mesma Terra – neste caso, o povo índio – permite um confronto direto com temas que se mantiveram constantes, quase inalterados, apesar de séculos de evolução.³⁷

Gente que traz consigo uma liberdade, uma beleza e um silêncio que a tornam única; num eterno contacto com o Universo, harmoniosamente estabelecido, porque o vive. Os sinais incompreensíveis da natureza são para si morada. As coisas não têm para si segundas intenções ou significados, são apenas e só aquilo que se lhes apresenta. Não as pretende dominar, jamais teria tal ousadia. Assim viveu sempre e assim há-de continuar a viver.

Esta é a sua beleza, “verdade da raça que é a sua”³⁸, “efeito da sua liberdade”.³⁹ É livre o homem índio, como é livre a mulher índia. Liberdade de escolher, de amar, de ser quem quiser ser. É livre, mas tem consciência que essa liberdade deve ser também sinónimo de cautela; afinal de contas, os perigos da natureza não dão tréguas. Daí o seu silêncio, não como tristeza ou meditação, mas como defesa. Adapta-se à realidade porque sabe que disso depende a sua sobrevivência. No entanto, “graças ao silêncio, o Índio sabe outras linguagens. Sabe falar pássaro, planta, árvore; sabe falar terra, e rio, e sol. Quando nada diz com a boca, talvez outra coisa diga com as mãos, com as costas, com as narinas”.⁴⁰

Vibrando em uníssono com a realidade, esta é a sua cultura, expressa através de uma linguagem, de uma pintura e de uma música que são genuinamente suas, de todos. Esta é, de facto, uma das suas verdades: todos os Homens são iguais; e será possivelmente uma das lições fundamentais a retirar do mundo índio. Na vida em sociedade residem as bases de uma próspera existência, onde todos são essenciais. Le Clézio dá-nos o exemplo da música: “Todos os homens sopram. Cada qual respira no seu tubo. E porque sopram em conjunto, o ruído torna-se linguagem, música”.⁴¹

A colaboração que marca esta cultura desenvolve-se não só de forma horizontal, isto é, entre os Homens de um mesmo período, como também de forma vertical, entre Homens de distintas e incontáveis gerações (segundo o que nos refere também Fernando Távora aquando dos tipos de participação na organização do espaço⁴²). Assim chegaram até ele todos os recursos e ensinamentos que moldam a sua vida. O seu presente é, como tal, ainda a marca de uma origem fortemente enraizada, de um saber ser e fazer “incansavelmente repetido, século após século, homem após homem”.⁴³ Tudo o que faz carrega em si esse momento original, o próprio presente e o seu único futuro, contando a sua sempre eterna mensagem.

37 Le Clézio, ao longo da sua obra “Índio Branco”, não só nos faz um relato da vida desses povos, como também reconhece nessas dinâmicas uma aprendizagem que pode e deve ser feita pelo Homem moderno das metrópoles, num tom por vezes crítico, mas preocupado.

38 J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 24.

39 Idem, p. 25.

40 Idem, p. 33.

41 Idem, p. 51.

42 Fernando Távora, *Da organização do espaço*, Porto, Faup Publicações, 1996 (1ª ed. 1962), p. 20.

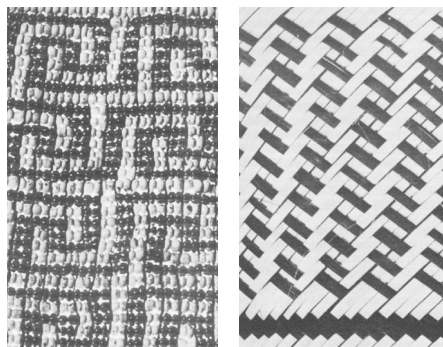
43 J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 90.



[9] Fotografia de Glenn Jowitt, Polinésia, 1982.



[12] Dançarinos Indianos Ma-kuna, fotografia de Thomas L. Kelly, 1978.



[10] e [11] A geometria dos povos indígenas, Jean-Marie Gustave Le Clézio.

A sua arte é disto exemplo; gerada a partir de signos elementares, que nunca perdem a atualidade porque são de sempre; arte que é, assim, “paralela ao tempo. Desliza nos seus carris contínuos, sem choques, sem drama, seguindo as impulsões da vida real”.⁴⁴

Como diria Darwin ao avistar pela primeira vez os habitantes da Terra do Fogo, “assim seriam os nossos antepassados”⁴⁵; habitantes de um mundo muitas vezes oculto e para nós envolto de mistério. Ao penetrarmos essas barreiras que nos separam verificamos a afinidade inegável entre os princípios fundacionais de toda a espécie humana. Vemos, então, o Homem em potência; não estamos sós e muito menos somos fruto do acaso. A linha que nos une à nossa origem é demasiado forte para ser quebrada; respeitemo-la. As nossas constantes indagações e inquietações encontram, por momentos, a serenidade de uma resposta.

“Lá no fim da paisagem do futuro, ao cabo destas estradas de cimento, destas pontes suspensas, destes dédalos urbanos, destes desenhos dos fios e dos transístores, há talvez ainda este mesmíssimo país, desconhecido, este país velho de milhões de anos, sombrio, impregnado de solidão e de mistério, este país mudo e altivo onde a linguagem humana não passa ainda de um quase impercetível tremor, este país tão terrivelmente vasto e tão vivo que as mais inertes coisas batem como corações e vibram como cérebros, país despovoado, país lendário que nasce, que está a nascer. Um dia, ali, sem que se saiba bem como, fica-se em presença das razões primeiras, e vê-se o que poderia vir. Apreendem-se imediatamente, como se estivessem escritos em cada uma das nossas células, os desenhos e as palavras elementares que incessantemente assinalam.”⁴⁶

A Arquitetura

“Um dia, vê-se a mão de um Índio a traçar os seus signos, assim, simplesmente, sem hesitar, sem trabalhar, naturalmente, e fica-se a saber que aquela mão está ocupada nisto: a descobrir o segredo das formas.”⁴⁷

Neste processo de descoberta, de revelação, o Homem torna-se Homem. Aqui reside a sua essência e a de uma espécie, expressa numa cultura, numa linguagem, numa arte, numa música e numa arquitetura que são suas, intrinsecamente suas.

Como vimos anteriormente, estas formas de expressão não acompanharam o Homem desde o seu primeiro momento. A arquitetura, como uma dessas

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵ Charles Darwin, *op. cit.*, p. 711.

⁴⁶ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷ Idem, p. 88.



[13] Arquitetura indígena Africana, fotografia de René Gardi, 1974.



[14] Arquitetura indígena Africana, fotografia de René Gardi, 1974.



[15] Fotografia de Hans W. Silvester, África, 1970.

atividades ligadas pela sua génese à organização social e à cultura, nem sempre existiu como hoje a reconhecemos. Foram necessários anos, milénios, de seleção natural e consequente evolução para que surgissem os indícios de complexidade intelectual que associamos ao Homem moderno de hoje. Neste sentido, importa reconhecer como pode ter surgido essa noção, esse conceito, que, mesmo antes dos nossos antepassados terem atingido um desenvolvimento mental significativo, já existiria em potência.

Debrucemo-nos por um momento sobre a etimologia do termo “arquitetura”. De origem grega, esta palavra é a conjugação de dois outros vocábulos: “*arkhe*” que significa o principal, “o princípio”, “o mais antigo”, em termos de tempo (como por exemplo em Arqueologia) ou o “essencial”, “o de maior destaque, em termos de qualidade (como por exemplo em Arquétipo)”⁴⁸, e “*tekon*”, que significa “construir, fabricar. Daqui o sentido original de Architectura como a construção de arquétipos ou a fabricação de objectos de alta qualidade, actividade que engloba, assim, uma técnica e uma arte”.⁴⁹

Deste modo, o “arquiteto” seria esse primeiro entre os Homens que realizam a tarefa de construir. Seria também, assim, aquele que define os princípios e as bases sobre os quais se desenvolve a atividade construtiva. A palavra “arquitetura” remete para essa condição original, esse começo que “permanece subjacente à essência das coisas em todos os momentos da sua existência”⁵⁰, correspondendo, portanto, na sua génese a um vínculo entre teoria – o conhecimento – e prática – a realização.

Como fenómeno universal e intemporal, a arquitetura existe praticamente desde que o Homem existe também. É, por isso, inerente à sua própria natureza, um “prolongamento indispensável da sua vida, manifestação da sua existência”.⁵¹ No entanto, por muito que o nosso olhar, bem como o de antropólogos ou arqueólogos, penetre as profundezas do passado, será difícil encontrar aí a representação da primeira casa, um vestígio do construir e do habitar primordial, da origem da arquitetura. É, porventura, mesmo impossível reconhecer esse momento que marcaria um princípio. A memória coletiva da primeira casa deve ser, por isso, entendida não como objeto, mas como uma ação, entre as demais que constituíam o dia-a-dia do Homem primitivo. Como tal, a nossa atenção deve dirigir-se para as intenções, ideias e razões por detrás de tal atividade; só elas nos permitirão entender os factos e a história.

No início, para os nossos antepassados, procurar refúgio seria tão natural como procurar alimento. É a sua sobrevivência que está em jogo e tudo o que faz tem como orientação essa circunstância. A natureza é tudo para si; é perigo, ameaça, tormenta, mas também companhia, sustento e morada. O Homem sabe-o, sabe que sem ela não pode viver. A natureza é assim, como por muito tempo foi, a sua casa, o seu universo, tudo aquilo que conhece. Contudo, neste

48 Fernando Távora, “Arqui/tectura” in *1º Simpósio Nacional de Materiais e Tecnologias na Construção*.

49 Idem, *ibidem*.

50 Armando Rabaça “O Cabanon e a Invenção Moderna do Primitivo” in *Still Cabanon. Projetos e ensaios*, Matosinhos, AMAG editorial, 2017, p. 35.

51 Fernando Távora, “Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes”, in *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*, Porto, Faup Publicações, 1993, p. 3.



[16] A origem da arquitetura segundo o pensamento Vitruviano, Peter Flotner.



[17] Moradores de Árvores Norte Americanos, Erasmus Francisci's Lustgarten, 1668.

contacto inicial com o mundo natural e indomável, tendo como obstáculos o clima e os inimigos, o Homem sente a necessidade de um abrigo.

A natureza é, portanto, tudo o que tem, e mesmo antes que caminhassem neste planeta Homens ou animais, existiam já “certos tipos de arquitetura, toscamente modelados pelas forças da Criação e, ocasionalmente erodidos pelo vento e pela água, em elegantes estruturas”.⁵² Por conseguinte, se o intelecto do Homem não está ainda apto para o levar a construir a sua própria habitação, encontra recolhimento nas grutas e cavernas, disputadas, como sugere Viollet-le-Duc, com os animais selvagens, “sofrendo e combatendo, sucumbindo ou subsistindo, mas avançando sempre”.⁵³

O Homem não só vive na natureza, como também aprende com ela. E por não ser o único habitante desta Terra, não terá certamente sido o primeiro construtor. Antes que ousasse erguer para si algum tipo de refúgio, já inúmeros animais haviam encontrado a arte de construir as suas próprias moradas. Desta forma, ao observar e tentando depois imitar o que faziam os animais, o Homem pode ter conseguido edificar as suas próprias habitações. Bernard Rudofsky defende que o Homem “tomou a ideia de construir para si um refúgio dos seus primos, os macacos antropomórficos”.⁵⁴ Esta é uma ideia sustentada anteriormente por Darwin que, ao reconhecer que os orangotangos e os chimpanzés africanos edificavam plataformas sobre as quais dormiam, supõe que o mesmo hábito comum às duas espécies se pode atribuir ao instinto ou até ao facto “de que ambos os animais têm as mesmas exigências e poderes racionais análogos”.⁵⁵ Poderíamos, assim, deduzir desta primordial “motivação” comum aos vários seres – não só ao Homem e aos primatas, como também aos restantes animais –, uma lei geral denominada por André Lefèvre de lei da adaptação: “o buraco da minhoca, a galeria da formiga, a colmeia da abelha... a cabana do gorila, a casa, a torre do castelo, o templo e o palácio satisfazem todos a mesma necessidade, infinitamente diversa”.⁵⁶

O conhecimento que adquire da observação de como constroem os animais terá sido fundamental. No entanto, teve de existir algo mais que pudesse fazer com que o Homem superasse esse aprendizado e desenvolvesse algo que fosse inteiramente seu. Neste sentido, segundo Joseph Rykwert, “o que distingue as primeiras tentativas do homem nesta direção das dos animais guiados pelo instinto é a diferença de conceção, o dar sentido a uma tarefa”.⁵⁷

Na verdade, a evolução não parou de acontecer e a cada vez maior capacidade do Homem se organizar em sociedade, de descobrir novas formas de subsistir e de prosperar, fizeram com que se superiorizasse aos restantes animais e que atingisse níveis de realização anteriormente inalcançáveis.

52 Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964), p. II.

53 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Historia de la Habitación Humana*, Buenos Aires, Victor Leru, 1945 (1ª ed. 1875), p. 10.

54 Bernard Rudofsky, op. cit., p. 10.

55 Charles Darwin, op. cit., p. 85.

56 André Lefèvre in Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974. (1ª ed. 1972), p. 20.

57 Joseph Rykwert, op. cit., p. 23.

Deste modo, é quase impossível identificar concretamente os fatores responsáveis pelo surgimento da arquitetura como arte de construir verdadeiramente humana – mesmo pelo facto dessas construções não deixarem vestígios que se pudessem ter mantido até aos dias de hoje. Tudo o que pudermos deduzir são ambientes e formas de vida potenciadoras de progresso e de descoberta de novos modos de fazer face às suas necessidades.

Numa explicação “sobretudo mítica, mas, ao mesmo tempo antropológica”⁵⁸, Vitruvius enuncia no segundo livro do seu tratado “De Architectura Libri Decem”, os dois elementos que estariam na base de uma autêntica evolução das formas de cultura do Homem, e nomeadamente da arquitetura. O Homem que viveria inicialmente “como as feras nas florestas, cavernas e bosques”⁵⁹, teria em algum momento estado na presença de árvores cujos ramos, graças ao vento, teriam friccionado uns nos outros, provocando fogo. Este era um acontecimento que pela sua novidade teria gerado medo entre os Homens. No entanto, mais tarde e “apaziguado esse fenómeno”⁶⁰, perceberam as vantagens para os seus corpos que tinha estar próximo do calor do fogo, podendo assim mantê-lo aceso juntando lenha ou mesmo ramos de árvore. Os Homens foram assim capazes de perceber o proveito que dali poderiam tirar, quer para cozinhar os seus alimentos, para se aquecer ou para afastar os animais selvagens, quer também para agora comunicar com os seus semelhantes através de sinais. O fogo gerava assim não apenas uma possibilidade de comunicação, como também contribui para um encontro de Homens em seu redor, como foco social da vida primitiva. E é neste clima de reunião que, segundo Vitruvius, teria também surgido a palavra, numa produção de “sons que eram alimentados pelo sopro”⁶¹, estabelecendo posteriormente “vocábulos à medida que iam surgindo no uso quotidiano, de onde começaram a falar fortuitamente, como resultado de expressarem muito mais vezes as coisas do dia-a-dia”.⁶² Nasce assim a linguagem.

O Homem está agora na posse de uma complexidade não apenas estrutural e biológica, como também social. Tem a vantagem do seu bipedismo, que lhe permite deslocar numa posição ereta “para olhar a magnificência do firmamento e dos astros”⁶³, o poder de utilizar livremente as mãos e os dedos para manusear e trabalhar qualquer elemento ou material, e, devido à descoberta do fogo, tem agora a possibilidade do encontro, da reunião, de uma nova forma de vida em sociedade que tem por base a comunicação e a cooperação. Estavam reunidas as condições para que a arquitetura surgisse com uma força geradora que repercutiria até aos nossos dias. Nesses ajuntamentos, começariam agora alguns elementos “a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer habitações com lama e pequenos ramos, para onde pudessem ir.

58 Ignasi de Solà-Morales, *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, Barcelona, Edicions UPC, 2000, p. 16.

59 Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, São Paulo, Martins Editora, 2007, p. 112.

60 Idem, *ibidem*.

61 Idem, *ibidem*.

62 Idem, *ibidem*.

63 Idem, p. 113.

Observando então as construções alheias e juntando coisas novas aos seus projetos, cada dia melhoravam as formas das choupanas”.⁶⁴

Aqui podemos agora encontrar o volume “construído” da cabana, por oposição ao volume “encontrado” da caverna. A obra agora é verdadeiramente sua e é nela que reside, para Vitruvius, a origem da arquitetura. A cabana primitiva é esse “lugar permanente”⁶⁵ onde o Homem se reúne em torno do fogo e da palavra, sendo estes “feitos artificiais primordiais”⁶⁶ os verdadeiros materiais da arquitetura.

O texto de Vitruvius e o seu entendimento da origem da arquitetura, por constituir o primeiro tratado de arquitetura que nos chegou, adquirirá um estatuto de referência e de texto inicial. Assim, vários foram os arquitetos que ao longo da história, influenciados ou não pelas palavras de Vitruvius, se debruçaram sobre esta ideia de origem, de arquétipo e de primeira casa. Inspirados por uma memória coletiva que perdura graças a lendas e a ritos, procuraram retratar esses primeiros tempos, numa visão necessariamente pessoal espelhada na afinidade particular entre o Homem e a natureza, que transportava para o seu presente um entendimento também concreto da essência da arquitetura.

William Chambers é um desses arquitetos que procura descrever a ideia de cabana primitiva. No seu entender, e indo ao encontro do que mencionámos anteriormente, Chambers reconhece que o mais provável é que, num primeiro momento, o Homem se refugiase em troncos de árvores ou em cavernas. No entanto, “perturbado pela humidade e escuridão destas habitações”⁶⁷, precisaria de encontrar uma habitação mais sã e confortável. Assim, aprenderia com os animais os materiais e as técnicas de construção para os seus próprios abrigos. “O homem observou as suas operações instintivas. Admirou-as, imitou-as e, como estava dotado com a faculdade de raciocinar e com uma estrutura adequada para fins mecânicos, logo superou os seus mestres na arte do construtor”.⁶⁸ No início, sem a experiência e as ferramentas adequadas à construção, as suas habitações seriam ainda toscas; recolhia alguns ramos de árvore, os quais estendia em forma de cone e cobria, posteriormente, com folhas e barro. Segundo Chambers esta era uma forma que lhe parecia razoável, visto ser de entre as formas sólidas, “a mais simples e fácil de construir”.⁶⁹ Esta seria a sua cabana, um espaço simples e rudimentar, mas o suficiente para o abrigar durante a noite nas estações de mau tempo. Com o passar do tempo o Homem tornou-se, naturalmente, mais inteligente, sendo agora capaz de desenvolver ferramentas que tornariam o seu trabalho mais eficaz. Assim, descobriu novas técnicas de construção, mais complexas e duradouras, e consequentemente novas formas que lhe seriam mais adequadas do que o cone da cabana. Descobrimos os inconvenientes dos lados inclinados e

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

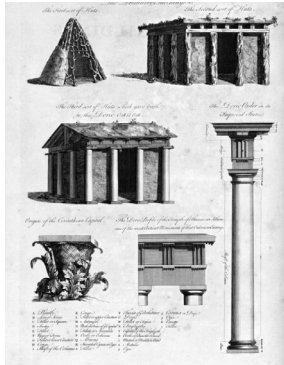
⁶⁵ Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁶ Idem, *ibidem*.

⁶⁷ William Chamber in Joseph Rykwert, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.



[18] *The Primitive Buildings*,
William Chambers, 1759.

[19] *Cabana Primitiva* de Marc-Antoine
Laugier, Charles-Dominique, 1755.



pela necessidade de um espaço vertical onde se pudesse circular dentro da habitação, o Homem primitivo optaria agora pelo cubo.

Esta visão da cabana primitiva como sólido platônico aproxima-se da enunciada por Marc-Antoine Laugier que, por sua vez, enfatiza uma relação singular entre o Homem e a natureza. À semelhança do que refere Chambers, nos primeiros tempos, o Homem teria apenas o instinto natural como guia das suas ações. “Quer um lugar para sentar-se. Vê um prado junto a um tranquilo riacho; a relva fresca agrada aos seus olhos, a textura macia convida-o. Aproxima-se, e recostando-se sobre as brilhantes cores deste tapete, pensa apenas em disfrutar em paz os dons da natureza; não lhe falta nada; não desejava nada”.⁷⁰ O primitivo de Laugier encontra-se confortável na natureza. No entanto, existem também na natureza fenómenos que acabam por afetar essa serena e harmoniosa relação. O calor do sol começa a incomodá-lo e, como tal, procura refúgio na frescura de um bosque. Também a chuva cai agora sobre o “delicioso bosque”.⁷¹ O Homem precisa de uma proteção que o bosque não é capaz de oferecer. Com sorte, encontra uma caverna e, abrigado, fica feliz com a sua descoberta. Contudo, novos defeitos tornam também esta sua habitação desagradável, “vive na escuridão, e terá que respirar um ar pouco saudável”.⁷² Assim, deixa a caverna decidido a colmatar as falhas que encontrava na natureza. Apropriando-se de alguns ramos partidos que encontra no bosque, pretende utilizar a sua indústria para construir uma habitação que lhe sirva. “Escolhe os quatro mais fortes e coloca-os perpendicularmente ao solo. Sobre estes quatro apoia outros quatro transversais; sobre estes coloca em ambos os lados outros inclinados de modo a que cheguem a um ponto do centro”.⁷³ Definidas as arestas deste seu volume, é necessário cobrir o “teto” com algumas folhas grossas, de forma a protegê-lo da chuva e do sol. Se o frio ou o calor o importunarem preencherá os espaços intermédios com algumas colunas. Encontrar-se-á por fim seguro e alojado.

A cabana primitiva de Laugier é, portanto, a expressão elementar por natureza, resumida à sua simplicidade e verdade, e recusando o supérfluo. A sua essência é aqui comparada à arquitetura grega, que reúne em si os elementos básicos e primordiais da arquitetura: a coluna, o entablamento e o frontão. “Se cada uma dessas três partes se encontra localizada na situação e com a forma convenientes, não haverá nada a acrescentar-se para que a obra seja perfeita”.⁷⁴ Para Laugier, nesta primeira casa encontram-se “arte e natureza, através do instinto e da razão atuando em uníssono”.⁷⁵

Anos mais tarde, Viollet-le-Duc, na sua publicação “*The Habitations of Man in All Ages*”, descreve-nos um abrigo rudemente construído por homens primitivos que se refugiavam da tempestade sob uma árvore, cujo ramos inferiores tinham puxado para o solo e preso com pedaços de terra.

⁷⁰ Marc-Antoine Laugier in Joseph Rykwert, op. cit., p. 52.

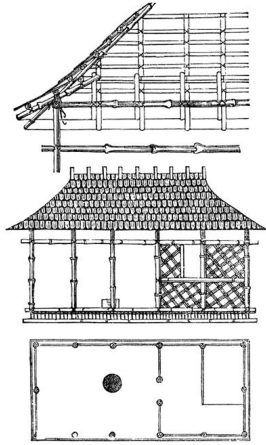
⁷¹ Idem, ibidem.

⁷² Idem, ibidem.

⁷³ Idem, ibidem.

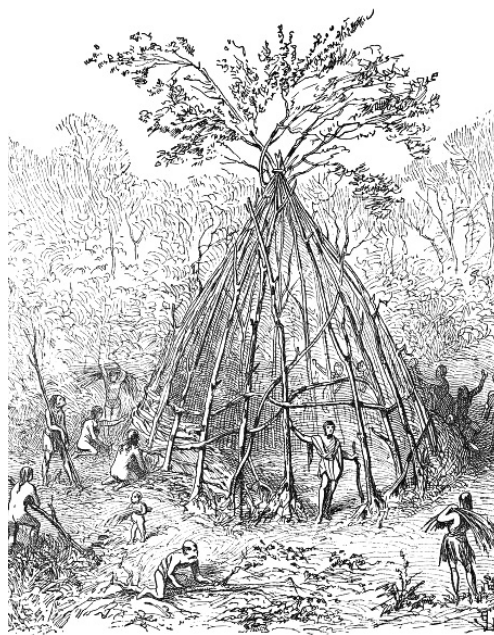
⁷⁴ Marc-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, Londres, Gray's Inn, 1755 (1ª ed. 1753), p. 13.

⁷⁵ Joseph Rykwert, op. cit., p. 54.



[20] Os quatro elementos da arquitetura - a cabana das Caraíbas, Gottfried Semper, 1851.

[21] A Primeira Cabana, Viollet-le-Duc, 1875.



No entanto, esta sua construção era frágil e as esteiras e peles de animais não eram suficientes para os proteger da chuva e do vento. Epergos – personagem fictícia imaginada pelo autor – testemunhava aquele episódio e, comovido pela sua miséria, decide ajudar. Escolhe duas árvores jovens, próximas uma da outra e, trepando uma delas e com o peso do seu corpo, é capaz de dobrá-las e unir os ramos com juncos. A estes dois ramos juntar-se-iam tantos outros que, entrançados e atados no topo aos primeiros, constroem “o limite de uma cabana circular, revestida de barro e com solo de terra batida”.⁷⁶ Ergue-se a Primeira Cabana. As famílias desta tribo estão felizes e quando termina o dia, “todas querem uma cabana como a construída por Epergos”.⁷⁷

O Homem primitivo de Viollet-le-Duc, por oposição ao de Laugier, não tem uma relação de harmonia e conforto com a natureza. Esta é, para si, um ambiente hostil e violento e, a sua cabana primitiva, é, portanto, a representação de uma forma de construir intimamente ligada à natureza que o envolve e ao seu instinto de sobrevivência.

Viollet-le-Duc faz ainda nesta sua obra uma importante observação ao falar do homem neolítico, cuja forma de construir iria repercutir nos períodos que lhe seguiram. A sua rudimentar habitação é a cabana, e para a sua construção utiliza materiais como a madeira e o barro. A pedra, por seu lado, é para estes povos reservada para as “construções de tipo simbólico ou funerário”.⁷⁸ Vemos aqui nesta distinção a inteligência humana em funcionamento, através de uma capacidade de conscientização e atribuição de ideias e significados distintos a materiais que também o são.

Gottfried Semper, por seu lado, e também no século XIX, apresenta-nos uma perspectiva diferente do que poderia ser a essência da arquitetura. Não procura descrever um processo de construção do que seria a primeira habitação, mas sim, reconhecer os princípios que teriam permitido essa realização. Segundo o autor, esta essência não se deveria limitar, como muitos faziam, ao teor puramente construtivo da arquitetura. Assim, identifica os quatro elementos que estariam na sua génese.

O primeiro e, para si, mais importante elemento é a lareira, o lugar do fogo que contém em si a ideia de lar, à semelhança do que nos sugere Vitruvius. Este seria o primeiro sinal de assentamento humano, à volta do qual o Homem descansava após a caçada, onde aquecia e cozinhava os alimentos, mas também onde “os primeiros grupos se reuniram, as primeiras alianças se formaram, os primeiros conceitos religiosos primitivos foram integrados nos costumes de um culto”.⁷⁹ É o foco social e sagrado do mundo primitivo e o “elemento moral da arquitetura”.⁸⁰ E é à sua volta que se agruparão os outros três elementos: o chão, o recinto e o teto.

⁷⁶ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in Joseph Rykwert, op. cit., p. 46.

⁷⁷ Idem, ibidem.

⁷⁸ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Historia de la Habitación Humana*, Buenos Aires, Victor Leru, 1945 (1ª ed. 1875), p. 14.

⁷⁹ Gottfried Semper, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge, University Press, 2010 (1ª ed. 1851), p. 102.

⁸⁰ Idem, ibidem.

As diferentes capacidades técnicas dos povos primitivos organizar-se-iam, assim, de acordo com estes quatro elementos: a lareira e o fogo dão origem à cerâmica, o solo estaria relacionado com a água e com o trabalho de alvenaria, ao teto corresponderia a carpintaria e ao recinto, como limite divisório, a tecelagem. Apenas com a síntese entre estes elementos a vida doméstica poderia ter “evoluído nessas cabanas, em contraste com a vida livre na natureza, cheia de lutas e esforços”.⁸¹

Toda a arquitetura desenvolvida desde os primórdios da civilização estaria, para Semper, intrinsecamente ligada à tradição artesanal dos primeiros povos e, como tal, também unida através destas técnicas a uma origem. A origem da arquitetura estava contida na origem da técnica.

Anos passaram e, no início do século XX, num momento em que se procurava estabelecer uma arquitetura que fizesse face às necessidades físicas e espirituais duma sociedade “pós-Revolução Industrial”, a questão das origens e da essência da arquitetura é debatida por vários arquitetos. Procuravam-se as bases e os princípios gerais que pudessem erguer essa “nova” arquitetura; uma arquitetura que fosse não só funcionalmente moderna, como também simbolicamente moderna.⁸² Adolf Loos e Le Corbusier são dois dos arquitetos que procuraram, de algum modo, exprimir o que pode conter essa essência através de posicionamentos que, apesar de aparentemente distantes, possuem pontos em comum.

No seu texto “Architektur” publicado em 1910, Loos faz uma constante chamada de atenção para o que é banal e o que é essencial na arquitetura. Para o autor, havia no mundo rural uma paz e uma beleza que o “arquiteto” não havia ainda destruído. Aí residiam as grandes forças que se mantinham, através de uma lenta mas segura evolução, desde o momento inicial. “O camponês queria contruir uma casa para si, para a sua família e para o seu gado, e conseguiu-o. Como o conseguiram o seu vizinho ou os seus avós. Como o consegue o animal, guiado pelos seus instintos. É bela a casa? Sim, justamente tão bela como a rosa e o cardo, o cavalo e a vaca. Por isto pergunto de novo: Porque é que o arquiteto, seja bom ou mau, perturba a margem do lago? Porque o arquiteto, como praticamente todos os homens da cidade, não tem cultura. Falta-lhe a segurança do camponês, que tem uma cultura... Chamo cultura à harmonia entre o homem interior e o exterior, e apenas ela é garantia de um pensar e atuar sensatos”.⁸³

É neste meio rural que encontramos as técnicas e tradições ancestrais, profundamente enraizadas, que configuraram os ofícios “que têm vindo a decantar a boa maneira de fazer as coisas quotidianas que nos rodeiam, com pretensões muito mais modestas do que as de fazer uma obra de arte ou aplicar metodologias ou repertórios formais universais”.⁸⁴ Nesta paisagem tudo existe na medida certa, porque não precisa de ser mais. As coisas

81 Idem, p. III.

82 Armando Rabaça, op. cit., p. 37.

83 Adolf Loos, “Arquitectura” (“Architektur”, originalmente publicado em *Der Sturm*, 1910), in *Escritos II*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 23-35.

84 Ignasi de Solà-Morales, op. cit., p. 19.

resumem-se ao essencial e o supérfluo não existe. Para Loos, a arquitetura deve respeitar essa essência.

"Se ao caminhar por um bosque, numa clareira, encontramos uma pilha de pedras ou terra em forma piramidal, que não tenha mais de dois metros de comprimento por um metro de largura, então deter-nos-emos com seriedade e sentiremos que desde o nosso interior uma voz nos dirá: aqui está uma pessoa enterrada. Isto é arquitetura".⁸⁵ No seu entender, a arquitetura só acontece quando é capaz de despertar diferentes estados de espírito que nos permitem ir além do objeto arquitetônico em si. Assim, deve condensar em si os arquétipos e a memória coletiva, e, como pequenos mundos, ser capaz de se relacionar com o Homem. É a forma juntamente com a memória apelando a valores eternos e transcendentais. Com Loos, o arquétipo arquitetônico por excelência afasta-se da cabana primitiva e aproxima-se do monumento ou do templo.⁸⁶

Le Corbusier, por seu lado, reconhece a arquitetura como a primeira manifestação do Homem a criar o seu mundo, "criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem a nossa natureza, o nosso universo".⁸⁷ Decide, então, recuar até um passado primitivo, para encontrar no Homem desse tempo a segurança e clareza das suas construções. O seu "selvagem ideal" é um ser já dotado de uma mente desenvolvida, superior à dos povos descritos por Chambers, Laugier ou Viollet-le-Duc. A forma como habita na natureza não é puramente instintiva. Como tal, não é qualquer lugar que serve as suas intenções. Porém, quando o encontra, procura defini-lo como seu, com as suas ferramentas e técnicas. "O homem primitivo parou a sua carreta; decide que aqui será o seu chão. Escolhe uma clareira, derruba as árvores mais próximas, aplanar o terreno em torno; abre o caminho que o ligará ao rio ou àqueles da sua tribo que ele acabou de deixar; enterra os piquetes que sustentarão a sua tenda. Esta é cercada com uma paliçada na qual ele abre uma porta. O caminho é tão retilíneo quanto lhe permitem os instrumentos, os seus braços e o seu tempo".⁸⁸ Ali constroem o seu templo e abrigam o seu deus.

À superior organização social destes povos está agora associada uma maior complexidade espacial. A sua "habitação" não é apenas um simples objeto arquitetônico, mas sim uma rede de múltiplos espaços que definem uma estrutura social singular. Le Corbusier entende que o modo mais natural e lógico de organizar estes espaços seria através da racionalidade refletida no uso da regra, da medida, da geometria e dos traçados reguladores em todas as suas obras. "Os piquetes da sua tenda descrevem um quadrado, um hexágono ou um octógono. A paliçada forma um retângulo cujos quatro ângulos são iguais, são retos. A porta da cabana abre-se no eixo do cercado e a porta do cercado faz face à porta da cabana".⁸⁹

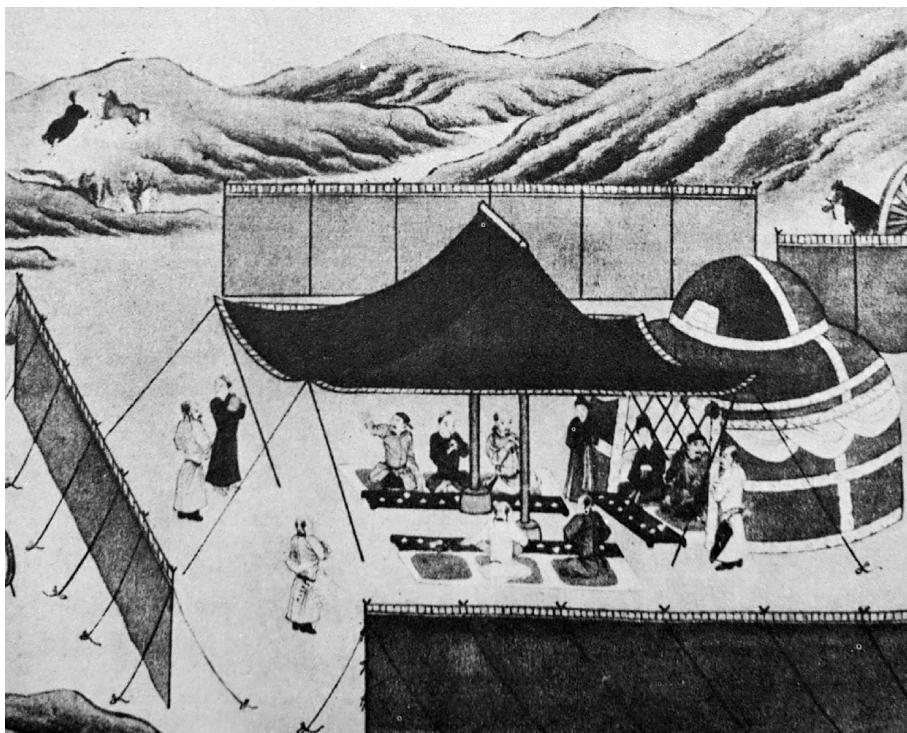
⁸⁵ Adolf Loos, "Architectura", op. cit., p. 23-35.

⁸⁶ Ignasi de Solà-Morales, op. cit., p. 20.

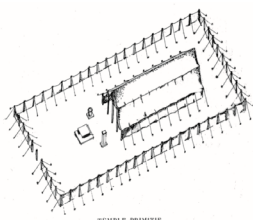
⁸⁷ Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2009 (1ª ed. 1923), p. 45.

⁸⁸ Idem, 43.

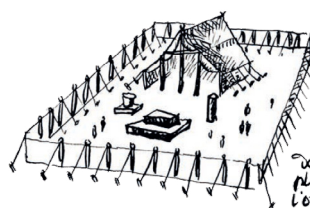
⁸⁹ Idem, ibidem.



[22] Arquitetura nômada, gravura Chinesa, Bernard Rudofsky.



[24] O templo primitivo, desenho de Le Corbusier, 1923.



Dès les temps les plus reculés, l'ordonnance de l'édifice répondait à l'esprit.

[23] O templo primitivo, desenho de Le Corbusier, 1928.

Tudo o que descreve vai ao encontro da criação de uma ordem, de uma regra, que é garantia contra o arbitrário, e que estará contida na essência da arquitetura, expressa pelos meios de uma qualquer época.⁹⁰ “Não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a ideia é constante desde o começo”.⁹¹

Por um lado temos Loos, testemunhando a sabedoria secular e telúrica do camponês que “graças ao seu profundo conhecimento, estabeleceu um contacto mais próximo com o espírito do mundo que os demais”⁹²; e por outro, temos Le Corbusier que acredita na primazia da razão, da ordem e da regra, validada na figura do engenheiro que “inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia”.⁹³ Ambos os arquitetos procuram na arquitetura as constantes, aquilo que é essencial e que, de tão enraizado num contínuo saber fazer, seria intemporal e eternamente válido.

Como tal, o habitat do Homem não pode ser considerado como a simples solução de um “problema” mensurável, pois nunca se trata de um feito físico que permanece, mas antes de uma determinada postura perante a realidade. Esta conceção da arquitetura e, conseqüentemente, das suas origens encontra-se refletida nas seguintes palavras de Alexandre Alves Costa, em parte divergentes com muitas das “definições” do passado:

“Todos dizem, menos eu, que a arquitetura nasceu com o abrigo. Tudo menos isso. O abrigo é defensivo: o homem, temendo a natureza, procura refúgio. A arquitetura nasce quando o homem luta, avança no pensamento e no conhecimento, inicia o seu processo de domínio da Terra. E a ambição dele é tão justamente desmedida que não aspira apenas ao domínio da Terra, mas ao do Universo e, para isso, usará todos os meios: os materiais, recorrendo aos que existem à mão; os espirituais, inventando aqueles que não existem ainda.”⁹⁴

As formas de construir e de habitar variam inevitavelmente ao longo do tempo. Assim, encontramos dentro da universalidade do fenómeno da arquitetura, a pluralidade das realizações. O que estará, então, subjacente a todas as obras, apesar da variação? Poderíamos começar por questionar o que é de facto “habitar”; isto porque, de uma forma ou de outra, é este o conceito que a arquitetura desde sempre procura interpretar.

Em 1951, o filósofo alemão Martin Heidegger, sugere na sua conferência intitulada “Construir habitar pensar” que “construir” e “habitar” são termos que estariam intrinsecamente ligados na sua génese – construir (*bauen*) significaria

90 A evolução do pensamento de Le Corbusier ao longo da sua vida virá a refletir um entendimento da arquitetura de todos os tempos como um ponto de encontro entre os temas da geometria e da ordem (tão presentes numa fase mais inicial), e os da “alma” e do “coração”, como refere aquando da sua viagem à América do Sul no final dos anos 30.

91 Idem, *ibidem*.

92 Adolf Loos, “Arquitectura”, op. cit., p. 23-35.

93 Le Corbusier, op. cit., p. 3.

94 Alexandre Alves Costa, “A arquitetura escreve a sua própria paisagem” in *Jornal Arquitectos*, 217, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004, p. 8.

originalmente habitar (*buan, wohnen*) e é apenas o habitar que poderá dar sentido ao construir. No seu entender, estes são termos indissociáveis na experiência arquitetónica do Homem. "Habitar seria, em todo o caso, o fim que se impõe a todo construir".⁹⁵ Muitas das conclusões a que chega Heidegger terão sido em grande parte influenciadas pela sua vida na montanha, habitando uma pequena cabana na Selva Negra, no sul da Alemanha, desde o início da década de 1920. Aí o filósofo sentia-se intimamente próximo da natureza e de um mundo rural que segue tranquilamente o seu curso. Talvez por isso transmita nos seus escritos "uma visão mítica do construir e habitar do passado, em outro tempo unificados como uma atividade única, mas agora desagregadas por procedimentos profissionais e processos tecnológicos".⁹⁶ A ideia de uma coincidência harmoniosa entre o habitar e o construir presente naquele seu universo leva-o a desejar que se recupere essa relação que une em si os "aspetos mais imediatos e inescapáveis da existência diária".⁹⁷

No entanto, o filósofo italiano Giorgio Agamben elucida-nos sobre este tema, à luz do contexto atual, numa conferência realizada em 2018, com o nome "Habitar e construir". Segundo ele, os termos habitação e construção, isto é, "casa-habitação" e "casa-edifício", apesar de poderem coincidir no espaço, não devem ser confundidos, pois exprimem duas realidades que não possuem assim tanto em comum. *Domi*, o estar-em-casa, não significa "encontrar-se num edifício", mas pertencer a um determinado contexto jurídico e social (a *domus-família*) no qual se está e se sente em casa.⁹⁸ Esclarecidos etimologicamente estes conceitos, constatamos que na perspetiva de Heidegger, construir significaria necessariamente verificar essa pertença social, inerente ao habitar. Importa, então, refletir sobre estes dois termos, na medida em que a arquitetura lida com ambos, na sua essência, e deve ter consciência do seu significado.

Pela explicação de Agamben, compreendemos que ao construir, podemos não estar a criar o lugar onde o homem está em paz e se sente protegido. Há algo mais – o tal sentido de pertença – que não deve ser menosprezado. O próprio Agamben menciona um exemplo que nos elucida sobre esta dualidade de significados: o campo de concentração de Auschwitz, projetado pelos arquitetos Fritz Erl e Walter Dejaco. Levanta-se, inevitavelmente, a dúvida: poderá, em algum momento, ser considerado que este edifício – esta construção – corresponde à materialização do conceito de habitar, de sentir-se em casa? Parece-nos claramente que não.

Deste modo, a definição que nos importa reafirmar é a seguinte: "Habitar significa criar, conservar e intensificar hábitos e costumes, isto é, modos de ser".⁹⁹

95 Martin Heidegger, "Construir habitar pensar" ("Bauen Wohnen Denken", originalmente publicado em *Vorträge und Aufsätze*, 1951), in *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 127-142.

96 Adam Sharr, *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009, p. 13.

97 Adam Sharr, op. cit., p. 69.

98 Giorgio Agamben, *Habitar e Construir* [consultado em 15/04/2020] disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2019/11/habitar-e-construir-giorgio-agamben.html>.

99 Idem, ibidem.

É esse poder de partilha, de encontro, de memória coletiva que eleva a arquitetura a outro patamar, que a distancia da simples construção. É a atividade “espontânea e contínua de um povo com uma herança comum, atuando numa comunidade de experiência”.¹⁰⁰ Mais do que criadora de espaços, a arquitetura deve ser criadora de lugares, onde este lugar corresponde ao espaço com um caráter distinto. É o que reúne o homem na sua condição física e existencial, permitindo, respetivamente, a sua orientação e identificação. A arquitetura procura reunir, deste modo, o Homem, o mundo e as relações entre ambos, constituindo-se como um microcosmos. Como refere Peter Zumthor, “na arquitetura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa”.¹⁰¹

Assim, a arquitetura é essa constituição de um lugar onde a vida humana decorre sem obstáculos, simplesmente capaz de receber a sua imprevisibilidade, numa simbiose única entre arte e povo, num momento que reúne o Homem enquanto indivíduo, enquanto sociedade e enquanto espécie.

“Trinta raios convergem ao vazio do centro da roda.
Através dessa não-existência
Existe a utilidade do veículo

A argila é trabalhada na forma de vasos.
Através da não-existência
Existe a utilidade do objeto

Portas e janelas são abertas na construção da casa.
Através da não-existência
Existe a utilidade da casa

Assim, da existência vem o valor
E da não-existência, a utilidade.”¹⁰²

O Regresso

Um voltar às origens, no tempo presente, é o retorno a uma condição humana em muito diferente da nossa. Podemos aí reconhecer uma série de características que apesar de serem as mesmas em género, se revelam como distintas em grau. Como consequência, as ações do Homem primitivo e até mesmo a sua relação com as coisas que o rodeiam apresentam uma intensidade que dificilmente poderemos reconhecer e alcançar. Fernando Távora distingue nesses estados primitivos atos “carregados duma potencialidade simbólica que nós desconhecemos. Uma vida superior ou mais altamente espiritual”.¹⁰³

100 Bernard Rudofsky, op. cit., p. 12.

101 Peter Zumthor, *Atmosferas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 47.

102 Lao Tsé, *Tao Té Ching: O Livro do Caminho e da Virtude*, Rio de Janeiro, Mauad Editora, 2007, p. 11.

103 Fernando Távora, “Primitivismo” in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: uma porta pode ser um romance* (coordenação de Manuel Mendes), Porto: FIAJMS, 2013, p. [E]-3.



[25] Brassai (Gyula Halász), escultura de Pablo Picasso, 1945.



[27] *Blue Nude II*, Henri Matisse, 1952.



[26] *Circus Horse*, Joan Miró, 1927.

Podemos identificar nas mais diversas formas de expressão dois modos predominantes de aquisição do conhecimento: o intuitivo e o racional. A arte que encontramos num passado primordial corresponderá sobretudo ao primeiro modo de conhecimento, enquanto que a arte moderna se relaciona maioritariamente com o segundo. A arte primitiva caracteriza-se por um realismo naturalmente superior, num contacto íntimo com tudo o que a envolve. Já a arte moderna, por seu lado, apresenta um carácter geralmente abstrato, fruto de uma capacidade mental mais desenvolvida, de uma atitude de pensamento.

Assim, tudo o que de essencial possa existir na arte primitiva, deve-se, segundo Távora, a um conhecimento intuitivo, conhecimento este que "será tanto mais intenso quanto mais primitiva for a sociedade ou o homem que o possua".¹⁰⁴ Uma sociedade que prime pela presença da razão dificilmente atingirá esse estado primitivo de conhecimento.

No entanto, não é nem deve ser essa condição que impedirá o Homem de procurar respostas nesse passado. No campo da arquitetura também esta sua curiosidade está presente, "como se qualquer força enigmática a afastasse sistematicamente dos seus verdadeiros fundamentos, criando-lhe uma constante necessidade de voltar ao ponto de partida".¹⁰⁵ É impossível para o Homem esquecer o seu passado; e assim como os acontecimentos da sua infância deixam uma duradoura impressão na sua memória e afetam o seu percurso, também a contínua sucessão de eventos desde a origem da Humanidade perpetuará determinados costumes, hábitos e métodos. É por isso fundamental reconhecer que o Homem "não é um primeiro homem e eterno Adão, mas é formalmente um homem segundo, terceiro, etc.". ¹⁰⁶

Muitos artistas reconheceram nesse passado primitivo um espírito de inocência, de liberdade face a qualquer tipo de restrições e preocupações. O que seria uma arte mais genuína e pura é a sua aspiração. Isto é reconhecível sobretudo na pintura e na escultura, através de artistas como Paul Klee, Joan Miró, Henri Matisse e Pablo Picasso, em obras cujo primitivismo se manifestava pela forma de ver a natureza, pela cor, pela forma e pelo desenho. Muitas das suas pinturas foram por vezes comparadas aos desenhos de crianças, a uma arte infantil, pela presença em ambos da "visão pré-lógica e do deleite do olho inocente".¹⁰⁷ Focando-se quase inteiramente no aspeto formal, o primitivismo não terá conseguido atingir a plenitude da essência dos tempos primitivos: um conhecimento íntimo e uma representação mais fiel da realidade.

Face a esta incapacidade de compreensão integral do passado primitivo, uma das grandes questões levantadas por Távora é a seguinte: fará sentido a arte atual usar as mesmas formas ou os mesmos meios desse tempo longínquo para atingir uma expressão autêntica do seu mundo? No seu entender, a realização formal desse estado de inocência, de profunda comunhão com a realidade,

¹⁰⁴ Idem, p. [E]_4.

¹⁰⁵ Armando Rabça, op. cit., p. 35.

¹⁰⁶ José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Madrid, Revista de Occidente, 1970 (1ª ed. 1941), p. 54.

¹⁰⁷ Herbert Read in Fernando Távora, "Primitivismo", op. cit., p. [E]_6.

será possível, mas não deverá ter as mesmas características de tempos passados. Este é um debate que não se resume à pintura, atravessando os campos das várias artes, incluindo a própria arquitetura.

O primitivismo do século passado guiava-se essencialmente por dois aspetos, um que seria uma “volta à natureza” sobretudo através do romantismo, do realismo e do naturalismo e outro que seria um regresso ao “espírito” do Homem primitivo por meio da arte infantil, popular e primitiva. Mas esse estado de inocência que lhes está subjacente será hoje difícil de alcançar, pois “os nossos artistas de hoje querem ter a inconsciência primitiva e a consciência da sua posse”.¹⁰⁸ É o sentimento que refere Fernando Pessoa no seu poema “Ela canta pobre ceifeira”: “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso!”¹⁰⁹

Talvez não venha a ser possível recuperar o estado de espírito de outrora, e talvez assim tenha de ser. As nossas condições, os nossos modos de vida, o nosso conhecimento e a nossa inteligência estão hoje num ponto diametralmente oposto ao desse tempo. “Ao criar as cidades, ao inventar o betão armado, o alcatrão e o vidro, os homens inventaram uma nova selva, uma selva de que ainda não são habitantes”.¹¹⁰ Não se trata por isso de recuperar a pureza através de formas de expressão semelhantes às dos primitivos, mas readquirir a compreensão do mundo que nos rodeia – um novo mundo – e das suas “circunstâncias”, como diria Távora.

No entanto, o conhecimento cada vez maior que temos do passado é causador de grande dúvida e inquietação. De que forma pode o passado interessar para as obras do nosso presente?

O passado, do ponto de vista que defendemos, deve ser entendido como uma fonte de significado e de um viver o mundo condensado em edifícios, em construção. E, embora esta abordagem seja necessária, mais necessário é que a entendamos como um corpo de conhecimento que só será útil na medida em que puder ser aplicado aos tempos presentes: “O conhecimento do passado vale na medida do presente”.¹¹¹

Muitos não o entenderam assim, situação que se manifestou de duas maneiras distintas: num desejo de volta a esse tempo passado – recorrendo muitas vezes à cópia de conceitos ou formas – ou procurando romper com o passado – superando-o através da originalidade. “Para uns, memória é somente passado; para outros, espelha-se no presente, pretendendo ser a fundação do Edifício do Futuro; para outros, ainda, é, pura e simplesmente, esquecimento”.¹¹²

Compreender o passado não é tarefa fácil, e apreendê-lo na sua totalidade será impossível, simplesmente “porque é passado e nós somos presente. Não poderemos nunca desprender-nos de todo do que somos para atingir aquilo que

¹⁰⁸ Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_37.

¹⁰⁹ Fernando Pessoa, *Antologia poética*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012, s.p.

¹¹⁰ J. M. G. Le Clézio, op. cit., p. 35.

¹¹¹ Fernando Távora, “Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes”, op. cit., p. 17.

¹¹² Mário Mesquita, *António Menéres: dos anos do inquérito à arquitectura regional portuguesa*, Porto, Faup, 2006, s.p.

outros foram”.¹¹³ Hoje a nossa vida é diferente, evoluiu e trouxe consigo coisas que anteriormente seriam inalcançáveis. Por isso, a cópia em nada acrescenta valor ao nosso tempo presente. Uma volta integral ao passado será sempre descontextualizada. O mesmo sugere Quatremère de Quincy, ao entender que a cabana primitiva teria existido realmente, sendo que, no entanto, ela seria “um mero produto de circunstâncias naturais, pelo que, para ele, a imitação deste modelo “natural” não eleva o edifício ao nível da arquitetura”.¹¹⁴

A ideia de originalidade está também presente, numa procura por liberdade, esquecendo o passado num anseio de futuro. Assim, os tempos que nos antecedem caracterizaram-se, por vezes, pelo surgimento de novos estilos artísticos, muitos deles de vida efêmera. Neste sentido, parece-nos importante considerar as palavras de T. S. Eliot, num ensaio intitulado “Tradição e Talento Individual”: “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado”.¹¹⁵

O conhecimento alargado do passado transformou-se, portanto, numa combinação de “várias histórias”, onde cada um “vai beber diretamente nas diversas experiências”¹¹⁶ que mais convêm às suas intenções. O espírito de unidade e de continuidade de outros tempos perdeu-se. É necessário decifrar esse passado e encontrar aí os princípios gerais que podem ser úteis à prática arquitetónica de qualquer época. Tratam-se de temas e formas de pensar que são comuns desde um passado primordial.

A essência da arte reside na sua capacidade de representar o Homem e o Mundo na sua totalidade. “Toda a arte é revelação, é movimento total, dinâmico abarcando todos os aspetos da totalidade do homem. cremos em que a Arte total tem sentido religioso, porque cremos que na religião se encontram todos os planos que a Vida procura atingir”.¹¹⁷ É em primeiro lugar um conhecer, e em segundo um exprimir esse Real que condensa os mais variados aspetos da nossa vida.

Para Távora é, assim, urgente recuperar a harmonia dos espaços, esse “jogo exato de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correta de fatores”.¹¹⁸ Essa harmonia só será possível quando o Homem respeitar o conjunto de fatores naturais e humanos que o envolvem, e que Távora denomina de “circunstância”. Desde as formas preexistentes, sendo elas naturais ou humanas, a fatores como a religião, a economia, a política ou a filosofia, tudo é circunstância da organização do espaço. É ela que está na base de qualquer forma, sendo que a sua compreensão total depende em grande medida da capacidade de gerar identificação entre o observador e essa mesma forma – “a forma mais compreensível para o observador será assim aquela que melhor o retrate, aquela que com ele mais se identifique, aquela que ele conheça por conaturalidade, isto é, por existência de uma natureza comum”.¹¹⁹

113 Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_20.

114 Joseph Rykwert, op. cit., p. 44.

115 T. S. Eliot, *Ensaio*, São Paulo, Art Editora, 1989, p. 39.

116 Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_12.

117 Idem, p. [E]_21.

118 Fernando Távora, *Da organização do espaço*, Porto, Faup Publicações, 1996 (1ª ed. 1962), p. 14.

119 Idem, p. 22.



[28] Cabeça da Ilha da Páscoa em frente ao Edifício Seagram em Nova Iorque, fotografia de George Holton, 1968.

A obra de arte deve, por isso, procurar “vibrar em uníssono com a Realidade”¹²⁰, num resultado direto da experiência do Homem no Mundo. Para isso, cabe-lhe procurar no seio da variedade de realizações e manifestações humanas, o que é constante, o que permanece de forma intemporal.

É neste sentido que Távora enuncia as três constantes que, no seu entender, caracterizam o que, desde sempre, se mantém em comum na evolução do fenómeno da arquitetura (e, no caso, também do urbanismo), independentemente da época em questão. São elas: “a sua modernidade permanente, o esforço de colaboração que ela sempre traduziu e a sua importância como elemento condicionante da vida do homem”.¹²¹ Em primeiro lugar, a modernidade está relacionada com a adequação às condições dentro das quais se realiza. Esta ideia de relação perfeita com a época e as suas circunstâncias é o que define este carácter de “ser moderno”. Outra das constantes presentes desde sempre na arquitetura, é o esforço coletivo que a representa, como colaboração entre vários elementos que, na sua totalidade geram uma síntese, que é a obra construída. Por fim, e como propósito fundamental da arquitetura, é também constante o seu carácter condicionante da vida do homem: “Da boa ou da má qualidade da organização do espaço depende, em parte, o bem ou o mal-estar dos homens”.¹²²

Esta “lição das constantes” corresponde ao que Távora chama de “Grande Tradição”, no seu sentido coletivo, como aquela que reflete as permanências em arquitetura e que, de alguma maneira, se encontra mais próxima da sua génese e essência. Esta tradição refere-se a “qualquer coisa de fundamental que não pode ser substituído pelo acessório ou pelo decorativo”.¹²³ É esse o elo que permite ligar as grandes arquiteturas ao longo do tempo.

Neste sentido, também Le Corbusier reconhece o seguinte: “As leis físicas primordiais são simples e pouco numerosas. As leis morais são simples e pouco numerosas”.¹²⁴ Quer isto dizer que a grande maioria dos fatores essenciais que podem influenciar a produção arquitetónica encontram-se já estabelecidos, na sua maioria, desde a nossa origem.

Apesar de tudo, os tempos mudam e os mesmos olhos que observam atentos o passado não se podem nunca esquecer de olhar para o presente e imaginar o futuro. O nosso mundo é agora diferente e as nossas necessidades também o são. Deste modo, é expectável que algo seja acrescentado às eternas constantes. Contudo, o conjunto já existe formado e, porque assim é, só deverá “aceitar aquilo que julga poder aumentá-lo ou valorizá-lo”.¹²⁵ Há que saber respeitar esses valores, integrá-los e atualizá-los – desde a escala comunitária da cidade à íntima escala da habitação. Só assim surgirá a ordem, criadora de obras duradouras e representativas, que fará a arquitetura avançar.

¹²⁰ Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_19.

¹²¹ Fernando Távora, “Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes”, op. cit., p. 9.

¹²² Idem, p. 16.

¹²³ Idem, p. 19.

¹²⁴ Le Corbusier, op. cit., p. 45

¹²⁵ Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_12.



[1] Tumba de Ciro o Grande, em Pasárgada (Irão), fotografia de Ernst Herzfeld, 1923.

Caos e Cosmos

“Antes de haver o mar e as terras, e o céu que cobre tudo, a natureza inteira tinha a mesma aparência, chamada Caos; massa bruta e informe, que não passava de um peso inerte, conjunto confuso das sementes das coisas.”¹

Antes do nosso mundo conhecer a ordem, a estrutura e a organização, o Universo encontrar-se-ia dominado pelo Caos. Apenas após a Grande Explosão toda a energia e toda a matéria, concentradas num único ponto, se expandiram dando origem tanto ao Universo que hoje conhecemos, como àquele que é para nós ainda desconhecido. Contudo, apesar de estarmos atualmente e desde a origem da nossa espécie envolvidos por uma natureza corpórea e palpável, a ideia de Caos não nos abandonou e o Homem, ao longo da sua existência, foi frequentemente confrontado com esse conceito infinito, indomável e, por vezes, perigoso, do qual se pretende afastar.

O Homem caminha pela Terra e, num passado mais longínquo, ter-se-á deparado seguramente com a imensidão, com aquilo que está para além do que a sua natureza consegue abranger e que, aos seus olhos, dificilmente poderá ser compreendido e de modo algum quantificável. Ao contemplar um espaço que parece não ter fim, o Homem toma consciência da sua “finitude e pequenez”²; e à medida que desenvolve as suas faculdades mentais, toma consciência de que não está só no mundo, que haverá algo mais que não conhece pois não está ao seu alcance e que, como tal, se envolve de mistério.

O Homem primitivo mostra já sinais desse reconhecimento de que existirá algo para além dos limites físicos do seu ambiente. E se por vezes, ao longo da sua evolução, o Homem tem tendência a esquecer essa sua condição

¹ Ovídio, *Metamorfoses*, São Paulo, Ediouro, 1983, p.II.

² Ana Sofia Pereira da Silva, *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM, 2013, p. 210.



[2] *Monge à beira-mar*, Caspar
David Friedrich, 1808-10.

[3] *O caminhante sobre o mar de
névoa*, Caspar David Friedrich, 1818.



no Universo, a História revela-nos momentos em que tal consciência é recuperada. É o caso do surgimento da teoria heliocêntrica, no século XVI, sistematizada por Nicolau Copérnico e que refuta a teoria geocêntrica que era até à data considerada como válida. À anterior concepção do planeta Terra enquanto centro do Universo – em torno do qual orbitavam os restantes corpos celestes – sobrepõe-se uma nova teoria, segundo a qual o sol se encontra no centro do sistema solar. Esta nova noção de que o nosso planeta é mais um ponto à “deriva” no Universo, trouxe à humanidade uma nova sensação de “exterioridade”, bem como a consciência de um habitar um território que não se encontra “protegido”, mas antes, que se expõe perante a imensidão espacial que o envolve e que é incapaz de dominar.

Perante as coisas que se apresentam como indefinidas e desconhecidas – o Caos – o Homem sente a necessidade de criar a ordem, que lhe permita controlar o espaço que habita, transformando-o num mundo que é seu, onde é para si possível orientar e reconhecer – o Cosmos.

O processo de evolução e de civilização humanas vão precisamente ao encontro de uma contínua “domesticação” do espaço. E neste sentido, desde os primeiros tempos a arquitetura desempenha um papel fundamental, sendo essa ferramenta que desde sempre constitui um ponto de apoio da existência humana. Aldo van Eyck reconhece, por isso, a tarefa do arquiteto como um trazer “para dentro o que estava fora, perto o que estava longe, transformando o universo num interior”.³ É no seio desse “acolhimento” e no contacto com as coisas que, deste modo, lhe são próximas que o Homem encontra a liberdade criativa que é terreno fértil para a evolução. Assim, os nossos antepassados sempre procuraram conceber um ambiente que seja próprio à sua vida e que lhe “permita a anulação do desassossego que está sob a consciência do Homem em habitar um espaço imenso, impossível de conhecer na totalidade e, assim, de controlar”.⁴

Ao longo da História, a posição do Homem face a esse desconhecido não evolui de forma linear. Antes, oscila de forma complexa entre momentos em que reconhece a sua pequenez e contempla o infinito com receio, e outros em que, seguro de si, o enfrenta manifestando o seu poder e a sua ousadia. Esta dicotomia encontra-se expressa em duas das obras do pintor Caspar David Friedrich, intituladas “Monge à Beira-Mar” e “O caminhante sobre o mar de névoa”. Na primeira, executada entre 1808 e 1810, podemos observar uma figura humana perante um mar e um céu que parecem não ter fim. O quadro é composto por três estratos, surgindo em primeiro plano o solo, que aparenta ser feito de areia, num segundo plano um mar agitado e sobre estes dois e ocupando a grande maioria da tela um céu “dramático” dominado por um misto de névoa e de tormenta. É perante esta paisagem imensa que se encontra o monge, como nos sugere o título da obra, um personagem que quase passa despercebido, não fosse pelo contraste das suas vestes com a superfície clara da areia. O protagonismo recai inteiramente sobre a grandeza do espaço que contempla, grandeza esta que “contrasta com a dimensão exígua

³ Aldo van Eyck in Ana Sofia Pereira da Silva, op. cit., p. 214.

⁴ Ana Sofia Pereira da Silva, op. cit., p. 214.

[4] Gravura Flammarion, Camille Flammarion, 1888.



do personagem”.⁵ Neste cenário o monge é confrontado com o seu caráter finito e limitado, no contacto com um mar e com um céu cujo fim e limite não consegue imaginar. A segunda obra, realizada em 1818, mostra-nos um personagem com uma postura praticamente oposta à do monge. A paisagem é novamente de difícil compreensão, dominada pela densa névoa que apenas em pequenos pontos permite avistar um território montanhoso que se estende até ao horizonte. Contudo, a figura do ser humano assume aqui uma posição central e destacada, encontrando-se no topo de um precipício e com um olhar desde cima que concorda com a sua postura dominadora. Já não estamos na presença de um ser errante dominado pela imensidão do cenário diante de si. Essa postura de submissão deu agora lugar a um posicionamento destemido, sem qualquer pavor do confronto com o desconhecido e que manifesta um desejo de domínio.

Não nos cabe aqui analisar o contacto com o transcendente através destas duas perspetivas, entendendo-as como polos opostos de um mesmo fenómeno. As diferenças de abordagens e de manifestações são óbvias e inegáveis. No entanto, parece-nos aqui de maior relevância procurar a unidade e a constância que possam estar na origem de todas essas ações. “Nas condições de um mundo comum, a realidade não é garantida pela “natureza comum” de todos os homens que o constituem, mas sobretudo pelo facto de que, a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspetivas, todos estão sempre interessados no mesmo objeto”.⁶

No que respeita à relação com a esfera do incógnito e do misterioso, há algo que nos parece certo e que desde a aurora da espécie humana (nomeadamente, a partir do momento em que era nítida a sua individualidade face às outras espécies) terá estado presente, mantendo-se até aos nossos dias, porém manifestando-se de forma bastante distinta. Falamos da presença do sagrado e de um pensamento e ação que podemos denominar como religiosos. Como sugere Fernando Távora, a religião seria precisamente uma das características comuns dos nossos primeiros antepassados, um “ponto de contacto entre todos os estados primitivos”.⁷ Trata-se do lado espiritual do Homem, aquele que complementa o lado mais material e objetivo da sua vida e que através de crenças, de símbolos ou de rituais se pretende aproximar de uma existência em harmonia com o metafísico ou, por outras palavras, com o divino. A relação entre Homem, Terra e Céu acompanhará de perto toda a nossa evolução e será fundamental para entender o vínculo estabelecido com o espaço que habitamos.

“A terra, de onde tudo nasce, e onde tudo o que é vivo acaba por regressar ao morrer, está sempre presente. O chão que se pisa é o elemento sólido onde o homem se apoia para se alimentar, caminhar, correr ou partir em direção ao céu e aos astros.”⁸

5 Idem, p. 220.

6 Hannah Arendt, *A condição humana*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007 (1ª ed. 1958), p. 67.

7 Fernando Távora, “Primitivismo” in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: uma porta pode ser um romance* (coordenação de Manuel Mendes), Porto, FIAJMS, 2013, p. [E]-3.

8 Duarte Belo, José Mattoso, Suzanne Daveau, *Portugal – O Sabor da Terra*, Maia, Circulo de Leitores, 2013.

Desde um passado primordial, o Homem, em constante contacto com a natureza, terá procurado explicações para os fenómenos que aí ocorriam bem como no seu quotidiano, e que o transcendiam. Parece-nos plausível que nas situações mais dramáticas, naquelas em que o Homem se sentia inseguro, indefeso e frágil – aproximando-se do Caos –, ele tenha procurado através de símbolos e rituais agradar às figuras sobrenaturais que imaginava existirem e que lhe poderiam assegurar a continuidade da sua existência.

Toda a vida e, como tal, todas as ações do Homem primitivo estariam carregadas de um significado e de um simbolismo que ultrapassa o seu carácter puramente fisiológico ou material. No entanto, não deveremos de forma alguma comparar essa primeira noção do sagrado com as religiões que caracterizam as civilizações mais avançadas e às que ainda hoje existem entre nós. Por isso, não poderemos imaginá-la como religião simples ou “depurada”, com os seus princípios bem definidos e um culto claro. Antes, existe uma interpenetração dos aspetos físicos e espirituais da sua vida que, “influindo-se mutuamente, constituem como que uma intrincadíssima rede de existência”.⁹ Podemos, pois, deduzir que todos os planos da vida do Homem primitivo pretendem vincular-se ao domínio do sagrado. Mas o que seria então este sagrado? Muitos dos investigadores afetos a esta temática acreditam que a ideia de um ser supremo ao qual se associa o infinito não terá surgido nos primeiros períodos da espécie humana. Os nossos antepassados teriam em primeiro lugar associado o carácter sagrado às coisas palpáveis que o rodeavam e que faziam parte do seu ambiente.¹⁰

“Sagrado é a natureza, a vida, a pessoa. O equilíbrio das águas dos rios correndo para o mar. (...) A repetição e intimidade fértil de homens e mulheres. Se todo o lugar tem o seu aspeto sagrado, o corpo, a pele e o pensamento nas suas diversidades pessoais devem ser entendidas como maravilhoso. O Homem é uma construção maravilhosa. Pleno de vida ou na morte anunciada quando o sol enfraquece e as colheitas de outono aconteceram.”¹¹

A procura de viver uma vida próxima do sagrado vai ao encontro do processo de transformação do Caos em Cosmos – uma sacralização do território. Apenas deste modo a natureza inicialmente homogénea e informe poderia adquirir o peso suficiente para dar significado à vida humana. As coisas que o rodeiam entram, pois, numa duradoura relação com a sua vida, tendo elas próprias o carácter de condição da existência humana. Hannah Arendt afirma que esta existência, por ser condicionada, “seria impossível sem as coisas, e estas seriam um amontoado de artigos incoerentes, um não-mundo, se esses artigos não fossem condicionantes da existência humana”.¹² A geometria constitui uma das ferramentas que permitirá ao Homem introduzir a ordem na aparente

9 Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_3.

10 Devemos salientar que é impossível ter certezas quanto a este suposto progresso; contudo, a própria evolução da inteligência do ser humano e as formas de manifestação dessas crenças parecem apontar nesse sentido.

11 Luísa Portugal, “Sagrado é a vida e o conhecimento” in *Coruche: o Céu, a Terra e os Homens*, Coruche, Museu Municipal de Coruche, 2014, p. 34.

12 Hannah Arendt, op. cit., p. 17.

entropia, regulando a conduta humana. Num primeiro momento parece, assim, existir uma estreita relação entre o Homem como “animal religioso” e o Homem, não como “animal geométrico”, mas, como nos sugere Távora, como “animal de “tendências geométricas”, e quanto mais homem, tanto mais geométrico”.¹³

A ideia do Cosmos como universo coerente, estruturado e apreensível pôde assim ser expressa, transmitida e, conseqüentemente, ter uma evolução, porque não pertence ao Homem enquanto indivíduo, mas enquanto espécie. Não obstante, o contacto com os fenómenos transcendentais terá sido sentido num primeiro momento no seio da individualidade. “As paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos”¹⁴ têm uma existência que é incerta, profunda e inacessível até ao momento em que se transformam e se transferem da esfera privada para a esfera pública. O termo “público” associa-se, deste modo, àquilo que é visto e ouvido por todos (pelos outros e por nós mesmos) – a aparência – e que constitui a realidade, comum a todos nós. Ao passar do âmbito privado ao público, os fenómenos ultrapassam também a condição mortal e finita do ser humano. O mundo comum existia antes da nossa chegada e permanecerá após a nossa partida, transcendendo a breve duração da vida humana. “É isto o que temos em comum não só com aqueles que vivem connosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e aqueles que virão depois de nós. Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tenha uma presença pública. É o carácter público da esfera pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens venham a preservar da ruína natural do tempo”.¹⁵

O espaço público corresponde ao ambiente onde a vida prospera e evolui. Assim como a *polis* dos gregos e a *res publica* dos romanos, todos esses espaços estão protegidos da “futilidade”, reservando-se à permanência e, eventualmente, à imortalidade que possa estar associada à existência do Homem.

O pensamento religioso e a ideia do sagrado estão intrinsecamente ligados à esfera pública, pois apesar de despontarem num contexto privado, através dos símbolos, dos mitos e dos rituais foram capazes de alcançar o mundo comum. No início dos tempos, o fenómeno religioso seria possivelmente o mais universal e aquele que constituía uma das bases fundacionais tanto dos primeiros povos como das grandes civilizações que se seguiram. As comunidades estruturam-se, assim, em torno de uma visão do mundo que é partilhada pelos demais e que se manifesta em todas as suas conquistas, quer sejam elas sociais, políticas ou arquitetónicas, e que poderíamos resumir numa palavra: a “cultura”.

E o Caos, que antes pairava por todo o Universo, vai sendo reduzido a Cosmos. A natureza encontra-se cada vez mais próxima da existência humana e nela o

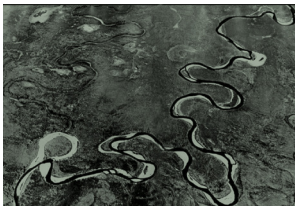
¹³ Fernando Távora, “Primitivismo”, op. cit., p. [E]_41.

¹⁴ Hannah Arendt, op. cit., p. 59.

¹⁵ Idem, p. 65.



[5] A ordem natural - o deserto, fotografia de Hanns Bihalji Reich, 1968.



[6] A ordem natural - o rio, fotografia de Hanns Bihalji Reich, 1968.



[7] A ordem humana - o oásis, fotografia de Hanns Bihalji Reich, 1968.

Homem pode construir o seu “mundo”. Pois como nos sugere Gonçalo M. Tavares, “toda a natureza   mensurável e a cultura é a parte da natureza que já foi medida”.¹⁶ E o medo que reinava na floresta vai sendo transformado em vaso.

“O que poderá fazer então o arquiteto? De um modo simples: medir o espaço; tirar o medo ao espaço de modo que a resultante seja o edifício sobre o qual os homens e as mulheres digam, entre si, alto: l  dentro curvo-me apenas por amor. Se tal suceder eis que o arquiteto não fez apenas arquitetura, fez/construiu um fragmento do discurso amoroso.”¹⁷

Espaço e Fenómeno

“Ao passo que os outros animais se inclinam para a terra, ele [Prometeu] deu ao homem um rosto voltado para o alto, mandando-o encarar o céu e contemplar os atos.”¹⁸

A postura vertical do Homem é a marca de uma superação relativamente à condição das demais espécies animais, nomeadamente dos primatas, seus legítimos antepassados. Ao estar de p  o Homem mant m-se permanentemente em estado de vigília. É nessa posição que é capaz de organizar o espaço   sua volta em quatro direções horizontais que partem de um eixo central vertical – uma forma jamais acessível aos pré-hominídeos. O espaço estrutura-se, assim, em torno do corpo humano estendendo-se não só   sua frente, atrás de si,   sua direita e   sua esquerda, mas também em cima e em baixo. Esta sua postura, participando de uma constante experiência originária perante um espaço desconhecido, ilimitado e ameaçador, possibilita a orientação que o resgata da vertigem do Caos.

Deste modo, a sua posição face ao universo coincide também, física e simbolicamente, com uma predisposição natural para contemplar o que está acima de nós e que desconhecemos. A terra corresponde, por isso, ao domínio horizontal e o céu ao domínio vertical. E, “para ser capaz de habitar entre o céu e a terra, o homem deve “entender” estes dois elementos, assim como a sua interação. A palavra “entender”, aqui, não significa conhecimento científico; é antes um conceito existencial que denota a experiência de significados”.¹⁹ Esta dualidade de presenças fundamentais na vida humana, terá originado, desde um primeiro momento, um associar de determinados aspetos da vida terrestre a outros domínios “celestiais” que transcendem a sua natureza física. O fen meno transcendente ou sagrado manifestar-se- , então, das mais diversas

¹⁶ Gonçalo M. Tavares, “Arquitectura, natureza e amor” in *Opúsculo 14*, Porto, Dafne Editora, 2008, p. 3.

¹⁷ Idem, p. 10.

¹⁸ O dio, op. cit., p. 13.

¹⁹ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1980, p. 23.



[8] Árvore Baobá, Africa.

formas na Natureza. Segundo Mircea Eliade, a estas manifestações podemos atribuir o termo “hierofanias”, como qualquer coisa que torna manifesto ou que revela tudo o quanto é sagrado.

A hierofania pressupõe uma escolha, isto é, “uma nítida separação do objeto hierofânico relativamente ao mundo restante que o rodeia”.²⁰ O objeto incorpora, por isso, algo que vai para além da sua natureza inicial. Para o Homem que tem uma experiência religiosa, tudo o que o rodeia se pode tornar uma hierofania, revelando-se como “sacralidade cósmica”. Tudo o que integra o Universo e, mais concretamente, o Cosmos pode apresentar, portanto, uma dualidade de significados só ao alcance dos povos que os formularam. Elementos como árvores ou pedras podem adquirir novas interpretações, sendo venerados não pela sua condição física – o culto da árvore como árvore, ou da pedra como pedra – mas porque concentram em si algo que já não é árvore nem pedra, mas o sagrado. O ambiente natural seria, assim, entendido como uma multidão de forças vivas, nas quais o Homem estava incorporado e das quais dependia.

O Homem primitivo terá procurado viver sempre o mais possível no sagrado, estruturando o seu quotidiano numa proximidade com os objetos consagrados. Para estes povos o sagrado comanda as suas vidas, equivalendo à sua realidade por excelência. É, por isso, sinónimo de “poder”, “perenidade” e “eficácia”.²¹

Através da presença das hierofanias, torna-se claro que, para o “Homem religioso”, o espaço não é homogêneo. E é precisamente na medida em que este apresenta características que sobressaem da restante envolvente – denominadas por Mircea Eliade como “roturas” ou “quebras” –, que o Homem reconhece porções de espaço que são qualitativamente diferentes de outras. Existe, portanto, por um lado, um espaço informe sem consistência nem estrutura, isto é, não sagrado ou profano, e um espaço organizado, significativo e habitável, ou seja, sagrado. “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea 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”. ”²²

Os “pontos fixos” que resultam de uma não homogeneidade do espaço permitem que o Homem constitua o seu mundo, fundando um Cosmos onde se consegue orientar e identificar. “Orientação” e “identificação” serão, assim, as funções psíquicas básicas associadas ao espaço existencial, essenciais para a vida do Homem. A partir do momento em que o Homem evolui para estágios mais desenvolvidos de inteligência e imaginação, a pura necessidade física de um abrigo vai sendo ultrapassada e novas questões vão-se colocando. Para habitar o mundo há que fundá-lo. Esta é uma tarefa que, para o Homem religioso, não poderia ser levada a cabo de ânimo leve. Por conseguinte, o ato de estabelecer este ponto fixo – o centro do seu mundo – será o equivalente ao processo de Criação do Mundo pelos deuses.

²⁰ Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, São Paulo, Martins Fontes, 2008 (1ª ed. 1949), p. 19.

²¹ Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, (1ª ed. 1957), p. 14.

²² Idem, p. 17.

“Um deus pôs fim a essa luta e dispôs melhor a natureza; eis que afastou a terra do céu e os mares da terra, e separou o leve éter da densa atmosfera. Depois de haver desenvolvido essas coisas e as arrancado da massa confusa, ligou-as pela Paz e pela concórdia, dando a cada uma o seu lugar. Acendeu-se bem no cimo do mundo o fogo vivo e imponderável da abóbada celeste. O leve ar é o seu vizinho mais próximo; a terra, mais compacta que ambos, abrange os maiores elementos e sustenta-se pelo seu próprio peso. A água, que a rodeia, constitui a última parte e envolve o orbe sólido.”²³

A Criação do Mundo vai ao encontro de um espaço ordenado e harmonioso que é símbolo da perfeição. É este o ambiente que o Homem procurará recuperar ao longo da sua vida. Criar um território e habitá-lo deverá corresponder sempre à repetição desse momento inicial. Afastando-se da relatividade do Caos, o Homem estabelece um ponto de apoio existencial, um “Centro” que lhe permite sentir-se “em casa”, seguro e protegido.

Este comportamento religioso estaria intrinsecamente enraizado no Homem primitivo, onde era vivido com elevada intensidade. Neste momento, somos levados a questionar-nos: terá esta posição perante o mundo, desaparecido do espírito do Homem moderno, limitando-se às grandes religiões ainda hoje existentes? Se isto fosse verdade correríamos aqui o risco de ir contra aquilo que acreditamos existir: a universalidade de um fenómeno que, enraizado profundamente na espécie humana desde os primórdios, não se terá perdido ao longo da História, chegando até hoje não apenas a parte da população. Pois apesar da dessacralização do mundo que as épocas recentes testemunham, a existência humana “conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo”.²⁴ Também para o Homem moderno, o espaço não se apresenta de maneira homogênea. Existem lugares privilegiados que se destacam qualitativamente e com os quais estabelece uma relação mais próxima. É o caso, por exemplo, da paisagem da casa natal, esse lugar que nos viu nascer e que nos marca para sempre. “Sabemos exatamente como é andar nesse chão particular, estar sob esse céu particular, ou entre aquelas árvores particulares; sabemos o calor acolhedor do sol do sul ou as misteriosas noites de verão do norte”.²⁵ Estes lugares, envolvidos por uma aura singular, são, para o ser humano, únicos; são os seus “lugares sagrados”. O seu protagonismo na nossa memória relacionar-se-á com experiências significativas que não só nos marcam, como suportam a nossa existência.

Regressemos, então, à essência do fenómeno religioso, de forma a entender como se pode conceber este espaço “cosmicizado”. Num universo onde coabitam o sagrado e o profano, o limite assume extrema importância como elemento separador destes dois mundos distintos. Esta fronteira é o lugar “paradoxal” onde as duas realidades comunicam e, portanto, o lugar onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o sagrado, e vice-versa. O limite é o símbolo concreto do espaço finito e apreensível. Aqui, os “deuses e os

23 Ovídio, op. cit., p. II.

24 Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 18.

25 Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 23.

espíritos proíbem a entrada tanto aos adversários humanos como às potências demoníacas e pestilenciais”.²⁶ De facto, podemos considerar que os muros, os círculos de pedras e, posteriormente, as muralhas, antes de serem uma defesa militar contra os inimigos, seriam uma defesa “mágica” que preservaria um espaço sagrado de um exterior “caótico” e das “forças” que o habitam. Pois afinal, tanto os ataques militares como os demoníacos tinham sempre o mesmo resultado: “a ruína, a desintegração, a morte”.²⁷ No interior desse recinto o Homem sente-se protegido, existindo aí a possibilidade de transcendência e de comunicação com o divino. Essa imagem de “porta” para o alto está presente no arquétipo do templo, o qual, ao longo dos tempos, se mantém como o lugar que “assegura a comunicação com o mundo dos deuses”.²⁸

O espaço escolhido para acolher esse Cosmos não é definido de forma aleatória. Como vimos, o Homem procura algum sinal que lhe revele que aquele é o lugar adequado para o acolher. No entanto, há vezes em que nenhum indício se manifesta. O Homem sente, então, a necessidade de pedir um sinal que possa pôr fim à ansiedade gerada pela desorientação. Em vários casos, são os animais que revelam a sacralidade do lugar e que permitem ao Homem encontrar o “ponto de apoio absoluto”. Mircea Eliade dá-nos exemplos destes ritos: “persegue-se um animal feroz e, no lugar onde o matam, eleva-se o santuário; ou então põe-se em liberdade um animal doméstico – um touro, por exemplo –, procuram-no alguns dias depois e sacrificam-no ali mesmo onde o encontraram. Em seguida levanta-se o altar e ao redor dele constrói-se a aldeia”.²⁹ Devemos aqui salientar que os animais se encontram, desde os momentos iniciais, num contacto próximo com o sagrado, sendo considerados em determinados períodos como um ser superior ao próprio Homem. Isto vem demonstrar que são vários os meios pelos quais o Homem recebe as revelações do lugar apropriado para se estabelecer, num processo que não é de livre escolha, mas antes de procura e de descoberta.

Para além de se estabelecer enquanto espaço finito na imensidão informe que o rodeia, o espaço sagrado é também aquele que proporciona uma comunicação permanente com o Céu, indispensável à existência humana. Assim, e por meio das hierofanias aí presentes, efetua-se uma rotura que possibilita uma “abertura” para cima, correspondendo ao mundo divino, ou para baixo, num contacto com o mundo dos mortos. Deste modo, “os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores – tornaram-se comunicantes”.³⁰ O eixo que une estes três níveis encontra-se simbolizado na imagem de uma coluna universal, comum a inúmeros povos – o *axis mundi*. É este pilar cósmico que, cravando-se nas regiões inferiores, une e sustenta o Céu e a Terra e que configura o centro do mundo. Em torno deste ponto, o mundo habitável (que inclui não só o território, mas também a própria casa) pode estruturar-se numa extrema proximidade com o universo transcendente.

26 Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 19.

27 Idem, p. 30.

28 Idem, p. 19.

29 Idem, p. 20.

30 Idem, p. 24.



[9] Midsommar, Suécia, 1910.



[10] *Endless Column*, Constantin Brancusi, 1937.

Nos períodos iniciais do fenómeno sagrado, onde o Homem habitava numa permanente proximidade do mundo natural, podemos imaginar como esse eixo poderia ter sido representado pelas árvores. “Muito antes da existência dos números ou das matemáticas, quando a linguagem humana consistia primordialmente em nomear o mundo, as árvores ofereciam as suas medidas: de distância, de altura, de diâmetro, de espaço. Eram mais altas do que qualquer coisa viva; as suas raízes eram mais profundas do que qualquer outra criatura; roçavam o céu e sondavam o mundo subterrâneo. Através delas nasceu a ideia do pilar, a coluna. As árvores ofereciam ao homem a medida do seu próprio espaço vertical”.³¹

Outro dos exemplos que concretiza a simbologia do *axis mundi* é a “montanha cósmica”. Este é o lugar da Natureza onde Céu e Terra se encontram mais próximos. Como tal, a relação entre estes dois elementos é ali inegável. “As montanhas foram, por isso, consideradas como “centros” através das quais passa o *axis mundi*, o lugar onde se pode passar de uma zona cósmica para outra”.³² Estamos na presença de um terreno “naturalmente” sagrado onde o Homem mais facilmente pode atingir o Céu; isto é o caso do Monte Fuji no Japão ou do Monte Meru nos Himalaias Indianos, nos quais estas elevações foram e continuam ainda a ser entendidas como lugares sagrados. O simbolismo presente nesta forma natural foi, ao longo dos tempos, artificializado e transposto para construções humanas que marcaram profundamente não só a História da Arquitetura, como toda a História do Homem. De entre uma série de exemplo podemos aqui mencionar o templo de Borobudur, um dos maiores templos budistas do mundo e localizado na Indonésia, “que é também uma imagem do cosmos, construído em forma de montanha. Subindo-o, o peregrino aproxima-se do “centro do mundo” e, no terraço superior, realiza uma rutura de nível, transcendendo o espaço profano, heterogéneo, e penetrando numa “terra pura”. ”³³

O nosso mundo, aquele onde experimentamos um verdadeiro e significativo contacto com a realidade, encontra-se sempre no Centro. E este simbolismo está implícito tanto a nível territorial na construção das aldeias ou cidades, como a nível doméstico na casa. De facto, esse sentimento de proteção e de comunhão com o divino vive sobretudo de uma esfera pública onde um pensamento comum une os membros de uma comunidade. No entanto, a construção de um lar não esquece essas premissas e, como tal, procura estabelecer-se como um microcosmos, uma reprodução a uma “escala microcósmica”³⁴ do Universo – uma *imago mundi*. Aí o Homem pode reunir os “significados aprendidos por experiência”³⁵ de um modo que torna tangível esse seu mundo.

O Centro do mundo acompanha desde sempre a experiência existencial do espaço. Era como se nesse ponto a realidade estivesse saturada, existindo aí

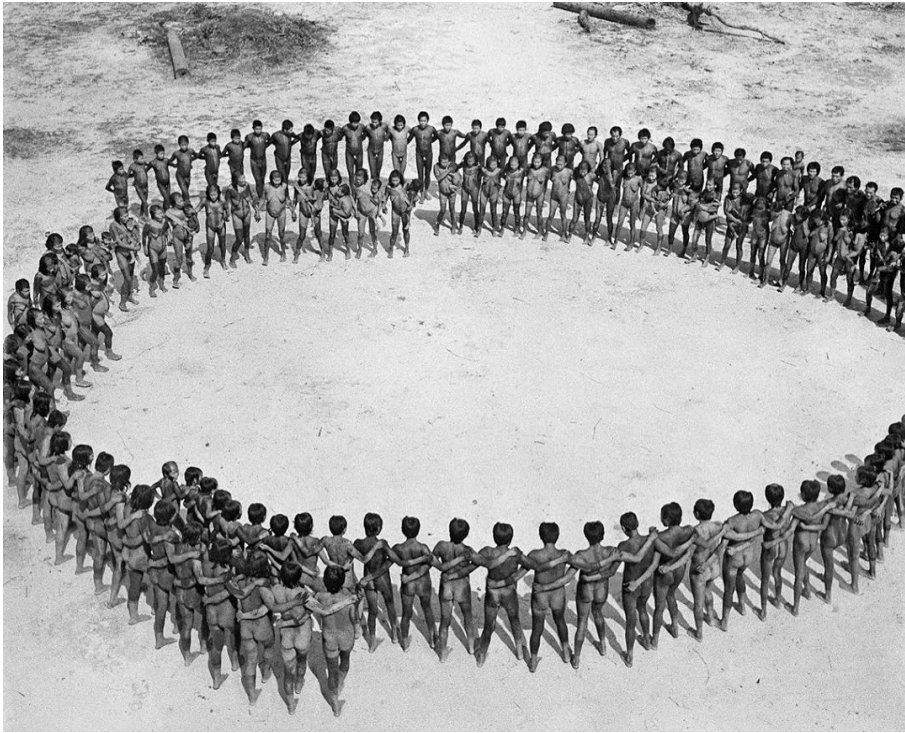
31 John Berger, “Páginas de la herida” in Luis Martínez Santa-Maria, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 2004, p. 23.

32 Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 25.

33 Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, op. cit., p. 303.

34 Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 22.

35 Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 17.



[11] Ritual de dança da tribo kaiaipó Kuben-kran-ken, Pará (Brasil), fotografia de José Medeiros, 1957.



[12] Habitação comunal do povo Yanomami, Brasil, fotografia de Lars Løvold.



[13] Pormenor do quadro *Thésée et le Minotaure*, Maître des Cassoni Campana, 1500-25.

um poder que o Homem sempre procurou alcançar. Contudo, esse símbolo impregnado de sacralidade e eternidade é de difícil acesso. O Centro encontra-se, assim, "sempre bem defendido e o chegar até ele equivale a uma iniciação, a uma conquista ("heroica" ou "mística") da imortalidade".³⁶ O labirinto será, possivelmente, a imagem por excelência desta jornada de superação e consagração, que consistia em atravessar um percurso complexo e sinuoso e penetrar de forma vitoriosa nesse espaço protegido. Exemplo disto é a experiência de Teseu no Labirinto de Creta, cujo desafio foi superado matando o Minotauro.

De forma a procurar um entendimento dos fenómenos transcendentais na sua plenitude, devemos regressar às origens do pensamento religioso, onde mitos e deuses não estavam ainda presentes, mas onde o sagrado já se manifestava. Neste sentido, é necessário reconhecer que esses povos primitivos que começavam a descobrir uma outra dimensão complementar ao seu mundo tangível, não possuíam ainda as qualidades e a mentalidade que muitos historiadores lhes atribuíram, supondo-os envolvidos por uma "ânsia de infinito"³⁷ e por uma "inquietação de mistério que convulsiona as almas doutros tempos mais avançados, e bem intensamente as dos tempos de agora".³⁸ Estas palavras de Aarão de Lacerda chamam-nos a atenção para a dificuldade e complexidade que envolve estudar as culturas destes povos ainda num estágio primário da evolução. Assim, ainda que inconscientemente corre-se sempre o risco de transpor para os objetos de estudo uma visão pessoal que é fruto da época particular em que o autor se encontra.

O Homem moderno nunca poderá, portanto, alcançar a realidade absoluta dos nossos primeiros antepassados. Por muitos documentos da vida pré-histórica que possam existir, estaremos sempre na presença de uma esfera material que, apesar de poder conter algumas respostas, terá deixado no passado o espírito que esteve na sua origem. Esses documentos anunciam, por isso, de forma vaga "o que de maior podia surgir na história do espírito, os apogeu da alma, a ascensão do homem para o absoluto, para a unidade, para a eterna perfeição".³⁹ De entre todos esses vestígios que chegam até nós, encontramos um conjunto de símbolos ou sinais que estão intrinsecamente associados ao pensamento religioso - a Arte. Pois o sublime só poderia ser transmitido e trazido para o seio de uma comunidade, na medida em que fosse tornado público, isto é, manifestando-se concretamente. Na expressão artística residem, possivelmente, os significados que melhor permitirão uma aproximação ao fenómeno sagrado de outros tempos. Um olhar sobre as origens da Arte leva-nos, então, a procurar, não só no passado como também nos primitivos que ainda hoje habitam este planeta, "elementos que nos ajudem a reconstituir a inquietante génese das formas, das atitudes de beleza que espiritualizam e levantam as almas, que lhes aliviam o pesadelo do transitório, do efémero e do imperfeito".⁴⁰

³⁶ Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, op. cit., p. 306.

³⁷ Aarão de Lacerda, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998 (1ª ed. 1924), p. 24.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Idem, p. 23.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

A percepção do sagrado estaria, para estes povos, em grande parte influenciada pela forte presença dos sentidos e de uma relação com o imediato de forma instintiva. Para além disso, parece-nos incontestável que o ser humano já estivesse munido de uma capacidade de abstração (ainda que num estado pouco desenvolvido) que lhe permitisse reconhecer nas coisas algo mais do que os seus sentidos lhe transmitem. No entanto, estaremos ainda longe dos estados superiores de conceptualização e de simbolização que o Homem viria a alcançar no início das grandes civilizações. Apesar deste desenvolvimento gradual das faculdades mentais do ser humano, parece-nos incorreta a postura que entende que a própria religião e as suas manifestações se tenham caracterizado por uma evolução do “simples ao composto” com origem no naturismo, passando pelo animismo, de seguida pelo politeísmo até ao monoteísmo, que corresponderia ao auge da razão humana. Tanto Aarão de Lacerda como Mircea Eliade entendem este processo como algo muito mais complexo, que uma simples formulação lógica não permite desvendar.

No princípio, encontramos um Homem do Paleolítico inteiramente integrado na natureza, que vive ao sabor dos sentidos, dirigindo permanentemente a sua atenção para os mais variados aspetos deste ambiente, “tão diversos, tão instáveis na sua constante mobilidade”.⁴¹ Os elementos mais significativos da natureza e sobre os quais recai a grande maioria do pensamento religioso são precisamente aqueles destacados em inúmeros mitos da Criação. Uma das escrituras sagradas mais antigas da História – os Vedas⁴² – contém ao longo dos seus textos vários nomes que designam os principais fenómenos da natureza elevados a potência divina. Um mesmo fenómeno poderia ser traduzido por uma série de palavras, o que nos leva a acreditar que o sentimento religioso deste Homens primitivos se encontraria repartido pela natureza habitando a sua multidão de “forças vivas”. Nos mais diversos elementos da natureza o divino revelava-se num ambiente em que, como sugere Jacques Bossuet, “tudo era Deus exceto o próprio Deus”.⁴³ O “sobrenatural” estaria nesta fase intimamente ligado ao “natural”.

A Terra corresponde ao território que o Homem conhece e habita; é para si “transparente” e fonte de proteção e de nutrientes essenciais à preservação da vida humana. O Céu, por seu lado, revela a distância infinita, um território desconhecido e cheio de mistério, que viria posteriormente a representar a morada dos deuses.

“Mal assim dispusera e fixara os limites devidos, os atos, por muito tempo escondidos sob a massa que os oprimia, começaram a cintilar em todo o céu. E, para que nenhuma parte do orbe carecesse de seres animados, os astros ocupam a região celeste junto dos deuses dotados de um corpo, as águas abrigaram os peixes reluzentes, a terra acolheu os animais selvagens, o ar as aves voadoras.”⁴⁴

41 Idem, p. 24.

42 Conjunto de escrituras que estão na base do hinduísmo, constituindo a origem dos seus valores filosóficos, culturais e sociais.

43 Jacques Bossuet in Aarão de Lacerda, op. cit., p. 25.

44 Ovidio, op. cit., p. 12.

Para além da presença do Céu e da Terra, a vida decorre segundo os ritmos cósmicos que trazem a fecundidade, a ordem, e a permanência. Neste conjunto o Cosmos revela-se como "organismo real, vivo e sagrado".⁴⁵

Christian Norberg-Schulz, reconhece nos elementos naturais concretos (ou "coisas") que definem a paisagem um dos modos básicos de entendimento mítico que une a experiência do sagrado à própria experiência do espaço. Os lugares onde estas coisas possuem um significado capaz de transcender a sua natureza original dão origem a "paisagens sagradas", estruturas espaciais cósmicas que dão ao Homem a sensação de pertença e de ponto de apoio existencial. "Desde o início dos tempos o homem reconheceu que a natureza consiste em elementos inter-relacionados que expressam aspetos fundamentais do ser. A paisagem onde vive não é um mero fluxo de fenómenos; tem uma estrutura e incorpora significados. Essas estruturas e significados deram origem às mitologias (...) que formaram a base do habitar".⁴⁶

O fenómeno sagrado manifesta-se como uma realidade comum a variadíssimos povos primitivos. Neste contexto, terá sido essencial a utilização da palavra como meio que expressa uma ideia geral, concretizada de forma individual. Estas primeiras marcas da abstração humana organizar-se-iam em sistemas de ideias, mais ou menos articulados, que "materializavam" uma representação do Universo. Perante os domínios insondáveis que transcendem a própria natureza e compreensão humanas, o Homem sente a necessidade de os "trazer para si", de torná-los "humanos" e, como tal, finitos e apreensíveis. Sobre isto, David Hume afirma que "existe uma tendência universal entre humanos para conceber todos os seres à sua semelhança e transferir a todos os objetos as qualidades que lhes são familiares e das quais se achem intimamente conscientes".⁴⁷ A linguagem corresponde precisamente a essa ferramenta inteiramente humana capaz de aproximar o infinito da sua própria condição terrena. As palavras que foram surgindo não designavam coisas particulares ou indivíduos, mas antes ações gerais do Homem. Os nomes que se aplicaram, de seguida, à natureza estariam consequentemente associados também a ações humanas e eram fruto das analogias que se estabeleceram entre as duas entidades. "A linguagem aplicada a motivos humanos amplia-se ao fenomenalismo da natureza, transfigurando-o, antropomorfizando-o e deformando-o".⁴⁸

O naturismo dos primeiros tempos constitui a principal manifestação de uma religião elementar. Esta religião encontra-se ainda próxima da esfera física e imediata do Homem, o que nos leva a crer numa postura que pretende limitar o seu universo em vez de o expandir para os domínios infinitos. Assim, podemos presumir que o seu mundo seria povoado "não de espíritos corporizados, mas de vontades, intenções e desejos vividos e incrustados nos objetos. Tardamente a faculdade de abstração se desenvolveria, e não era entre esses homens cuja vida bárbara girava acentuadamente em volta do concreto, absorvida quase

45 Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 59.

46 Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 23.

47 David Hume in Sigmund Freud, "Totem e tabu" in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XIII, Rio de Janeiro, Imago, 1974 (1ª ed. 1913), p. 59.

48 Aarão de Lacerda, op. cit., p. 26.

por completo numa luta puramente biológica, que as aspirações espirituais se podiam erguer com grandeza, para além deste mundo onde se trava a batalha violenta para a conquista dos meios de existência. O homem encararia essas forças, a que dedicava culto, como semelhantes às suas, projetando-se nelas quase instintivamente; e à medida que psiquicamente ia avançando, a personificação das energias e dos objetos dominava cada vez mais”.⁴⁹

O culto religioso dos elementos da natureza que influenciavam o seu destino vai-se expandindo e as “coisas sagradas” terão aumentado. À medida que o Homem começa a distinguir em si próprio o ser material e o ser pensante, o próprio ambiente que o rodeia torna-se também passível de revelar esse dualismo; “o céu deus torna-se deus do céu”.⁵⁰ Estaremos aqui na presença de um animismo, onde existe já uma conceção de espíritos que são distintos dos corpos que animam. Sigmund Freud define este fenómeno religioso como “a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real”.⁵¹ O universo primitivo estava, portanto, povoado por inúmeros espíritos, bons e maus, que seriam a causa dos mais variados fenómenos naturais, podendo manifestar-se não só na vegetação ou nos animais, mas também em todos os objetos inanimados.

A transposição desse carácter espiritual para elementos exteriores ao Homem, só terá sido possível porque, num primeiro momento, ele próprio ter-se-ia sentido também habitado por espíritos semelhantes. Essas almas que vivem no interior dos seres humanos “são o veículo das atividades mentais e são até certo ponto independentes dos seus corpos”.⁵² Ao longo do tempo, a alma, que inicialmente estaria ainda vinculada à condição física do corpo, foi perdendo as suas características materiais e tornando-se cada vez mais uma entidade intangível e misteriosa.

Como teria, então, surgido no íntimo do Homem primitivo esta visão dualista da sua própria realidade? Freud supõe que tais ideias tenham surgido da observação que o Homem fazia dos fenómenos do sono (que inclui os sonhos) e da morte, que se lhe assemelha. O sonho correspondia ao momento em que era vivida uma segunda realidade, em muito semelhante à verdadeira. Acreditamos que tal experiência terá causado no Homem primordial uma forte impressão. “Durante os sonhos surgiam personagens que o homem sabia estarem distantes e com quem falava, e daqui concluiu haver em si mesmo dois seres: um, o que ficava no repouso; o outro, o que singrava pelo espaço”.⁵³ Aparece no mundo uma nova camada de realidade e é no sonho que os seres “supersensíveis” que a definem se revelam. Para além do sonho, também a morte terá uma forte influência no animismo. Neste período, a ideia de morte seria ainda encarada como algo natural, tendo a vida um prolongamento indefinido. Assim, o culto dos mortos estará naturalmente ligado à presença das almas que, por todo o universo, protegem ou perseguem os vivos.

49 Idem, p. 27.

50 Idem, *ibidem*.

51 Sigmund Freud, “Totem e tabu”, op. cit., p. 58.

52 Idem, *ibidem*.

53 Aarão de Lacerda, op. cit., p. 28.

O animismo é, segundo Freud, um sistema de pensamento, pois apesar de não fornecer uma explicação concreta de um dado fenómeno, permite apreender a totalidade da natureza do Universo. Este seria um dos três sistemas de pensamento que, segundo o psicanalista, a raça humana teria desenvolvido no decurso dos tempos como forma de "representar" o Universo; ao pensamento animista segue-se o pensamento religioso e, mais recentemente, o científico.

Se, de algum modo, nos foi possível entender qual pode ter sido a origem desta "pré-religião" (como diria Aarão de Lacerda), importa agora procurar compreender como e porque terá sido posta em prática pelo Homem? Freud, à luz da sua abordagem psicanalítica supõe que os Homens não terão sido levados a formular este primeiro sistema do Universo por pura curiosidade. Antes, o que estará na génese desta ação é uma necessidade prática de controlar o ambiente que o rodeia. Por conseguinte, associado a este sistema existia "um conjunto de instruções a respeito de como obter domínio sobre os homens, os animais e as coisas – ou melhor, sobre os seus espíritos".⁵⁴ A estas instruções é dado o nome de feitiçaria ou magia. Mais do que lidar com as questões humanas, a feitiçaria e a magia lidam com questões fundamentalmente do espírito. Os atos mágicos têm os mais variados propósitos mas, de forma geral, todos pretendem "submeter os fenómenos naturais à vontade do homem, proteger o indivíduo dos seus inimigos e de perigo, bem como conceder-lhe poderes para prejudicar os primeiros".⁵⁵

A semelhança entre o ato executado e o resultado esperado é algo comum a vários povos primitivos de distintas épocas – aquilo a que James Frazer chama de magia "imitativa" ou "homeopática".⁵⁶ Os desejos humanos são, portanto, os verdadeiros motivos por detrás destas práticas, e, se há algo que podemos admitir, é que o Homem primitivo tinha uma forte crença no poder desses seus desejos.

Estamos numa fase em que as ideias das coisas se começam a superiorizar às próprias coisas. As ideias serão agora o mais importante, e tudo o que lhes for feito, acontecerá inevitavelmente também às coisas. O princípio subjacente a todo o animismo e magia é, então, o da "omnipotência de pensamentos".⁵⁷ Nesta fase animista, o Homem atribui essa omnipotência a si próprio, enquanto que na fase religiosa que lhe segue essa omnipotência desloca-se para os deuses e mais tarde a visão científica transfere-a para os factos concretos, numa postura onde a razão é privilegiada.

Num período em que o pensamento do Homem se focava cada vez mais na sua relação com as forças invisíveis, os poderes da magia corresponderam a um forte impulso de criação artística. Em territórios distintos é possível encontrar vestígios desta arte nas cavernas (como é o caso da caverna de Altamira, em Espanha) que, pela localização nas suas zonas mais inacessíveis, escuras e

⁵⁴ Sigmund Freud, op. cit., p. 60.

⁵⁵ Idem, ibidem.

⁵⁶ Exemplo disto são os rituais para produção de chuva, como aconteceria no Japão, onde, de forma a concretizar a sua prece, o Homem teria apenas de efetuar algo que se lhe assemelhasse ou que fizesse lembrá-la.

⁵⁷ Idem, p. 66.

[14] Bisão, Caverna de Altamira,
Espanha.



misteriosas, nos leva a supor um lugar sagrado reservado ao culto mágico. As pinturas que aí aparecem denotam a presença de uma capacidade de abstração que, fundindo-se com a magia, procurava investir o Homem de um poder e vitalidade, auxiliando as suas ações e exorcizando os poderes malignos. De facto, este é um período em que a sobrevivência do Homem estava continuamente em jogo, e por isso um dos objetivos dominantes destes seres seria a obtenção de alimento. E alimento quer naturalmente dizer animal. Assim, as imagens e os símbolos que decoravam não só as paredes das cavernas como também os rochedos ao ar livre, são parte integrante de procedimentos mágicos que procurariam garantir o êxito das caçadas. “Quando o ataque direto contra o animal falhava, inventavam-se ritos e sinais e símbolos mágicos com os quais o homem esperava investir-se de poder para o enfeitiçar”.⁵⁸ A magia era a única esperança para estes povos. Para ela estão voltados todos os seus desejos e pensamentos através da expressão artística. Neste sentido, Freud defende, precisamente, que só existe um campo da nossa civilização que mantém desde o início a “omnipotência de pensamentos” característica do animismo, e esse campo é o da Arte.

“Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da “magia da arte” e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, na sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuitos mágicos.”⁵⁹

Desde o momento inicial também as estruturas sociais não pararam de evoluir, tornando-se cada vez mais elaboradas e complexas. Vários investigadores procuraram conhecer de forma aprofundada os povos primitivos de hoje para obter respostas quanto a esse passado, em grande parte inalcançável. Procurando, então, os selvagens que viveriam ainda num estado pouco desenvolvido, muitos debruçaram-se sobre os aborígenes da Austrália, habitantes do continente “mais jovem” que preserva ainda elementos, particularmente da fauna, que já não existem em outras regiões. Os aborígenes “não constroem casas, nem abrigos permanentes; não cultivam o solo; não criam animais domésticos; (...) não conhecem nem mesmo a arte da cerâmica”.⁶⁰ Dificilmente lhes pode ser atribuída qualquer religião elaborada e inclinada para uma adoração de seres superiores. O que se encontra entre esses povos, no lugar das instituições religiosas e sociais, é o sistema do “totemismo”, também comum entre outros povos americanos e africanos. Este sistema constitui a base de toda a sua organização social, subdividindo-se as tribos australianas em clãs (grupos menores), cada qual denominado segundo o seu totem. Mas o que é um

⁵⁸ Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (1ª ed. 1962), p. 117.

⁵⁹ Sigmund Freud, op. cit., p. 68.

⁶⁰ Idem, p. 7.

totem? James Frazer atribui a seguinte definição: "Um totem é uma classe de objetos materiais que um selvagem encara com supersticioso respeito, acreditando existir entre ele e todos os membros da classe uma relação íntima e inteiramente especial. (...) O vínculo entre um homem e o seu totem é mutuamente benéfico; o totem protege o homem e este mostra o seu respeito por aquele de diversas maneiras, não o matando, se for um animal; não o cortando, nem colhendo, se for um vegetal".⁶¹

No que à religião diz respeito, o totemismo não adora animais, imagens ou homens. Corresponde antes à presença de "uma espécie de força anónima e impessoal que se encontra em cada um dos seres sem se confundir com nenhum deles".⁶² Por outro lado, essa energia concentrada e representada sob a forma de totem pressupõe uma conduta humana controlada por algumas regras. Existe neste contexto a obrigação "sagrada" de cumprir esses princípios, o que, caso não aconteça, sujeitará o infrator a sanções imediatas. No caso dos aborígenes australianos, a relação com o seu totem é precisamente a base de todas as suas obrigações sociais, sobrepondo-se, por exemplo, à sua "filiação tribal e às suas relações consanguíneas".⁶³ Estamos na presença de povos que atribuem uma extrema importância à ideia de vida em comunidade, a qual supera os próprios laços familiares.⁶⁴

Com o passar dos tempos o Homem assume-se cada vez mais como ser distinto na natureza. O desenvolvimento das suas capacidades de abstração ou imaginação são acompanhadas, naturalmente, por um progresso do seu modo de vida em geral. Neste sentido, a "descoberta" da agricultura será o ponto de viragem fundamental da experiência humana na natureza. A partir deste momento a forma do Homem se relacionar com a terra, isto é, a forma como obtém alimentos, faz com que a economia de subsistência do Homem primitivo mude radicalmente, estendendo-se esta mudança ao domínio do sagrado. Entramos aqui no período Neolítico, onde novas "forças religiosas" surgem, adquirindo um significado preponderante na vida humana. Falamos da fecundidade, da sexualidade, da importância da mulher, dos mitos a ela associados e da terra, de onde todo o sustento provém. No fundo, a experiência religiosa torna-se agora mais concreta, isto é, "mais intimamente misturada com a Vida".⁶⁵ Todo o universo transcendente que até aqui se revelava como infinito e misterioso, vai agora tornando-se cada vez mais acessível ao Homem e refletindo a sua própria condição.

Apar com o surgimento da agricultura dá-se também nesta época a domesticação dos primeiros animais. Até este momento o Homem considerava-se muitas vezes um ser inferior e menos poderoso em comparação com o animal.

61 James Frazer in Sigmund Freud, op. cit., p. 77.

62 Aarão de Lacerda, op. cit., p. 29.

63 Sigmund Freud, op. cit., p. 7.

64 Na verdade, a linguagem destas tribos é uma marca desta conceção, onde os diversos termos de parentesco não indicam necessariamente qualquer relação de sangue (como o indicam hoje para nós) mas sim uma relação entre indivíduo e grupo, um laço social.

65 Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 63.

Estes últimos foram, para muitas culturas, considerados seres sagrados e um ídolo de máxima veneração (e em alguns casos permanecem ainda hoje nessa condição). De acordo com Sigfried Giedion, este período que antecede o Neolítico pode ser considerado como zoomórfico, o que explicaria “o grande amor e o intenso sentimento que emanam as representações de animais”.⁶⁶ No entanto, com a domesticação de certos animais, com o aparecimento da agricultura e com a evolução das hierarquias sociais ocorre uma profunda mudança do paradigma: o animal é “destronado” dando lugar ao Homem como ser superior e à vegetação como elemento sagrado na sua vida.

Apesar da sua posição cada vez mais dominante, o Homem continua a não depender apenas de si para prosperar. Esta sua impotência manifesta-se sobretudo em casos de aflição extrema provocados, por exemplo, pelas adversidades do clima como são as secas e as tempestades. Assim, os Homens do Neolítico teriam procurado sempre rodear-se de divindades associadas à fecundidade, à opulência e à vitalidade, isto é, “divindades que exaltavam e amplificavam a Vida, tanto a vida cósmica – vegetação, agricultura, gado – como a vida humana”.⁶⁷ Grande parte dos elementos que rodeiam e participam na vida humana são agora símbolos de um poder vital. Exemplo disto é o vínculo que os nossos antepassados estabelecem entre a fertilidade da terra e a fecundidade feminina. Deste modo, a “solidariedade mística” entre o Homem e a vegetação trará para primeiro plano a mulher e a sacralidade feminina, dando origem às sociedades matriarcais. Tanto a Terra como a mulher são, por isso, símbolos de vida. Ao contemplar o universo que o rodeia, o Homem vê que todas as plantas brotam do solo e, reconhecendo que é a mulher quem gera o filho, considera a Terra como uma Grande Mãe. Homero expressa esta mesma percepção num dos seus hinos, que dedica a Gaia, a “mãe de todos”. Mais do que uma divindade associada à vegetação, Gaia representa a força primordial da criação. Neste seu hino pode ler-se: “Gaia é quem canto, de bons alicerces, que a tudo gerou, a mais antiga, nutriz para todos que vivem no solo, para os que vagam ao longo da terra, os que habitam o mar e os voadores. São todos nutridos na sua fortuna. Tu és quem cede a fartura, senhora, de frutos e filhos, e é dependente de ti dar os meios para a vida ou tirá-los para os humanos mortais”.⁶⁸

O fenómeno da geração e da criação de vida une misticamente a mulher e a Terra. A vida torna-se então, para o Homem religioso, o tema central do seu universo. A agricultura vem trazer algumas luzes sobre este mistério, que envolve não apenas a duração terrena, mas também aquilo que a precede e o que lhe sucederá. “A criatividade religiosa foi despertada não pelo fenómeno empírico da agricultura, mas pelo mistério do nascimento, da morte e do renascimento identificado no ritmo da vegetação”.⁶⁹ De facto, é no contacto com a natureza, e concretamente com a vida vegetal, que o Homem se vê na presença dos ciclos cósmicos que envolvem o Mundo. O seu ambiente

⁶⁶ Sigfried Giedion, op. cit., p. 29.

⁶⁷ Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 64.

⁶⁸ Homero in Carlos Antunes, “26 Hinos Homéricos” in *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, FFLCH/USP, 2015, p. 17.

⁶⁹ Mircea Eliade, *História das Crenças e das Ideias Religiosas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978 (1ª ed. 1976), p. 61-62.



[15] Vénus de Willendorf.

encontra-se numa renovação periódica constante, o que o fará colocar a sua própria vida no mesmo plano. O Homem religioso entende, assim, a sua vida como uma "breve aparição no Tempo, entre dois Nadas".⁷⁰ O antes e o depois são momentos que desconhece, que o transcendem. No entanto, acredita que eles existem e, como tal, assume que a morte não coloca um termo definitivo à vida, sendo antes apenas uma outra forma de existência. Entre o Homem e a natureza o vínculo torna-se cada vez mais forte e no seu mundo sagrado dominam agora as ideias de regeneração, de eternidade e de imortalidade. "A recompensa das fadigas e penas está na fertilidade da natureza, na tranquila certeza de que aquele que cumpriu a sua parte de "fadigas e penas" permanecerá como parte da natureza no futuro dos seus filhos e nos filhos dos seus filhos".⁷¹

Até este momento da História podemos falar de uma longa passagem do tempo e de uma lenta evolução que é acompanhada de um desenvolvimento gradual da faculdade de imaginação do ser humano na construção de uma visão metafísica do mundo. Algo que podemos aqui concluir é que, pela variedade dos fenómenos religiosos, não poderemos nunca falar de uma religião primitiva, mas sim de religiões dos primitivos. Aarão de Lacerda opta por chamar a este conjunto de manifestações "pré-religião", pela confusão e incoerência que em grande parte lhe são características. "As religiões propriamente ditas vêm depois com instituições especiais, com a dinâmica cultural claramente definida".⁷²

O que, no fundo, podemos encontrar em comum neste mundo primitivo é a intensa presença de elementos que se podem transformar em símbolos, indo assim ao encontro de um entendimento sagrado do universo que complementa a sua natureza material e concreta. Isto é admissível, porque o que o Homem faz é projetar essa sua própria condição no mundo exterior que o envolve, visto que tem um corpo, mas possui em simultâneo uma capacidade mental que lhe permite transcender essa sua própria circunstância. Norberg-Schulz distingue cinco "modos básicos de entendimento mítico" que, de alguma forma, resumem a estrutura da paisagem "sagrada" que desde sempre acompanha o Homem. Em primeiro lugar, relaciona as "forças" com os elementos naturais concretos como são as rochas, a vegetação e a água e que definem "centros" capazes de estruturar a experiência humana. O segundo modo de entendimento baseia-se na "ordem cósmica" do universo, geralmente baseada no curso "invariável e grandioso"⁷³ do sol e nos pontos cardeais. O terceiro modo de entendimento natural consiste na atribuição de um carácter específico aos lugares naturais, relacionando-os de alguma forma com características humanas (um pensamento antropomórfico). Em quarto lugar, o autor sugere a luz como o fenómeno mais geral mas menos constante, o que permite a distinção de determinados lugares. A quinta e última categoria corresponde aos ritmos temporais da natureza, nos quais se destacam as estações do ano que, naturalmente, influenciam a aparência dos lugares. No seu conjunto, estes

⁷⁰ Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, op. cit., p. 73.

⁷¹ Hannah Arendt, op. cit., p. II9.

⁷² Aarão de Lacerda, op. cit., p. 34.

⁷³ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 28.

traços particulares “designam os significados que o homem abstraiu a partir do fluxo de fenómenos”⁷⁴, que apoiam a existência humana e contribuem para um determinado espírito do lugar, o *genius loci*.

Podemos, portanto, dizer que o Homem primitivo não tem ainda uma religião bem definida como aquelas que lhes seguiram. No entanto, parece-nos evidente que estamos já na presença de um Homem religioso, que à medida que contempla e reflete sobre o espaço que o envolve, constrói as bases e os “pontos de apoio” para toda a dimensão existencial da vida humana que se seguiria.

Símbolo e Monumento

“Muito mudou no caráter e no pensamento do homem desde a pré-história, mas a tarefa principal que há de levar a cabo dentro do seu breve prazo de vida permanece inalterada: a sua luta por chegar a um acordo com as forças invisíveis, a cuja mercê está e há de estar sempre, persiga mamutes ou persiga a lua.”⁷⁵

Desde os primórdios da sua existência, o Homem vê-se continuamente envolvido na procura de uma compreensão do universo que seja o mais absoluta e global possível. Sabe que a natureza com que lida diretamente é extensa, mas sabe também que, de algum modo, pela sua condição física esta se torna apreensível. Por outro lado, sobre esta natureza “paira” todo um universo insondável saturado de “forças invisíveis” que o envolvem e que sempre lhe irão suscitar os maiores dilemas e os maiores mistérios. Sem dúvida que tal procura estaria sempre mais repleta de dúvidas e receios do que de certezas inabaláveis. No entanto, o Homem nunca desistiu, pois sabe que para além dessa capacidade de perceção lhe proporcionar uma experiência em maior harmonia com o seu ambiente, sente também que esta lhe transmite a paz e a tranquilidade necessárias para seguir de forma perseverante com a sua vida. Como diria Norberg-Schulz, “nós habitamos poeticamente quando somos capazes de “ler” a revelação das coisas que constituem o nosso ambiente”.⁷⁶

Os nossos antepassados sabem, contudo, que no universo reina uma diversidade sem fim, demasiado complexa para que a sua condição consiga decifrar e assimilar. O Homem sente, por isso, a necessidade de encontrar mecanismos que lhe permitam trazer o “infinito” para a sua própria natureza finita. Assim, e de um modo geral, as suas ações pressupõem uma organização do seu entorno através de uma ordem que é marca da existência humana. Em poucas palavras, “esta organização consiste (...) em abstrair os objetos dos

⁷⁴ Idem, p. 32.

⁷⁵ Sigfried Giedion, op. cit., p. 32.

⁷⁶ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 169.

fenómenos imediatamente dados”.⁷⁷ A abstração é, precisamente, um dos elementos fundamentais que constituem o espírito humano, determinando os mais variados aspetos da sua expressão. A este processo está associada uma capacidade de condensar significados ou fenómenos aparentemente dispersos, encontrando neles o que é essencial e reunindo-os numa síntese ao alcance do ser humano. Trata-se, por outras palavras, de uma “destilação dos elementos essenciais de uma multiplicidade intangível de formas”.⁷⁸ Como tal, as ideias formuladas rejeitam quaisquer traços individuais ou particulares de determinado objeto, sublinhando antes as características mais gerais e intrínsecas. Os Gregos, que desenvolveram e definiram pela primeira vez muitos dos conceitos que já existiam desde um passado primitivo, entenderam a abstração como “o processo e o resultado do afastamento (do olho) do particular, do accidental, do não essencial, para obter o geral, o inevitável, o essencial. Ao reunir as características essenciais num único conceito artístico, a abstração oferece-nos o nosso meio mais importante de ordenar sistematicamente a ilimitada multiplicidade de objetos que nos chegam através da nossa percepção, da nossa imaginação, e até dos nossos pensamentos”.⁷⁹

Existe algo que, desde sempre, esteve intimamente ligado à ideia de abstração: a criação de símbolos. É ao fixar determinadas entidades e ações em sinais, que o Homem pode falar deles, descrevê-los e ordená-los em sistemas. Podemos, assim, fazer corresponder à abstração o processo mental que é fruto do contacto com os fenómenos, e ao símbolo a sua “depurada” concretização enquanto objeto no mundo visível. O objetivo principal será sempre a introdução da ordem no seu mundo, bem como a descrição do mesmo. E pelo facto de “toda a descrição pretender mostrar semelhanças”⁸⁰, os objetos ou símbolos, concentrando em si as características essenciais, definem essa ordem, isto é, a “forma da realidade”. Podemos, portanto, falar da simbolização como “uma representação de um estado de coisas através de uma similaridade estrutural”.⁸¹ Deste modo, é de prever que quanto mais distinto e complexo for o ambiente em que habita, maior será a necessidade de um sistema de símbolos que permita a “cooperação” e a “colaboração” entre os Homens.

Um olhar para o passado primordial encontrará aí um mundo de sinais e de símbolos que acompanham o Homem nas mais diversas experiências. Neste sentido, destacaremos aqui a sua utilização em duas atividades – ou processos – particulares; são elas a linguagem e a arte. No princípio, e tentando uma abordagem clara, quase que poderemos entender estas ações como a presença do símbolo no contacto entre os Homens, e a sua presença no seu contacto com o transcendente, respetivamente (ainda que a arte possa estar também ao serviço da relação entre os Homens). Apesar das diferenças, acreditamos que na sua origem estas duas formas de comunicar se encontrariam bastante próximas.

⁷⁷ Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008 (1ª ed. 1967), p. 36.

⁷⁸ Sigfried Giedion, op. cit., p. 34.

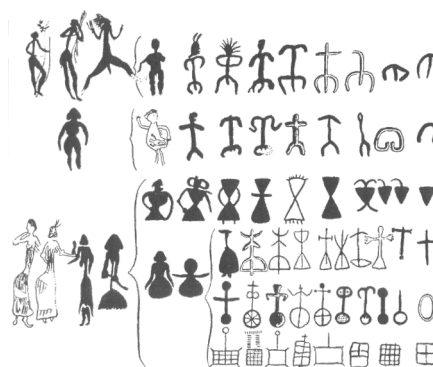
⁷⁹ Johannes Hoffmeister in Sigfried Giedion, op. cit., p. 36.

⁸⁰ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 36.

⁸¹ Idem, p. 39.



[16] Hieróglifos Egípcios.



[17] A figura humana - da imagem realista ao símbolo.



[18] Figuras humanas e de animais estilizados da rocha pintada de Vale de Junco, Arronches.

Ao construir o seu próprio mundo com objetos que “conhece”, que revelam significados que é capaz de compreender, o Homem dá-lhes nomes que não designam fenómenos mas sim uma “determinada classe de semelhanças entre fenómenos”.⁸² As palavras, e concretamente os nomes, são, assim, um sinal que um determinado povo escolhe para representar ideias, modelos de pensamento e de comportamento comuns. Poderemos, então, dizer que a linguagem é um sistema de símbolos, sistema esse que varia e se adapta às diversas regiões do “mundo dos objetos”.

De facto, sabendo que a palavra não deixa vestígios, poderíamos aqui correr um risco ao afirmar o seu vínculo com a ideia de símbolo. Contudo, o passado deixou-nos evidências mais concretas que nos permitem ter uma maior segurança relativamente às hipóteses aqui propostas; e estas encontram-se na escrita. Parece-nos natural que a escrita tenha surgido já numa fase posterior em relação ao surgimento da linguagem. A sua existência demonstra-nos uma articulação de símbolos que só poderia ter sido materializada pela existência já enraizada desta forma de pensar e comunicar. Exemplo disto é a escrita pictográfica, uma das primeiras de que há indícios, onde através de formas esquemáticas, simbólicas e ainda rudimentares se torna nítida a capacidade humana de abstração. Estes desenhos, geralmente cravados na rocha, representavam ideias, objetos, atividades ou eventos, numa forma de comunicação que complementaria a linguagem verbal. Precisamente pelas suas naturezas distintas, a escrita pictográfica primava pela simplicidade, por uma redução ao essencial que omite qualquer detalhe que seja desnecessário para a comunicação eficaz. É esta a escrita que se encontra na base das primeiras linguagens escritas das grandes civilizações como são a cuneiforme e a hieroglífica.

“As palavras tornam finito o infinito; os símbolos conduzem o espírito desde o mundo finito do devir até ao domínio do ser infinito”.⁸³ É nesta dicotomia que o símbolo nos é revelado como “realidade poderosa”, detentora de um poder natural de transcendência que supera a realidade mais imediata. Este é justamente o significado primitivo do símbolo, que “aparece na aurora do desejo de expressão do homem”.⁸⁴ E o seu domínio estendeu-se também até à arte, num momento em que esta estava ainda intrinsecamente ligada ao sagrado.

Nos primórdios do pensamento religioso – e com isto incluímos a génese da criação artística – encontramos a capacidade humana de abstração em símbolos repletos de um carácter que, para além de sagrado, é mágico. A magia ajuda-nos aqui, de facto, a perceber como num primeiro momento a arte, ao contrário da linguagem, pretende ir além da nossa realidade concreta, levando-nos a uma outra dimensão. A sua intenção é, desde sempre, promover uma visão das coisas que, de outra maneira, não estaria ao nosso alcance. É neste sentimento de transposição das barreiras do que é físico e finito que religião e arte se unem, numa comum elevação da vida humana a um outro estatuto.

⁸² Idem, p. 38.

⁸³ Johann Jakob Bachofen in Sigfried Giedion, op. cit., p. 110.

⁸⁴ Sigfried Giedion, op. cit., p. 106.

“Talvez a função mais importante da arte seja criar novos objetos. A obra de arte pode concretizar um possível complexo de fenómenos, ou seja, uma nova combinação de elementos conhecidos. Desta forma, revela possíveis situações da vida, mas ainda não experimentadas, e exige novos tipos de percepções, experiências que se tornam significativas de acordo com a relação com o mundo de objetos já existente. Assim, a obra de arte pode mudar o homem e o seu mundo.”⁸⁵

A abstração e a simbolização não estagnam com a arte paleolítica. Na verdade, ambas persistem ao longo de toda esta época, caminhando num sentido de aperfeiçoamento que encontrará no período Neolítico um esplendor inédito. Deste modo, podemos verificar o surgimento, com cada vez mais força e mais relevância, de uma ordem na infinita variedade do ambiente. Esta ordem só é possível pelo constante poder de colaboração e de transmissão de conhecimento e informação. A essa ordem comum, capaz de unir um grupo ou um povo, chamamos de cultura. A cultura corresponde, então, ao ato de transformar o meio que nos rodeia, as “forças” que nos envolvem, em significados compreensíveis para todo um conjunto, e que, assim, podem ser deslocados ou transmitidos. Participar numa cultura implica, por isso, saber utilizar os seus símbolos comuns. “A cultura integra a personalidade isolada, dando-lhe uma sensação de segurança num mundo ordenado e baseado em interações significativas”.⁸⁶ A noção de um universo que é comum a mais do que um Homem é justamente o que está na génese do termo “comunidade”. Os significados presentes no seio desse grupo contribuem – não só para o coletivo mas também para o indivíduo – para a sua identificação e para um sentimento de pertença que é a base do seu habitar.

Com a evolução dos processos que definem a cultura, surgem também as religiões cada vez mais estruturadas. Alguns autores encontraram precisamente na vida coletiva que se gerava com cada vez maior solidez, a força por detrás da vida religiosa. Émile Durkheim é um dos estudiosos que defende esta posição, “a ideia da sociedade é a alma da religião, e, portanto, as forças religiosas são forças humanas. Quando a vida coletiva atinge um certo grau de intensidade, o despertar do sentimento religioso manifesta-se como resultado de um estado de efervescência que muda as condições da atividade psíquica”.⁸⁷ Para Durkheim, é nos momentos em que a sociedade se reúne que se forma uma consciência geral e superior, que é o palco que potencia uma exaltação da vida mental. E é também na passagem da experiência individual para a experiência coletiva que a religião se manifesta na sua plenitude, exteriorizada através de atos e cerimónias que constituem o verdadeiro culto. “Ao momento do eu individual sucede o momento do eu social; à contemplação e ao isolamento sobrevêm a atividade e a sociabilidade. O que se passou de misterioso no recolhimento da vida interior vem depois à superfície, comunicando-se com intensidade aos outros que ficam contagiados pelo exemplo ou pelo verbo sugestivo que invoca os mandamentos e a presença divina”.⁸⁸

⁸⁵ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 49.

⁸⁶ Idem, p. 52.

⁸⁷ Aarão de Lacerda, op. cit., p. 45.

⁸⁸ Idem, p. 63.

A posição de Durkheim foca-se quase exclusivamente no aspeto coletivo da religião. Contudo, e apesar de concordarmos com esta posição, esta parece-nos incompleta, tal como sugere Aarão de Lacerda. Por um lado, a sua noção abrange o aspeto mais físico e terreno da religião, que se relaciona com o seu caráter público. Por outro, deixa de lado a “intuição” do fenómeno religioso e os sentimentos que esse mistério provoca no Homem e na projeção de uma existência que supera a sua própria vida. Parece-nos, por isso, fundamental assumir a experiência religiosa como algo que combina o individual e o coletivo.

Aarão de Lacerda defende a religião como uma atitude “humaníssima” que encerra em si o geral, o temporário e o individual. O primeiro elemento aproxima-se do fenómeno como algo universal, que envolve várias pessoas num mesmo sentimento, na presença de um “fundo comum, permanente e essencial”.⁸⁹ O elemento temporário diz respeito aos sentimentos e manifestações que unem os Homens e que os caracterizam numa determinada época. Por fim, o elemento individual refere-se àquilo que existe de mais subjetivo e que difere de Homem para Homem. Integrando-se em simultâneo na experiência religiosa de um grupo, cada indivíduo é capaz de desenvolver uma vida interior “riquíssima” que dificilmente poderá ser plenamente expressa através de imagens ou de símbolos. Nesta ordem de ideias, o autor acaba por recuperar uma definição do fenómeno religioso que lhe parece (assim como para nós) mais completa: a do historiador de religiões Max Müller. “A definição de Müller aproxima-se mais da verdade quando diz que a religião é uma ponte entre o mundo visível e material e o mundo invisível e espiritual, representando esta ponte uma relação entre o Infinito que o homem descobre na natureza e o Infinito que ele encontra em si próprio quando dotado de uma “faculdade especial”, energia potencial chamada também fé, para os atingir, definida como um poder independente dos sentidos e da razão”.⁹⁰

Torna-se evidente que a religião, definida deste modo e acompanhada por uma evolução do ser humano, se reveste de particularidades que dificilmente estariam já presentes em toda a sua potência nos povos primitivos da pré-história. Para esses Homens, cuja capacidade de abstração se encontra ainda numa fase inicial, as imagens formuladas valiam essencialmente pelo poder místico que nelas residia. Contudo, dificilmente estão aptos para estabelecer relações de semelhança, que estão na base dos mais variados sistemas de símbolos e que se tornaram fundamentais para o progresso da vida humana. É, então, no período Neolítico que o fenómeno religioso assume uma maior complexidade. O Homem procura entender não apenas a vasta natureza que o rodeia, mas também o que está para além da sua experiência terrena. A magia, que caracterizava grande parte dos paleolitas, dá agora lugar a uma religião que “celebra sacrifícios e presta culto aos seus mortos”.⁹¹ A relação cada vez maior com a morte constituirá o centro da grande maioria das religiões deste tempo. E à medida que a vida pública ganha uma maior importância, também os símbolos se tornam, progressivamente, elementos primordiais no

89 Idem, p. 38.

90 Idem, p. 45.

91 Idem, p. 107.

seio da sociedade, relacionados naturalmente com a vida no além-mundo. Na passagem gradual do domínio individual para o coletivo, a escala dos símbolos aumenta, e estes diminuindo em número, condensam agora em si mais significados do que nunca. Poderemos dizer que nasce aqui a ideia de monumento.

A arquitetura, enquanto ideia construída e enquanto ferramenta essencial na transformação do Caos em Cosmos, está presente desde a gênese da espécie humana. Contudo, é a partir desta época que esse conceito se intensificará, assumindo uma preponderância que jamais abandonará o Homem na sua experiência do espaço.

"A origem da arquitetura não está na cabana primitiva, na caverna, ou na mítica "Casa de Adão no Paraíso". Antes de transformar um esteio em coluna, um telhado em cobertura, antes de pôr pedra sobre pedra, o homem pôs uma pedra no chão para identificar um sítio no meio do universo desconhecido, por forma a reconhecê-lo e a modificá-lo."⁹²

O universo, pleno de uma diversidade sem fim, torna-se apreensível através das sensações. São estas a principal fonte de todo o conhecimento, a sua "matéria-prima". Neste sentido, a arquitetura revela-se como a imagem, a materialização de uma ideia, que corresponde à representação humana e "trabalhada" desse mesmo conhecimento. É, pois, através da construção que o Homem consegue dar aos mais diversos significados uma presença concreta; nas formas e nos espaços que ergue pode visualizar e simbolizar a sua forma particular de ver o mundo. Como refere Juhani Pallasmaa, o original significado arquitetónico não está contido, por si só, nas formas, mas antes "nas imagens transmitidas pelas formas e na força emocional que elas carregam. A forma somente age sobre os nossos sentimentos por meio do que ela representa".⁹³

É sobretudo na sua dimensão mais pública, isto é, na representação de uma vida comum, que a arquitetura pode ser verdadeiramente entendida como um sistema de símbolos, como uma representação reconhecível por toda uma sociedade. Para isso, há que proceder a uma síntese. Na multiplicidade das imagens, devem-se reconhecer as mais genéricas, de forma a reuni-las numa imagem única. O caminho que vai da multiplicidade até à unidade é o que aproxima o Homem da essência das coisas. Deste modo, surgem imagens cada vez mais simples e elementares que, libertando-se dos pormenores e aproximando-se da ideia de esquema, se tornam progressivamente mais "visíveis para a ótica mental".⁹⁴

Um dos casos mais exemplares deste vínculo entre construção e símbolo é o da cultura megalítica. Esta é uma cultura cujos limites temporais não são claros pois não abrange um período de tempo específico. Antes, corresponde a uma etapa da evolução que não só se propaga no tempo, como também se difunde

92 Vittorio Gregotti, *Lecture at the New York Architectural League*. Section A, no. 1 (Fevereiro/Março de 1983).

93 Juhani Pallasmaa, "The geometry of feeling", in *Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory* (editado por Kate Nesbitt), Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 1996, p. 449.

94 Aarão de Lacerda, op. cit., p. 90.

um pouco por todo o mundo, numa relação sagrada que une os monumentos de pedra ao culto dos mortos.

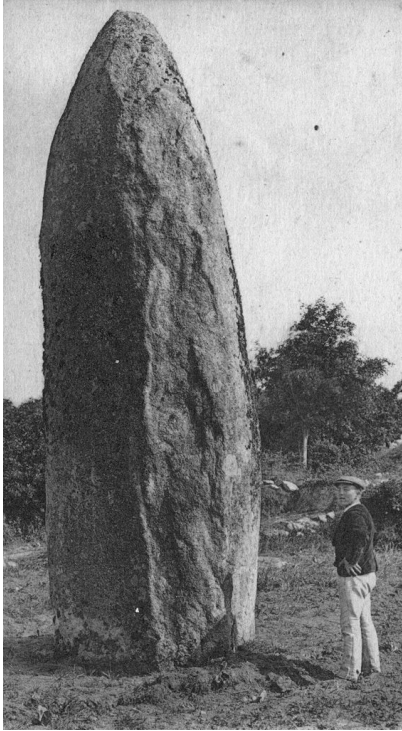
“A maravilha de Altamira, esses polípticos que ornavam as cavernas onde os magos pontificavam submergem-se no tempo, e em seu lugar levantam-se os monólitos solenes, uma tumulária monumental que não nos deixa dúvidas sobre a existência de uma vida gregária, de comunidades de homens que contribuíam com o seu esforço para a dignidade do culto funerário, para o repouso eterno dos seus antepassados.”⁹⁵

Na sua generalidade, Mircea Eliade propõe-nos a divisão dos monumentos megalíticos em três categorias de estruturas. A primeira e mais elementar é o menir (do bretão *men* que significa “pedra” e *hir* que significa “longa” ou “comprida”), uma pedra de grandes dimensões enterrada verticalmente no solo e geralmente de grande altura. A segunda categoria é o cromeleque (de *crom* que quer dizer “círculo”, “curva”, e *lech* que quer dizer “lugar”). Esta estrutura designa um conjunto de menires dispostos de forma circular ou semicircular, podendo alinhar-se em diversas filas paralelas. Por último, surge o dólmen (*dol* que significa “mesa” e *men* que significa “pedra”), que é constituído por diversas pedras dispostas verticalmente de forma a suportarem uma imensa “laje”, e que define um recinto ou uma câmara.

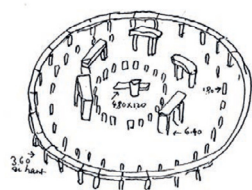
De entre estes três tipos de estrutura, o dólmen será possivelmente aquele que levanta menos interrogações, assumindo-se objetivamente como um túmulo coletivo, o qual simboliza a “casa dos mortos”. Por outro lado, temos os cromeleques e, sobretudo, os menires cujo propósito não é tão claro. Parece-nos aqui importante reafirmar que, nestes períodos iniciais da História, frequentemente encontramos-nos perante elementos que não possuem um só significado. Vários arqueólogos procuraram encontrar um sentido para estas formas arquitetónicas, no entanto, não tendo o acesso à mente e ao espírito por detrás dessas obras, as suas ilações serão sempre mais baseadas em interpretações do que em factos indubitáveis.

No que aos cromeleques diz respeito, vários autores concordam que estes seriam espaços com um carácter litúrgico que deveria envolver algum tipo de celebração ou ritual. Uma das hipóteses que mais consenso reúne atribui a sua significação a um culto solar, onde as pedras dispostas em círculo poderiam eventualmente constituir uma representação simbólica do sol. Um dos exemplos mais conhecidos deste tipo de estrutura é Stonehenge, caracterizado pelos seus círculos concêntricos de enormes e pesadas pedras. Grande número de historiadores acredita que esta construção serviria como calendário solar, o que demonstra que estes povos possuíam já um avançado conhecimento astronómico e matemático.

O menir, por seu lado, pelo seu carácter individual e singular assume-se como marco referencial e elemento simbólico por excelência. O facto de muitos dos monumentos megalíticos surgirem no período neolítico – e, como tal,



[19] Menir de Kerampeulven.



Stonehenge
Salisbury
Wiltshire

[21] Recinto megalítico de Stonehenge, desenho de Le Corbusier, 1928.



[20] Recinto megalítico de Stonehenge, fotografia dos anos 20.

numa época em que a chegada da agricultura teria despertado uma nova forma de relação com o sagrado –, leva-nos a interpretar estas obras numa união natural com o “ciclo” da vida humana. Muitos povos existentes ainda hoje mantêm essa relação com a construção de menires através de costumes como sacrifícios e a invocação, os quais são, segundo Giedion, “prova da crença fortemente enraizada de que a pedra está impregnada de vida”.⁹⁶ A própria forma e materialidade destas estruturas levam-nos a crer nessa condição transcendente. A sua nítida presença vertical estabelece uma “rutura” com a horizontalidade da Terra, estabelecendo um vínculo com os poderes invisíveis que são associados ao Céu. Estas forças não desaparecem com a morte, elas mantêm-se e, conseqüentemente, precisam de ser “alimentadas”. Os espíritos dos que partem necessitam, então, de uma morada que lhes permita a continuidade, ou seja, a eternidade. Neste sentido, é de extrema importância a utilização da pedra como material duradouro e imperecível. Ao fazer esta escolha o Homem demonstra a sua capacidade de compreensão do mundo de uma forma ponderada, e as suas formas arquitetónicas são disso reflexo. “Enquanto as casas dos camponeses neolíticos que ergueram os monumentos eram modestas e efêmeras (de facto, quase não deixaram vestígios), as moradas dos mortos eram construídas de pedra. Evidentemente, a intenção era edificar obras imponentes e sólidas, capazes de resistir ao tempo. (...) O rochedo, a laje, o bloco de granito revelam a duração infinita, a permanência, a incorruptibilidade, e finalmente uma modalidade de existir independente do devir temporal”.⁹⁷

Tanto o menir como a generalidade dos monumentos megalíticos apresentam-se como símbolos mitopoéticos. Traços que aí encontramos, como a vertical e a pedra, vão precisamente ao encontro dos significados intemporais, das constantes, que permanecem ao longo dos tempos. De uma maneira geral, o seu papel funde-se entre o comemorativo e o “mnemónico”, e por isso, constituem “um meio de comunicação rápida do pensamento, sendo, afinal, sinais simbólicos como tantos outros que vão surgindo através das idades”.⁹⁸

O passar do tempo mostra-nos como as construções que procuram elevar essa união entre os Homens – que neste período da História podemos chamar de públicas ou sagradas – abandonam cada vez mais a escala do Homem, aproximando-se da escala dos deuses. A arquitetura assumirá, portanto, proporções monumentais que acompanham, naturalmente, o ritmo evolutivo das sociedades. Neste contexto, terá sido fundamental o estabelecimento do Estado como entidade unificadora e responsável pelo governo e administração de um povo, o qual coincide com uma visão declaradamente antropomórfica das divindades, estabelecendo-se estas igualmente numa família patriarcal com um ser superior no seu comando. Todos estes temas surgem no seu esplendor nas duas primeiras grandes civilizações ocidentais de que há vestígios: a Suméria⁹⁹ e a Egípcia.

96 Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), p. 416.

97 Mircea Eliade, *História das Crenças e das Ideias Religiosas*, op. cit., p. 142-143.

98 Aarão de Lacerda, op. cit., p. 110.

99 Suméria é a mais antiga civilização conhecida da região do sul da Mesopotâmia.

Apesar destas grandes civilizações decorrerem em períodos praticamente simultâneos, e de forma a compreender como se desenvolveram as suas arquiteturas – tendo sempre a religião como fundo da existência humana – há que entender primeiro as suas diferentes visões do mundo. “Trata-se da diferença básica entre Mesopotâmia e Egito, expressa nas suas diferentes atitudes relativamente à vida e também nos diferentes destinos dos dois países”.¹⁰⁰ Em primeiro lugar, devemos perceber que existe neste período uma relação indissociável entre religião e a ideia de morte. Para além do desejo humano de entrar em contacto com as forças sobrenaturais, na base do fenómeno religioso existe também, segundo Giedion, um outro “mais geral e inextinguível: o desejo de prolongar a vida, de continuar a existência depois da morte”.¹⁰¹ Ora, é efetivamente esta diferente postura relativamente à morte – e consequentemente à vida – que nos desvenda a natureza de cada religião e, desse modo, a atitude de cada povo com relação ao seu destino.

Os Sumérios encaram a existência humana como algo trágico que teria sempre um destino fatal, ao qual não se pode resistir. A humanidade aparece aqui num sentimento de desesperança e de temor para com a morte, o que leva estes Homens a agarrarem-se de forma determinada à vida terrena e a todas as suas posses. Isto não quer dizer que pensem que a morte corresponde a um ponto definitivo na sua existência; antes, acreditam que esse mundo mais além existe, sendo, no entanto, um lugar hostil, de miséria no qual ninguém deverá querer entrar porque de lá “não se volta”. O Homem Sumério seria, então, um “homem que sofre, luta e atua tal como é e era e sempre será”.¹⁰² Já os Egípcios, por seu lado, encaram o desconhecido e a vida após a morte com um evidente otimismo. Este povo tem consciência que a sua vida na terra é algo passageiro, como apenas o começo de um eterno ciclo. A morte corresponde, assim, apenas a uma ponte para um outro domínio que poderá ser igualmente maravilhoso. Esse outro mundo que os mortos habitam é fonte de força e de renascimento; pois assim como o sol percorre dia após dia a sua viagem cósmica, também a vida humana poderia caminhar para a eternidade.

Estas diferenças entre os dois povos irão refletir-se nas próprias construções, nomeadamente das estruturas tumulares. Enquanto que na Mesopotâmia, numa abordagem profundamente pessimista, os mortos deveriam descansar debaixo da terra – pois o Céu não estaria ao seu alcance – sendo, por isso, os seus túmulos simplesmente cobertos com terra, no Egito o culto dos mortos “deu origem às suas mais belas conquistas arquitetónicas”.¹⁰³

Outro dos exemplos evidentes da diferente postura face ao destino dos Homens é a presença da astronomia. Para os Sumérios era essencial tentar, de alguma forma, prever o seu futuro, receando o que o desconhecido pudesse trazer. Assim, para eles “o céu era, efetivamente, um grande mapa no qual estava inscrito o seu destino. Chamavam às constelações “a escrita do céu” ou “a

¹⁰⁰ Sigfried Giedion, op. cit., p. 25.

¹⁰¹ Idem, p. 28.

¹⁰² Jacob Burckhardt in Sigfried Giedion, op. cit., p. 30.

¹⁰³ Sigfried Giedion, op. cit., p. 33.

escrita do firmamento”.¹⁰⁴ O intenso estudo dos astros está profundamente relacionado com a vontade de conhecer com antecedência a vontade dos deuses. A situação no Egito era bastante distinta. As próprias características de ambos os territórios poderão explicar a mais ponderada e tranquila postura dos Egípcios face ao seu destino. Ao passo que na Mesopotâmia os rios Tigre e Eufrates se comportavam de forma imprevisível (acompanhados ainda de chuvas catastróficas de tempos a tempos), o território Egípcio dispunha-se de uma forma quase matematicamente ordenada, tendo o Nilo como espinha dorsal que o estrutura e, de forma cíclica, lhe dá a vida. Por este motivo, os Egípcios não sentiram necessidade de se refugiar na astronomia. O que encontramos é sim um conhecimento dos astros baseado, sobretudo, na observação. Mas aqui a intenção é outra, e esse encanto pelo mundo de sonho que é o céu noturno surge talvez da forma mais intensa no túmulo de Senmut em Deir el-Bahari. O seu teto astronómico não procura decifrar qualquer tipo de mistério; está ali, antes, como representação do cosmos, um eterno calendário que pretende servir como guia ao defunto, indicando-lhe “como os meses e os anos, através dos quais pode continuar a sua vida eternamente, se sucedem uns aos outros”.¹⁰⁵

Apesar da visão particularmente negativa face à morte, é na Mesopotâmia que encontramos, pela primeira vez, uma arquitetura monumental verdadeiramente consolidada. Os primeiros templos aí construídos estão na base deste carácter distinto. Numa primeira fase, anterior ao período mais monumental, existiria um vínculo bastante próximo entre o templo e a habitação, adotando o primeiro uma forma que derivava dessas moradas. “A diferença essencial entre um templo e uma casa vulgar, encontra-se no estatuto do seu proprietário, um deus ou um mortal”.¹⁰⁶ Assim, a relação entre a divindade e o povo era relativamente próxima, estando o espaço sagrado acessível a toda a gente. “A vida nestes templos deve imaginar-se como um livre fluir através dos mesmos. É possível ir e vir por todas as partes”.¹⁰⁷ Contudo, com o surgimento dos primeiros impérios, verifica-se uma separação gradual do domínio sagrado relativamente ao domínio mais doméstico e privado. Ao soberano mesopotâmico era atribuída uma sacralidade que fazia dele o representante do povo perante os deuses e o seu legítimo intermediário. A distância entre a divindade e o povo tornou-se, portanto, cada vez maior. “Um mediador todo-poderoso introduziu-se então entre os homens e os deuses: o sacerdote-rei. O livre acesso à divindade foi diminuindo gradualmente. A imagem do deus foi colocada numa escura cela à qual ninguém tinha acesso exceto o mediador”.¹⁰⁸

A ideia de um espaço interior livre e aberto à população oculta-se progressivamente, ocupando agora o espaço de culto uma posição recôndita e inacessível que nos recorda os lugares sagrados onde decorriam os cultos

104 Edouard Dhorme in Sigfried Giedion, op. cit., p. 149-150.

105 Sigfried Giedion, op. cit., p. 157.

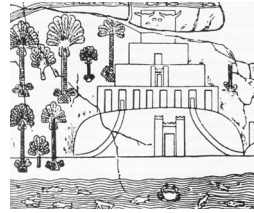
106 António Ramos dos Santos, “Um lugar de encontro entre o homem e os deuses” in *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Lisboa, n.º 3/4, 2003, p. 195.

107 Walter Andrae in Sigfried Giedion, op. cit., p. 199.

108 Sigfried Giedion, op. cit., p. 186.

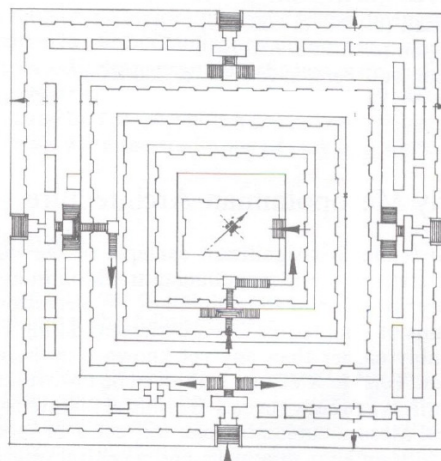
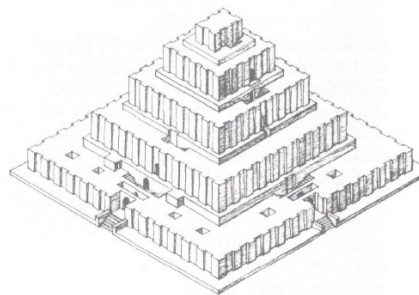


[23] Ziguarte de Dur-Kurigalzu, Iraque.



[22] Representação de um ziguarte, relevo assírio.

[24] Representação do ziguarte de Tchoga Zanbil, Irão, 3.000 a.C.



mágicos nas cavernas. No que a esta arquitetura pública diz respeito, a ideia de espaço interior vai perdendo, então, protagonismo, pois na verdade o lugar sagrado não está construído para ser habitado pelo Homem.

“A ideia de arquitetura como modelagem do espaço interior não foi alterada bruscamente, mas tornou-se evidente uma mudança assim que se concentrou num só homem o domínio sobre os demais e sobre os meios de produção. O desejo de construir começou a orientar-se no sentido de erguer volumes maciços: volumes situados livremente no espaço. Paralelamente à concentração mencionada, ocorreu uma supressão gradual do espaço interior.”¹⁰⁹

Os lugares sagrados assumem-se, então, como verdadeiros símbolos, vistos e conhecidos por todos. A sua disposição no espaço vai ao encontro de uma vontade de estruturar o universo que rodeia o Homem, separando o divino do profano. Na civilização Suméria, o auge dessas formas é atingido pelos zigurates, esses templos em forma de torres de vários pisos (de tamanho decrescente) que alcançaram as mais significativas proporções monumentais cerca de 2000 a.C. Os templos e os zigurates representam o “centro do mundo” Sumério.

O zigurate é, de facto, a expressão mesopotâmica mais grandiosa do desejo de erguer um enorme volume no espaço, tendo o seu paralelo nas pirâmides dos Egípcios. O termo zigurate deriva do verbo *zaqâru* que significa “construir em altura”. A sua origem não é consensual. Vários historiadores entendem que estes monumentos poderiam ter sido a evolução de numerosos templos que se erguiam sobre altos terraços construídos pelo Homem, “os quais teriam sido concebidos para que as habitações dos deuses ficassem ao abrigo das inundações”.¹¹⁰ No entanto, a sua singularidade leva-nos a procurar também uma explicação de carácter religioso. No ponto mais alto do zigurate existia, geralmente, uma pequena capela onde habitaria o ser divino. É no lugar mais próximo do Céu que o contacto com a divindade se faz mais facilmente. O acesso ao topo era feito através de escadarias monumentais ou grandes rampas justapostas ou colocadas perpendicularmente em relação ao monumento. Por outro lado, o facto dos Sumérios serem alegadamente originários das montanhas, terá levado a um costume de relação com o transcendente nessas mesmas formas naturais da paisagem. Desse modo, o zigurate pode também ser entendido como o símbolo da montanha sagrada onde é assegurada a comunicação com o Céu e com os deuses. Estes templos, ao contrário das pirâmides Egípcias, não estão relacionados com a morte; antes pelo contrário, relacionam-se com o poder divino que é fonte de vida e de fertilidade, sendo também por isso lugares onde se ofereciam sacrifícios. Um dos exemplos simbólicos mais divulgados desta forma arquitetónica é o da Torre de Babel. A ideia fundamental do zigurate encontra-se expressa na sua descrição bíblica: “Vamos construir uma cidade e uma torre, cujo cimo atinja os céus. Assim, havemos de tornar-nos famosos para evitar que nos dispersemos por toda a superfície da Terra”.¹¹¹

¹⁰⁹ Idem, p. 224.

¹¹⁰ António Ramos dos Santos, op. cit., p. 189.

¹¹¹ Gn. II, 4, *Bíblia Sagrada*, Fátima, Difusora Bíblica, 2005, p. 38.



[25] *A confusão das línguas*,
Gustave Doré, 1868.

O território Egípcio, por sua vez, é todo um universo à parte. A singularidade da sua geografia relaciona-se com uma estrutura simples e regular que contribui para a abstração e para a simbolização de grande parte dos conceitos fundamentais que dominavam esse período. E no que à arquitetura diz respeito, essa clareza proporcionará uma maior confiança na disposição dos volumes no território.

Falar da vida no Egito é falar do rio Nilo. É ao longo deste eixo que o país se desenvolve. O Nilo é para este povo uma dádiva, pois é através das suas cheias regulares que as suas margens se fertilizam, permitindo a geração de vida em seu redor e possibilitando o surgimento e estabelecimento dos assentamentos urbanos. "Todos os anos o Nilo cresce, sobe, alarga-se, espalha-se, possante, sobre os torrões crestados pelo sol: deixa o seu lodo, vivifica, trabalha, alimenta, germina, fecunda e recolhe-se ao seu leito serenamente".¹¹² Eça de Queiroz, numa viagem realizada em 1869 onde percorreu vários países do Médio Oriente, no momento da sua visita ao Egito, discorre largamente sobre a extrema importância do Nilo. Na sua opinião, se não fosse este curso de água, "o Egito seria apenas a continuação do deserto Líbico, até ao mar Vermelho. Assim, é o país mais fecundo em que o homem foi dado semear".¹¹³ Para além de toda esta relação com a ideia de frescura e de vegetação, o Nilo é também um elemento marcante da paisagem, motivando uma organização particular do território e uma cultura que se mostrará única. "Assim o Nilo, sendo o fundo da vida agrícola, é o fundo da vida civil".¹¹⁴

Com as enchentes anuais do Nilo, os limites que definiam as propriedades eram apagados. Isto fez surgir nos Egípcios a necessidade de criar algum método que permitisse voltar a determiná-los novamente. Desenvolveram-se, então, progressivamente métodos de cálculo que, evoluindo, deram origem à ideia de geometria, que na sua génese significaria precisamente "medição da terra". O pensamento "geométrico" destes Homens dará lugar a formas de entender e de agir no território que eram desconhecidas até então.

O curso do Nilo, ao assumir-se como uma linha unidirecional e constante, correndo de sul para norte, define o "eixo maior" deste país. Por outro lado, a organização do tempo em dias leva ao aparecimento de um "eixo menor" que é definido pelo curso diário do Sol, o qual, pela proximidade deste território dos trópicos, nasce e põe-se praticamente todos os dias no mesmo lugar. Assim, a permanência destes fenómenos determinará um eixo transversal tendo como extremos o este, onde nasce o sol, e o oeste, onde o sol se põe. Esta conceção do espaço, associada à presença do Nilo, fará com que os territórios a Este e a Oeste sejam entendidos como simbolicamente opostos. "O Este está ligado à vida, e o Oeste está relacionado com a morte, criando uma dualidade e um simbolismo que fez dedicar a margem oriental do território aos vivos, enquanto a parte ocidental ficava reservada aos mortos".¹¹⁵ O Sol e o Nilo como as imagens dos

¹¹² Eça de Queiroz, *O Egito e Outros Textos sobre o Médio Oriente*, Lisboa, Relógio D'Água, 2016 (1ª ed. 1926), p. 55.

¹¹³ Idem, p. 54.

¹¹⁴ Idem, p. 55.

¹¹⁵ José Ramón Alonso Pereira, *Introdução à História Da Arquitetura*, Porto Alegre, Bookman, 2010 (1ª ed. 2005), p. 31.

[26] Vista aérea do Cairo, 1930.



dois eixos principais deram origem a uma postura nitidamente arquitetónica que é a orientação.

Para além dos dois grandes eixos que organizam o território do ponto de vista horizontal, existe um outro elemento que complementar a visão cósmica Egípcia do mundo. Falamos aqui da diretriz vertical, cuja noção estará possivelmente ligada à posição quase perpendicular do Sol sobre o Homem ao meio-dia neste território. Esta direção resulta, portanto, da relação que existe entre o plano horizontal e a abóbada celeste, isto é, entre o finito e o infinito, ou entre o real e o simbólico.

"É meio-dia. O calor pesado faz uma névoa na planície coberta de luz, sem uma sombra, sob a uniformidade luminosa do sol. O deserto cintila num grande silêncio abafado. Um pombo voa, com as asas fatigadas, como vergadas sob o calor. Tudo está imóvel. Nenhuma ondulação de folhagem quebra aquela quietação das coisas agachadas ao sol. Um vapor luminoso envolve tudo."¹¹⁶

Vemos que todos os fenómenos, por mais concretos que sejam, terão, por parte do Homem, quase sempre a capacidade de transcender a sua própria natureza. Todos eles contribuem para o ambiente Egípcio, este lugar com um carácter nitidamente específico e muito próprio. Um espírito de constância e de eternidade reina naquele território. Deste modo, as obras arquitetónicas "limitam-se" a dar forma a toda esta atmosfera, tendo a geometria, a axialidade ou a simetria como as ferramentas humanas que permitem um "vibrar" em uníssono com este universo singular.

No Egipto, e à semelhança da Suméria, o Estado exerce igualmente um papel preponderante na vida do país. Todo o seu povo era dirigido por uma classe alta composta de sacerdotes, nobres e funcionários, e tendo como soberano a figura do Faraó, esse ser superior que era venerado como se de um verdadeiro deus encarnado se tratasse. É através do Estado, e concretamente do Faraó, que se instaura uma civilização de uma extraordinária complexidade quando comparada com as das anteriores aldeias neolíticas. Era, então, essencial assegurar a continuidade e permanência desta civilização, e para isso haveria que seguir os modelos divinos. Juntamente com a paisagem "sagrada", o Faraó e a religião são os dois principais pilares do êxito Egípcio.

A ideia de eternidade que paira por todo o Egipto aproxima-nos da noção de imortalidade que se estenderá até à própria vida humana. O culto dos mortos estará no centro das atividades deste povo. A arquitetura deveria, por isso, corresponder à criação de lugares que garantissem a continuação e a perenidade da vida no mais além.

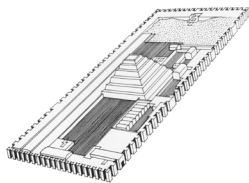
As primeiras arquiteturas tumulares eram distintas entre o Alto e o Baixo Egipto. No entanto, é sobretudo a Norte, na zona fértil do Delta que se dá um maior desenvolvimento deste tipo de construções. As estruturas que aí se desenvolviam acima da terra adquiriram uma forma baixa e plana, com as paredes ligeiramente inclinadas, tendo o nome de mastabas. Este modelo



[27] Complexo funerário do Rei Djoser, Saqqara.



[28] Complexo funerário do Rei Djoser, Saqqara.



[29] Axonometria do complexo funerário do Rei Djoser, Saqqara.



[30] Pormenor da pirâmide escalonada do complexo funerário do Rei Djoser, Saqqara.

manteve-se relativamente inalterado ao longo de anos, sofrendo apenas alterações quanto à sua dimensão (que foi aumentando) e quanto à sua complexidade interior. Existe, contudo, a um dado momento uma rutura “repentina” com este modelo. “Um dos inexplicáveis saltos da imaginação humana produz-se nos começos da III Dinastia, quando Imhotep, inspirado pelo seu génio, ergueu uma grande estrutura vertical e utilizou a pedra como material de construção”.¹¹⁷

Imhotep é, na verdade, a grande figura por detrás do nascimento da arquitetura em pedra no Egito. O desejo de um material eterno estaria intrinsecamente enraizado no espírito egípcio. A pedra surge assim como o material menos perecível, e as suas qualidades duradouras fizeram com que fosse a ideal para edificar os lugares de repouso para os defuntos. Este material esteve, assim, durante muito tempo reservado aos mortos, sendo que apenas mais tarde passaria a ser também usado para as “construções dos vivos”. Sobre as pedras, Fernando Távora profere algumas palavras que se aplicam perfeitamente ao universo Egípcio: “Numa referência especial às pedras, num sentido lato, recordemos quanto elas significaram e significam, quer no que respeita à sua dureza, quer no que respeita à sua extração, tratamento e manuseamento; não esquecendo quanto a maior dimensão das peças aplicadas sempre foi motivo de júbilo enquanto tradução de capacidades técnicas, de poder e de organização social, por vezes fruto de milhares de anos de evolução humana”.¹¹⁸

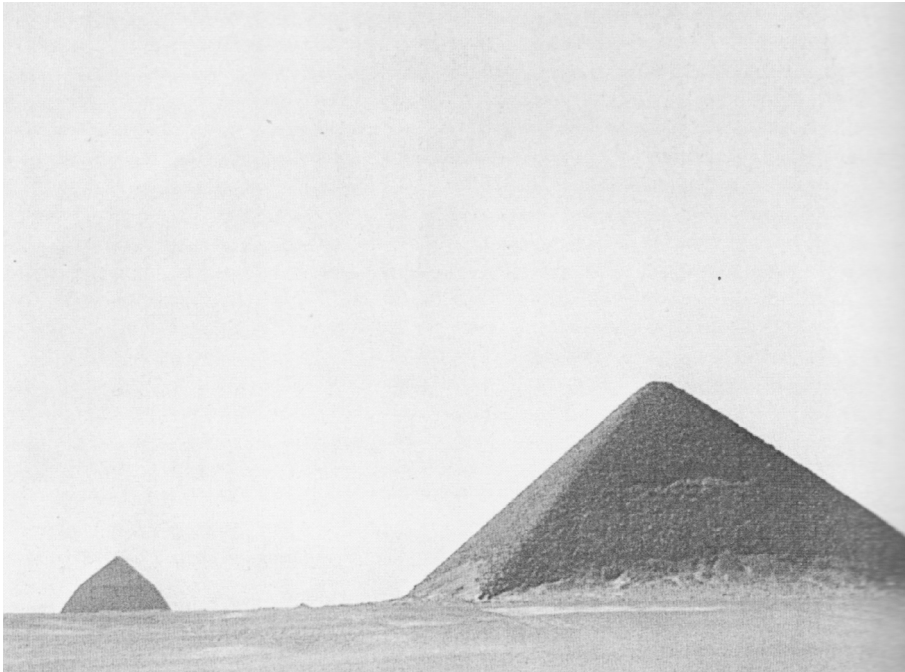
O surgimento da arquitetura em pedra está intimamente ligado ao início do conceito do *ka*, e a primeira grande construção neste material destinava-se precisamente para o *ka* do rei Djoser. O *ka* é “uma espécie de força vital que emana desde o deus até ao seu filho rei. O rei era o único mortal possuidor desta força cósmica e divina”.¹¹⁹ A existência desta força pressupunha uma vida no mais além que, assim como a vida na terra, nunca estava parada – numa relação com os ciclos imutáveis dos astros. A arquitetura deveria, por isso, materializar este desejo de continuação eterna da existência terrena.

O complexo funerário do Rei Djoser construído em Saqqara propõe uma viagem em direção ao desconhecido, que apenas teria sido possível devido a uma fé inabalável na existência desta “força vital”. Um novo material implicaria também uma nova abordagem do fenómeno sagrado. Tendo como referência as anteriores mastabas, esta forte crença reflete-se na audaciosa construção de uma pirâmide escalonada de 60 metros de altura no interior do vasto complexo, cuja maestria permitiu que se mantivesse praticamente inalterada até aos nossos dias. Entre o volume desta pirâmide e o do zigurate é possível encontrar algumas semelhanças ao nível da forma. Para além disso, podemos supor que alguns dos significados por detrás destas construções seriam também partilhados, como é o da montanha sagrada. O desejo de união entre o Homem e a eternidade está já bem presente neste monumento e as formas simbólicas que carregam os mais diversos significados sagrados vão caminhando gradualmente para as

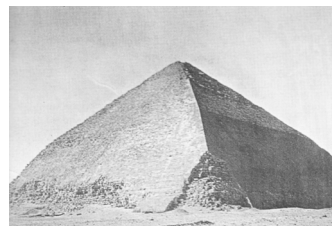
¹¹⁷ Sigfried Giedion, op. cit., p. 257.

¹¹⁸ Fernando Távora, *O granito da minha infância*, 1999 [consultado em 23/04/2020] disponível em: <https://up.pt/casacomum/escritos-escolhidos/2-fernando-tavora/>.

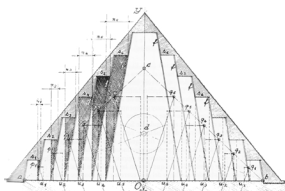
¹¹⁹ Sigfried Giedion, op. cit., p. 262.



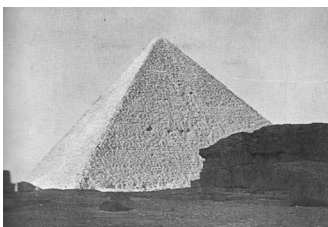
[31] A terceira pirâmide de Snefru no primeiro plano (a primeira pirâmide verdadeira) e ao fundo a pirâmide "quebrada", Dashur.



[32] A pirâmide quebrada de Snefru, Dashur.



[33] A dinâmica interior de uma pirâmide, H. Rossler.



[34] A pirâmide de Quéops ao meio dia, Gizé.

formas puras e elementares que encontramos na grandiosidade e imponência dos conjuntos piramidais da IV Dinastia.

“O homem ergue a sua obra com as suas próprias mãos e opõem-na à infinitude do espaço cósmico. Através do seu impacto simbólico, a pirâmide, obra do homem, une-se com a eternidade e até compete com ela.”¹²⁰

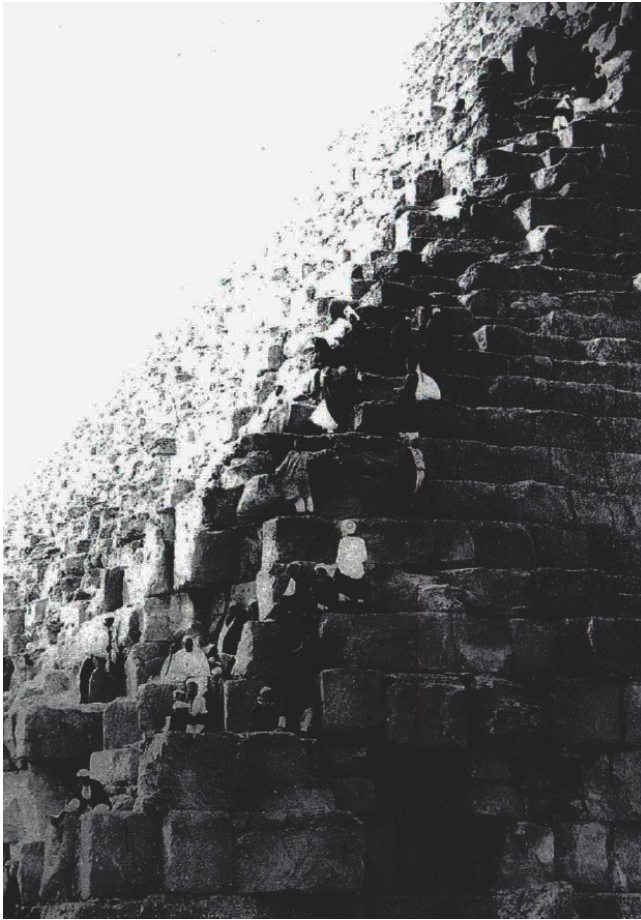
O território Egípcio, pelas suas características, foi entendido como um “laboratório arquitetónico”. A imensidão do deserto definia a paisagem ideal para a disposição dos volumes no espaço. Assim, após a construção da pirâmide escalonada de Djoser, sucedeu-se uma fase experimental em que se procurou adquirir uma maior segurança quanto à forma e quanto à construção deste tipo de volumes. Snefru, o primeiro Faraó da IV Dinastia, foi um dos que mais procurou e experimentou o aperfeiçoamento destas estruturas. Neste período construíram-se três grandes pirâmides, das quais as últimas duas serão as mais marcantes no processo evolutivo. Estas duas pirâmides foram erguidas em Dashur, sendo a primeira uma “pirâmide dupla” que se caracteriza por uma dupla pendente. Isto vem demonstrar o problema que seria construir uma enorme estrutura com uma inclinação relativamente acentuada. A segunda destas pirâmides é, possivelmente, a primeira pirâmide “verdadeira” da História. A sua forma pura superou qualquer necessidade de quebras ao longo das superfícies e, como tal, apresenta-se como ideal, como o volume que está na origem de uma forma tipo ou, por outras palavras, de um arquétipo. O que distingue esta pirâmide da tão famosa pirâmide de Quéops, construída apenas alguns anos mais tarde, é o ângulo da pendente. Os oito graus de pendente que a Grande Pirâmide de Quéops tem a mais produzirão “um impulso ascendente muito maior”¹²¹, sendo as suas proporções essenciais para a excelência e solenidade que a distingue de todas as demais.

A pirâmide de Quéops é, precisamente, o símbolo da perfeição Egípcia. Nela concentram-se todos os esforços, todas as conquistas e todos os significados de um povo que sempre procurou superar-se. A geometria, a engenharia e a orientação face aos pontos cardeais encontram aqui o seu auge, num trabalho rigoroso que une o melhor do conhecimento humano com a máxima expressão dos domínios intangíveis do sagrado. O Homem e a eternidade surgem aqui lado a lado, num feito repleto de mistério que tanto pertence a um, como ao outro. A sua própria localização reforça este caráter de limiar entre duas esferas distintas. Apesar do Egípcio enfrentar a vida com confiança e esperança, respeitava igualmente o universo em que se inseria. E pelo facto de se preocupar não apenas com os mortos, mas também com o rio e com o deserto, terá decidido erguer este túmulo “naquela linha de terra que se estende entre o vale do Nilo e o imenso deserto branco”.¹²² Por um lado, está perto dos Homens, sendo para eles visível a uma larga distância; por outro, é o “ponto de entrada” na imensidão de um deserto que parece não ter fim.

¹²⁰ Idem, p. 282.

¹²¹ Idem, p. 296.

¹²² Eça de Queiroz, op. cit., p. 194.



[35] Pormenor da pirâmide de Quéops, Gizé, 1895.



[36] A pirâmide de Quéops, Gizé.

A condição da pirâmide, enquanto volume disposto no espaço, com todo o simbolismo que a envolve, é o que leva tanto Eça de Queiroz em 1869 como Fernando Távora em 1960 a entenderem este monumento como um objeto que foi feito para ser “lido” ao longe, como parte integrante da paisagem que é o fundo da vida Egípcia. Assim, era a sua grande escala em contraste com a restante natureza que reforçava o seu caráter de pureza infinita. Sobre o complexo de pirâmides de Gizé, Eça diz-nos o seguinte: “A quem as vê a distância, elas aparecem belas e compreensíveis: entram no conjunto da paisagem, são parte da decoração. De toda a parte elas surgem aos olhos – entre palmeiras, junto aos lagos, ou para além da linha da verdura – como a presença eterna da morte e do deserto”.¹²³ Assim são as pirâmides quando vistas ao longe, entendidas mais como um símbolo do que como simples construção. Contudo, quando vistas ao perto, toda a sua beleza imortal se desvanece e aí é sobretudo o assombro que domina. Eça sente verdadeiramente esse contraste quando se aproxima do conjunto, fruto também do estado de conservação das Pirâmides que perderam em muito no que respeita à delicadeza das suas superfícies: “Mas quando nos aproximamos, então toda a brutal imensidade daqueles imensos seres nos esmaga: não há na verdade paisagem nem decoração; nada que atraia o espírito poético, nada que alegre e chame a curiosidade dos olhos. Enormes, disformes, descarnadas, desconjuntadas, esfoladas, deixando ver a escabrosidade das pedras como pontas de ossos, cheias de rugas, monstruosas, fazem sucumbir o espírito – e todas as ideias, todos os pensamentos, todas as sensações, fogem diante da sua brutalidade gigantesca, como aves assustadas”.¹²⁴ Esta reflexão do autor leva-nos a concluir que, de facto, aquele não era um lugar para os vivos. O seu verdadeiro destino, e a intenção que está na sua origem, era ser o lugar dos mortos.

Também Fernando Távora, aquando da sua “volta ao mundo”, encontrou no Egipto um espaço organizado de forma tão grandiosa que dificilmente terá sido igualado por qualquer outra civilização. E as pirâmides, que eternamente olham o vale e dele são vistas, são a expressão máxima de uma procura de eternidade. Algo que Távora percebe, e que o desilude, é que a civilização humana terá avançado “demasiado” até à Grande Pirâmide de Quéops. O lugar que estava destinado à morte teria, assim, perdido todo este seu simbolismo e era agora invadido pela “vida”. Ao deparar-se com esta realidade, Távora tem uma certeza: “As pirâmides foram feitas para a solidão e grandeza do deserto e não para esta escala mais ou menos de parque que as envolve parcialmente”.¹²⁵ As pirâmides nunca pretenderam pertencer ao domínio humano e mortal, mas antes aproximar-se daquilo que é transcendente e eterno. E por isso, entregam-se à imensidão do deserto, sem medo, quase como num duelo entre dois elementos singulares mas cuja natureza (no caso do deserto) ou desejo (no caso das pirâmides) são precisamente os mesmos.

A escala monumental e a pureza concretizadas nas pirâmides jamais foram alcançadas após a IV Dinastia. No entanto, a sua presença e o seu simbolismo

¹²³ Idem, p. 192.

¹²⁴ Idem, ibidem.

¹²⁵ Fernando Távora, *Diário de Bordo*, Porto, Associação Casa da Arquitectura, 2012 (data do original 1960), p. 357.

não desaparecem. Ao longo da V Dinastia surgem os santuários solares, que são santuários erguidos por cada Faraó para Ra, o deus do Sol no Antigo Egipto. Um dos principais elementos destes lugares de culto era o obelisco, que consistia num alongado pilar de pedra repleto de inscrições hieroglíficas, de secção quadrangular e que vai afunilando em direção ao seu ponto mais alto, culminando numa forma piramidal. A sua presença na paisagem é também fundamental, pois estes monumentos foram feitos “para se elevar até ao céu, para ser vistos desde o comprimento e largura de ambas as margens do Nilo, e para iluminar o Egipto como o sol”.¹²⁶ Esta estrutura é, portanto, uma síntese de toda a evolução intelectual e técnica por parte do Homem, Homem este que no passado mais longínquo sempre deu primazia à vertical relativamente às demais direções, num contacto permanente com o mundo do mais além. À intenção original dos monumentos megalíticos vemos agora aliada uma perfeição e uma clareza de formas. O obelisco “perfeito” seria, assim, “uma agulha de pedra de planta quadrada, que termina num pirâmido pontiagudo, com quatro faces, sendo cada uma das quais um triângulo isósceles”.¹²⁷

Torna-se claro, neste momento da História, que o Homem tem já ao seu dispor um vasto universo de formas simbólicas. As mais monumentais – estritamente relacionadas com a ideia do volume no espaço – são o zigurate e a pirâmide. Ambas as construções alcançaram dimensões que até esse momento eram desconhecidas. Para além disso, são também a “manifestação de um poder dirigente dominante e a expressão e símbolo do contacto estabelecido – até onde foi humanamente possível – com as forças sobre-humanas”.¹²⁸ Algo que é também perceptível ao percorrer todo este passado mais remoto é a multiplicidade de significados atribuídos a esses símbolos. Unindo, como era natural, a realidade e o mais além, ou seja, o profano e o sagrado, encontramos, por exemplo, nas pirâmides um intenso desejo de expressar um “presente eterno”, uma existência que continua perpetuamente e que supera os limites físicos da morte, mas também outros significados como a representação de um feixe de raios solares a incidir sobre a terra (que se torna ainda mais evidente no caso dos obeliscos) ou até mesmo a ideia de uma grande escadaria até ao Céu, isto é, a expressão arquetípica da montanha sagrada.

Aliada a esta pluralidade de significados surge gradualmente uma notável capacidade de abstração que elevará a novos níveis o poder de síntese, agora cada vez mais associado à geometria e à elementaridade e pureza das formas. No que ao universo Egípcio concerne, surgem em primeiro plano figuras como o triângulo isósceles ou o quadrado. Se por um lado vemos geralmente este triângulo disposto verticalmente (este que é um dos principais símbolos do contacto com o transcendente), por outro, o quadrado é a figura que ordena horizontalmente muitos dos volumes que pontuam o seu território. O número quatro seria, para os Egípcios, um número sagrado, baseando-se num entendimento do espaço exterior que se reflete nos quatro pontos cardeais ou até nos quatro ventos. A própria configuração natural deste país

¹²⁶ Friedrich W. von Bissing in Sigfried Giedion, op. cit., p. 346.

¹²⁷ Alexandre Moret in Sigfried Giedion, op. cit., p. 328.

¹²⁸ Sigfried Giedion, op. cit., p. 224.

em muito terá contribuído, com os seus dois eixos (Sul-Norte e Este-Oeste) bem definidos. O quadrado era, assim, a “expressão plástica mais completa do número sagrado”.¹²⁹

Para além dos variados símbolos e da evolução dos seus múltiplos significados, existe também algo que num primeiro momento o Homem conquistou e que jamais perdeu: a presença da vertical como princípio organizador de todo o seu universo. Desde os primórdios da existência humana, em que o bipedismo permitiu adotar uma postura claramente vertical que distinguia o Homem dos restantes animais, até aos grandiosos monumentos das primeiras civilizações, constatamos que o eixo vertical permanece, e para além de permanecer assume cada vez uma maior importância. Para o Homem primitivo (anterior ao progresso mais significativo das civilizações), e segundo Sigfried Giedion, seria “estranho” a escolha de uma determinada direção em detrimento das demais. O seu mundo não era dividido em componentes e, consequentemente, todas as direções se apresentavam como iguais. Contudo, uma evolução ao nível da visão ter-se-á produzido e “de entre uma série ilimitada de direções e ângulos, uma foi escolhida e converteu-se no modelo ao qual se devem comparar todos os demais e com o qual todos devem manter alguma relação”.¹³⁰ A partir deste momento a vertical assume uma hegemonia e a forma humana de entender e estruturar o mundo tomará sempre este eixo como referência, numa atitude que acabou por se tornar automática e inconsciente. E enquanto a horizontal corresponde à linha de repouso, à base da existência humana onde domina a igualdade, a vertical assume-se como linha do movimento, movimento este que pode ser para baixo ou para cima – “dirigido para baixo: o prumo, a força da gravidade, o raio de sol. Dirigido para cima: um laço de união com o cosmos. As formas que chegaram a expressar isto são a pirâmide, o zigurate, os monólitos em forma de estelas, o obelisco, o menir”.¹³¹

Todas estas características aqui mencionadas contribuem para um determinado entendimento do espaço que é partilhado por grande parte dos primeiros povos. Deste modo, a atitude particular do Homem perante a natureza, o Cosmos e a eternidade são a base daquilo que Giedion denomina como conceção espacial. E, pelo facto de nos primeiros tempos estar presente uma forma semelhante e comum de relação com os elementos e com os objetos em seu redor, este mesmo autor defende, relativamente a este período inicial da História, o surgimento de uma primeira conceção espacial arquitetónica. Partindo de um passado primitivo, o Homem tinha na sua posse as bases para uma relação singular com o espaço que o envolve, numa permanente relação com o sagrado. É, contudo, no início do período histórico que todo este conhecimento se consolida e se materializa magnificamente. Falamos de um período onde reina a abstração, onde a vertical se impõe, possibilitando a exploração do ângulo reto, dos eixos, da simetria, e culminando com o aparecimento das superfícies planas. Todas estas coisas, “sensíveis para a vista e ao tato”¹³², reuniam em si significados simbólicos muitas vezes múltiplos e

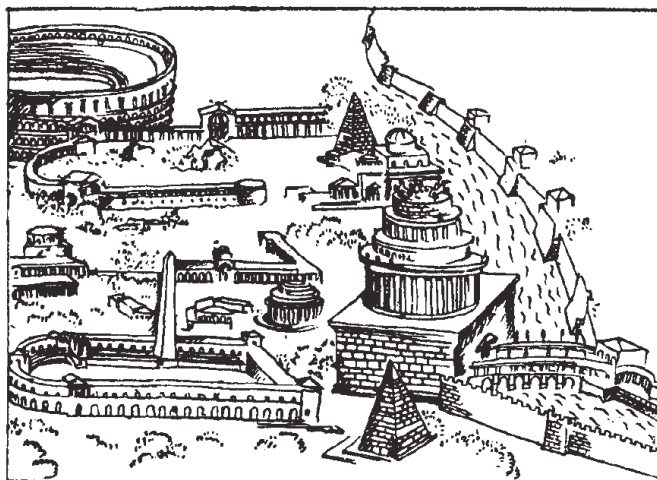
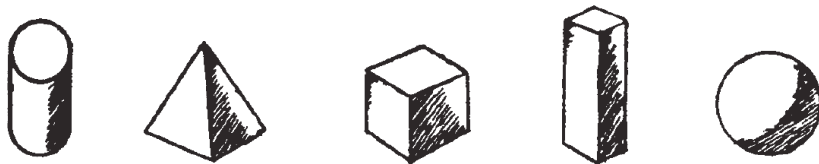
¹²⁹ Idem, p. 330.

¹³⁰ Idem, p. 412.

¹³¹ Idem, p. 414.

¹³² Idem, p. 473.

[37] A lição de Roma, desenho de Le Corbusier, 1923.



complexos. Há, no entanto, algo que é inegável nesta concepção espacial, e que é a união entre uma eminente perspectiva cósmica e uma hierarquia social cada vez mais rígida.

A concretização arquitetônica de todas estas ideias teve a sua máxima expressão na presença e na disposição dos volumes, das grandes massas, no espaço. Neles encontramos o vínculo perfeito entre a lógica e a precisão, e o enigma e o mistério. A verdade é que estes volumes são, possivelmente, os marcos mais significativos destas primeiras grandes culturas. E que seriam estes volumes sem a infinita presença da luz do sol? É no Egito que encontramos este fenómeno com um rigor que os integra na própria serenidade do território. A luz é aí profunda e praticamente imperturbável, e as suas poucas variações contribuem para o caráter perene e imortal das formas arquitetônicas. As pirâmides, por exemplo, cujas vastas e imaculadas superfícies refletiam tudo o que se passava entre o céu e a terra, estavam impregnadas desse movimento eterno que sempre há de acompanhar a existência humana. Esta relação entre os volumes e a luz terá sido o que levou Le Corbusier, em 1923, a anunciar a sua célebre definição de arquitetura: "A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Os nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; as suas imagens são nítidas e tangíveis, sem ambiguidades. É por isso que são "belas formas, as mais belas formas". Todos estão de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico".¹³³

Esta primeira concepção espacial une não só as formas arquitetônicas de um passado primordial, como também as de grandes civilizações como a Egípcia e a Grega. Todos estes povos adotaram, em grande parte das suas obras "públicas", uma arquitetura de prismas, cubos, pirâmides ou cilindros, que concretizava o poder proveniente dos volumes e da interação que entre eles se estabelecia. A arquitetura, na forma destas formas simbólicas, acompanha os "ritmos" da paisagem, dialogando com eles ou enfrentando-os destemidamente. Em ambos os casos o Homem procura geralmente criar ou apropriar-se dos lugares mais próximos do Céu, aqueles que se encontram acima da sua própria natureza e onde o terrestre é deixado para trás e se enfrenta apenas o Cosmos.

Outra das particularidades que caracteriza a primeira concepção espacial arquitetônica é a pouca importância dada ao espaço interior, quando comparada com o espaço exterior. A ideia do vazio era, assim, algo que perdia o seu valor para a grandiosidade do "cheio", isto é, das grandes massas. Para além das habitações humanas, onde o espaço interior era essencial, a evolução do espaço vazio, no período da História, deu-se sobretudo ao nível das câmaras funerárias. Isto é algo que se encontraria já presente, por exemplo, desde um primeiro momento nos espaços interiores das cavernas, ou mais tarde em alguns monumentos megalíticos que, partilhando ainda desse desejo de estar próximo da Mãe Terra, construíam câmaras que poderiam não só acolher os mortos, como também criar espaços vazios que receberiam o culto da terra

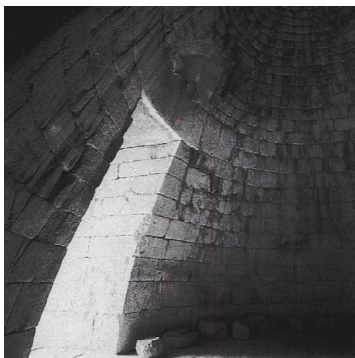


[38] Entrada da câmara megalítica de Newgrange, Irlanda.

[40] Entrada do Tesouro de Atreu, Micenas.



[39] Câmara megalítica de Newgrange, Irlanda.



[41] Tesouro de Atreu, Micenas.

e do sol, unidos pelo ciclo da germinação. A câmara situada em Newgrange, na Irlanda, é disto um notável exemplo, onde toda a construção gira em volta da criação de um espaço interior no qual o sol, ao amanhecer do solstício de inverno, penetrava inundando a sua totalidade. Estamos aqui na presença da criação de um cenário que acolhe um fenómeno natural e que se transforma num acontecimento simbólico e ritual. Em resumo, "os homens que constroem Newgrange creem necessária a existência de um vazio interno que se ativa com a penetração do fluxo solar, representando assim o mistério do ciclo vital".¹³⁴ Mais tarde, também os tesouros micénicos procuraram seguir esta "tradição" através de grandes estruturas tumulares. O Tesouro de Atreu será o melhor exemplo destas construções. O seu espaço interior, definido por uma grande câmara abobadada, assume uma dimensão e pureza que, "apenas com o abandono da percepção sensorial, produz a impressão de transportar para outro domínio, o do mistério da morte".¹³⁵

No Egipto é fácil constatar que esta condição, própria dos primeiros tempos, se mantém. Contudo, ao contrário dos casos anteriormente descritos, neste país as estruturas tumulares emergem explicitamente no território. O exterior ergue-se assim em direção ao Céu, monumental e simbólico. O interior, por oposição, corresponde à cavidade numa sólida massa e ao lugar da intimidade onde habita o espírito do defunto. Na pirâmide de Quéops isto torna-se evidente, onde o volume do vazio corresponde apenas a uma percentagem de 0,082% do conjunto do volume. Enquanto que as estruturas se tornam cada vez maiores, o espaço vazio mantém as suas relativamente reduzidas dimensões procurando manter a escala do domínio privado para o *ka* do defunto. Neste universo de espaços interiores reina, por isso, a escuridão. Apesar disso, e como já tivemos oportunidade de expor, os Egípcios não enfrentavam esta circunstância com ansiedade ou receio. A criação de um espaço de penumbra é, de facto, intencional pois acreditavam que seria nesses lugares que se poderia estabelecer um contacto com as forças sobrenaturais. Nos seus templos encontramos evidências disto, onde o lugar mais sagrado é aquele mais inacessível, apenas alcançável após um longo percurso que culmina numa cela escura onde apenas as mais altas figuras da hierarquia Egípcia tinham acesso.

Embora grande parte das particularidades da primeira conceção espacial se poderem considerar como constantes e, em vários aspetos, universais, é importante realçar como nelas encontramos sobretudo as bases do mundo ocidental. Quer isto dizer que as premissas presentes nesta forma de entender o espaço acabam por evoluir de forma natural – apoiadas numa tradição fortemente enraizada – num contexto que nos é mais próximo, passando pelos Egípcios, Gregos e Romanos até chegar aos nossos dias. Assim, enquanto nas culturas ocidentais a importância que é dada ao volume se mantém (sendo também cada vez maior a relevância do espaço interior), no mundo oriental constatamos que é o vazio que assume uma preponderância desde um momento inicial.

Entre os povos orientais, e no que ao espaço diz respeito, o vazio era entendido como o meio primordial. Isto talvez esteja intrinsecamente relacionado com

¹³⁴ Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 23.

¹³⁵ Idem, *ibidem*.

uma postura tradicionalmente pacífica e de aceitação que caracteriza a história destes povos. Por este motivo, as suas culturas e, concretamente, as suas religiões não sentiram a necessidade de criar grandes volumes para manifestar a sua fé e para estruturar não só os seus cultos, como também as suas sociedades. Podemos dizer que a presença é aqui substituída pela ausência, sendo os dois procedimentos inteiramente humanos. Para além disso, ao contrário de grande parte das formas arquitetónicas das civilizações ocidentais, o vazio já não é aqui apenas o resultado de uma operação física, mas antes um veículo que permite articular conteúdos simbólicos. Neste caso, passamos assim do “material ao cultural”.¹³⁶

O contraste torna-se claro quando pensamos, por um lado, na imensidão do deserto Egípcio e em como é a criação de um volume – como é o caso das pirâmides – que estabelece a união com o sagrado, e por outro, no âmbito do xintoísmo japonês, quando nos deparamos com a extrema densidade de um bosque e a decisão de aí abrir uma clareira criando, assim, o espaço para “receber” os seus deuses. Apesar de uma postura praticamente antagónica, não podemos deixar de encontrar em ambos os casos o partilhar de um carácter de exceção perante um ambiente homogéneo.

O xintoísmo está intimamente ligado à espiritualidade tradicional do Japão e do povo Japonês, e, apesar de ser considerado por muitos como uma religião, apresenta, no entanto, várias características que o aproximam das formas mais primitivas e ancestrais de relação com o sagrado. Tendo na sua base uma visão panteísta do universo, o seu culto gira em torno de diversas divindades que atribuem um valor sagrado a todos os elementos da natureza que integram o Cosmos. Tudo o que rodeia o Homem, e incluindo o próprio Homem, é divino e está interligado, coexistindo em harmonia.

“A chave que o homem teve para a perceção do espaço foi a natureza visível, e a maneira pela qual esta interpretação tem sido feita dependeu fortemente das distintas visões da natureza e do cosmos que prevaleceram nos distintos períodos da história humana. O antigo japonês valia-se provavelmente da natureza nos seus esforços para dar corporeidade visual e forma às divindades (*kami*), e o modelo imaginário abrangia o universo inteiro para simbolizar esses *kami*.”¹³⁷

De facto, a ideia de que tudo estaria carregado de uma “energia sagrada” aproxima o Homem da natureza. É, então, numa postura animista que este povo honra e celebra os *kami*, isto é, os espíritos da natureza. Estes podem tomar as mais distintas formas, desde as pedras aos rios, passando pelos ciprestes, pois todos eles concentram em si formas de vida, e a manifestação dessa razão vital é “o sentimento de que todas as coisas são como as ondas de um oceano que simboliza a eternidade; sobre esse fundo imutável todas as coisas aparecem e expressam-se numa constante evolução”.¹³⁸ Este carácter próprio do xintoísmo mostra-se evidente nas suas celebrações, onde a imagem

¹³⁶ Idem, p. 12.

¹³⁷ Arata Isozaki, “Ma: Japanese Time-Space” in *The Japan Architect*, Tóquio, 1979, p. 70.

¹³⁸ Idem, p. 79.

das divindades (que geralmente, noutros contextos, adota uma fisionomia humana) é aqui substituída por um espelho que é levado em procissão pelos campos e pelos povoados, no qual se reflete tudo o que está em seu redor; e é nessa multiplicidade de formas da realidade que o divino se manifesta.

Como é característico das religiões politeístas, entre as diversas divindades estabelece-se uma hierarquia e uma história que definem o panteão do xintoísmo e todo o círculo mitológico japonês, encontrando-se expressas nos mitos que esclarecem, assim, toda a evolução dos tempos, desde o momento da Criação. Na verdade, nesse momento inicial está a origem de um dos principais símbolos deste culto. Antes que Céu e Terra existissem, tudo seria apenas uma informe e infinita massa. Surgem, então, três divindades superiores que convocam dois seres divinos, Izanagi (o macho) e Izanami (a fêmea) que estavam encarregues de dar forma a toda a matéria que agora flutuava na Terra. Para levar a cabo esta tarefa, os dois seres usaram uma lança – a chamada lança celestial – da qual se serviram para agitar o mar. Ao retirar a lança do mar, grandes gotas de água caíram da sua ponta dando origem a uma ilha, a primeira das várias que viriam a compor o arquipélago Japonês. A lança celestial está, portanto, na origem dos pilares sagrados que, ao longo dos tempos, assumiram uma extrema importância nesta cultura. O Homem atribui a este elemento os mais variados significados, tendo sempre presente o seu importante papel na estrutura da sociedade Japonesa. Assim, o pilar não era apenas interpretado como a lança usada para criar a Terra, mas também como “o corte do qual nascerá um novo organismo de arquitetura sagrada; o pilar que suporta a nação e cuja estatura é a do imperador; o umbigo que une o mundo das presenças e o das ausências”.¹³⁹

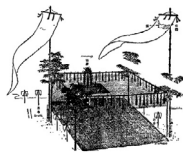
A presença dos “primordiais pilares do coração” (*shin no mihashira*) está na essência da formação dos lugares sagrados do xintoísmo. Na sua origem, estes lugares (*yorishiro*) eram delimitados por quatro postes, dispostos cada um numa esquina do recinto, unidos por uma simples corda, sendo esta a elementar e “original maneira japonesa de delimitar o espaço”.¹⁴⁰ O antigo Japonês acreditava que os *kami* desciam à Terra nesses humildes recintos que se encontravam geralmente vazios. Este será, então, o modelo para os demais lugares de culto do xintoísmo que se seguiram, sendo um dos casos mais exemplares o Santuário de Ise, santuário este dedicado a Amaterasu, deusa do sol. Situado no interior de um denso bosque de ciprestes, a presença deste lugar sagrado é marcada por uma grande clareira. O santuário encontra-se delimitado por quatro cercas de madeira de distinto tipo que são o resultado da evolução das primitivas cordas, e que albergam no seu interior um conjunto de edifícios, dos quais o *shoden* é o principal – o lugar onde está guardado o espelho que representa a deusa. O apoio central deste edifício é o pilar sagrado, sendo este o único elemento que se mantém aquando das renovações periódicas do templo, e que poderá, por isso, ser considerado como o ponto zero do qual surge o sagrado. Mas é, sobretudo, do vazio que vive este santuário, tendo cada um dos templos uma dupla implantação: uma cheia, a da presença, e uma

¹³⁹ Fernando Espuelas, op. cit., p. 77.

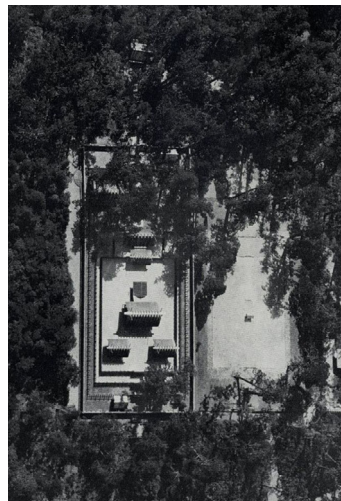
¹⁴⁰ Arata Isozaki, op. cit., p. 77.



[42] Vista aérea do Santuário de Ise, no Japão, no seio do bosque.



[43] Esquema do *yorishiro*.



[44] Vista aérea do Santuário de Ise, Japão - com os seus vários limites e a posição de destaque do *shoden* - e do complexo alternativo (à direita).



[45] Bambu entre as rochas, pintura de Zeheng Xie (1963-1765).



[46] Paisagem de montanhas sobre o rio Li, próximo de Kheilin, China.

vazia, a da ausência que estará à espera de dar lugar ao novo espaço sagrado. O vazio é a marca desta arquitetura e demonstra em simultâneo um desejo de estabelecer um marco e também a ideia de “espera” associada à contínua renovação do universo. Deste modo, “a cultura japonesa – e, em concreto, a sua tradição xintoísta – proporciona uma das conceções mais ricas do vazio. A sua qualidade consiste em proporcionar um limite espacial a fenómenos espirituais, destacando com esse sábio uso do vazio uma peculiar forma de transcendência”.¹⁴¹

Esta forma particular de entender o vazio não se restringe à cultura Japonesa, sendo antes uma marca que se difunde um pouco por todo o mundo primitivo oriental. Esta “conceção espacial” pode, assim, ser estendida ao povo Chinês e, especificamente, à tradição taoísta.

“Se desejas as palavras do teu poema
Subtis e milagrosas,
Nunca te canses de vazio e quietude:
Quieto pode-se entender o movimento
Das coisas imutáveis,
Vazio pode-se receber dez mil mundos.”¹⁴²

O vazio é, na verdade, o principal conceito do taoísmo. Este conceito, dependendo do ponto de vista, abre-se aqui a diversas aceções que vão desde o vazio “ontológico” como a potencialidade de onde todas as coisas procedem e à qual voltam uma vez cumprido o seu ciclo vital, ao vazio “dialético” que está intrinsecamente ligado à dicotomia “yin-yang”, como as duas energias opostas que se complementam.¹⁴³ Todas estas variantes do vazio acabam por manifestar-se, nesta cultura, naquele que é o seu lugar “sagrado” por excelência: o jardim taoísta. Neste espaço, o vazio é entendido como símbolo da globalidade, do conjunto do universo. “O jardim taoísta, que é reduzido no seu tamanho, circunscrito nos seus limites e que está composto por contados elementos, configura-se como domínio no qual se representa o universo insondável, ilimitado e inexpressável”.¹⁴⁴ O vazio é explorado neste espaço através de mecanismos que se baseiam na contradição e no paradoxo, representando, por exemplo, o todo pela parte ou uma coisa pela sua contrária. Isto traz-nos de volta à ideia presente no poema supracitado, e que aqui pode ser entendida de um ponto de vista quase sagrado, em que aquilo que “não é”, pode ser todas as coisas. O próprio limite do jardim pretende assumir-se não tanto como barreira, mas antes como fundo “nebuloso” onde se projetam as plantas, as rochas e os mais variados elementos como figuras de formas bem desenhadas. Por este motivo, este limite corresponde geralmente a um muro cego que pretende ser ele próprio um vazio que “une as formas visíveis e que guarda, na sua potencialidade, as que ainda não são evidentes”.¹⁴⁵

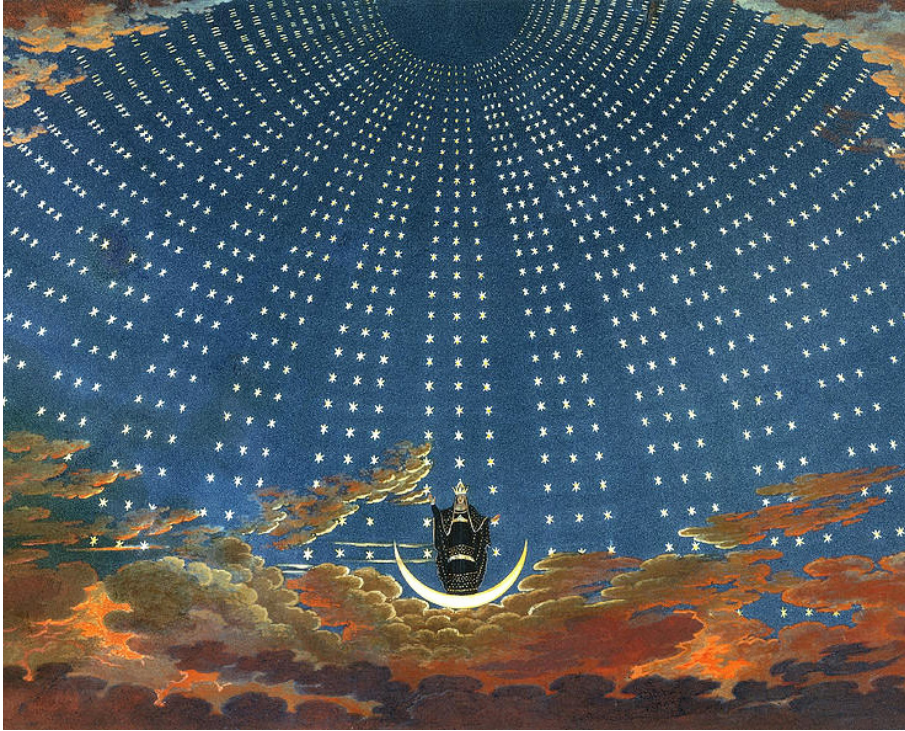
¹⁴¹ Fernando Espuelas, op. cit., p. 84.

¹⁴² Su Tung-P'o, “Poema al monje budista Ts'na-Liao” in Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (1ª ed. 1975), p. 224.

¹⁴³ Energias estas que são representadas na pintura paisagística chinesa como “pintura montanha-água”, sendo estes os dois elementos primordiais.

¹⁴⁴ Fernando Espuelas, op. cit., p. 109.

¹⁴⁵ Idem, p. 107.



[47] *The Magic Flute, The Hall of Stars in the Palace of the Queen of the Night*, Karl Friedrich Schinkel, 1815.



[49] *O Óculo, Camera degli Sposi*, Andrea Mantegna, Mantua, 1465-74.



[48] *Casa Mantegna*, Andrea Mantegna, Mantua, 1502.

O significado simbólico do vazio no mundo oriental encontra-se perfeitamente expresso na seguinte frase de Jorge Luis Borges: "Ser uma coisa é inexoravelmente não ser todas as outras"¹⁴⁶, logo "não ser é mais do que ser algo e que, de certo modo, é ser tudo".¹⁴⁷

Mas regressemos agora ao contexto ocidental. A uma primeira concepção espacial onde constatávamos que a atenção estava praticamente dirigida na sua totalidade para o espaço exterior e para a ideia de volumes na paisagem, sucede-se uma nova concepção de espaço arquitetónico que concebe o espaço interior como sendo tão ou mais importante que o exterior. A origem daquilo que Giedion denomina como "segunda concepção espacial" dá-se com maior intensidade no período Romano. O vazio interior passa, assim, para primeiro plano e é acompanhado do surgimento do problema do "abobadamento" que acaba por se tornar numa das questões principais da prática arquitetónica, desta época em diante. Na verdade, as abóbadas existiam já desde os primeiros tempos da arquitetura; contudo, é na Roma Imperial que se intensifica a sua capacidade de dar corpo a uma nova experiência religiosa e secular. Para além disso, é através da modelagem do espaço interior que o vazio passa a adquirir um carácter cada vez mais intencional e simbólico, bem como uma escala desconhecida até então.

O contacto entre o Homem e o Cosmos, que outrora apenas era alcançável de um ponto de vista exterior, num vínculo de proximidade com a paisagem, passa agora a ser possível no próprio espaço interior, passando este a relacionar-se diretamente com o Cosmos. Se há obra que representa na perfeição todos estes princípios, essa obra é o Panteão de Roma. A sua importância e o seu simbolismo são de tal forma imensos que esta construção se converteu num arquétipo, um modelo que será para sempre uma referência na História da Arquitetura. Nesta obra reúnem-se "a centralidade espacial, a plenitude da cúpula e a monumentalidade do espaço interior"¹⁴⁸ que se conciliam "para constituir o suporte físico de uma depurada metáfora do universo".¹⁴⁹ O carácter arquetípico e singular do Panteão não nos deve induzir no erro de pensá-lo de forma isolada da restante produção arquitetónica da época e dos períodos que lhe antecederam. Assim, para chegar a esta forma sublime, existe todo um mundo de referências que, acompanhado de vontades particulares, se tornaram essenciais para a sua concretização.

A ideia do Céu como cúpula, por exemplo, que tão presente está no Panteão, aproxima-se das ideias de Platão, que terá deduzido "o movimento circular, perfeito e uniforme dos astros"¹⁵⁰, ou até das investigações de Eudoxo de Cnido que afirmou que "as suas trajetórias se inscreviam em esferas concêntricas girando à volta de distintos eixos"¹⁵¹; sendo que algumas destas noções poderão remontar ao período Mesopotâmico onde o céu seria já considerado como uma abóbada na qual se moviam os astros. Para além disso, a própria opção pela

¹⁴⁶ Jorge Luis Borges, *Outras inquisições*, São Paulo, Editora Globo, 1999 (1ª ed. 1952), p. 105.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁸ Fernando Espuelas, *op. cit.*, p. 113.

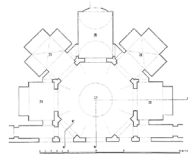
¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*.



[50] O interior do Panteão,
Giovanni Paolo Panini, 1734.



[51] Planta da sala
octogonal da *Domus
Aurea*.



[53] O disco de luz so-
lar percorre a cúpula
do Panteão.



[52] Interior da sala octogonal
da *Domus Aurea*.



[54] Aspeto exterior do óculo
do Panteão.

planta circular não carecia de antecedentes, tendo no passado exemplos como os *tholos* gregos ou o Templo de Vesta, situado no interior do Fórum Romano. A este conhecimento teórico e prático do passado, junta-se um desejo presente de unificar uma religião que, apesar de politeísta como a Grega, se apresenta cumulativa e dispersa. A heterogeneidade dos deuses e das suas origens dá lugar a um panteão que vai perdendo coerência e isto deve-se em grande parte ao facto dos Romanos mostrarem uma constante vontade de adotar os poderes divinos que lhe são externos, nomeadamente os dos países a eles submetidos. Procuraram, então, estabelecer-se alguns mecanismos que pudessem agrupar e hierarquizar essas divindades. No entanto, “são fatores de tipo extrarreligioso – e concretamente, políticos – que favorecem decisivamente a visão unitária do conjunto de deuses romanos, no que começava a ser uma latente necessidade de unidade ou, até mesmo, de monoteísmo”.¹⁵² O estabelecimento do Império, com tudo o que este exigia, terá acentuado essa orientação unificadora e de conjunto, que tem a sua imagem central na figura do imperador.

Unindo todas estas circunstâncias que envolvem este período, e num momento em que os cultos astrais (particularmente os cultos solares) de origem grega e oriental se tinham já implantado em Roma – fazendo-se agora corresponder o sol à figura do imperador –, surge Nero que adota em muitas das obras do seu período uma postura no sentido da “adoração heliotrópica”. Assim, inspirado nessas doutrinas, acaba por procurar materializá-las, de alguma forma, e contribuir em grande medida para a arquitetura, sendo decisivo para a própria construção do Panteão. De entre esses contributos, podemos destacar como fundamentais “a forma centralizada, a adoção do círculo pelo seu caráter de figura perfeita preeminente e a instauração da abóbada como representação do domínio celeste”.¹⁵³ Todas estas características encontram-se refletidas de forma notável na *Domus Aurea*, o grande palácio imperial de Nero, mandado construir por este imperador entre 64 e 68 d.C. De entre o vasto número de divisões que possuía este “palácio do Sol” (símbolo da “monarquia cósmica”), destaca-se a sala octogonal – um dos espaços principais – coberta por uma cúpula de aproximadamente 16 metros, coroada com um grande óculo. Neste edifício que pode ser entendido como uma metáfora do universo, a cúpula surge como uma reprodução do firmamento.

É, portanto, fácil constatar que o Panteão, mandado erguer por Adriano, segue um percurso perfeitamente sustentado num universo simbólico e material que o antecedia. No entanto, não fica por aí, e o que distingue esta obra é a sua capacidade de sintetizar todos estes significados, por vezes dispersos, numa forma que é o resultado de um esforço que une o sagrado, a arquitetura, a matemática e a engenharia. Como resultado desta colaboração disciplinar, somos presenteados com um espaço interior que impressiona pela sua surpreendente monumentalidade. A cúpula esférica do Panteão, de mais de 43 metros de diâmetro, supõe um desejo de elevar o vazio arquitetónico ao nível do sublime, tendo sido para isso necessário um salto extraordinário nesta forma construtiva.

¹⁵² Idem, p. 115.

¹⁵³ Idem, p. 116.

Aliando a configuração à dimensão física, promove-se a criação do espaço como um domínio abrangente cujo significado está intrinsecamente enraizado no conceito de universalidade; o edifício concretiza-se como *imago mundi*. A própria ideia da multiplicidade dos deuses individuais é substituída pela “transcrição da sua globalidade”¹⁵⁴ que corresponde precisamente ao próprio universo. Assim, é como se a multiplicidade dos seus poderes e das suas procedências se neutralizasse, “diluindo-se no grande vazio central”.¹⁵⁵ Para além desta imagem simbólica e metafórica, este edifício pretende ser também um grande cenário onde os próprios fenómenos naturais são parte ativa de um projeto que, apesar do intenso destaque dado ao seu interior, não pretende isolar-se do mundo exterior. Deste modo, a grande esfera não só simboliza a abóbada celeste, como também comunica com ela através do óculo situado no seu ponto mais alto.

“O espaço interior do Panteão entende-se como um teatro cósmico cujo cenário é o seu compacto volume vazio, no qual os protagonistas são elementos da natureza: o disco de luz solar percorrendo a abóbada, tambor e chão, o recortado feixe de chuva cuja queda mede a altura, o ar que vibra, o azul e as estrelas espreitando pelo estrito óculo e, eventualmente, o homem.”¹⁵⁶

À semelhança do que aconteceu em períodos anteriores, como no Antigo Egipto, as formas elementares e os sólidos geométricos definem grande parte dos monumentos. A grande diferença reside no facto de que essas formas que outrora definiam uma grande massa, definem agora a forma do vazio. Neste sentido, a esfera é a figura geométrica escolhida como símbolo da universalidade. De um ponto de vista ontológico e divino, a esfera foi, ao longo da História, frequentemente interpretada de distintas maneiras. Por um lado, e segundo uma perspetiva “física” podemos tomar o exemplo de Platão que propõe a esfera como “a figura mais perfeita e mais uniforme, porque todos os pontos da superfície equidistam do centro”.¹⁵⁷ Por outro lado, surgem também testemunhos que sugerem que esta figura poderia ser entendida como a representação mais correta da divindade: “seis séculos antes da era cristã, o rapsodo Xenófanes de Colofónio, farto dos versos homéricos que recitava de cidade em cidade, condenou os poetas que atribuíram traços antropomórficos aos deuses e propôs aos gregos um único Deus, que era uma esfera eterna”.¹⁵⁸ Na verdade, no Panteão todas estas considerações se fundem, mas há algo que devemos reforçar: apesar do divino poder estar associado à esfera, neste caso ela não é algo tangível e presente, mas antes uma ausência e um vazio que colocam Deus como um ser infinito e insondável, representado por um “nada” que pode, tal como entendiam os orientais, ser tudo.

¹⁵⁴ Idem, p. 113.

¹⁵⁵ Idem, ibidem.

¹⁵⁶ Idem, p. 114.

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges, op. cit., p. 9.

¹⁵⁸ Idem, ibidem.

Os edifícios, e em particular os edifícios que são partilhados por toda uma sociedade, estabelecem-se ao longo dos tempos como verdadeiros marcos na vida das populações e das suas cidades. Tendo as suas bases nas primeiras concepções espaciais, algumas remontando a um passado primordial, as formas arquitetónicas que se foram desenvolvendo até aos nossos dias incorporam não só a "força que emana dos volumes no espaço"¹⁵⁹ mas também a potencialidade de um espaço vazio que pode ser variadíssimas coisas. Em grande parte das vezes, foi o pensamento religioso que guiou essas construções, assumindo-se como uma constante que se adapta às diferentes idades e circunstâncias da História, adotando diferentes linguagens formais que, apesar disso, acabam por manter na sua essência vários temas comuns.¹⁶⁰ A linha contínua que une estas grandes obras não desaparece; contudo, em determinados momentos do passado torna-se difícil reconhecer as constantes que unem o Homem e a sua obra, quase desde o início dos tempos. Interessa-nos, por isso, reconhecer na História casos que nos permitam confrontar com essa procura pelo que há de essencial na arquitetura, a repercussão de um tempo que, apesar de longínquo, mantém em muitos aspetos a sua intemporalidade.

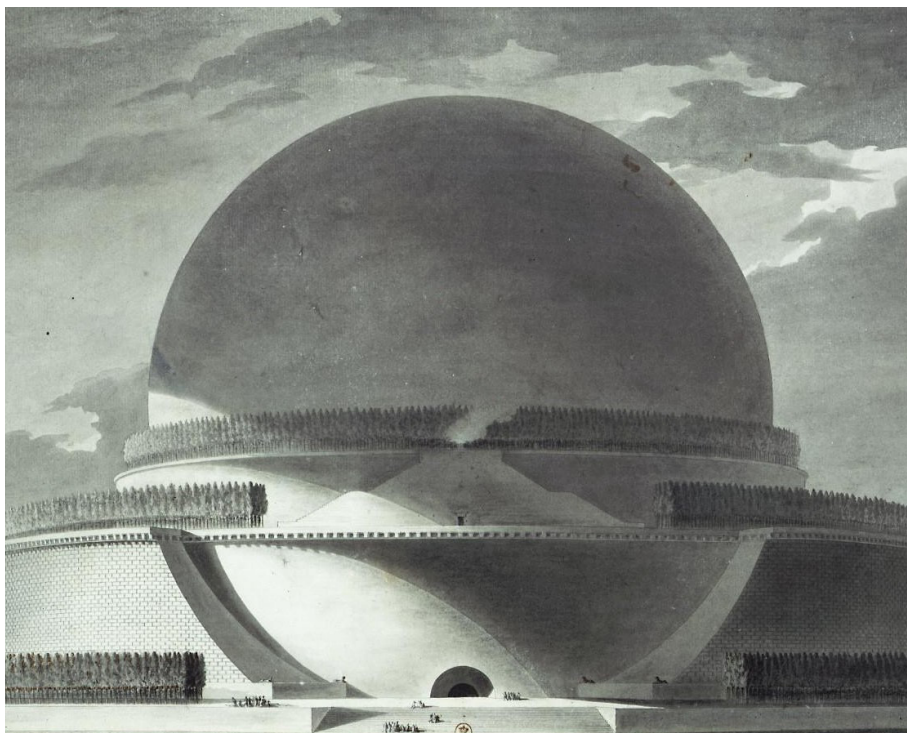
Neste sentido, parece-nos inevitável abordar aqui o trabalho de Étienne-Louis Boullée. Arquiteto do século XVIII, Boullée viveu num período em que se discute a questão das origens, do Homem e da própria arquitetura, e também a relação que poderia existir entre o tempo presente e o passado. Muitos arquitetos viam na História apenas uma forma de validar os seus projetos, sem se preocuparem por compreender o verdadeiro sentido dessas obras. Assim, o arquiteto francês, que não corroborava esta ideia do passado, acaba por se opor também à própria definição sugerida por Vitruvius séculos antes, naquilo que ela tem de mais objetivo e imediato: "O que é a arquitetura? Defini-la-ia eu, como Vitruvius, como a arte de construir? Não. Há nessa definição um erro grosseiro. Vitruvius toma o efeito pela causa. É preciso conceber para efetuar. Os nossos primeiros pais construíram as suas cabanas apenas após terem concebido a sua imagem. É essa produção do espírito, é essa criação que constitui a arquitetura, que nós podemos, por conseguinte, definir como sendo a arte de produzir e de levar à perfeição todo e qualquer edifício".¹⁶¹ Deste modo, a verdadeira essência da arquitetura reside nos significados por detrás das formas, e esses significados, ao contrário de qualquer elemento

¹⁵⁹ Sigfried Giedion, op. cit., p. 494.

¹⁶⁰ Parece-nos importante mencionar aqui a diferença fundamental que, no nosso entender, existe entre o termo "estilos" e o termo "estilo", pela facto de gerar, por vezes, algumas imprecisões e por nos parecer necessária para compreender a evolução dos fenómenos da arquitetura. José Miguel Rodrigues aborda claramente este assunto e esclarece-nos, através das palavras de Viollet-le-Duc: "Existe o estilo; existem os estilos. Os estilos são as características que permitem distinguir, entre outras coisas, as escolas, as épocas. Os estilos da arquitetura grega, romana, bizantina, românica, gótica, diferem entre si de tal forma que não é difícil classificar os monumentos que resultam de cada uma dessas artes. Seria então mais verdadeiro dizer: a forma grega, a forma romana, a forma gótica e não aplicar a estas características particulares da arte a palavra estilo. (...) Apenas falaremos do estilo, isto é, de algo que é característico da arte entendida como uma concepção do espírito. Da mesma forma que não há senão a arte, não existe senão estilo. O que é então o estilo? É, numa obra de arte, a manifestação de um ideal que se sustenta num princípio".

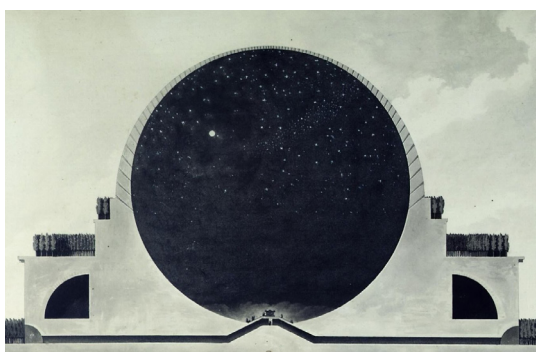
Viollet-le-Duc in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura — Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Porto, Afrontamento, 2013, p. 249.

¹⁶¹ Étienne-Louis Boullée, *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985 (1ª ed. 1953), p. 41-42.



[55] Alçado do Cenotáfio de
Newton, Étienne-Louis Boullée,
1784.

[56] Corte do Cenotáfio de
Newton, Étienne-Louis Boullée,
1784.



formal, têm o poder de se tornarem intemporais. Por este motivo, a intenção de Boullée seria a de “estabelecer, desde a nova ordem, uma imagem que se bem permanecia ligada ao passado – ao constante – reclamava ao tempo a sua presença no futuro”.¹⁶²

Ao mesmo tempo que no século XVIII, pela mão de Boullée e de outros arquitetos como Claude-Nicolas Ledoux, surge um apelo ao essencial e uma recusa de tudo o que era supérfluo, recupera-se igualmente um interesse pela vida do “povo comum”, numa visão que pretendia abranger a totalidade da sociedade. Nas suas investigações e, em particular, no seu “*Essai sur l’art*”, Boullée não faz alusão à casa precisamente pelo facto de esta dizer respeito ao indivíduo, isto é, àquilo que é privado e que, por isso, não é acessível a todos. Pelo contrário, o arquiteto traz para primeiro plano o “monumento público” como o lugar que celebra o cidadão anónimo e livre e que, como tal, estaria aberto a todos. “Uma visão estética do mundo é substituída por uma visão dinâmica, o finito é substituído pelo infinito”.¹⁶³ O mundo do arquiteto francês torna-se um grande lugar, um símbolo da universalidade, e o mesmo acontece com a sua arquitetura, que, destacando-se da cidade antiga, toma novas proporções que transcendem a escala humana e se aproximam de uma escala global – os espaços da nova comunidade. “Acredito sim que os nossos edifícios, sobretudo os edifícios públicos, deveriam ser, de algum modo, poemas”.¹⁶⁴ Podemos dizer que nas obras de Boullée vê-se recuperada a monumentalidade exterior das Pirâmides e a grandiosidade interior do Panteão. Imensidão e eternidade encontram-se refletidas nos seus projetos através de corpos elementares (pois o mais simples estaria intimamente ligado ao perfeito) que dão lugar a ambientes simbólicos. “Boullée descobre nos elementos regulares, nos corpos puros existentes na Natureza, as formas que ele procura, identificando-as com as sensações que produzem em todos”.¹⁶⁵

Numa íntima relação entre forma e luz, a sua arquitetura converte-se em símbolo, um espaço reconhecível por todos. Para isso, toma como ponto de partida a natureza e as sensações. Apoiado em referências como Étienne Bonnot de Condillac, Boullée procura reconhecer a origem dos conhecimentos do Homem, o que está na base das faculdades do espírito humano, e que pode ser explicado através da experiência, sendo o conhecimento formado “a partir das sensações”.¹⁶⁶ Cada edifício que projeta deveria ter um carácter singular, isto é, ser capaz de suscitar no Homem uma determinada impressão. Boullée entende, por isso, a natureza como uma fonte de inspiração. No entanto, “a sua ideia de natureza não é “naturalista” num sentido moderno. É a imensidão ordenada que o atrai”.¹⁶⁷ Assim, é na verdade o contacto com os efeitos, as formas, as cores, as luzes e as sombras que, reunidos numa permanente sintonia, desperta em Boullée sentimentos particulares que poderiam ser transpostos para as suas obras. As estações do ano são um exemplo da própria variação de todos estes

¹⁶² Carlos Sambricio in Boullée in Étienne-Louis Boullée, op. cit., p. 10.

¹⁶³ Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 107.

¹⁶⁴ Étienne-Louis Boullée, op. cit., p. 40.

¹⁶⁵ Carlos Sambricio in Boullée in Étienne-Louis Boullée, op. cit., p. 16.

¹⁶⁶ Idem, p. 15.

¹⁶⁷ Helen Rosenau, op. cit., p. 108.

temas na natureza. Assim como a passagem do tempo define caracteres distintos no ambiente natural, também cada programa deveria imprimir ao edifício uma qualidade particular, combinando todos esses elementos através de uma harmoniosa justaposição de formas geométricas simples, onde a compreensão dos volumes se dá a partir dos impressionantes valores de luz e de sombra.

O inverno, por exemplo, será a sua referência para os monumentos funerários. “Podemos perceber que na estação do inverno, os efeitos de luz eram tristes e escuros, os objetos tinham perdido o seu fulgor e o seu calor, as formas eram duras e angulares, enfim, a terra assim adornada oferecia-se como um sepulcro universal”.¹⁶⁸ Esse ambiente sombrio encontra-se perfeitamente representado nos projetos dos cenotáfios, esses templos da morte que são o exemplo perfeito da arquitetura das sombras e que pretendem perpetuar a memória daqueles a quem estão consagrados. A tristeza que pretende introduzir nestas obras leva-o a abandonar qualquer tipo de detalhe ou “riqueza”, entregando todo o poder às superfícies planas e despojadas que, decoradas apenas pelas penumbras que aí se instalam, se tornam eternas e imutáveis. O mais célebre projeto desta categoria é, sem dúvida, o cenotáfio que dedica a Newton. No interior de uma imensa esfera está representada toda a abóbada celeste, e a sua luz é, efetivamente, a que emana dos astros e que penetra, desenhada, na escuridão interior. Esta era uma obra com um significado especial para Boullée pela elevada estima que tinha pelo físico inglês, e é por esse motivo que deseja colocá-lo no espaço da eternidade — o Céu. Decide dedicar-lhe, portanto, algumas palavras, quase como a justificar a ousadia de tal iniciativa:

“Oh Newton! Se pela extensão das tuas luzes e pela sublimidade do teu génio determinaste a forma da terra, eu concebi o projeto de envolver-te com a tua descoberta. De alguma maneira é como envolver-te contigo mesmo. Ah! Como encontrar fora de ti algo que possa dignificar-te! De acordo com estes pontos de vista projetei caracterizar a tua sepultura através da figura da terra. Rodeei-a de flores e ciprestes para render-te homenagem, ao modo dos antigos.”¹⁶⁹

Embora nenhuma das obras de Boullée tenha sido construída, os seus princípios e os seus projetos definiram um corpo teórico que marcou a História da Arquitetura e que repercutiu até aos nossos dias. À forte influência que teve sobre os seus contemporâneos deveremos acrescentar a importante redescoberta deste arquiteto que é feita no século XX, aquando da primeira publicação da sua obra fundamental “Architecture: essai sur l’art”, que apenas ocorreu em 1953. Aldo Rossi é possivelmente um dos arquitetos que, nesse passado recente, e de forma mais próxima se identifica com muitas das ideias do arquiteto francês, que são, em simultâneo, as de uma Tradição Clássica. Assim, é Rossi quem em 1967 publica a versão traduzida para italiano do tratado de Boullée, escrevendo também um ensaio introdutório para esta edição italiana. Neste texto intitulado de “Introduzione a Boullée”, Rossi mostra-nos a sua própria interpretação da obra do arquiteto francês, revelando em vários momentos uma partilha de pontos de vista. Reforçam-se

¹⁶⁸ Étienne-Louis Boullée, op. cit., p. 71.

¹⁶⁹ Idem, p. 127.

os princípios de Boullée que unem temas como a natureza, a luz e a geometria numa constante procura do carácter próprio das coisas. “A arquitetura não é fantástica; está intimamente ligada à natureza, às suas leis, ao seu devir. Com esta temporalidade, revelada pela luz, a arquitetura clássica nascida de uma ideia a priori, completamente encerrada num pensamento geométrico, volta a ser natureza; além disso, possuirá um valor de coisa natural, imóvel no tempo, embora notada à luz do tempo”.¹⁷⁰

Outro dos temas que acaba por unir estes dois arquitetos é o passado, e a consciência que ambos têm da sua importância. Nos projetos de Boullée, Rossi depara-se com domínios simbólicos capazes de extrapolar a função programática a que estariam destinados e que abrangem uma imensidão cultural e histórica profundamente enraizadas num tempo longínquo. Aquilo que é primordial, isto é, uma certa ancestralidade arquitetónica, acaba por estar naturalmente em jogo nesta procura pelo essencial, e Rossi reconhece-o: “Na realidade, sabemos que todo o ciclo da estação da humanidade é o ciclo da arquitetura e que tendemos sempre para aquela primeira condição da arquitetura. Portanto, o homem fóssil e o utensílio pétreo constituem a nossa única imagem; e a partir do sentimento destas imagens, desenvolve-se a beleza da forma”.¹⁷¹ A memória tornou-se, assim, para o arquiteto italiano uma das questões centrais e a sua arquitetura procurou de forma constante assumir-se como uma “recordação de coisas essenciais que se fundiam em formas e ideias”.¹⁷²

A cidade será para Rossi o lugar da memória por excelência, e quando se refere a cidade trata efetivamente de arquitetura, essa construção ao longo do tempo que acompanha e influencia a vida do coletivo. A arquitetura – assim como a cidade – é, por isso, o palco de todos os acontecimentos humanos, envolvendo o público e o privado, a sociedade e o indivíduo. Na sua incontável variedade de formas é possível identificar estruturas que determinam uma certa ordem, assumindo-se como marcos referenciais, “pontos de apoio existencial” ou “lugares sagrados”, que sustentam a História no interior das suas formas. A estas estruturas Rossi dá o nome de “artefactos urbanos”. “Pode dizer-se que a própria cidade é a memória coletiva do seu povo e, tal como a memória, está associada a objetos e lugares. A cidade é o *locus* da memória coletiva. Esta relação entre *locus* e cidadania torna-se então a imagem predominante da cidade, tanto da arquitetura como da paisagem, e, à medida que determinados artefactos se tornam parte da sua memória, outros, novos, emergem. Neste sentido inteiramente positivo, grandes ideias fluem através da história da cidade e dão-lhe forma”.¹⁷³

Os artefactos – próximos à ideia de “monumento público” sugerida por Boullée – são as expressões máximas do carácter público da arquitetura e, por esse motivo, é comum assumirem-se como claramente identificáveis, o que se

¹⁷⁰ Aldo Rossi, “Introducción a Boullée” in *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 215-226.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*.

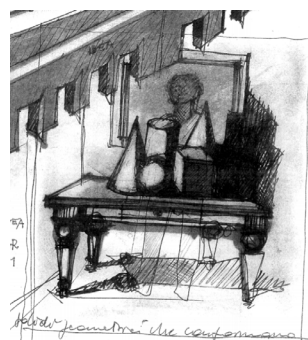
¹⁷² Diogo Seixas Lopes, *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Lisboa, Orfeu Negro, 2019 (1ª ed. 2016), p. 135.

¹⁷³ Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1982 (1ª ed. 1966), p. 130.



[57] Praça do Município e Fonte Memorial, Aldo Rossi, Segrate, 1965-67.

[58] *Solidi geometrici che conformano*, desenho de Aldo Rossi, 1981.



deve à permanência de certos “tipos”¹⁷⁴ ao longo dos tempos. As suas formas tornam-se, então, arquétipos e não só transmitem uma “sensação de nostalgia, ou mesmo de melancolia”¹⁷⁵, como evocam também na contemporaneidade uma “ordem primordial perdida para a cidade e sua banalidade”.¹⁷⁶

Nos seus projetos Rossi procura recuperar e trazer para o seu tempo os símbolos de uma consciência coletiva da História e, para isso, recorre muitas vezes a formas simples e intemporais. Um dos projetos em que se materializam estes princípios é o de uma fonte construída, entre 1965 e 1967, nos arredores de Milão: “Disposta no meio de uma praça vazia, enquadrada por um muro e pedestais com colunas incompletas, a fonte tinha uma presença totémica. Parecia a relíquia de uma civilização arcaica, encalhada no meio dos subúrbios. Ao contrário da política modernista de construir *ex novo*, os monumentos enraizavam-se numa sensação de ancestralidade”.¹⁷⁷

Passado, presente e futuro coabitam em harmonia nas suas obras, um pouco como acontecia já desde um passado primordial. Na verdade, as grandes conquistas do Homem, no que à arquitetura diz respeito, mostraram sempre um desejo de ir mais além, projetando-se não só para o transcendente e infinito que desconheciam, como também para um futuro, esse devir temporal, que sempre ambicionaram dominar através da eternidade das suas formas. Essa comunhão de intenções que é fruto da cooperação e da colaboração entre os Homens de todos os tempos é o que, desde um momento inicial, dá lugar às cidades. “Deste modo, a união entre o passado e o futuro existe na própria ideia de cidade, união essa que flui da mesma forma que a memória flui durante a vida de uma pessoa; e sempre, para ser concretizada, essa ideia deve não apenas moldar, mas também ser moldada pela realidade”.¹⁷⁸

174 O termo “tipo”, frequentemente utilizado por Aldo Rossi, aproxima-se de uma ideia de “constante” e, por isso, não deve ser confundido com “modelo”. O próprio esclarece-nos recordando uma definição do teórico francês Quatremère de Quincy: “A palavra “tipo” não apresenta tanto a imagem de uma coisa para copiar ou imitar completamente, mas mais a ideia de um elemento que deve ele próprio servir de regra para o modelo. (...) O modelo, como compreendido na execução prática da arte, é um objeto que deveria ser repetido tal como é; o tipo, pelo contrário, é um objeto a partir do qual cada [artista] pode conceber obras de arte que podem não ter nenhuma semelhança. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo”.

Quatremère de Quincy, “Type” in *Encyclopédie méthodique: Architecture*, vol. III, Paris, Agasse, 1825, p. 544.

175 Diogo Seixas Lopes, op. cit., p. 150.

176 Idem, ibidem.

177 Idem, p. 152.

178 Aldo Rossi, op. cit., p. 131.



[1] Arquitetura móvel - dia de mudança na Guiné, Bernard Rudofsky.

Povo e Terra

Desde os primeiros momentos da criação arquitetônica que o Homem tem sido confrontado com a necessidade de criar lugares à sua escala. Se, por um lado, as grandes obras da arquitetura do passado que chegam até nós revelam o profundo caráter comunitário e público das primeiras civilizações, por outro, não devemos ignorar a presença sempre constante dos espaços mais privados, os espaços que são apenas de alguns – quer seja um núcleo social, uma família ou um indivíduo – e aos quais, geralmente, sempre se volta.

Assim, pensar nessa natureza doméstica da arquitetura é recuperar a imagem da primeira habitação humana – a cabana primitiva – e refletir sobre as suas constantes interpretações e ampliações de significado nas diferentes épocas, culturas e regiões do globo. Abordar o tema da casa de um ponto de vista histórico não é tarefa fácil, ou pelo menos, não nos trará respostas objetivas. Pois se é verdade que há temas que são permanentes desde um passado primitivo, também o é que se há algo que permanece na arquitetura da casa é a mudança.

“Pode-se falar de evolução na moradia? Seria essa evolução uma questão apenas cronológica? Técnica? Cultural? Ou dependeria de aspetos estéticos, prioridades funcionais, estilos arquitetónicos ou possibilidades económicas? Não há uma, mas muitas respostas para essas perguntas. E todas diferentes. Na história da distribuição da casa influi tanto a religião como a invenção, tanto a ciência como a crença.”¹

No entanto, se as formas da arquitetura, e particularmente da casa, são inúmeras e distintas entre si, existem procedimentos, métodos e formas de agir face às circunstâncias que são bastante próximos, fruto de uma mesma natureza humana. Trata-se de uma maneira instintiva de construir e uma constante sensibilidade face ao meio, que atravessa o Homem de todos os lugares e de

¹ Anatxu Zabalbeascoa, *Tudo sobre a casa*, São Paulo, Editorial Gustavo Gili, 2014 (1ª ed. 2011), p. 8.



[2] Habitação aborígene Australiana, fotografia de Henry William Mobsby, 1925.



[4] "Monte em cruz" (organização segundo os pontos cardeais), Casas Grandes, fotografia de Dorothy Krell, 1971.



[3] Casa na árvore, Nova Guiné, fotografia de John William Lindt, 1887.

todas as épocas. Esta é a ideia que se conserva através do tempo, “o fio invisível que nos liga umbilicalmente aos velhos saberes”.²

Mas mais do que aquela primeira marca defensiva do Homem no território inóspito da natureza, importa aqui realçar que a casa se assume, com o passar do tempo e com o evoluir da mente humana, como expressão e como expansão do “eu”; a representação da relação do Homem com o seu semelhante e também do Homem consigo próprio.

No tempo em que vivemos, parece, contudo, cada vez mais distante essa forma de pensar e de agir que reconhecemos num passado primordial. A marcha do tempo não pára e a tendência parece ser a de uma evolução cada vez mais acelerada. Contudo, e apesar da vida do Homem moderno se concentrar cada vez mais nos núcleos urbanos, existe ainda um mundo rural que, em parte da sua extensão, tem vindo e continua a evoluir de forma lenta e segura. Devemos aqui notar que o “progresso” tende a chegar gradualmente a estes lugares e que se torna hoje difícil encontrar aí a arquitetura que nasce da contínua tradição, do conjunto de saberes passado de geração em geração.

Não só pelo interesse que representa esta forma de viver e de construir, como também com o objetivo de alertar e salvaguardar este património que tende a desaparecer, vários foram os investigadores, nomeadamente arquitetos, que o tentaram trazer para primeiro plano. “Numa época em que os processos de globalização contribuem poderosamente para uma homogeneização cultural insípida e banalizadora, o resgate ao esquecimento dos elementos, artes, saberes e ofícios associados ao património vernáculo é uma peça essencial que nos vincula ao nosso passado e que faz luz sobre a nossa identidade”.³

É nesse mundo ainda incólume que podemos ter um vislumbre da harmonia entre Homem e natureza que imaginamos num passado primitivo. Sabemos que aí os recursos podem variar, bem como as culturas, mas não aquele procedimento essencial na construção do abrigo. Lina Bo Bardi, por exemplo, foi capaz de reconhecer isto nas suas viagens pelo território rural italiano, nos anos 40 do século passado. Nesse património vernáculo Lina via uma forte ligação com um “saber fazer” ancestral, algo que se vem a refletir em muitos dos artigos publicados pela própria ao longo da sua vida:

“O instinto primordial do abrigo que inspirou as cabanas de palha e de ramos, os abrigos em forma de cone e de cubo em enormes blocos de pedra é encontrado hoje, através de uma profunda evolução, na arquitetura de casas que, embora cumpram as estritas leis da funcionalidade e a essencialidade da arquitetura moderna, conservam sempre a “pureza” das formas espontâneas e primordiais das quais derivam: ainda retêm na pedra regularizada, na madeira trabalhada aquele sentimento de “puro”, de “natural” que os une, enraizado

2 António Menéres, *Arquitecturas populares: memórias do tempo e do património construído*, Arcos de Val-devez, CMAV, 2013, p. 9.

3 João Faria in *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da serra do Caldeirão* (coordenação de Vítor Ribeiro), Porto, Afrontamento, 2010, p. 6.

na terra onde nasceram, fundidos com a natureza, imersos naquela paisagem.”⁴

A relação entre solo, clima, ambiente e vida domina, assim, este território. Aí residem os arquétipos primitivos depurados pelo tempo e pelas circunstâncias, num viver em constante contacto com a terra. Esta é a atividade “contínua de um povo com uma herança comum, atuando numa comunidade de experiência”.⁵ No seio desta vida em comunidade o Homem tornou visível a sua forma particular de ver e de se relacionar com o mundo, numa representação genuína da própria vida humana.

Se olharmos para o passado percebemos que até ao século passado, a arquitetura popular por poucas vezes se revelou como grande motivo de interesse. Na maioria das vezes, até pelo contrário, foi associada a uma pobreza e a um estatuto social mais baixo, que faziam com que as suas construções fossem entendidas como fruto do acaso ou acidentais. No entanto, um olhar atento e demorado sobre estas obras irá encontrar nelas o engenho e o talento de construtores anónimos, Homens esses que não tinham qualquer grau de formação propriamente dito. Como sugere Manuel Graça Dias, “pensámos que a instrução se pudesse sobrepor aos impulsos mais fortes e espontâneos que atravessam a alma humana”.⁶ Trata-se, por isso, de uma arquitetura capaz de manusear da melhor forma os problemas práticos fruto de um contacto direto de incontáveis gerações com um determinado meio, o que estará na base de um conhecimento que jamais poderia ser adquirido na melhor das universidades. O Homem do campo conhece a terra como se de um ente querido se tratasse. Sempre esteve ali e sempre estará, pois, afinal de contas, ela constitui o “ponto de partida da grande aventura do Homem”.⁷ Deste modo, as formas das suas casas “aparecem como eternamente válidas, assim como as formas das suas ferramentas”.⁸

O seu “saber fazer” conduzirá a uma relação harmoniosa com a sua envolvente, mas, mais do que isso, importa reconhecê-lo como mais-valia na satisfação das suas necessidades e na construção da paz de um abrigo – o seu canto no mundo. Na sua morada pode encontrar segurança, tranquilidade e um palco para as mais diversas emoções, memórias e sonhos. E o Homem do campo, mais do que ninguém, reconhece-se no seu lar porque o cuida e cultiva, como faz naturalmente nos seus terrenos agrícolas. Assim constrói e assim habita. “Pois o homem cultiva as coisas que crescem da terra e cuida também do que para ele cresce em abundância. Cuidar e cultivar é uma maneira do construir”.⁹

No mundo rural reina a simplicidade, o despojamento e só o essencial interessa, pois os recursos são escassos e por vezes difíceis de trabalhar. Não há como

4 Lina Bo Bardi, “Architettura e natura – la casa nel paesaggio” in *Domus*, Milão, nº 191, 1943, p. 464.

5 Pietro Belluschi in Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964), p. 12.

6 Manuel Graça Dias, “Formas arquitectónicas populares e urbanas (vernáculos?) em Portugal” in *Portugal: Percursos de Interculturalidade, Volume I – Raízes e Estruturas* (coordenação de Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos), Lisboa, ACIDI, 2008, p. 317.

7 António Menéres, op. cit., p. II.

8 Bernard Rudofsky, op. cit., p. 12.

9 Martin Heidegger, “Poéticamente habita el hombre” (“Dichterisch wohnet der Mensch”, originalmente publicado em *Vorträge und Aufsätze*, 1954), in *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 139-152.

lidar com os problemas e com as necessidades senão com uma objetividade e um pragmatismo absolutos. O facto de os antepassados destes Homens terem enfrentado em grande parte os mesmos problemas faz com que chegue até eles um conhecimento seguro e permanentemente experimentado que constitui a sua tradição. E se os problemas não são os mesmos, é o método como estes se enfrentam que está já enraizado neste Homem – uma capacidade de alteração e de constante adaptação aos demais constrangimentos sociais e ambientais. Só assim a sua obra pode constituir “um quase prolongamento da paisagem, emanção física mas também simbólica do território a que se vincula e no qual profundamente se enraíza”.¹⁰

Le Corbusier foi um dos arquitetos que, para além de reconhecer a importância das novidades do progresso, sempre a conciliou com um particular interesse pelo passado primitivo, e pela arquitetura que deste se aproxima. E se já em “Vers une architecture” o arquiteto abordava os meios primitivos aliados a uma geometria e ordem naturalmente humanas através do templo primitivo, é na viagem que faz pela América do Sul, num conjunto de conferências compilado no livro intitulado “Précisions sur un état présent de l’Architecture et de l’Urbanisme”, que Le Corbusier se depara com as “casas de homens” que tanto o emocionam.

Nesta sua aventura Le Corbusier parte à descoberta dos povos do outro lado do mundo, reconhecendo como eram diferentes as raças, os climas, as culturas e, conseqüentemente, os Homens. No entanto, apesar destas diferenças, interessa colocar o Homem no centro do seu estudo, numa eterna procura pela felicidade que é independente de todas estas variantes. Le Corbusier afirma: “O meu dever, a minha busca, é tentar colocar este homem de hoje fora da infelicidade e da catástrofe; é colocá-lo na felicidade, na alegria quotidiana, na harmonia. Trata-se particularmente de restabelecer ou estabelecer a harmonia entre o homem e o seu meio”.¹¹

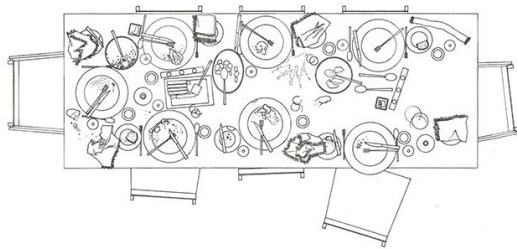
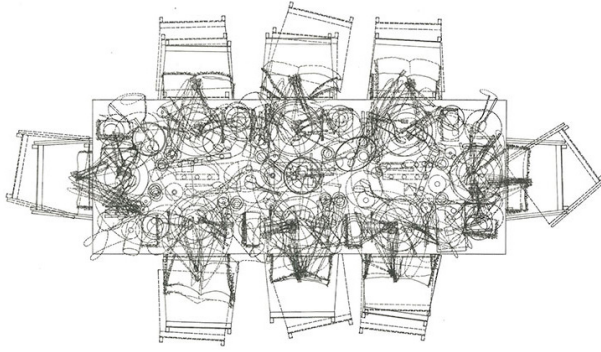
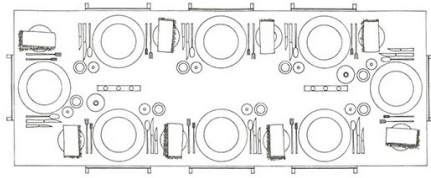
Nas suas viagens pelo Brasil, Argentina e Uruguai, o arquiteto encontra exemplos dessa felicidade, que tanto pretendia resgatar, nas vidas simples e nas casas dos povos índios ou dos territórios rurais que percorre. A sua abordagem distancia-se agora do enfoque inicial da sua carreira na matemática, na geometria e nos traçados reguladores, para passar a evidenciar a alma e o coração que encontra refletidos nas habitações por si visitadas durante a sua estadia.

Frequenta tabernas populares, espaços onde se maravilha com a “medida da vida” ali presente na disposição “fatal” dos utensílios e dos alimentos nas mesas. Essas cenas da vida popular apresentavam para si uma dignidade que inspirariam qualquer um.

“Observem um dia, não num restaurante de luxo, onde a intervenção arbitrária dos garçons e dos *sommeliers* destrói o meu poema, observem num pequeno restaurante popular dois ou três convivas, depois que

10 Vitor Ribeiro in *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da serra do Caldeirão*, op. cit., p. 16.

11 Le Corbusier, “Prefácio à reimpressão de “Precisões”” (1960) in *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004 (1ª ed. 1930), p. 7.



[5] *Increasing Disorder In A Dining Table*, Sarah Wigglesworth e Jeremy Till, 1997.

tomaram o café e que agora conversam. A mesa ainda está coberta com copos, garrafas, pratos, galheteiro, saleiro, pimenteira, guardanapos com as suas argolas, etc. Observem a ordem fatal que põe todos esses objetos em relação mútua. Todos eles serviram, todos foram pegados pela mão de um ou de outro conviva. As distâncias que os separam constituem a medida da vida. É uma composição matematicamente calculada. Não existe um hiato, um engano, o menor desvio. Se um cineasta não enlouquecido por Hollywood estivesse presente a filmar essa natureza morta em primeiro plano teríamos um testemunho de pura harmonia.”¹²

Vemos aqui o esplendor do espaço vivido e verdadeiramente ocupado pelo Homem. Essa é também a arquitetura que Le Corbusier procura e que ali encontra. São as “casas de homens” que procura com verdadeira ansiedade e que se opõem às casas de arquitetos, numa comparação feita entre as soluções simples e dignas dos povos sul-americanos e as soluções de habitação que se iam construindo na Europa. Para Le Corbusier haveria que mudar o foco, pois no seu entender “uma casa de homem é amor”.¹³

Assim, muito pôde aprender com aqueles povos que ia conhecendo. Esses homens e essas mulheres simples tinham, para si, um bom coração, eram “cândidos” e até mesmo “magníficos”. E para além da notável capacidade de resposta às necessidades do seu quotidiano e da sua realidade, tinham ainda uma “capacidade de devaneios interiores”¹⁴ que lhes permitia que “as suas casas estivessem implantadas admiravelmente no solo, com a janela surpreendentemente aberta para espaços magníficos, e que a exiguidade dos seus cómodos fosse abundantemente eficaz”.¹⁵ Ali, neste misto de razão e paixão, reside a beleza da arquitetura popular.

Numa das suas conferências, Le Corbusier esclarece a simplicidade associada a estas construções que muitas vezes era confundida com simples pobreza. Havia na opção pelo simples um sinal de inteligência e de maestria ao qual não deveríamos ser indiferentes. O simples livra-se de todas as complexidades desnecessárias, daquilo que é supérfluo e aproxima-se da essência das coisas, e, no caso, da arquitetura. Deste modo, a simplicidade não é sinal de pobreza, mas antes “uma escolha, uma discriminação, uma cristalização que tem por objeto a própria natureza”.¹⁶ Como tal, o resultado corresponderá sempre a uma síntese e a um ato de plena consciência, que se afasta da confusão para se aproximar muitas vezes da clareza da geometria.

Existe no caráter de espontaneidade e de domesticidade destas soluções a sensibilidade do indivíduo que, com carinho e com detalhes da convivência diária, organiza e enriquece estes espaços, dotando-os de marcas de vida que transformam essas habitações em lares. A casa é verdadeiramente do Homem e, assim como as casas de índios nos bairros da cidade observadas

¹² Le Corbusier, *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*, op. cit., p. 22.

¹³ Idem, *ibidem*.

¹⁴ Idem, p. 23.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶ Idem, p. 89.



[6] e [7] Architettura rural Italiana, Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, 1936.

por Le Corbusier, “constituem o ato da mais total devoção de uma alma sensível”.¹⁷

A arquitetura que vê não está no simples domínio da construção. Como um produto do permanente trabalho do Homem, vence os séculos e torna-se eterna. A realidade nela fortemente enraizada atribui-lhe uma beleza e uma riqueza que o faz comparar essas casas a palácios.

“Desenhei a cabana do selvagem, o templo primitivo, a casa do camponês e disse: estes organismos, criados com a autenticidade que a natureza mesma infunde nas suas obras — a sua economia, a sua pureza, a sua intensidade —, são aqueles que, num dia de sol e de clarividência, se tornaram palácios. Mostrei a casa do pescador, construída com uma verdade aguda, indiscutível; os meus olhos, um dia mergulhados na arquitetura, no facto arquitetónico eterno, descobriram-na subitamente. “Esta casa”, disse a mim mesmo, “é um palácio!””¹⁸

Outra das figuras da arquitetura do século XX, já por nós referida, que procurará na América do Sul a arquitetura que Le Corbusier havia encontrado – essas casas construídas com amor – é Lina Bo Bardi. Nascida em Itália, por lá viveu até 1946, tendo aí feito toda a sua formação académica e trabalhado em vários projetos editoriais. Ainda bastante jovem, com apenas 11 anos, já Lina pintava as suas primeiras aguarelas, representações de pequenas casas rústicas, com coberturas de palha, isoladas no campo e rodeadas de árvores. Essas casas de pessoas simples viriam a constituir um dos principais centros de interesse das suas investigações futuras.

Após terminar os seus estudos, torna-se nítida uma crescente aproximação à arquitetura anónima italiana resultante de uma tradição construída lentamente pelos Homens. Nesse capítulo é de prever que Lina terá sido influenciado pelos arquitetos que antes de si se haviam já adentrado pelo interior do território Italiano em busca das raízes da cultura – e da arquitetura – do seu país na “pureza” do Homem do campo, preservado dos males da cultura urbana. Giuseppe Pagano é um dos pioneiros nessa investigação e em 1936, juntamente com Guarniero Daniel, publica “Architettura rurale italiana”, uma importante obra onde revela um passado e um presente dignos da modernidade, fruto de um contacto com a arquitetura popular do mundo rural Italiano. Confrontado com essa realidade, Pagano escreve: “Este imenso dicionário da lógica construtiva do homem, criador de formas abstratas e fantasias plásticas que podem ser explicadas por ligações evidentes com o solo, com o clima, com a economia, com a tecnologia, abre-se aos nossos olhos com a arquitetura rural”.¹⁹

Essa ideia de produção coletiva, de obra que reúne em si olhares milenares, será tema de vários dos artigos que Lina escreverá. Nessa arquitetura rural via uma segunda natureza criada pelas mãos do Homem, um produto de uma razão

¹⁷ Idem, p. 21.

¹⁸ Idem, p. 161.

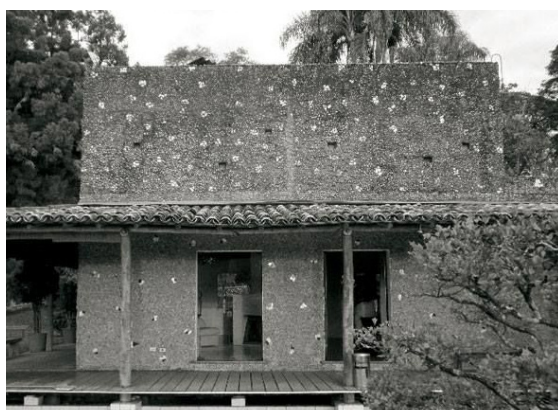
¹⁹ Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milão, Hoepli, 1936, p. 12.



[8] Lina Bo Bardi na Cadeira de Beira de Estrada, 1967.



[9] Páginas do artigo "Construir é viver", na revista "Habitat", 1952.



[10] Casa Valéria P. Cirell, Lina Bo Bardi, 1957-58.

original, ainda próxima da intuição. Assim, pretende resgatar essa arquitetura que se conserva e permanece através do tempo.

Lina Bo Bardi sugere a apropriação dos procedimentos e posturas adotados pelo Homem comum, e não dos seus resultados formais. O que tenta recuperar para o âmbito do seu trabalho é sobretudo a energia e a vitalidade dessa arquitetura anónima e coletiva. Para si, as casas de arquitetos deveriam ter o mesmo calor e o mesmo “amor” das casas de gente comum.

“Mas se dizemos casa, pensamos hoje na casa essencial, nascida para proteger das intempéries, dos excessos da natureza e dos homens: e nesse sentido é casa a gruta, a cabana de ramos e a caravana cigana. Casa é uma porção de espaço, isolado, protegido: um espaço real pronto para consolar e acolher, os meios que o realizam não são os da “grande arte”, mas o da humanidade mais profunda.”²⁰

No caráter doméstico da arquitetura popular Lina encontra, para além das lições de racionalidade e de emoção, os arquétipos primitivos, as formas primordiais do abrigo. A sabedoria milenar e o profundo conhecimento da terra associam-se à essência da arquitetura e, como tal, ao que está na sua origem.

Os temas de investigação de Lina irão manter-se quando, sobretudo devido aos efeitos da II Guerra Mundial, a arquiteta se decide mudar para o Brasil. Aqui novamente o foco recairá sobre a arquitetura popular e sobre a morada que mais se aproxima da ideia de simples abrigo. Neste sentido, funda a revista “Habitat”, uma publicação sobre as artes no Brasil – entre as quais a arquitetura – numa visão que se encontra expressa no próprio título escolhido, “Habitat significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e, portanto, espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social”.²¹ Também deste modo, a revista assumia-se como veículo de transmissão cultural de todo o conhecimento que a arquiteta tinha vindo a recolher, fruto do contacto direto com o mundo rural.

Lina Bo Bardi percorre os territórios interiores do Brasil e aí encontra uma forma de viver muito antiga, onde os modos de vida, a cultura e as condições económicas pouco mudaram ao longo do tempo – permanecem as necessidades elementares que a geraram. Para além disso, depara-se com as “casas de homens”, essas moradas que retratam a vida de um povo e que Le Corbusier mencionou aquando da sua visita à América do Sul.

“Fomos visitar uma mulher, que trabalhava numa olaria perto de Em’boy para constatar como essa pessoa do povo tivesse sido por necessidade ao mesmo tempo: arquiteto, proprietária, jardineira, pintora e quantas outras coisas precisem para realizar uma bela casa. (...) A senhora de Em’boy construiu a sua casa com sete mil cruzeiros. É toda em tijolos, que ela mesma fabricou, deixados à vista, as janelas

²⁰ Editorial, *Domus*, Milão, n.º 195, 1944.

²¹ Prefácio, *Habitat*, São Paulo, n.º 1, 1950.

foram escolhidas de uma obra em demolição, as telhas foram compradas a prestação, assim como o pequeno terreno cercado por um canavial. Para o interno cujas paredes são também de tijolos à vista, essa senhora fez móveis de madeira tosca, usando tábuas de caixotes: uma maravilha de proporções, e o gosto natural de gente do campo fortemente contribuiu para aconselhar beleza, racionalidade e inteligência. (...) A nossa anfitriã mostrou-nos o seu trabalho com a natureza, com a modesta própria de quem opera bem e com consciência. Passamos assim do pequeno terraço enfeitado com gerânio e hortências, à cozinha que é ao mesmo tempo sala de estar. Observamos toalhinhas bordadas sob latas de conserva pintadas, e imagens sacras em pequenas molduras que foram encontradas quem sabe onde, e tudo nos se afigurava arrumado, preciso, bem medido, certo, no próprio lugar. Em seguida a senhora mostrou-nos o seu dormitório: a cama era uma maca e havia uma mala pendurada à parede, sobre a mesma; em cima da cômoda estavam dispostos os objetos para a "toilette" primitiva da senhora; um pequeno tapete no chão; uma cortina à janela e outra que servia de porta. (...) Eis a casa de sete mil cruzeiros."²²

A casa de sete mil cruzeiros aqui descrita aproxima-se da taberna popular relatada por Le Corbusier – ambas são espaços onde a vida flui sem grandes constrangimentos. E é essa vida que anima o espaço, que lhe dá caráter e identidade. Também os habitats visitados na região do Amazonas dão lugar a artigos como "Amazonas: o povo arquiteto"²³, onde Lina reconhecia as características a serem recuperadas na arquitetura "de arquitetos". À semelhança do que sugere Heidegger na conferência "Construir habitar pensar", também Lina Bo Bardi reconhecia neste povo uma relação intrínseca entre construir e viver: "Nem todas as pessoas têm a capacidade de construir uma casa; mas achamos que a maioria sabe aplicar e aperfeiçoar aquela série de regras e princípios transmitidas de geração em geração. (...) José sentiu o prazer da arquitetura, o gosto do planejar, de sistematizar a sua vida debaixo de um teto: um dos mais nobres prazeres do homem. Conhecia, por tradição, a arte de construir e a sua belíssima casa ali está, firme, espaçosa e agradável, no meio da natureza, em plena selva, no coração do Amazonas. Aquele mundo exuberante que é o Amazonas tem na habitação de José um pequeno momento de ordem, de carinho e poesia humana, onde tão bem se compreende que construir é viver".²⁴

Outro dos temas que é esclarecido nas páginas da revista "Habitat" é a própria condição de miséria já abordada por Le Corbusier que frequentemente se associava a estas construções. A distinção feita entre o Homem "pobre" do campo e o Homem "rico" da cidade mostra-nos precisamente que a condição do primeiro se relaciona com a simplicidade e economia de meios, com um

22 Lina Bo Bardi, "Casa de 7 mil cruzeiros" in *Habitat*, São Paulo, n° 3, 1951, p. 4-5. (Depoimento de Flávio Motta presente na Dissertação de mestrado de Maria Fátima Campello - "Lina Bo Bardi: as moradas da alma", Universidade de São Paulo, 1997 - afirma a autoria de Lina Bo Bardi dos textos sobre arquitetura popular, publicados na revista *Habitat*, entre os números 1 e 15)

23 Lina Bo Bardi, "Amazonas: o povo arquiteto" in *Habitat*, São Paulo, n° 1, 1950, p. 68.

24 Lina Bo Bardi, "Construir é viver" in *Habitat*, São Paulo, n° 7, 1952, p. 3.

exato emprego das funções e com um conhecimento dos resultados práticos. Assim, "não é verdade que o sentimento arquitetónico popular obedeça exclusivamente às estritas condições da sua miséria: às vezes, ao contrário, surge-nos ele mais rico de achados e soluções, mais cheio de lógica do que as deformadas estruturas inventadas pelos arquitetos em busca de subtilezas herméticas ou de formas extravagantes".²⁵

O Homem do povo aborrece-se sobretudo com uma coisa: com tudo aquilo que é supérfluo e inútil. A ele apenas lhe interessa o que é essencial. Leva a sua vida com uma paz e contenta-se com aquilo que tem, sem desejar sempre mais e mais. A sua ordem e a sua humildade respeitam os limites da sua vida, e é por isso que, após um dia de trabalho, consegue saborear "a intimidade da sua casa, construída dia após dia, pedra sobre pedra, com grandes sacrifícios".²⁶

Tanto Lina como Le Corbusier enfrentam as mudanças de uma nova era. E, como grande parte dos arquitetos, entendem que as formas da arquitetura devem, conseqüentemente, reinventar-se. Sendo a habitação um dos temas fundamentais do século passado, procuram respostas num passado de verdades eternas, as quais encontram refletidas nas modestas "casas de homens".

Portugal não foi exceção no que respeita a esta procura. Em 1947 e com apenas 22 anos. Fernando Távora escreve "O Problema da Casa Portuguesa", um ensaio em tom de manifesto onde questiona a arquitetura portuguesa que se vinha a desenvolver até então, atribuindo especial destaque à questão da casa. Uma das questões que o motiva a escrever estas palavras é a interpretação errada que era feita do passado e da História. No seu entender, de nada adiantaria recorrer às soluções formais do passado para resolver os problemas do presente, tendo como desculpa a manutenção de uma ideia de identidade nacional. Para Távora há que ir mais longe e mais fundo na questão, ultrapassando os motivos arquitetónicos e procurando as formas de agir que permanecem e que podem fazer frente às questões presentes de uma época.

"Qualquer estilo nasce do Povo e da Terra com a espontaneidade e vida de uma flor; e Povo e Terra encontram-se presentes no estilo que criaram com aquela ingenuidade e aquela inconsciência que caracterizam todos os atos verdadeiramente sentidos, sejam eles de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações."²⁷

O Homem e a Terra constituem, assim, para Távora os dois elementos fundamentais a ter conta no estudo do meio português. É na arquitetura popular que o arquiteto encontra estes temas explorados de forma mais autêntica, ainda que inconscientemente por parte do povo. Aí vemos a sabedoria de como empregar corretamente os materiais e de como satisfazer as necessidades do momento. A casa popular era o exemplo essencial de todas estas questões: "A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está

25 Lina Bo Bardi, "O povo é arquiteto" in *Habitat*, São Paulo, n.º 10, 1953, p. 52.

26 Lina Bo Bardi, "Porque o povo é arquiteto?" in *Habitat*, São Paulo, n.º 3, 1951, p. 3.

27 Fernando Távora, "O Problema da Casa Portuguesa" (originalmente publicado no semanário *Aleo* em 1945), in *Fernando Távora* (coordenação de Luiz Trigueiros), Lisboa, Blau, 1993, p. 11.



[11] Capela de Santa Maria Madalena, Lindoso, *Arquitetura Popular em Portugal*, 1961.



[12] Casa em Leiria, *Arquitetura Popular em Portugal*, 1961.



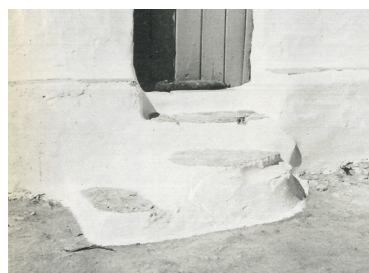
[13] Bairro dos Ilhéus, Picançeira, *Arquitetura Popular em Portugal*, 1961.

[14] Casa em Samora Correia, *Arquitetura Popular em Portugal*, 1961.



[15] Vila do Conde, fotografia de Artur Pastor, anos 50/60.

[16] Pormenor da entrada de uma casa em Alcanhões, Santarém, *Arquitetura Popular em Portugal*, 1961.



mais de acordo com as novas intenções”.²⁸ Nessa casa as relações eram francas, sejam elas com o meio ou com o próprio Homem; a casa vibra em uníssono com a realidade.

O passado contém em si as verdades eternas. No entanto, para não correr o risco de este agir sobre nós como uma “prisão”, há que saber transpor estas verdades para o presente. Deste modo, entre ficar preso e estagnar, ou seguir em frente, Távora apela-nos a ir ao encontro da segunda opção. Esta será “a única possível para aqueles que nasceram para aumentar ao passado algo de presente e algumas possibilidades de futuro, para aqueles para quem viver é criar alguma coisa de novo, não pelo desejo estúpido de ser diferente, mas pela imperiosa determinação da vida que não admita qualquer paragem ou qualquer estagnação sob pena de que a posteridade nos não perdoe”.²⁹

É revendo-se também nas inquietações expostas por Fernando Távora, mas sobretudo num apelo feito por Francisco Keil do Amaral ainda em 1947, que entre 1955 e 1960 se desenvolve o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal. Nesse artigo de 1947 intitulado “Uma iniciativa necessária”, Keil do Amaral propõe uma investigação que se debruce sobre as valiosas lições da arquitetura regional Portuguesa, onde se encontrariam as bases para uma arquitetura “honesta, viva e saudável”.³⁰ E, tendo sempre em vista o presente e o futuro, coloca a seguinte questão: “Mas será que nós não possuímos, realmente, fontes mais puras e coerentes para a formação de uma arquitetura moderna portuguesa, do que pretendem fazer crer os nossos regionalistas... de fachada?”³¹

O propósito do Inquérito era, por isso, claro: procurar “evidenciar a importância das relações entre o Homem e o seu meio – social, económico e geográfico – na formulação das arquiteturas como sequência de processos de construir longamente depurados que têm a ver com situações concretas bem definidas”.³² Nos anos de investigação que se seguiram e se espalharam por diferentes regiões do país, os arquitetos encontraram as lições de verdade, de programa e de criatividade presentes tanto no meio rural como no meio urbano português.

À semelhança das investigações de outros arquitetos já aqui referidas, o Inquérito vem desvendar uma arquitetura que está ainda próxima de um passado primitivo, de uma forma de agir que vinha a ser depurada por inúmeras gerações de Homens com os mesmos hábitos e os mesmos “gestos de semear, de plantar, de tratar e de colher”³³, imunes às inquietudes e renovações presentes nos meios urbanos. Aí o espírito é de permanência, de quietude e de estabilidade, constituindo o pano de fundo para uma vida humana também ela pacata e simples.

Fernando Távora é um dos arquitetos envolvidos neste trabalho, integrando a equipa da região do Minho. Távora pôde, aqui, ter o intenso contacto direto com

²⁸ Idem, p. 13.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ Francisco Keil do Amaral, “Uma iniciativa necessária” in *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, n.º 14, Lisboa, F. Pereira da Costa, 1947, p. 12.

³¹ Idem, *ibidem*.

³² *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961), p. 10.

³³ Idem, p. 19.

a arquitetura regional Portuguesa que lhe permitiu confirmar os enunciados do seu ensaio de 1947. Para além disso, conclui ainda que as características ali reconhecidas iam ao encontro das premissas da arquitetura moderna que se ia fazendo no exterior, pois em ambas estão em jogo os fenómenos basilares da arquitetura.

Para além de ser exemplo de funcionamento, engenho, economia e coerência, a casa popular representa também o espaço com alma, capaz de emocionar e de relacionar “as coisas entre si, os homens entre si, as coisas e os homens entre si”.³⁴ Deste modo, a casa é, para o arquiteto, um organismo vivo, o espaço onde confluem os temas da razão e da paixão também enunciados por Le Corbusier na sua aventura sul-americana. “Como poderia ser de outro modo esse misto de abrigo físico e refúgio espiritual, onde passamos grande parte do nosso tempo e tantos dos melhores – e piores – momentos da nossa vida?”³⁵ A casa é a indispensável referência social, complemento da vida do Homem, o lugar onde se guardam as suas memórias e que é em simultâneo condicionado por ele e condicionante de toda a sua vida. O Homem simples, habitante dos recônditos lugares deste país com que Távora se depara, encontra na casa a sua proteção, mas também o seu orgulho. Trata-se de um “fazer aparecer a dignidade da vida humana mesmo nas piores condições”.³⁶

A evolução do pensamento de Fernando Távora relativamente à arquitetura aproxima-se, em parte, à de Le Corbusier. Num primeiro momento, o arquiteto português entendia a arquitetura como algo apenas ao alcance de alguns, algo de “sublime” e “extraterreno”, “qualquer coisa assim como uma intocável virgem branca”.³⁷ Contudo, anos passaram e Távora foi capaz de ver a arquitetura como uma das muitas manifestações de vida – um fenómeno que é natural para qualquer Homem.

“Acreditei então que a Arquitetura era sobretudo um acontecimento como tantos outros que preenchem a vida dos homens e, como todos eles, sujeita às contingências que a mesma vida implica. E a intocável virgem branca tornou-se para mim uma manifestação de vida. Perdido o seu sentido abstrato, encontrei então a Arquitetura como qualquer coisa que eu ou qualquer outro homem podemos realizar – melhor ou pior – terrivelmente contingente, tão presa à circunstância como uma árvore pelas suas raízes se prende à terra. E o mito desfez-se. E entre a pequena choupana e a obra-prima vi que existiam relações como sei existirem entre o pedreiro (ou qualquer outro homem) e o arquiteto de génio.

Vista sob este ângulo, a Arquitetura aparece-nos agora como uma grande força, força nascida da Terra e do homem, presa por mil fios

34 Fernando Távora, “Uma Casa na Foz do Douro” in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: Sobre o ‘projeto-de-arquitetura’ de Fernando Távora* (coordenação de Manuel Mendes), Porto, FIAJMS, 2015, p. III.

35 Idem, p. VII.

36 Eduardo Castillo, *Indagando, La nueva Arquitectura de Chile*, V Foro Internacional de Arquitectura, 2004, p. 167.

37 Fernando Távora, “Escola Primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)” in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: Prólogo* (coordenação de Manuel Mendes), Porto, FIAJMS, 2013, p. [C3] 43.

aos cambiantes da realidade, força capaz de contribuir poderosamente para a felicidade do meio que a vê nascer. Efeito e causa ela é deste modo uma das armas de que o homem dispõe para a criação da sua própria felicidade.

(...) Como uma árvore, este edifício tem as suas raízes, dá sombra e proteção àqueles que a ele se acolhem, tem os seus momentos de beleza e, assim como nasceu, um dia morrerá depois de viver a sua vida. Não se trata, em verdade, de uma intocável e eterna virgem branca mas de uma pequena e simples obra feita por homens e para homens.”³⁸

De modo geral, à elementaridade das formas da arquitetura popular raramente estão associados o rigor e a precisão. A sua pureza encontra-se, antes, numa relação de maior intensidade com a realidade. Como tal, não se trata de uma pureza da “arte-pela-arte, desreal e desumanizada”³⁹, mas uma pureza que é em certo sentido impura, pois está intrinsecamente ligada às condições vitais do meio em que se desenvolve. “A sua ordem é fruto da vida e não a sua origem”.⁴⁰

Essa circunstância característica do universo popular contribui geralmente para o seu próprio caráter; uma marca da presença do Homem por detrás daquelas obras que com simples meios e escassos materiais foi capaz de as erguer. Fernando Távora, por exemplo, encontra nessa imperfeição algo que é genuinamente português, capaz de abranger as mais diferentes construções, do norte ao sul do país. “Será o nosso chamado lirismo, uma certa humanidade, uma certa presença da pessoa que, apesar de tudo, apesar do rigor, apesar da geometria, aparece nas coisas que fazemos através da traição da mão-de-obra, ou através duma certa incompetência profissional, ou através de uma pequena dificuldade que surgiu no projeto, ou através do cliente que pressiona uma pequena alteração. Isso dá, quanto a mim, um certo caráter às nossas coisas”.⁴¹ Esta imperfeição, que é portuguesa e de toda a parte, é também refletida por Fernando Pessoa através das palavras do seu heterónimo Alberto Caeiro:

“Mas graças a Deus que há imperfeição no Mundo
Porque a imperfeição é uma coisa,
E haver gente que erra é original,
E haver gente doente torna o Mundo engraçado.
Se não houvesse imperfeição, havia uma cousa a menos,
E deve haver muita cousa
Para termos muito que ver e ouvir...”⁴²

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Patrícia Miguel, “Mapa-mundo é o reportório das nossas possibilidades vitais. Investigações a partir do estudo da biblioteca de Fernando Távora enquanto jovem” in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: Sobre o ‘projeto-de-arquitetura’ de Fernando Távora*, op. cit., p. 369.

⁴⁰ Eduardo Castillo, *Una arquitectura sin pureza*. Apresentação da obra de Germán del Sol ao Directorio Nacional do Colegio de Arquitectos reunido para eleger o Premio Nacional de Arquitectura de 2006.

⁴¹ Fernando Távora (entrevista por Manuel Mendes para a “Edifícios”) in *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: uma porta pode ser um romance* (coordenação de Manuel Mendes), Porto: FIAJMS, 2013, p. [C]_9.

⁴² Alberto Caeiro, “O Guardador de Rebanhos” in Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro* (nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor), Lisboa, Ática, 1946, p. 64.

Também sobre este tema se debruça Pablo Neruda no seu manifesto “Sobre una poesia sin purezas”, de 1935. Aqui, Neruda ressalta a importância de “observar profundamente os objetos em descanso”⁴³ de forma a perceber neles “a confusa impureza dos seres humanos, (...) o uso e desuso dos materiais, as pegadas dos pés e dos dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas internas e externas”.⁴⁴ Esta é a atmosfera que encontramos nas moradas populares.

Talvez seja, de facto, importante reconhecer que a vida, em geral, não é pura nem perfeita. Existe uma distinção entre o que seria uma existência humana idealizada e a nossa verdadeira circunstância existencial. A arquitetura popular dá notícia dessa circunstância da vida. Deste modo, como resultado direto da experiência do Homem, incorpora em si uma realidade de memórias, sonhos, crenças e de múltiplas vontades capazes de mostrar “o esplendor que tem a vida humana nesse momento, um esplendor irrepetível”.⁴⁵

Intimidade e Emoção

“Os feitos e a natureza de Héstia⁴⁶:

Ela é a deusa do lar, que, em cada casa particular e nas cidades e colónias, protege todos os que lhe prestam veneração. Héstia é reverenciada universalmente não só por ser a mais amável, correta e caridosa de todo o Olimpo, mas também por ter inventado a arte de construir casas. O seu fogo é tão sagrado que se, por acidente ou em sinal de luto, a lareira de um determinado lar se esfria, ele ilumina-se novamente com a ajuda de uma roda de fogo.”⁴⁷

Pensar na ideia de casa pode ser muitas vezes pensar em refúgio, abrigo, calor, mas também em família, conforto e intimidade. No entanto, nem sempre a sua forma correspondeu àquilo que é para nós hoje a ideia de um lar, e por isso, importa perceber que esses temas apesar de constantes, foram ao longo dos tempos entendidos das mais diversas formas. Ao pensarmos na História da Humanidade, encontramos aí um Homem que parte inicialmente de uma vida em comunidade, o Homem como “animal social” no seu estado mais puro e que sempre acompanhará a sua vida, em direção a uma conquista gradual da individualidade até aos nossos dias.

Como já tivemos oportunidade de mencionar, o Homem terá construído os seus primeiros abrigos para fazer face aos perigos e inclemências da natureza, quer sejam eles do clima, quer sejam dos animais selvagens. Nesse sentido, a casa seria aí entendida, sobretudo, como mera proteção física, pois essa era, de facto, a sua necessidade mais imediata. Parece-nos natural que esta condição

43 Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin purezas” in Eduardo Castillo, *Una arquitectura sin pureza*, op. cit.

44 Idem, ibidem.

45 Eduardo Castillo, *Una arquitectura sin pureza*, op. cit.

46 Deusa da mitologia grega.

47 Robert Graves, *Os mitos gregos*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2017 (1ª ed. 1955), p. 138.

predominantemente material da casa, que acreditamos estar relacionada ainda com um estado de desenvolvimento primitivo da mente humana, esteja também associada a um estilo de vida nómada, em que o Homem não se estabelecia durante muito tempo no mesmo lugar.

À medida que o tempo passa e que as capacidades mentais do Homem evoluem, este terá percebido a conveniência que há numa casa, nos seus confortos domésticos e na dimensão social a ela inerente. "O homem precisava de um lar, um lugar aquecido e confortável, primeiro o calor físico, depois o calor das afeições".⁴⁸ A noção de casa como o nosso canto no mundo, o lugar ao qual sempre voltamos, terá sido alimentada pela condição sedentária que os antigos passaram a adotar, organizando-se em comunidades que se baseavam numa economia agrícola e que pela maior produção e concentração de bens alimentares puderam constituir grupos humanos de maior densidade.

A organização espacial destas primeiras casas desconhece as divisões espaciais internas que hoje reconhecemos como naturais nas nossas habitações. Nas culturas mais remotas era comum a convivência dos mais diversos usos num mesmo espaço, aquilo a que podemos chamar de mono-local. Geralmente no seio da comunidade, a cada família correspondia uma destas casas assim estruturada. Este é o espaço íntimo da vida familiar, e como tal, o do núcleo mais próximo no que aos laços sociais diz respeito.

A noção de intimidade é, para nós, fundamental para entender a essência da casa. Não pretendemos aqui pôr em causa a natureza social e pública do Homem. A defesa da intimidade e da privacidade surge como complementar a essa natureza, na medida em que essa relação estabelecida com o que é exterior "só será possível de forma plena, ou mais profunda, se é experimentada a partir dos nossos interiores, se existe um lugar para o recolhimento individual".⁴⁹

Temos consciência que o espaço individual não existe desde o princípio, mas porque nem só desse espaço ou da privacidade se estabelece a intimidade, esta encontra-se presente desde a origem da casa. Neste momento, importa considerar as palavras de Ana Sofia Pereira da Silva, ao distinguir os três tipos de intimidade no âmbito da casa: a familiar, a conjugal e a individual.⁵⁰ Assim, num primeiro momento surge a intimidade familiar, como marca de um passado primitivo que, apesar de ser dominado pela vida em comunidade, em muitos dos casos não deixa de possuir também a célula na escala humana onde cada núcleo se recolhe. Não só a casa como também a própria conceção de vivência comunitária, contribui para um ambiente de segurança, conforto e partilha. E isto deve-se ao facto de a intimidade não corresponder a um espaço localizável, mas antes ao domínio das sensações e das emoções.

"A intimidade concerne ao âmbito das emoções, ao território mais inexpressável, ao que pode até fugir da linguagem, à experiência que

48 Henry David Thoreau, *Walden ou a Vida nos Bosques*, São Paulo, Editora Ground, 2007 (1ª ed. 1854), p. II.

49 Ana Sofia Pereira da Silva, *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM, 2013, p. 385.

50 Idem, p. 21.

não tem que ser obrigatoriamente explicada através da razão. O íntimo é o próximo ou familiar, o contacto íntimo com o outro poderá estar associado a uma vida em comunidade e não estar em momento algum associado ao isolamento.”⁵¹

Segundo Hannah Arendt, o conceito de privado, e a marcada distinção entre o seu carácter e o daquilo que é público, surge na Antiguidade Clássica onde era entendido como privação – no caso, “privação do acesso à esfera pública da polis”.⁵² Assim, uma vida exclusivamente privada correspondia a uma vida inferior, que não encontra a plenitude de uma vida inteiramente humana. Mais tarde, já na Idade Média, as questões que para os antigos correspondiam à esfera pública, vão-se transferindo gradualmente para o âmbito do privado.

“Na opinião dos antigos, o carácter privativo da privacidade, implícito na própria palavra, era crucial: significava literalmente um estado no qual o indivíduo se privava de alguma coisa, até mesmo das mais altas capacidades humanas. Quem vivesse unicamente uma vida privada – o homem que, como o escravo, não podia participar da esfera pública ou que, como o bárbaro, não se desse ao trabalho de estabelecer tal esfera – não era inteiramente humano. Hoje não nos ocorre, de imediato, esse aspeto da privação quando empregamos a palavra “privacidade”; isto é, em parte, devido ao enorme enriquecimento da esfera privada através do moderno individualismo. (...) O facto histórico decisivo é que a privacidade moderna, na sua função mais relevante – proteger aquilo que é íntimo – foi descoberta não como oposto da esfera pública, mas da esfera social, com a qual, no entanto, tem laços ainda mais estreitos e autênticos.”⁵³

Por seu lado, o tema da individualidade ou do espaço individual surge, ou recupera-se, no Renascimento. Acontecimentos como a invenção da perspetiva demonstram a importância que assume a representação segundo um ponto de vista único e individual. Nasce assim a “moderna conceção de indivíduo”.⁵⁴ Daqui para a frente o Homem vai sentindo cada vez mais a necessidade de encontrar um espaço que seja unicamente seu, algo que é comprovado pela recorrente escrita de diários íntimos a partir do século XVI. Este espaço que não é partilhável com mais ninguém é o seu refúgio. Associado à escrita destes diários estaria um espaço onde o indivíduo os pudesse guardar, um lugar que manteria as suas propriedades longe dos olhares alheios. Deste modo, e sobretudo nas classes sociais mais favorecidas, surgem espaços como os escritórios e bibliotecas, enunciados provavelmente ainda como peças de mobiliário. Estes espaços reuniam já em si a essência do espaço íntimo e privado e viriam a dar origem a divisões no interior da casa cujo carácter se propagou até aos nossos dias.

A organização espacial da casa passará a acompanhar também esta ideia de compartimentação, contrastando com a anterior organização num único espaço que reunia habitantes, funções e rotinas, que se veio a desenvolver

⁵¹ Idem, p. 385.

⁵² Idem, p. 6.

⁵³ Hannah Arendt, *A condição humana*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007 (1ª ed. 1958), p. 48.

⁵⁴ Ana Sofia Pereira da Silva, op. cit., p. 10.

desde um passado primordial até às habitações do período medieval. Este tipo de transformações é algo que vai sucedendo quase exclusivamente nos meios urbanos. Como mencionámos anteriormente, as casas do Homem do campo caracterizam-se por uma evolução lenta e constante e, por isso, não acompanham esta especialização e individualização dos espaços da casa, continuando a albergar no mesmo espaço toda a família e as distintas atividades do quotidiano. Contudo, com o passar dos tempos e num passado já mais recente, as classes populares vieram a reclamar também outras condições que envolviam a salubridade, a higiene, o conforto e também "espaços destinados ao habitar íntimo e individual".⁵⁵

Com o propósito de entender de forma mais aprofundada a questão da intimidade e a subjacente ideia de conforto e proteção que reconhecemos numa casa, será importante procurar algo que, por ser comum a todos, pode conter algo de essencial e, assim, algumas respostas quanto à universalidade deste fenómeno. E novamente, pensar na essência implica um regressar às origens, e neste caso à origem do Homem, não enquanto espécie, mas enquanto indivíduo.

O ser humano "chega ao mundo a partir de um espaço individual: o espaço intrauterino".⁵⁶ Antes de conhecer qualquer outro espaço, este é "a sua casa", um espaço natural onde o novo ser se desenvolve até estar preparado para habitar o mundo. A esta imagem de espaço inicial associa-se frequentemente um carácter íntimo, uma sensação de presumível conforto e de uma vida que se encontra protegida. Aqui residem um misto de sensações que conformam aquele que é, possivelmente, o espaço da intimidade por excelência. Para além de todas estas impressões despertadas em nós, devemos salientar que este espaço não existe no mundo de forma isolada, correspondendo a um mundo dentro de outro mundo – um espaço que se sabe rodeado por outro. Essa relação que se estabelece entre dois meios será fundamental para a ideia de proteção face ao desconhecido. No caso do espaço intrauterino fica clara essa dependência através do laço íntimo estabelecido entre o ser que se desenvolve no seu interior e a mãe, que tem como função a sua proteção.

No entanto, é verdade que não há ninguém que pela sua memória consiga recuperar a lembrança do começo da vida individual e que possa confirmar esta conceção de espaço que o abrigo do útero materno costuma sugerir. Por outro lado, parece-nos também inegável que o Homem na sua generalidade continua, ao longo da sua vida, a procurar e a necessitar dos momentos de isolamento e de intimidade onde possa encontrar as sensações do espaço intrauterino aqui referidas.

"O útero é o lugar onde começa sempre uma história. Este lugar, ou a ideia deste lugar, é um arquétipo do habitar que talvez se persegue ao longo de uma vida e assim ao longo da vasta experiência de habitar."⁵⁷

⁵⁵ Idem, p. 20.

⁵⁶ Idem, p. 34.

⁵⁷ Idem, ibidem.



[17] *The Boy Hidden in a Fish*,
David Hockney, 1970.



[19] *Quarto de Lina Loos*, Adolf
Loos, 1903.



[18] *The Boy Hidden in an Egg*,
David Hockney, 1970.

Na infância, é comum as crianças procurarem esconderijos quer sejam eles escavados na terra, ou construindo os seus próprios, debaixo de cadeiras, de mesas ou de outros móveis, usando até elementos como lençóis e almofadas. Este “jogo” pode ser entendido como a tentativa de criação de um lugar de recolhimento para uso pessoal da criança numa escala que se pretende acolhedora e protetora. Também na adolescência os jovens costumam transformar os seus quartos em universos próprios e inteiramente seus, espalhando pelas paredes as suas referências, “começando a construir o seu próprio território e assim um universo individual”.⁵⁸ Algumas das gravuras que David Hockney realizou em 1969 para ilustrar os contos dos irmãos Grimm como “The Boy Hidden in a Fish” e “The boy hidden in an egg” representam, precisamente, os valores de segurança, proteção e intimidade que existem desde a origem do Homem enquanto espécie e enquanto indivíduo.

Sigmund Freud, no livro “O Mal-Estar na Civilização”, confirma essa procura de um abrigo, de um espaço de bem-estar, segurança e prazer, e o desejo de o voltar a habitar ao longo da vida do ser humano. “O abrigo é um substituto do útero materno, a primeira morada, provavelmente desejada ao longo de toda a vida, onde o homem se sentia bem e seguro”.⁵⁹ E apesar desta memória não pertencer ao território do consciente, ela poderá ter a força suficiente para mover o Homem nessa procura de um lugar outrora experienciado. Pois o inconsciente, como sugere Carl Jung, “é considerado geralmente como uma espécie de intimidade pessoal encapsulada”.⁶⁰

O espaço intrauterino e o desenvolvimento do novo ser acontece, como referimos, dentro de outro ser que o nutre e abriga. Esta sensação de proteção espacial, de primeiro habitar, permite-nos associar a ideia de mãe e de Terra, “como duas entidades que alimentam e protegem”.⁶¹ Assim, como a mãe protege o embrião neste lugar de conforto, também a terra apresenta as suas cavidades como espaço onde o Homem se pode refugiar. A imagem da caverna como primeiro habitat do Homem enquanto espécie, pode aproximar-se da imagem do espaço intrauterino, origem do Homem enquanto indivíduo.

Deste modo, a caverna encarna em si a ideia ou o arquétipo, como enuncia Carl Jung, do útero materno (o útero da terra-mãe), mas também de espaço puro, surgido antes da arquitetura, ou ainda de palco do mundo simbólico onde se dá o “contacto com as forças e poderes das profundezas”.⁶² Para além disso, a caverna surge frequentemente associada ao isolamento ou alheamento não necessariamente de outros indivíduos, mas do mundo exterior (algo que está presente, por exemplo, na “Alegoria da Caverna” de Platão). Esse afastamento permite ao Homem encontrar um espaço para estar consigo próprio onde pode refletir, meditar e, deste modo, conhecer-se. Este arquétipo primitivo alcança, assim, o seu paralelo moderno nos espaços da individualidade e da intimidade.

⁵⁸ Idem, p. 35.

⁵⁹ Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008 (1ª ed. 1930), p. 43.

⁶⁰ Carl Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000 (1ª ed. 1959), p. 30.

⁶¹ Ana Sofia Pereira da Silva, op. cit., p. 35.

⁶² Francesco Iodice, *Cavity and limit*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2015, p. 40.



[20] *São Jerónimo no seu estúdio*, Antonello da Messina, 1475-76.

"A caverna é também uma exploração do eu interior, em particular, do eu primitivo, transportado para as profundezas do subconsciente. A caverna simboliza o lugar da identificação, o processo da interiorização psicológica na qual o indivíduo se torna ele mesmo e atinge a maturidade."⁶³

O espaço doméstico como espaço de proteção e, por vezes até, de reclusão e retiro manteve-se, naturalmente, ao longo da História. Materializados muitas vezes sob a forma de uma habitação mínima e essencial, esta arquitetura aproxima-se das verdades eternas que estão na sua origem. No entanto, este desejo "não será um regresso ao passado, mas um progresso real, baseado na potencialidade dos nossos mais fortes desejos, fortes porque latentes e eternos".⁶⁴

Confirmando a tendência que nos é natural enquanto humanos de ocupar os espaços mais próximos da nossa própria escala, Antonello da Messina pinta, no século XV, o estúdio de São Jerónimo. Nesta imagem podemos ver o santo a ocupar uma peça de mobiliário complexa, que é em simultâneo banco, escrivaninha e estante, elevada relativamente ao chão e separada do teto. Este "habitação" define um espaço no interior de outro grande espaço que o rodeia, aparentemente um edifício de caráter monástico com a sua escala monumental, conferindo-lhe as condições necessárias para o habitar individual com o seu caráter íntimo e de conforto. Desenvolvido como se de um quarto se tratasse, encontramos no estúdio de São Jerónimo a imagem da célula mínima que contém tudo o que é essencial para o Homem.

Unindo as ideias de um habitar primitivo e essencial às de um espaço acolhedor e protetor frente à vastidão do mundo, vários foram os Homens que procuraram na natureza um lugar de afastamento dos tumultos da vida urbana. A esses pequenos universos associamos por vezes a ideia de solidão como tristeza ou infelicidade, contudo, devemos antes entendê-los mais próximos do sentido de solitude, como uma vontade (palavra que demonstra a voluntariedade da ação) de estar mais próximo do "eu", da natureza ou de uma presença espiritual. Como diria Luis Barragan: "Só em íntima comunhão com a solidão o homem pode encontrar-se".⁶⁵ Este é o caso, por exemplo, dos monges da Ordem dos Cartuxos, uma congregação de raiz eremítica que baseia o seu quotidiano no silêncio, no isolamento e na austeridade. Para que isso aconteça, cada monge tem uma cela cujas condições lhe permite dormir, trabalhar e orar, passando aí grande parte do seu tempo.

Henry David Thoreau é exemplo de um eremita da vida moderna que em 1845, com apenas 27 anos, se decidiu mudar para o meio da floresta. Motivado por um desconforto relativo à vida na cidade, procura um lugar de pausa ou de suspensão que associará a uma forma de vida simples, em harmonia com a natureza e onde se possa confrontar com a sua própria natureza humana. Aí vive durante dois anos, vindo posteriormente a publicar em 1854 o livro "Walden" correspondente ao relato dessa sua experiência. "Fui para os bosques

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Tristan Tzara, "D'un certain automatisme du goût" in Ana Sofia Pereira da Silva, op. cit., p. 38.

⁶⁵ Luis Barragan. Discurso na cerimónia de entrega do Prémio Pritzker, 3 de junho de 1980, Dum-barton Oaks, Estados Unidos.

[21] Réplica da casa de Henry
David Thoreau junto ao Lago
Walden.



porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os factos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que tinha a ensinar-me, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido”.⁶⁶

O espaço que decide construir para si vai ao encontro das coisas essenciais que tanto procurava, definindo-se como uma pequena cabana que acolhia um único espaço onde escrevia, dormia e se podia aquecer nos dias de clima mais rigoroso junto à lareira. Trata-se de um espaço simples, que poderíamos até designar como primitivo, mas que tem tudo aquilo de que precisa. Esta pequena habitação servia apenas para abrigar as atividades que não poderiam ser realizadas ao ar livre, nas quais encontrava o maior prazer.

“Com a expressão “coisas necessárias à vida” designo o que quer que seja que o homem obtém por esforço próprio, e que desde o início, ou pelo uso contínuo se tornou tão importante para a vida humana que nenhum ou poucos até hoje tentaram viver sem elas, seja por selvageria, pobreza ou filosofia.”⁶⁷

Deste modo, o autor sabia que não era qualquer luxo ou artifício que acrescentasse à sua humilde habitação que lhe traria uma maior qualidade ou um maior conforto. Assim como as habitações populares dispersas pelo mundo rural, “é a vida de quem as habita que torna as casas, como as conchas, tão pitorescas”.⁶⁸ É nessa vida espontânea que encontra as motivações para toda a beleza, incluindo a arquitetónica.

A construção da sua cabana envolveu um conhecimento exato dos materiais e dos seus custos, o que lhe permitiu ter uma noção precisa e verdadeira de tudo o que esta envolvia, algo que Xavier Monteys associa a um “Conheço-a porque me conheço”⁶⁹, numa ideia de espaço que corresponde ao próprio prolongamento do Homem. Para erguer o seu abrigo, Thoreau pôde sentir o verdadeiro espírito de comunidade presente nesses meios, não tanto por necessidade, mas para estabelecer “boa vizinhança”. “Homem algum jamais se sentiu tão honrado quanto eu pelo carácter dos seus ajudantes, que, confio, estão destinados a erguer algum dia estruturas mais altas”.⁷⁰

Nos bosques não estava só, pois tinha à sua disposição uma natureza intocada e repleta de lugares por explorar que eram a sua eterna companhia. E assim, como um Homem primitivo, era um verdadeiro hóspede da natureza. Ao habitá-la, encontrava sempre algo para fazer, algo que lhe permitisse conhecê-la melhor, assim como também a si próprio. A sua vida era a sua distração e por isso, ao contrário das pessoas da cidade que procuravam o prazer na companhia de outras ou de atividades de lazer como o teatro, não tinha de se esforçar para que surgissem peripécias e novidades que lhe traziam grande felicidade. “Naqueles dias em que as minhas mãos estavam sempre ocupadas, lia pouco, quando muito uns fragmentos de papel que jaziam pelo chão, pois o cabo de

66 Henry David Thoreau, op. cit., p. 39.

67 Idem, p. 5.

68 Idem, p. 20.

69 Xavier Monteys, *La habitación. Mas allá de la casa de estar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 62.

70 Henry David Thoreau, op. cit., p. 19.

uma ferramenta ou uma toalha de mesa eram capazes de, cumprindo o mesmo propósito, proporcionar-me tanta diversão quanto a *Iliada*".⁷¹

Grande parte do seu quotidiano transcorria ao ar livre, num contacto próximo com a natureza. No entanto, era nos dias de grandes tempestades que Thoreau experienciava mais intensamente a sua casa enquanto abrigo seguro e protetor. Quanto maior a força da natureza, mais profundamente a casa manifesta a sua essência. Seja através do sol, da chuva, do vento, do verão ou do inverno, a natureza é, para si, uma contínua fonte de bondade e alegria. Deste modo, o Homem, como palco de pensamentos e emoções, pode ser bastante feliz estando sozinho. Sobre esta ideia de solidão parece-nos pertinente atentar no que diz Alberto Caeiro:

"Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,
Quer para fazer bem, quer para fazer mal.
A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos.
Querer mais é perder isto, e ser infeliz."⁷²

Assim como Henry David Thoreau, também Martin Heidegger procurou no retiro na natureza algumas respostas relativas à génese da existência humana. As questões que o inquietavam prendiam-se sobretudo ao sentido do ser como tema primeiro e central da filosofia. Por isso, haveria que voltar às origens do ser, a um sujeito que vive e habita num sentido existencial. A sua casa deveria também voltar a interpretar estas questões que misturam um habitar e um construir, como se de uma única ação natural se tratasse. É na tentativa de recuperar esse habitar que Heidegger decide construir o seu pequeno refúgio nas montanhas. Lugar, memória e natureza estariam constantemente presentes ao longo da sua estadia na cabana.

"Na escarpa de um vale rodeado de montanhas na parte sul da Selva Negra, à altitude de 1150m, está uma pequena cabana de esquí. As medidas em planta são de 6 por 7 metros. O baixo telhado cobre três cómodos: a cozinha, que também é sala de estar, um dormitório e um estúdio. As casas das fazendas, com os seus grandes telhados sobressalientes, encontram-se em ampla disposição espalhadas pela base estreita do vale e na encosta oposta, igualmente íngreme. Acima da ladeira, os prados e pastagens levam à floresta com os seus pinheiros antigos, altos e escuros. Por cima de tudo isso, um céu claro de verão em cuja vastidão radiante dois falcões planam à volta em largos círculos."⁷³

A vida do campo permitia ao filósofo alemão um contacto genuinamente próximo com a natureza. Esta envolvente era bastante propícia ao pensamento e, assim, ao ato da criação. Os ciclos da natureza, os seus movimentos e os seus sons contribuem para uma exploração intelectual que é sobretudo a exploração do "eu". Os sentidos são a forma de apreender o mundo, algo próximo do que nos diz Alberto Caeiro no seu poema "Sou um guardador de rebanhos": "Sou

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² Alberto Caeiro, "O Guardador de Rebanhos", *op. cit.*, p. 56.

⁷³ Martin Heidegger, "Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en provincia?" ("Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz", 1933), in *Eco*, Bogotá, março de 1963.

um guardador de rebanhos./O rebanho é os meus pensamentos/E os meus pensamentos são todos sensações./Penso com os olhos e com os ouvidos/E com as mãos e os pés/E com o nariz e a boca”.⁷⁴

Quando era mais jovem, o envolvimento de Heidegger não era apenas com a natureza, mas também com a vida comunitária que caracterizava as gentes daquele meio. Deste modo, participa nas tarefas sazonais que aconteciam no vale, “ajudando os aldeãos com os trabalhos florestais do outono, cortando árvores e preparando lenha para secar”.⁷⁵ A construção desta relação de cumplicidade aproxima-o do povo e das suas formas de vida, tendo posteriormente manifestado uma estreita correspondência entre o seu trabalho e o dos camponeses. Este laço de amizade e companheirismo pode ser demonstrado pela história que Heidegger conta de uma camponesa de 83 anos que o costumava ir visitar à sua cabana e que na noite da sua morte e pouco antes do seu “fim”, rodeada por familiares, se lembrara de pedir que enviassem uma saudação ao “Senhor Professor”. A simplicidade deste gesto terá produzido uma lembrança profundamente prazerosa e significativa para si, valendo “incomparavelmente mais do que a mais habilidosa “reportagem” de qualquer jornal internacional sobre a minha pretensa filosofia”.⁷⁶

A materialidade da cabana vem demonstrar uma vontade de integração na paisagem através de materiais como a pedra e a madeira, que assinalam a passagem do tempo e a relação próxima com o lugar. A semelhança das casas dos camponeses, também aqui estava presente o trabalho artesanal, expressão de um viver e de um saber autênticos. A modéstia deste tipo de trabalho é abordada por Heinrich Tessenow na sua obra “Handwerk und Kleinstadt” como oposição ao desenvolvimento tecnológico. O artesão era, para si, a figura a recuperar: “O artesão pretende sempre situar-se no centro, deseja estar como trabalhador nessa posição, onde nos encontramos quando realmente somos homens: no centro do mundo. (...) Porque o espírito artesanal mantém-nos unidos à casa. E faz-nos ter uma terra própria, onde situar casa, pátio e jardim, e uma oficina como lugar central. Uma oficina que armazena as nossas fadigas e preocupações e tristezas, mas também o nosso orgulho, as nossas risadas e canções”.⁷⁷

A cabana construída é a manifestação de um habitar existencial, relacionado sobretudo com a emoção e com a experiência. Como nas casas de campo que pontuam aquele território, estava ali presente uma nostalgia que é “produto de uma idealização da densidade e firmeza do passado frente à banalidade do presente”.⁷⁸ A casa de Heidegger é um refúgio que protege do exterior, quer seja dos agentes naturais quer seja do mundano e do superficial que associa à vida pública na cidade. Como tal, a casa constitui um limite marcado e bem definido entre interior e exterior. O limite, como defende, não era o momento onde uma coisa termina, mas como os Gregos haviam reconhecido,

⁷⁴ Alberto Caeiro, “O Guardador de Rebanhos”, op. cit., p. 39.

⁷⁵ Adam Sharr, *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009, p. 55.

⁷⁶ Martin Heidegger, “Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en provincia?”, op. cit.

⁷⁷ Heinrich Tessenow, *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad (Handwerk und Kleinstadt)*, originalmente publicado em 1919), Murcia, COAATM, 1998, p. 70, 110.

⁷⁸ Iñaki Ábalos, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Editorial Gustavo



[22] Martin Heidegger e a vida exterior na sua cabana da Selva Negra.



[23] A cabana de Martin Heidegger na Selva Negra.

"onde alguma coisa dá início à sua essência".⁷⁹ Tal como acontecia com Thoreau, as noites de Inverno e de fortes tempestades representavam o culminar da casa como refúgio e como abrigo protetor, e da relação entre o habitante e a natureza. Charles Baudelaire reconhece-o ao questionar: "Uma bela habitação não torna o inverno mais poético, e o inverno não aumentará a poesia da casa?"⁸⁰ A própria organização espacial da cabana da Selva Negra espelha esta condição primordial, tendo a lareira como elemento central em torno do qual os espaços se distribuem. Esta fonte de calor propicia a criação de um espaço central como lugar de reunião da família ou de um outro núcleo social (nomeadamente alguns alunos de Heidegger que ali iam passar uns dias). A cabana de Heidegger pode aqui ser comparada a um habitar ainda primitivo, em que as necessidades mais urgentes do ser humano se relacionam com um instinto construtivo – pois será natural reconhecer a opção da lareira como elemento central a fim de fazer chegar o calor mais facilmente aos vários espaços da casa.

Contudo, devemos reconhecer que o entendimento que o filósofo faz da casa vai além das condicionantes estritamente funcionais. A sua espacialidade deve, antes, ir ao encontro do que é essencial e, por isso, das coisas com significado que suportam a existência do Homem, algo que Heidegger denomina como o "quádruplo elemento" de terra, céu, divinos e mortais.

"Pensemos por um momento numa casa de campo da Selva Negra que um habitar ainda rural construiu há dois séculos. O que edificou essa casa foi a insistência da capacidade de deixar terra e céu, divinos e mortais serem, com simplicidade, nas coisas. Essa capacidade situou a casa camponesa na encosta da montanha, protegida contra os ventos e contra o sol do meio-dia, entre as esteiras dos prados, na proximidade da fonte. Essa capacidade concedeu-lhe o telhado de madeira, o amplo vão, a inclinação íngreme das águas do telhado a fim de suportar o peso da neve e de proteger suficientemente os cómodos contra as longas tormentas das noites de inverno. Essa capacidade não esqueceu o oratório atrás da mesa comensal. Deu espaço aos lugares sagrados que são berço da criança e a "árvore dos mortos", expressão usada ali para designar o caixão do morto. Deu espaço aos vários quartos, prefigurando, assim, sob um mesmo teto, as várias idades de uma vida, no curso do tempo. Quem construiu a casa camponesa foi um trabalho das mãos surgido ele mesmo de um habitar que ainda faz uso das suas ferramentas e instrumentos como coisas."⁸¹

O Homem pode estar só fisicamente mas, como nos sugere Heidegger, nunca está verdadeiramente só. Deste modo, a solidão que experimentava na cabana tendia a aproximá-lo da essência da existência humana, pois tinha "o peculiar e original poder que não nos isola, mas sim projeta toda a nossa existência para

Gili, 2000, p. 50.

79 Martin Heidegger, "Construir habitar pensar" ("Bauen Wohnen Denken", originalmente publicado em *Vorträge und Aufsätze*, 1951), in *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 127-142.

80 Charles Baudelaire in Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 222.

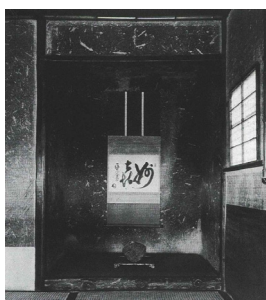
81 Martin Heidegger, "Construir habitar pensar", op. cit.



[24] Frame do filme *Early Summer* de Yasujiro Ozu, 1951.



[25] Templo Jiko-in, Japão.



[26] *Toko no ma* (espaço de alcova).

fora, até à vasta proximidade da presença de todas as coisas”.⁸²

Parece-nos que um entendimento da casa de um ponto de vista existencial é fundamental para entendermos a relação entre o seu caráter e o da própria essência humana e da arquitetura. Por outro lado, será igualmente importante debruçarmo-nos sobre a casa através de um olhar fenomenológico que traz consigo “uma maior intensidade do vínculo pessoal com o espaço como fenómeno do sentido – tanto emocional como intelectual”.⁸³ Este interesse prende-se com a necessidade de reconhecer o espaço como algo que não se pode limitar a uma abordagem puramente analítica. A fenomenologia pretende, precisamente, descrever os fenómenos através da consciência e da própria experiência, num retorno às coisas na sua totalidade. No que respeita à arquitetura, a fenomenologia corresponde a um olhar o espaço a partir da consciência de quem o habita. Não se trata, por isso, de uma simples descrição física dos espaços, mas antes de uma procura pelas imagens e sentimentos que esses possam despertar.

Desde este ponto de vista, “a casa fenomenológica constrói a sua ideia de espaço através da excitação do ar, de uma ativação completa da sua aparente inércia”.⁸⁴ Trata-se de uma ativação do ar que, em certa medida, consiste em capturá-lo e “perfumá-lo”, procurando dar uma certa qualidade ao conteúdo, nomeadamente através de um apelo aos sentidos, num universo onde podem coabitar cheiros, sons, cores, temperaturas e até os próprios ciclos da natureza – uma visão do espaço que vai necessariamente além do que é visual e mensurável.

É precisamente esta a atitude de Junichiro Tanizaki, no seu “Elogio da Sombra” ao reconhecer nas diversas artes e nos diversos espaços japoneses uma qualidade que é dada ao ar a partir da sombra. Tanizaki enaltece uma qualidade estética da penumbra, que permanece na arquitetura japonesa desde os antigos, e que é associável a sensações que oscilam num universo de serenidade e isolamento.

Nos mais humildes espaços o autor descobre um interesse e um peso capazes de o emocionar. Este é o caso da simples experiência de utilizar o espaço da retrete nos antigos mosteiros japoneses que, numa visão altamente poética e nostálgica, nos é apresentada como um caminho por entre a escuridão do bosque que revela a beleza e o mistério que o autor revê na cultura do seu país. Mais do que um simples contacto com o exterior – relacionado com a própria condição histórica exterior da casa de banho – encontramos aqui uma certa busca pelo elementar e pelo primitivo.

“Sempre à parte do edifício principal, estão colocadas ao abrigo de um bosquezinho de onde nos chega um aroma de folhagem verde e musgo; depois de, para lá chegar, se ter seguido por uma galeria coberta, de côcoras na penumbra, envoltos na luz suave dos *shoji* e mergulhados em pensamentos, experimenta-se, contemplando o espetáculo do jardim

82 Martin Heidegger in Adam Sharr, op. cit., p. 67.

83 Iñaki Ábalos, op. cit., p. 94.

84 Idem, p. 97.

que se estende sob a janela, uma emoção impossível de descrever.
(...) Na verdade, estes lugares convêm ao canto dos insetos, ao gorjeio dos pássaros, também às noites de luar; é o sítio mais adequado para saborear a pungente melancolia das coisas em cada uma das quatro estações.”⁸⁵

A sombra que define muitos dos ambientes japoneses é gerada pelos grandes telhados e consequentes alpendres que se projetam para lá das paredes perimetrais dos edifícios e deve-se, principalmente, aos materiais disponíveis para essas construções e à constante necessidade de as proteger das condições climáticas, como o sol e as rajadas de chuva laterais. Assim, por ser desde sempre “obrigado” a viver em habitações escuras, o povo japonês, que teria certamente preferido um espaço claro a um escuro, fez da necessidade virtude e encontrou na sombra uma beleza única, adaptando-a às mais variadas experiências do quotidiano.

A adaptação e a apropriação que é feita da sombra revela-nos o carácter deste povo. Os espaços da casa, sendo genuinamente seus, revelam-nos a utilização da penumbra quase como se de um ornamento se tratasse. O interior da própria habitação tem, por isso, espaços e recantos que procuram reter essa luz misteriosa, e o *toko no ma* (um espaço de alcova) é disso exemplo: uma cavidade decorada simplesmente com um quadro ou um arranjo floral, cuja função não é mais do que, através da sombra, conferir ao espaço um sentido de profundidade. Assim, “contemplando as trevas escondidas atrás da viga superior, em redor de uma jarra de flores, sob uma prateleira, e sabendo perfeitamente que são sombras insignificantes, experimentamos a sensação de que, nesses locais, o ar encerra uma espessura de silêncio, que uma serenidade eternamente inalterável reina nessa escuridão”.⁸⁶

A arquitetura tradicional japonesa assume-se como esta criação de um ambiente coerente em que construir, iluminar e habitar coexistem em harmonia e serenidade. Assim, como identidade e como símbolo de uma forma particular de entender o mundo, vários foram os arquitetos japoneses que ao longo dos tempos a procuraram interpretar e adaptar a novas realidades.

Neste sentido, gostaríamos aqui de destacar o arquiteto japonês Kazuo Shinohara, nascido em 1925, cuja obra se dedicará em grande medida à arquitetura doméstica. De facto, uma das grandes premissas subjacentes ao seu trabalho é precisamente a de colocar a emoção no centro do espaço doméstico. No seu entender, a casa deveria ser o espelho do Homem e, como tal, se o Homem do século XX é em muito diferente dos seus antepassados pelas novas circunstâncias do progresso, o espaço que habita – aquele onde sempre regressa e que acompanha a sua vida – deveria refletir esse compromisso com a realidade.

Contudo, essa é uma procura que não se realiza com bases únicas no presente. A arquitetura tradicional japonesa será uma importante referência, sobretudo nas suas primeiras obras e constituirá um instrumento fundamental dessa

⁸⁵ Junichiro Tanizaki, *Elogio da sombra*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, p. 12.

⁸⁶ Idem, p. 35.

sua pesquisa. Mas, um pouco à semelhança do que nos diz Fernando Távora, também o arquiteto japonês não vai ao passado para aí estagnar, este é antes um degrau que lhe permitirá alcançar o território contemporâneo, afirmando, por isso, que “a tradição pode ser um ponto de partida para a criação, mas nunca um lar para o qual retornar”.⁸⁷

Nesse olhar sobre o passado Shinohara percorre as grandes obras primas da arquitetura do seu país à procura de uma conceção japonesa de espaço. O que encontra em obras como o Templo de Jiko-in ou a Vila Imperial de Katsura é, contudo, a não existência de um “espaço” propriamente dito, numa elegante harmonia entre o Homem e a natureza. É nessa conceção espacial única que residiria a beleza destes edifícios, num “fluxo espacial transparente e discretamente oculto que produz uma esplêndida expressão da cosmovisão japonesa do espaço”.⁸⁸ A lógica do vazio presente nessas obras será transposta para a sua arquitetura através da criação de espaços que deambulam entre o simbólico, o espiritual e o sagrado, ou, por outras palavras, espaços com significado, que por vezes nem têm uma função particular na organização do edifício. Estes são espaços que “não são capazes de responder ao esperado, e criam pequenos buracos negros ou anti espaços no tecido da consciência quotidiana”.⁸⁹

Também a importância da estrutura é recuperada da arquitetura tradicional japonesa, como elementos que, pela sua simples presença, são capazes de conferir um carácter identitário aos espaços. As colunas ou os pilares que pontuam as obras de Shinohara pretendem estabelecer esse vínculo intemporal e simbólico – a ideia de elemento cósmico que conecta “a Terra com o Céu”⁹⁰ – que não só evoca experiências espaciais passadas, como procura também gerar novas emoções, dando sentido ao espaço e sugerindo um modo particular de o organizar e apropriar.

Para o arquiteto japonês, a casa pode ser entendida como o principal ponto de apoio do Homem do século XX, daí considerá-la uma “obra de arte”, pois “a partir do momento em que um pequeno espaço emociona o coração humano, esse espaço converte-se em arte”.⁹¹ O espaço da casa deveria, por isso, incorporar a complexidade da vida e das emoções humanas e, ao mesmo tempo, proporcionar um lugar onde o ser humano se poderia distanciar da vertiginosa vida moderna. Tendo o Homem como centro da sua arquitetura, Shinohara procura reconhecê-lo na sua totalidade, e isto envolverá tanto as emoções mais quotidianas como aquelas mais ocultas nas profundezas do inconsciente humano – o seu lado irracional. No seu entender, a casa deve ser transformada num reino de emoções, porque “a casa, o único espaço que entra em contacto

87 Kazuo Shinohara, “Anthology 1958-1978” in *2G 58-59 – Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 7.

88 Kazuo Shinohara, “La concepción japonesa del espacio” in *2G 58-59 – Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, op. cit., p. 245.

89 David B. Stewart, “Los tres espacios de la arquitectura de Kazuo Shinohara y sus estilos primero y segundo” in *2G 58-59 – Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, op. cit., p. 28.

90 Enric Massip-Bosch, “Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad” in *2G 58-59 – Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, op. cit., p. 14.

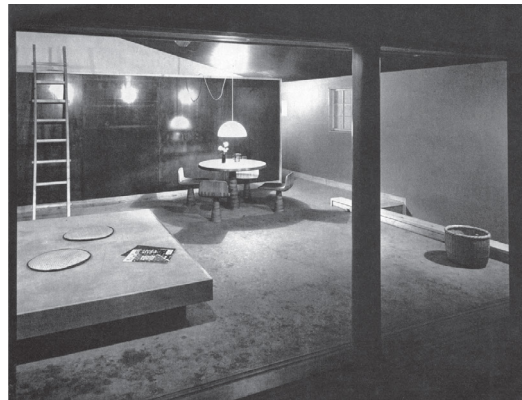
91 Kazuo Shinohara, “Teoría de la arquitectura residencial” in *2G 58-59 – Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, op. cit., p. 248.



[27] Casa Tanikawa, Kazuo Shinohara, 1972-74.

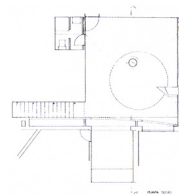
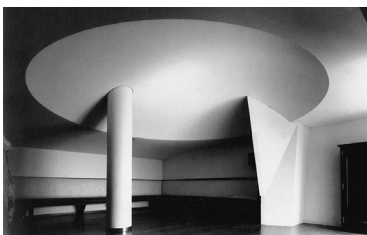


[28] Casa numa Rua em Curva, Kazuo Shinohara, 1976-78.



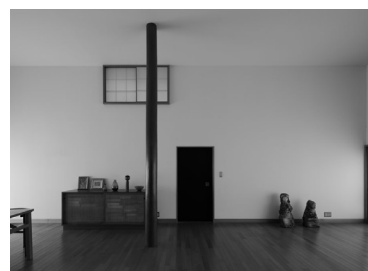
[29] Casa da Terra, Kazuo Shinohara, 1964-66.

[30] Apartamento J. M. Teixeira, Póvoa de Varzim, Álvaro Siza, 1979-86.



[31] Planta do apartamento J. M. Teixeira, Póvoa de Varzim, Álvaro Siza, 1979-86.

[32] Casa em Branco, Kazuo Shinohara, 1964-66.



direto com a humanidade, deve enfrentar a incerteza dos mundos interior e exterior”.⁹²

A obra e o pensamento de Shinohara tomam, deste modo, o Homem em todas as suas dimensões. Isto relaciona-se com os dois tipos de relações que se podem estabelecer entre o habitante e a casa: uma relação que é puramente instantânea, relacionada com a percepção imediata dos sentidos e com a ação entre coisas e sujeito pela sua simples presença simultânea, e outra na qual o tempo é ativado através das lembranças, da imaginação e dos sonhos, tempo este que é individual e particular, e que condensa assim passado, presente e futuro. As imagens que se estabelecem nesta segunda relação não são imagens materiais, mas sim imagens poéticas, como refere Gaston Bachelard em “A poética do espaço”; aquelas que para além de nos sensibilizarem, repercutem em nós.

Na casa deparamo-nos, efetivamente, com a imagem do abrigo por excelência, o lugar onde encontramos o conforto, a segurança e a estabilidade face às “tempestades do céu e da vida”.⁹³ Este é o nosso primeiro universo, o nosso canto no mundo. É o lugar onde sempre voltamos e, como tal, existe uma ligação naturalmente profunda, talvez a mais profunda que possa existir, entre Homem e objeto arquitetónico.

Deambulando entre sonhos e lembranças, a casa leva o Homem a percorrer muitas vezes as imagens da sua infância e da sua casa natal. Ali está o seu primeiro refúgio, a representação pura da intimidade: “A vida começa bem: começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa”.⁹⁴ A casa da infância tem geralmente o poder de ser aquela que mais nos marca e que contém em si as vivências arquitetónicas mais profundas. Para Peter Zumthor, por exemplo, as imagens da sua infância e os estados de espírito por estas despertados acompanham o seu trabalho enquanto arquiteto, tendo também o poder de condensar em si os significados essenciais do habitar. É exemplo disto a cozinha da sua casa desses tempos: “Nessa cozinha tudo era como geralmente é nas cozinhas tradicionais. Não tinha nada especial. Mas talvez precisamente por ser, de uma forma quase natural, uma cozinha comum, ficou tão presente na minha memória como símbolo do que é uma cozinha. A atmosfera desse espaço fundiu-se para sempre com a minha representação do que é uma cozinha”.⁹⁵

O Homem que sonha com a casa dos primeiros tempos, lembra aquele ninho seguro como espaço familiar. E o termo “familiar” não se limita aos graus de parentesco sendo, antes, tudo aquilo que o rodeia e reconhece como próprio. O familiar é, assim, essa envolvente de pessoas, paisagens e objetos com as quais estabelece relações de identificação. O ambiente é ali de proteção e conforto.

O sujeito fenomenológico, como essa criança que habita em nós, deseja recuperar esses espaços da intimidade onde habita o “germe da felicidade central”, como diria Bachelard. Será necessário recuperar a verticalidade metafórica da casa

92 Kazuo Shinohara, “Beyond Symbol Spaces” in Enric Massip-Bosch, *Five forms of emotion: Kazuo Shinohara and the house as a work of art*, Tese de doutoramento apresentada à Universitat Politècnica de Catalunya, 2015, p. 101.

93 Gaston Bachelard, op. cit., p. 201.

94 Idem, ibidem.

95 Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 9.



[33] Pablo Picasso e a sua esposa, Jacqueline Roque, à mesa com Lump, o cão do casal, fotografia de David Douglas Duncan, 1957.



[34] Pablo Picasso e Jacqueline Roque na sala de estar, fotografia de David Douglas Duncan, 1957.



[35] Pablo Picasso e os filhos, fotografia de David Douglas Duncan, 1957.

que o autor nos fala, como potenciadora de ambientes únicos, com diferentes significados e níveis de intimidade — levados ao extremo nos espaços do porão e do sótão. Esta diversidade de atmosferas recorda-nos o “Raumplan” de Adolf Loos com os seus cantos, nichos e alcovas, numa complexa multiplicidade de espaços e divisões dispostos em vários níveis, cada um com o seu próprio teto e relacionando-se entre si.

“Recolher-se no seu canto é, sem dúvida, uma expressão pobre. Mas, se ela é pobre, é também aquela que possui numerosas imagens, imagens de uma grande antiguidade, talvez mesmo imagens psicologicamente primitivas. Muitas vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos.”⁹⁶

À complexidade labiríntica encontrada na casa fenomenológica defendida por Bachelard poderemos também associar imagens de uma casa nitidamente vivida onde domina um certo caos e uma aparente desordem, algo que encontramos, por exemplo, nas reportagens fotográficas realizadas por David Douglas Duncan à prazerosa intimidade de Pablo Picasso. Nesse universo vemos um indivíduo perfeitamente livre e criativo, por vezes infantil, que habita a sua casa desinibido de qualquer protocolo ou formalidade. Nesses ambientes “reina uma esplêndida desordem aparente, uma ampla exibição de objetos pessoais, telas, latas de tinta e pincéis, cadeiras e mesas, cerâmicas e pratos amontoados à sorte. Podemos cheirar esses espaços e ver o seu colorido e desordem, próprios de um soco⁹⁷ — ou de um quarto infantil — e sentir assim até que ponto o labirinto topológico, o microcosmos de multiplicidades que descreve a casa como um todo, se transfere para o território dos móveis e objetos que colonizam e ativam esses espaços”.⁹⁸

Deste modo, podemos reconhecer no espaço fenomenológico uma atmosfera que é intensificada pela presença de móveis e de objetos ali acumulados. Na verdade, o próprio habitante da casa tende a estabelecer com estes elementos uma relação afetiva, estes que estão continuamente ali, “fiéis” e “silenciosos”, acompanhando toda a sua vida, a de uma família e até a de várias gerações.

“O homem passa e o móvel permanece: permanece para recordar, para testemunhar, para evocar quem já não está, às vezes para revelar alguns segredos, que o rosto do homem, o seu olhar, a sua voz, teimosamente escondem.”⁹⁹

Os móveis assumem, assim, o papel de suporte da vida doméstica e, ainda, o de contentores de memórias. Os objetos que sempre acompanham o Homem e que participam no seu quotidiano podem converter-se em marcas do passado e, desta forma, em elementos evocadores da memória. O armário será, porventura, esse móvel por excelência que contém em si as lembranças e as memórias da casa e dos seus habitantes, definindo-se, segundo Bachelard,

⁹⁶ Gaston Bachelard, op. cit., p. 287.

⁹⁷ Termo que geralmente designa um mercado tradicional ou feira periódica no Norte de África e países árabes.

⁹⁸ Iñaki Ábalos, op. cit., p. 100.

⁹⁹ Alberto Savinio in Xavier Monteuys, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 20.



[36] Família Mongol e os seus pertences, fotografia de Huang Qingjun, 2007.



[37] Família Indiana e os seus pertences, fotografia de Peter Ginter, 1994.



[38] Família Albanesa e os seus pertences, fotografia de Louis Psihoyos, 1993.

como “um espaço de intimidade, um espaço que não se abre a qualquer um”.¹⁰⁰

Joseph Brodsky descreve-nos no seu texto “En una habitación y media” a vida num quarto e meio, numa das várias *kommunalkas*¹⁰¹ da atual cidade de São Petersburgo onde vivia apenas com o seu pai e com a sua mãe. Pelas suas descrições, constatamos nesses reduzidos quarenta e três metros quadrados a grande importância assumida pelos móveis e outros objetos por serem os verdadeiros organizadores do espaço. As transformações que ocorrem nessa pequena habitação estão inevitavelmente ligadas à procura de novas formas de disposição dos mesmos, de forma a libertar o maior espaço vital possível. Contudo, devemos aqui referir que, há semelhança do que pudemos reconhecer anteriormente noutros autores, Brodsky encontra nesta morada algo que, pelo seu carácter limitado, o aproximaria da essência da vida humana, gravada num passado primordial. “Apesar de todas as facetas desprezíveis que possa ter esta forma de existência, um apartamento comunitário também tem o seu aspeto redentor, porque orienta a vida em direção à sua essência básica, despojando-a de todas as ilusões acerca da natureza humana. (...) Aquela caverna pobremente iluminada tem algo de tribal, algo primordial, evolutivo, se se preferir”.¹⁰²

Mas voltando à presença dos móveis naquela habitação e meia, encontramos os grandes armários familiares que guardam quase tudo o que a sua família tinha acumulado ao longo da vida, como se de um subconsciente coletivo se tratasse, ou ainda a cama dos seus pais, o seu lugar mais seguro e inviolável para qualquer pessoa, à exceção de Brodsky, que se poderia transformar em sala e onde se reuniam. O papel fundamental destes elementos é determinante, ao ponto de contribuir para a construção do espaço da intimidade do autor, que utiliza o próprio armário como porta secreta de entrada no seu pequeno cubículo.

“O meu meio quarto estava conectado com o meu através de dois grandes arcos que quase chegavam ao teto e que eu tratava constantemente de encher com diversas combinações de estantes e malas, com o objetivo de separar o meu quarto do dos meus pais e de conseguir uma certa intimidade. E se digo “certa” é porque a altura e largura daqueles arcos, para além da configuração mourisca do seu limite superior, eliminavam qualquer possibilidade de gozar da mesma, a menos, claro, que recheasse o espaço com tijolos ou cobrisse com placas de madeira. Mas isso teria sido contrário à lei, porque então teríamos tido dois quartos em vez do quarto e meio que a ordem emitida pelo Instituto da Habitação nos havia concedido.

(...) Mais tarde, quando os livros e a necessidade de gozar intimidade aumentaram espetacularmente, subdividi o meu meio quarto, criando uma nova colocação dos armários e separando a minha cama e o meu escritório da câmara escura. Introduzi entre eles um terceiro armário que tínhamos no corredor sem desempenhar nenhuma função em

¹⁰⁰ Gaston Bachelard, op. cit., p. 248.

¹⁰¹ Apartamentos comunais típicos da Rússia.

¹⁰² Joseph Brodsky, *Menos que uno*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1988 (1ª ed. 1986), p. 99.

particular. Arranquei a parte de trás e deixei a porta intacta, o que teve por resultado que a pessoa que queria entrar no meu “Lebensraum” (espaço vital) tivesse que fazê-lo através de duas portas e uma cortina. A primeira porta era a que dava para o corredor, após o qual se estava na câmara escura do meu pai e, levantando uma cortina, encontrava-se diante da porta do armário, que devia abrir. No topo dos armários, empilhei todas as malas que tínhamos e, embora fossem muitas, não chegavam ao teto. O efeito total era o de uma barricada, atrás da qual, no entanto, o rapaz estava seguro e a Mariana de plantão podia mostrar-lhe mais do que apenas o peito.”¹⁰³

O Homem habita o espaço, percorre-o fisicamente e viaja também nele através da sua mente. Esta sua viagem alarga-se através da presença de alguns móveis e objetos, e encontra no espaço individual e da intimidade o campo fértil para um deambular entre pensamentos, reflexões e memórias. A casa deve proporcionar esse lugar em aberto para a viagem interior do Homem.

No seu livro “Viagem à volta do meu quarto”, de 1794, Xavier de Maistre descreve-nos a viagem que faz durante quarenta e dois dias sem sair do seu quarto. Esta é uma viagem sobretudo interior pelos caminhos da imaginação que nos dizem mais do indivíduo do que do espaço em que se encontra. O autor encontrou nessa “clausura” o prazer da aventura e da descoberta do desconhecido, como se percorresse o mundo por detrás daquelas paredes. “Proibiram-me de percorrer uma cidade, um ponto; mas deixaram-me o universo inteiro: a imensidão e a eternidade estão às minhas ordens”.¹⁰⁴ No seu refúgio encontra uma felicidade e um prazer que são íntimos, isto é, que são inteiramente seus e, por isso, ao abrigo dos olhares dos demais Homens.

Assim, viaja através dos objetos existentes no seu quarto, descrevendo-os e encontrando neles motivos válidos para uma eventual história ou reflexão. “Quando viajo no meu quarto, raramente percorro uma linha reta: vou da mesa até um quadro que está colocado a um canto; daí parto em diagonal até à porta; mas ainda que, ao partir, a minha intenção seja a de me dirigir para lá, se encontro a poltrona no caminho não estou com cerimónias e instalo-me de imediato nela”.¹⁰⁵ A cama, a mesa, a poltrona, o espelho, os quadros e a lareira são “lugares” que fazem desaparecer em si o tempo e o espaço. O quarto transcende-se, então, como espaço habitável passando a dar lugar à viagem da imaginação. Xavier de Maistre pretende aqui demonstrar que todo o Homem pode realizar esta viagem e encontrar nessa íntima solitude motivos de alegria e bem-estar, pois “as perceções do espírito, as sensações do coração, as lembranças dos próprios sentidos são, para o homem, fontes inesgotáveis de prazeres e de felicidade”.¹⁰⁶

Este relato do Homem do século XVIII revela a sua capacidade de imaginação individual, voltando-se cada vez mais para o “eu” e descobrindo uma vida para além daquela que estava aos olhos de todos. Desenvolve-se, de forma

¹⁰³ Idem, p. 109-110.

¹⁰⁴ Xavier de Maistre, *Viagem à volta do meu quarto*, Lisboa, Tinta da China, 2015 (1ª ed. 1795), p. III.

¹⁰⁵ Idem, p. 21.

¹⁰⁶ Idem, p. 102.

consciente, uma vida interior que é em muito proporcionada pela progressiva conquista do espaço individual.

O universo da casa encontra-se repleto de imagens que se mantêm desde sempre e que vieram a adaptar-se ou a reinterpretar-se ao longo dos tempos de acordo com os mais diversos contextos espaciais e temporais. Estas são imagens que ultrapassam a experiência individual do espaço, e que nos levam para uma ideia de memória coletiva intrínseca em todos nós. São as imagens mais fortes, mais simples e puras, as que estão associadas à essência da arquitetura e aos valores eternos que permanecem desde um passado primordial. A casa surge, assim, como a materialização da primitividade do refúgio. Esta é uma imagem que, por ser tão forte, pode ir além do que é a própria experiência humana: “Na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador dos refúgios sonha com a cabana, com o ninho, com os cantos em que gostaria de se encolher como um animal no seu buraco”.¹⁰⁷

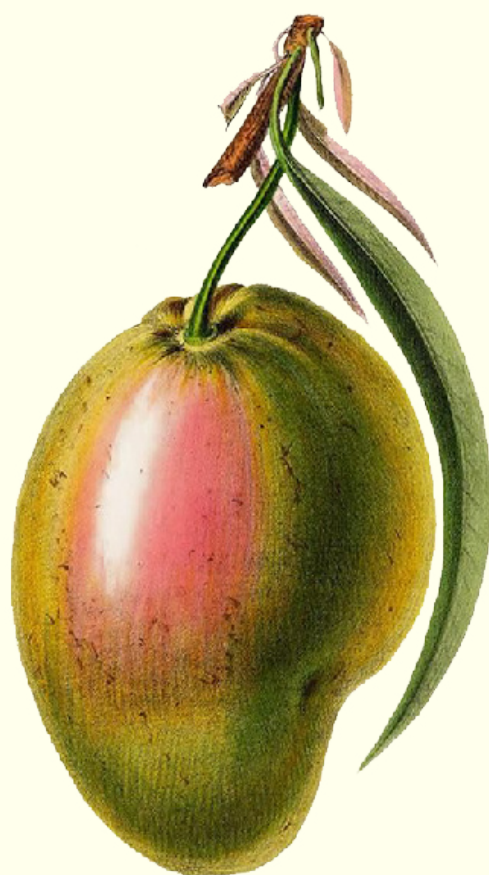
No passado primitivo da casa estão presentes imagens como o refúgio e o ninho, que corresponderão sempre a arquétipos de tal forma enraizados na experiência humana que a arquitetura doméstica jamais os esquecerá. Se ao refúgio poderemos associar uma proteção e segurança sobretudo físicas, no ninho reconhecemos também um âmbito familiar e um sentimento de identidade. A casa combina todos estes valores juntamente com os da intimidade e da emoção, como características inerentes à própria natureza humana. É, por isso, “espaço onde cada um projeta o seu interior”, mas também “espaço que projeta no interior de cada um as mais diversas marcas, sensações ou emoções”.¹⁰⁸ Deste modo, a casa estabelece necessariamente um vínculo bastante próximo com o Homem sendo o seu inabalável “abrigo físico” e “refúgio espiritual”, como diria Fernando Távora.

“Um “ninho seguro” – um ambiente familiar onde se sabe que as coisas próprias estão seguras e onde cada um se pode concentrar sem ser incomodado por outros – é algo que cada indivíduo necessita tanto como cada grupo. Sem isto não pode haver nenhuma colaboração com os outros. Se não tem um lugar que possa chamar seu não sabe onde se encontra! Não pode haver nenhuma aventura sem um lar-base onde voltar: toda a gente necessita de algum tipo de ninho onde apoiar-se.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Gaston Bachelard, op. cit., p. 216.

¹⁰⁸ Ana Sofia Pereira da Silva, op. cit., p. 385.

¹⁰⁹ Herman Hertzberger, *Lessons for students in architecture*, Roterdão, Uitgeverij O10 Publishers, 1991, p. 28.



02 Os Frutos

Índia



[1] A multidão junto ao comboio que leva as cinzas de Gandhi, Deli, fotografia de Henri Cartier-Bresson, 1948.

Pesadelo e Miragem

Falar de um país ou de um lugar que não é o nosso e que, neste caso, nunca se visitou, já constitui, por si só, uma tarefa com uma elevada complexidade. Ora, esta é ainda maior quando se trata de um universo tão distante, tanto física como culturalmente. A posição em que me encontro reconhece, por isso, essa fragilidade de quem fala de algo que não é seu e que, por muito que se leia e se investigue, jamais será. Contudo, isto não deverá ser, de modo algum, um impedimento, mas antes uma motivação para um “mergulho” nas profundezas de um imenso país que é praticamente um continente, onde a diversidade, a multiplicidade e a amálgama que se reconhecem nos seus vários aspetos corresponde à sua verdadeira essência.

A fragilidade a que me refiro procura, portanto, ser superada através de um olhar que, não deixando de ser pessoal, é igualmente filtrado pelos olhos de quem encontra nesse território uma morada e por outros que, também na condição de estranhos relativamente a esse ambiente, com ele se confrontaram podendo, assim, estabelecer as mais distintas análises e comparações.

Para quem vê de fora, e neste caso para o Europeu, a Índia tende a apresentar-se como um mundo diametralmente oposto. Os pontos em comuns não são abundantes, e os que encontramos devem muito à mútua influência que entre esse povo e o nosso existiu no passado. Neste lugar, que é o berço de uma das civilizações mais antigas, encontramos “um mundo demasiado variado, com forte densidade populacional, falando mais de duzentas línguas e dialetos distintos e exprimindo por centenas de cultos e religiões as diversas formas de ser e de pensar”.¹ Ao penetrar

¹ Hilda Frias, “História e Religião na antiga Índia” in *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Lisboa, n.º 3/4, 2003, p. 179.

neste “novo mundo” uma das mais fortes sensações que desponta é a de que nós, enquanto Europeus, apenas temos acesso a uma pequena porção de um enorme leque de possibilidades universais e, por isso, à medida que novas descobertas são feitas, a surpresa e o fascínio são inevitáveis. No que à Índia diz respeito, é como se estivéssemos na presença de tudo o que de mais variado e complexo a Humanidade foi capaz de produzir. De facto, Vyasa – denominado o “Homero do Oriente” e que segundo a lenda foi o autor do “Mahabharata”² – afirma num dos seus textos: “o que não puder ser encontrado aqui, não pode ser encontrado em lugar nenhum”.³

Neste sentido, parece-nos fundamental começar por entender a Índia precisamente de um ponto de vista comparativo – onde, com a intenção de entendermos o outro, começamos por questionar e procurar compreender a nossa própria condição – através de quem se encontra numa posição semelhante, para posteriormente, de horizontes cada vez mais abertos, sermos capazes de absorver tudo o que envolve esta deslumbrante nação.

Regressamos, então, ao passado para nos debruçarmos sobre três autores Italianos e, concretamente, sobre a viagem que, no ano de 1961, os levou a percorrer durante um mês e meio o “exótico” território Indiano. Falamos aqui do escritor Alberto Moravia, da também escritora Elsa Morante (esposa de Moravia na época) e de Pier Paolo Pasolini, que dividiu grande parte da sua vida entre a escrita e o cinema. Na verdade, o destaque recairá aqui sobre Moravia e Pasolini pelo facto de ambos terem expressado em obras literárias as suas distintas, mas complementares, formas de entender essa nação. De um modo sintético, Alberto Moravia afirma mais tarde que, com o objetivo de compreender a Índia, a sua postura procurou “aceitar” sem se “identificar”, enquanto que a posição de Pasolini⁴ teria sido a de se “identificar sem verdadeiramente aceitar”.⁵

Apesar desta dicotomia, há algo que não podemos ignorar e que se prende com o facto de que a Índia que estes três autores encontraram no início dos anos 60 não será, certamente, a mesma que a que encontraremos nos nossos dias. No entanto, o interesse que os seus relatos têm para nós relaciona-se sobretudo com uma procura dos “traços de uma identidade ancestral”⁶ nesse país. Essa identidade que hoje se reconhece, leva-nos ao encontro de um carácter primordial que permanece desde um período remoto e que podemos designar como a essência deste povo e desta nação. E apesar do caos que é próprio deste universo onde múltiplas realidades coabitam em simultâneo, há algo que é constante e que se percebe como fortemente enraizado; ou porventura será essa própria condição caótica a verdadeira “constante” da Índia.

De todas as particularidades que definem este país, a proximidade de um mundo que gira em torno do sagrado – um lugar onde dominam as crenças

2 Um dos dois maiores épicos clássicos da Índia.

3 Krishna-Dwaipayana Vyasa, *The Mahabharata: Adi Parva*, Calcutá, Oriental Publishing, 1962, p. 137.

4 Pier Paolo Pasolini, *El olor de la India*, Madrid, Ediciones Península, 1962 [versão digital, sem página].

5 Alberto Moravia, *Uma ideia da Índia*, Lisboa, Tinta da China, 2017 (1ª ed. 1962), p. 10-11.

6 Carlos Vaz Marques in Alberto Moravia, *Uma ideia da Índia* [prefácio], op. cit., p. 11.

e os rituais – será certamente o que nos leva de forma mais imediata a associá-lo a um passado primitivo, que no entanto está ainda presente, e que tão bem revela o enigma da intemporalidade que paira sobre todo este território. Temos, porém, consciência que o ritmo acelerado da contemporaneidade gera uma tendência para o desaparecimento gradual desta identidade tão fortemente vincada, sobretudo nos meios urbanos mais desenvolvidos. Apesar desta circunstância natural dos dias de hoje, é no momento em que fazemos uma comparação com a realidade que nos é mais próxima (no caso, a Europeia) que constatamos a diferença que, de facto, nos separa. É precisamente isto que leva Alberto Moravia a definir a Índia num primeiro momento como “o contrário da Europa” e logo de seguida como sendo “o país da religião”:

“Com que então, estiveste na Índia. Divertiste-te?

Não.

Aborreceste-te?

Também não.

O que te aconteceu na Índia?

Fiz uma experiência.

Que experiência?

A experiência da Índia.

E em que consiste a experiência da Índia?

Consiste em fazer a experiência daquilo que a Índia é.

E o que é a Índia!

Como hei-de dizer-te? A Índia é a Índia.

Mas suponhamos que eu não sei de todo o que é a Índia. Diz-me tu o que é.

Eu também não sei verdadeiramente o que é a Índia. Sinto-a, é tudo. Também tu deverias senti-la.

O que queres dizer?

Quero dizer que deverias sentir a Índia do mesmo modo que se sente, no escuro, a presença de alguém que não se vê, que guarda silêncio, no entanto está lá.

(...)

Está bem. Mas ainda não me disseste o que é a Índia.

A Índia é a Índia.

Diz-mo numa fórmula, numa frase, num slogan.

Pois bem, a Índia é o contrário da Europa.

Fico a saber o mesmo. Em primeiro lugar, seria preciso que me dissesse o que é a Europa.

Prefiro encontrar um slogan para a Índia. Ora bem, digamos que a Índia é o país da religião.

E isso seria o contrário da Europa. Mas a Europa também é religiosa.

Não, a Europa não é religiosa.”⁷



[2] Baçaim, fotografia de Cândida Pinto, 1991.

[3] Chandigarh, fotografia de Cândida Pinto, 1991.



Falar de religião no contexto Indiano obriga, então, a uma certa desconstrução do que é a noção que temos dos fenômenos religiosos na Europa. Estes, segundo Moravia, com o passar dos tempos têm-se aproximado cada vez mais da esfera terrena e perdendo o seu espírito inicial. Pondo-se no papel de um Indiano, o autor descreve-nos a Europa como sendo “aquele continente onde o homem está convencido de que existe e de que se encontra no centro do mundo, e onde o passado se chama história, e a ação é preferida à contemplação; a Europa onde comumente se crê que a vida vale a pena ser vivida, e onde o sujeito e o objeto convivem em boa harmonia, e duas ilusões como a ciência e a política são levadas a sério e a realidade nada esconde, e no entanto, apesar disso, é nada; o que tem a Europa a ver com a religião?”⁸ Esta discrepância na atualidade, que é nítida aos seus olhos, leva-o a procurar no passado alguma relação com a forma vibrante e intensa como é vivida a religião na Índia. E no que à Europa diz respeito, a Idade Média é, para Moravia (novamente colocando-se na pele de um Indiano), o único período histórico que lhe faz lembrar a Índia. Contudo, o preconceito que atualmente, e de um modo quase generalizado, persiste para com essa época – uma recordação de miséria, atraso e infelicidade – serve apenas para comprovar o abismo que separam as realidades dos dois continentes.

Não só a religião não é vivida da mesma forma nem com a mesma intensidade na Europa e na Índia, como o próprio conceito de religião é conseqüentemente diferente. As religiões com um fundador e com uma evolução bem definida acabam por afastar-se do que é a essência do sagrado no contexto Indiano. Apesar de encontrarmos aí religiões que se enquadram nestas particularidades, vemos que, no geral, o fenômeno sagrado na Índia vai muito mais além dessas “limitações” humanas e finitas.

“A Índia não é um país com uma religião historicamente bem definida, com um fundador, uma evolução, um passado, um presente e um futuro. A Índia é o país da religião como situação existencial. Da religião imediata. Por absurdo que pareça, mesmo que não houvesse religiões na Índia, a Índia seria à mesma o país da religião.”⁹

O termo “religião” usado por Alberto Moravia (como algo que ultrapassa as chamadas “religiões”) aproxima-se mais do conceito de “sagrado”, abordado frequentemente pelo arquiteto Indiano Charles Correa e definido sucintamente do seguinte modo: “por “sagrado” não se entende apenas o religioso, mas também o primordial”.¹⁰ E na verdade, ao contemplar o universo Indiano a nossa imaginação leva-nos para imagens primordiais de uma vida em comunidade e onde todos os aspetos da vida do Homem são dominados por algo de insondável, invisível e misterioso.

8 Idem, p. 15.

9 Idem, p. 17.

10 Charles Correa, *A Place in The Shade*, Deli, Penguin Books, 2010, p. 26-45.

[4] Frame do filme *The River*
de Jean Renoir, 1951.



Torna-se, portanto, essencial assumir a religião como um ponto de partida para a compreensão de toda a “situação existencial” da Índia. Assim, no contexto Indiano, falar de religião é o mesmo que falar de História. E quem diz História diz cultura, arquitetura e até mesmo conceitos de vida. Tudo na Índia, de uma forma ou de outra, é religião. Desde os cheiros intensos e nauseabundos, às meigas vacas sagradas, passando pelas multidões que enchem os bazares das cidades, pelas paisagens formadas por planícies melancólicas, altas florestas de palmeiras e densas matas, e até pelas arquiteturas e esculturas situadas entre a exagerada decoração e a pureza geométrica – em todas estas coisas Moravia sente a presença da religião. E se a religião está em tudo o que rodeia o Homem, esta estará também inevitavelmente presente com grande intensidade na sua própria vida, o que levará Moravia a afirmar que “a Índia é um conceito de vida”.¹¹

Este conceito de vida que Alberto Moravia nos fala será talvez uma das concepções que diverge de forma mais acentuada do contexto Europeu. Trata-se, então, de um conceito em que, segundo o qual, tudo aquilo que parece real não o é – a realidade é uma ilusão – e tudo o que não parece real é real. “Deste conceito deriva a desvalorização completa da vida como coisa absurda e dolorosa, e a convicção de que o homem não deve agir para melhorar o mundo, mas sim para dele sair e juntar-se à realidade suprassensível, ou seja, espiritual. A religião é, pois, um conceito completamente negativo no que respeita à realidade dos sentidos, por ser completamente positivo quanto à realidade espiritual”.¹² Esta ideia vai ao encontro da notável distinção que o povo Indiano faz entre o mundo terreno e material, e o mundo espiritual e suprassensível. Poder-se-ia, então, pensar que este é um conceito pessimista; no entanto, se é verdade que o mesmo nega certas coisas, também o é que há outras que afirma. Por outras palavras, este é um conceito pessimista se o julgarmos do ponto de vista Europeu, e otimista do ponto de vista Indiano.

Do ponto de vista da vida, o pensamento religioso Indiano considera o mundo dos sentidos como *maya*, isto é, ilusão. “Numa aceção mais ampla, a história e o cosmos são *maya*. A palavra *maya* vem do sânscrito *mayin*, que quer dizer “mago”: o mundo dos sentidos seria, portanto, uma magia, uma peça de teatro mágica que a alma universal (*brahman*) representa para si própria, para seu imperscrutável e exclusivo divertimento. Desta ideia do mundo dos sentidos como ilusão derivam duas consequências: a primeira é que este mundo é absurdo e irreal; a segunda, que o homem deve rejeitá-lo e, através da prática mística e ascética (*yoga*), alcançar a realidade absoluta que se esconde por trás das variadas e transitórias aparências da *maya*. Ora, essa realidade absoluta é, justamente, a alma universal ou *brahman*”.¹³ Devemos aqui realçar, no entanto, que a ideia do mundo dos sentidos como ilusão é algo que não surge nos livros sagrados mais antigos da Índia – neste caso os “Vedas” – sendo inicialmente tido como algo real.

¹¹ Alberto Moravia, op. cit., p. 25.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Idem, p. 91.



[5] Entre vacas sagradas, fotografia de Mitul Desai, 2012.

[6] No topo da ruína, fotografia de Mitul Desai, 2011.



Na Índia, a realidade nunca se encontra inteiramente ao nível dos sentidos do Homem, ou seja, esse ambiente natural e social nunca se mostra como algo facilmente apreensível e identificável. "Pelo contrário, essa realidade é sempre anormal, entendendo-se por anormalidade tudo aquilo que não se apresenta à escala humana; e é-o de duas maneiras fundamentais e opostas: o pesadelo, ou seja, uma irrealidade angustiante, e a miragem, ou seja, uma irrealidade cativante".¹⁴ Poderemos, assim, deduzir que todo o universo Indiano oscila entre estes dois polos: o do pesadelo e o da miragem.

Segundo Moravia, o pesadelo é aquele que primeiro atinge o visitante. É algo que se sente de imediato pelas condições naturais, nomeadamente pelo clima tropical caracterizado por um calor insuportável, fortes chuvas e uma intensa humidade. Mas rapidamente o pesadelo se estende às causas humanas. A miséria, a pobreza e a sujidade trazem consigo um sentimento de impotência e até mesmo de inevitabilidade, numa condição humana espalhada um pouco por todo o país que parece confirmar a opressão do clima. Pier Paolo Pasolini descreve-nos do seguinte modo esta circunstância:

"Na Índia a vida tem características de insuportável: não se sabe como é possível resistir a comer um punhado de arroz sujo, beber uma água imunda, sob a ameaça constante de cólera, tifo, varíola, até peste, dormindo no chão ou em habitações atrozes. Pela manhã, todo o despertar deve ser um pesadelo. Porém, os indianos levantam-se com o sol, resignados, e resignados começam a ocupar-se de algo: é um girar no vazio ao longo do dia todo. (...) A verdade é que os indianos nunca são felizes: sorriem muito, é verdade, mas são sorrisos de doçura, não de alegria."¹⁵

Mas o pesadelo traz consigo algo codificado, algo que à primeira vista não se consegue decifrar. No caso deste cenário social, uma dessas causas ininteligíveis, mas firmemente enraizada, é o sistema de castas que, apesar de atualmente se mostrar aparentemente dissolvido, ainda persiste toldando muitos dos comportamentos e modos de vida dos Indianos.¹⁶ De uma forma sucinta¹⁷, trata-se de um sistema com uma origem nitidamente racista que dividia a sociedade em grupos que eram ao mesmo tempo raciais, profissionais e sociais com limites intransponíveis entre si. Este sistema social, cuja marca ainda se faz sentir, "introduz nos relacionamentos humanos, mesmo nos mais simples, uma subtil sensação de absurdo e de irreal, que se torna ainda mais angustiante pelo facto de ninguém parecer ser capaz de se lhe subtrair".¹⁸

¹⁴ Idem, p. 92.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, op. cit.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini afirma: "A tradição das castas é um cancro generalizado, enraizado em todos os tecidos da Índia".

Pier Paolo Pasolini, op. cit.

¹⁷ Mais à frente teremos oportunidade de explorar este tema com maior detalhe.

¹⁸ Alberto Moravia, op. cit., p. 93.

[7] Pessoas a dormir junto ao Forte Vermelho, Deli, fotografia de Ferdinando Scianna, 1972.



Para além destes temas, a própria arquitetura Indiana parece concentrar em muitas das suas obras este caráter de pesadelo, reconhecível através da abundante presença nos templos de esculturas “monstruosas”, que vão desde as divindades assustadoras aos explícitos e realistas símbolos sexuais.

Por outro lado temos a miragem que, ao contrário do “irreal” e do “absurdo” de tipo angustiante, não é tão imediatamente reconhecível. Moravia enquadra-a nos aspetos belos da Índia, uma beleza que se caracteriza pela “inconsistência” e pelo “engano” que “são próprios de certas alucinações dos desertos”.¹⁹ Podemos supor que se trata também de algo que nasce da incerteza e do inesperado. No seio de um universo que tende tantas vezes para o que de mais negativo existe, a Índia tem a capacidade de alcançar o sublime de formas, por vezes, surpreendentes.

Se, por um lado, reconhecemos nas condições naturais uma expressão de pesadelo – sobretudo através do clima –, podemos também encontrar na natureza manifestações de um sonho agradável. Falamos aqui da paisagem, esta que “nunca apresenta o relevo firme e bem desenhado, as cores límpidas e exatas da paisagem mediterrânica. A paisagem indiana não tem volumes, mesmo quando é montanhosa e acidentada; e as suas cores estão, quase sempre, envoltas numa luminosidade indireta, remota e flutuante. Sob céus imensos, esta paisagem parece mais uma aparição do que uma realidade. Aparição misteriosa, melancólica, poética, que um vento mais forte poderia ir levando pouco a pouco, juntamente com as nuvens, as névoas, os fumos”.²⁰

Esta sensação de miragem abrange não só a natureza, mas também as obras dos Homens, nomeadamente quando estas se estabelecem em harmonia com o ambiente natural. Neste sentido, novamente a arquitetura se destaca na união com uma atmosfera que, desde sempre, favorece o transcendente e o imaginário. Exemplos disto são as inúmeras cavernas e templos escavados na rocha – durante muito tempo engolidos pelas selvas e, portanto, desconhecidos –, que se encontram num limbo entre o artificial e o natural (este jogo de opostos é, na verdade, algo que domina grande parte das criações indianas) ou ainda as pequenas cidades fortificadas que Moravia e Pasolini veem surgir de forma inesperada das “irreais planícies indianas”, provavelmente vazias deixando apenas um cenário de ruína, e que “ficam na memória mais como aparições fascinantes de origem e significado incertos do que como aspetos concretos de uma civilização diferente”.²¹

E se até aqui temos abordado as circunstâncias que influenciam a vida do povo Indiano, também a sua singular relação com a morte é merecedora de destaque. Regressemos, então, à anterior conceção do mundo dos sentidos, entendida como uma ilusão. Esta postura que, por um lado, pode ser entendida como pessimista, só o é quando analisada de um ponto

¹⁹ Idem, p. 95.

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Idem, p. 96.



[8] Frame do filme *Masaan* de Neeraj Ghaywan, 2015.

[9] Frame do filme *Masaan* de Neeraj Ghaywan, 2015.



de vista mundano e terreno. Se, por outro lado, a considerarmos de um ponto de vista religioso ou sagrado, esta assume-se verdadeiramente otimista, pois "ao mesmo tempo que desvaloriza a realidade sensível, afirma, com absoluta segurança e com uma extraordinária complexidade de aspetos e de significados, a existência de uma realidade ultraterrena".²² Ora isto leva a que na Índia – ao contrário do contexto Europeu em que o terror da morte prevalece – a morte seja vista como algo natural, por vezes até com uma certa "indiferença" e "frieza" que nos chocam. Um dos exemplos mais significativos desta atitude perante a morte é relatada tanto por Alberto Moravia como por Pier Paolo Pasolini, aquando da sua visita a Varanasi (também conhecida como Benares), a mítica e mística "cidade dos mortos". Situada nas margens do importante Rio Ganges, é justamente aí que, ao longo de cerca de quatro quilómetros, se pode testemunhar o intenso simbolismo da morte para o povo Indiano.

"Mas a morte deve ser vista de noite, quando Benares se reduz ao essencial, isto é, às piras vermelhas que resplendem aqui e acolá, na escuridão."²³

De noite, todo o caos e todo o "pesadelo" que reinam na cidade acabam por desaparecer e a azáfama de peregrinos dá lugar à serenidade, deixando apenas as inúmeras fogueiras, essa clara concepção da morte, onde os corpos dos falecidos são queimados durante quatro ou seis horas, para posteriormente as suas cinzas serem espalhadas no Ganges. Este ritual Hindu gera-se com base na crença de que se as cinzas de um falecido forem depositadas neste rio, a sua alma será transportada para o Paraíso e escapará ao ciclo de renascimento, evitando assim retornar à Terra sob uma outra forma de vida que poderá não ser a humana (o chamado ciclo de transmigração da alma).

Os autores Italianos aproximam-se destes pequenos grupos que se reúnem junto às fogueiras, e Pasolini retrata-nos o ambiente: "Vemos, ao redor das piras, muitos indianos amontoados, com os seus habituais trapos. Nenhum chora, nenhum está triste, nenhum se ocupa de atizar o fogo: todos parecem aguardar apenas que a fogueira se apague, sem impaciência, sem o menor sentimento de dor, tristeza ou curiosidade".²⁴ Um olhar atento leva-os então a compreender que a "indiferença", que anteriormente mencionámos, "não é a da insensibilidade e da frieza, mas sim a da religião, que considera a morte uma simples mudança de vestuário ou de invólucro. Naquela fogueira (...) não se consome uma pessoa única e irrepetível, mas sim um vestido coçado, que já não prestava, uma pele velha que se abandona por outra nova".²⁵ Num cenário que à partida, para um Europeu, seria de tristeza e de dor, Moravia e Pasolini deparam-se com uma atmosfera de "tranquilidade" e de "comunhão", num sentimento tão profundo que se chega a aproximar da "alegria".

²² Idem, p. 98.

²³ Idem, p. 39.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, op. cit.

²⁵ Alberto Moravia, op. cit., p. 41.



[10] Bombaim, fotografia de
Rui Ramos, 1991.

Para quem vê, vindo de uma outra realidade, e talvez até mesmo para os habitantes originários de Varanasi, haverá certamente ali algo de reconfortante, um misto de melancolia e esperança, que ajuda a entender a vida e a morte com uma certa leveza e naturalidade.

Como já fizemos referência, a religião não se manifesta unicamente no momento da morte. Os rituais sagrados que aí se presenciam replicam-se também em variadíssimas circunstâncias do dia a dia. A própria ideia da morte está presente no quotidiano dos Indianos, e prova disso são os grupos de Homens ou de famílias que enchem ao final do dia a praia em Bombaim, e onde de uma forma espontânea surgem várias esculturas de areia húmida, todas iguais entre si, representando Kali, a deusa da morte. Estas são quase como estátuas feitas de memória, onde cada pessoa é capaz de, desde o seu interior, representar um deus que “habita” dentro de si, pois é somente aí que está livre de tudo o que é supérfluo e insignificante. Mas o culto deste povo dá lugar a outros tipos de rituais, que acontecem em simultâneo nesse mesmo lugar. Liderados pelas mulheres da família, entre gestos e movimentos coordenados, estes consistem em oferendas – que vão desde frutas a flores – lançadas ao mar na esperança de que tragam algum bem para a família.

Entre uma variedade tão notória de fenómenos sagrados – de entre os quais apenas mencionamos aqui uma ínfima parte – torna-se difícil reconhecer algum tipo de unidade. Mesmo no seio das religiões “formalmente” definidas, é como se cada grupo ou cada família tivesse a sua própria crença, os seus próprios deuses e os seus próprios ritos. A pluralidade está presente em tudo, e o sagrado é talvez o melhor exemplo para demonstrar esta realidade, pois se há algo que permanece como constante, desde um momento inicial, é este mundo “não-manifesto” como ponto de apoio de toda a existência na Índia. De facto, este mundo “surge em toda a parte, uma vez que não está confinado à arte e filosofia formais, mas também prospera em encarnações populares. Mesmo no centro comercial superlotado de uma metrópole como Bombaim, a cada seis metros mais ou menos encontramos um gesto sagrado – um *rangoli* (um padrão de pó colorido) na soleira de uma porta, um *yantra* (uma representação geométrica de ordem cósmica) pintado numa parede, num santuário, num templo”.²⁶

Neste sentido, é fundamental recuar até às origens da civilização Indiana tendo em vista um desvendar das constantes que estão subjacentes a uma evolução tão rica e que nos oferece hoje uma panóplia de imagens e sensações que parece não ter fim.

Situada na Ásia Meridional, desde cedo as características do território fizeram com que a Índia adquirisse uma identidade distinta. Desde os Himalaias aos desertos, passando pelos grandes sistemas fluviais, até ao Oceano Índico ou ao Mar da Arábia, vários são os elementos que lhe atribuem uma heterogeneidade e que explicam uma forte relação inicial

²⁶ Charles Correa, op. cit., p. 26-45.

de proximidade com a natureza e, nomeadamente, a sua importância enquanto estrutura sagrada e simbólica. Na verdade, o próprio nome da Índia deriva do rio Indo, o maior e um dos mais importantes deste país (juntamente com o Ganges), sendo chamado pelos primeiros povos de *Sindhu* (que em sânscrito significa “rio” ou “corrente”), tendo mais tarde os Persas e Iranianos adaptado o seu nome para *Hendu*, e chegando até aos Gregos que o designaram como *Indus*. Os grandes rios assumem um papel preponderante na vida do povo Indiano, e se o rio Indo “forneceu aos estrangeiros um nome para o subcontinente, o Ganges-Yamuna forneceu aos próprios habitantes a sua mais poderosa fonte de identidade: as águas dos Deuses enviadas ao homem desde a sua montanha, Meru”.²⁷

No entanto, é no Vale do rio Indo que, em meados do terceiro milénio a.C., começa a história da civilização Indiana. Estabelecendo-se em cidades que se distribuíam ao longo das margens do Indo e dos seus afluentes, tendo por base uma economia agrária e um ordenado planeamento urbano, esta cultura terá atingido o seu pico no primeiro quarto do segundo milénio a.C. É precisamente durante este milénio que os Arianos invadem a Índia vindos da Ásia Central, levando consigo as suas crenças e saberes que partilhavam com outros povos “indo-europeus”. É de salientar que estes povos indo-arianos englobam um alargado conjunto de povos como “hindus, iranianos, arménios, (...) albaneses, gregos, povos da Itália, do Báltico, eslavos, germanos e celtas e que portanto apartam qualquer ideia de unidade, nesta multiplicidade de povos”.²⁸ Percebe-se, assim, que praticamente desde a sua origem, a Índia parece ter enraizada uma ideia de pluralidade. Sem dúvida, as inúmeras invasões e consequentes influências, que acontecem desde um momento inicial e que se irão prolongar ao longo da sua História, podem explicar essa enorme diversidade que hoje reconhecemos.

A chegada dos Arianos marcou o início de uma nova fase cultural. Estes invasores, dotados de uma superioridade em força e poder militar relativamente aos outros povos, “revelaram grande confiança, talvez fruto do panteão de deuses que adoravam”.²⁹ Falamos de divindades que eram atribuídas a uma ampla gama de fenómenos naturais, constituindo uma tradição que acabou por se materializar numa série de textos chamados “Vedas”, os “Livros do Conhecimento”. Esta sua tradição prendia-se muito à ideia de fertilidade – através da adoração da Deusa Mãe, da água, do “espírito da árvore” ou de deuses associados ao Sol e à Lua –, e tinha por base a ideia do sacrifício, que consistia num banquete oferecido aos deuses, e a crença num Universo que deveria ser constantemente recriado. O período Védico é, portanto, o mais antigo período da religião Indiana, sendo também um dos primeiros momentos onde se sente a presença do racismo, através dos invasores de pele clara que subjugavam e desprezavam os nativos pela sua pele escura.

²⁷ Christopher Tadgell, *The history of architecture in India*, Londres, Phaidon, 1995 (1ª ed. 1990), p. I.

²⁸ Hilda Frias, op. cit., p. 180.

²⁹ Idem, ibidem.

Retomando a tradição Védica (que mais tarde será chamada de Bramanismo), se por um lado temos o sacrifício que tinha por finalidade “assegurar a riqueza e evitar os males”³⁰, por outro temos a meditação que “tende para o bem absoluto e para a libertação das “dores” do Ser, para a redenção espiritual, que se obtém pela aquisição de conhecimento”³¹, e que pode também ser concebida como um sacrifício espiritual. Anos mais tarde, entre os séculos VII e V a.C., são escritos os “Upanixades”, uma série de textos que surgem como comentário aos “Vedas”. Assim, contrastando com esse período inicial, os “Upanixades” “em vez de invocarem deuses externos ao Homem, procuram um deus interior, pelo que a ênfase se desloca dos ritualizados atos de sacrifício para a busca da força sagrada (*brahman*), que vive em todas as coisas”.³² O foco do Homem deve, então deslocar-se do mundo exterior, da aparência enganadora da realidade, para a essência das coisas, que apenas se encontra num mundo interior. Daí a importância da meditação e da contemplação, como um olhar para dentro, que nos remete para a intimidade do Ser, esse Ser que penetra em todas as coisas.

“O conhecimento traz consigo a felicidade suprema e para a atingir é necessário mergulhar profundamente na contemplação. Que toda a consciência não seja mais do que um único pensamento, um estado de perfeito repouso, o espírito torna-se indiferente a tudo o que procura no mundo terreno e nunca mais fica ligado a nada. É um sono em que o espírito não alimenta desejo algum e não concebe nenhuma fantasia; nesta abolição momentânea da consciência pessoal é que o homem mais se aproxima do Absoluto. Do seu lugar intermédio avista: A Terra e o Além. A morte é acolhida com alegria e descrita como a alegre chegada ao Absoluto e à Imortalidade, passando da obscuridade à luz.”³³

A atenção que é dada à essência das coisas levará este povo a questionar a origem do Mundo – do Céu, da Terra e da Humanidade. É neste sentido que a água passa a ser entendida como o elemento primordial, da qual nasce o germe que originará tudo o que nos rodeia. “No começo era a água” é uma frase que se repete ao longo dos “Upanixades”. E este germe, assumindo a forma de um “ovo de ouro”, é a forma primitiva do ser vivo. Talvez seja disto que nos fala Pasolini ao abordar a questão do Bramanismo, fazendo alusão a “uma força vital original, um “sopro”, que posteriormente se concretiza e se manifesta na infinita plasticidade das coisas”.³⁴ Por outro lado, também a ideia de que a existência era cíclica, um eterno recomeço – do nascimento à morte (não correspondendo esta a um fim) e de seguida ao renascimento –, deriva da chamada “Cosmologia da Água”.

30 Idem, p. 182.

31 Idem, ibidem.

32 Idem, p. 183.

33 Idem, ibidem.

34 Pier Paolo Pasolini, op. cit.

“Finalmente como começou tudo isto?
Como falar de começo no país em que foi já admitido que tudo
recomeça!
Nesse tempo nada existia. O nada também não existia.
Nem o espaço nem para lá do firmamento.
O que era? Onde era? Guardado por quem?
Nesse tempo não havia morte nem não morte. Não havia nem
dia nem noite.
O Um respirava sem sopro de si mesmo.
Como era quando vieram as grandes águas que traziam o ovo de
ouro donde saiu o Um.
Começo da vida e dos deuses.”³⁵

No século VI a.C. dão-se alguns movimentos de insatisfação para com o Bramanismo, ou seja, para com os rituais Védicos, nomeadamente o do sacrifício. Estes movimentos eram conduzidos por filósofos, membros de tribos republicanas, que, de forma geral, apelavam à renúncia das ilusões do mundo terreno. Um desses filósofos é Siddhartha Gautama, mais popularmente conhecido como Buda.³⁶ O Budismo irá prosperar por volta do século III a.C. e traz consigo a lembrança de que a vida é *dukkha*, ou seja, sofrimento, e isto é perceptível através da doença, da velhice e da morte. Segundo os seus princípios, “sofremos pois, ansiamos por permanência nas nossas vidas, mas Buda irá ensinar que nada é permanente. (...) Para Buda o caminho é o da visão interior e da concentração, que levarão à iluminação e daí ao conhecimento”.³⁷

Outro dos filósofos foi Mahavira, o fundador do Jainismo, uma religião que assim como o Budismo (sendo sua contemporânea) corresponde a uma reforma da tradição Védica. Graças à sua vida de asceta, caracterizada pela renúncia de tudo o que o pudesse ligar ao mundo material e terreno, Mahavira foi capaz de captar a essência da existência. O Jainismo exprime-se, portanto, através de um culto ateu que se baseia na não-violência, no respeito pela vida em todas as suas formas, na verdade e na castidade. “O dualismo ético da doutrina do Jainismo é tal que chega a recomendar o suicídio através do jejum (*samlekhana*). No entanto, esse extremo desinteresse pela própria vida apenas é igualado pela preocupação ainda mais escrupulosa pela vida dos demais. Na verdade, os adeptos do Jainismo estão obrigados a respeitar toda a vida, mesmo que se trate de uma pulga ou de uma formiga: consequentemente, não só praticam o vegetarianismo mais estrito (...), como também se esforçam com todos os seus meios para nunca prejudicar nenhuma espécie animada”.³⁸

³⁵ Rig Veda (X, 129 – X, 121) in Hilda Frias, op. cit., p. 184.

³⁶ Importa salientar que Buda não é um nome atribuído exclusivamente a uma única pessoa, mas é antes um título dado na filosofia budista aos que despertaram inteiramente para a verdadeira natureza dos fenómenos e divulgaram tal descoberta aos demais seres. Sendo assim, Siddhartha Gautama seria o último buda de uma linhagem de antepassados cuja história se perdeu no tempo.

³⁷ Hilda Frias, op. cit., p. 184.

³⁸ Mircea Eliade e Ioan P. Couliano, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 208.

Séculos mais tarde, já na segunda metade do primeiro milénio d.C., o Hinduísmo já se havia superiorizado ao Budismo, recuperando alguns elementos de origem Védica, como nomes de divindades, ritos e lendas. Os “Vedas” e os “Upanixades” reconhecem-se, por isso, como fundo da sua filosofia. De uma forma pluralista, o Hinduísmo incorpora um grande número de “subsistemas” que incluem expressões que vão desde o animismo ao culto da natureza. De um modo geral, as principais características do pensamento Hindu estão relacionadas com a “tendência para a introspeção, daí a sua atitude passiva e tranquila, a vida interior contemplativa, a filosofia, a atividade religiosa, a vida cenobítica e monástica, o pensamento metafísico e a renúncia”.³⁹

Fazendo este levantamento das origens dos principais fenómenos sagrados, que viriam a dar lugar a uma infinitude de crenças e expressões religiosas, começamos a identificar algumas características que são comuns e constantes, apesar das diferenças. E isto volta a convergir com a ideia que expusemos anteriormente de que se trata, aqui, de uma Religião que é mais um modo de vida que uma doutrina formalmente estabelecida. E como tal, acaba por acompanhar o dia a dia de cada Homem, misturando-se com as dos seus semelhantes, e formando um corpo algo difuso e difícil de definir. É nesta ordem de ideias que, no meio de tantas religiões, Pier Paolo Pasolini parece, no entanto, encontrar algo que une todo um povo:

“Mais do que uma religiosidade específica (...), observei entre os indianos uma religiosidade genérica e difusa: um produto médio da religião. Em outras palavras: a não violência, a mansidão, a bondade dos indianos. Portanto, a sua religião, que em teoria é a mais abstrata e filosófica do mundo, é agora, na realidade, uma religião totalmente prática: um modo de vida.”⁴⁰

Trata-se, eventualmente, da essência de um povo; um estado de espírito que permanece por entre 1,35 bilhões de habitantes, cerca de seiscentas mil aldeias e milhares de divindades. E é interessante constatar que apesar de um caos que se sente nas cidades Indianas, repletas de uma poluição visual e sonora, essa mansidão e essa serenidade encontram-se não apenas nas pessoas, mas espalhando-se também até aos próprios animais, sobretudo na figura das vacas sagradas que deambulam lentamente pelas metrópoles. É como se, em determinados momentos, este país parecesse parado no tempo. E talvez por isso aí se sinta, com maior intensidade, uma espécie de força intemporal.

E se o sagrado — esse reino que é o “mais importante de todos, pois expressa as paixões invisíveis que nos movem”⁴¹ — nos é apresentado como algo enraizado e nem sempre totalmente explícito e concreto, existe um outro

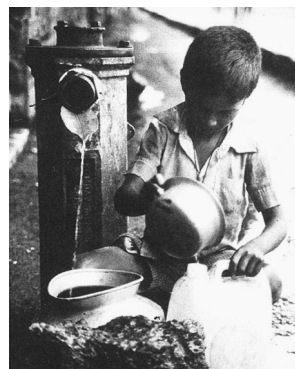
39 Hilda Frias, op. cit., p. 185.

40 Pier Paolo Pasolini, op. cit.

41 Charles Correa, op. cit., p. 26-45.



[11] Ruas de Ahmedabad, fotografia de Henri Cartier-Bresson, 1966.



[12] Uma criança enche os seus recipientes de água, 1986.



[13] Uma mulher acena alegremente de sua "cabana" de chapa ondulada, 1986.

aspeto que chama, sem dúvida, a atenção e que tende a ser o que mais impressiona quem visita este país: a pobreza. Uma das suas manifestações mais perceptíveis é o fenómeno da mendicidade. O número de mendigos é, de facto, enorme mas o que é mais marcante para Moravia, por exemplo, não é tanto a sua quantidade mas a forma como estes fazem parte de uma “peça” – um ambiente social – na qual se inserem com naturalidade, como se a sociedade justificasse e requeresse a sua existência. Ora, este fenómeno não surge do nada e tem inúmeras justificações para a sua presença tão acentuada no cenário Indiano. Falamos de salários extremamente baixos, da ausência de assistência social, de uma instrução precária e da escassez de habitação, entre outros.

Os mendigos são apenas a “ponta extrema” da pobreza na Índia. Pela restante população esta é sentida, quer seja pelo estado das suas vestes, quer pela sua expressão. De entre esta grande massa, tanto Moravia como Pasolini destacam as crianças, como uma fonte de conhecimento genuíno. Com o seu ar inocente, risonho e despreocupado, sugerem uma vivacidade que, apesar de tudo, não inspira alegria, como se a qualquer momento essa felicidade fosse desaparecer.

É Pier Paolo Pasolini que nos faz uma descrição detalhada do que seria ser criança na Índia, aquando da sua presença num festival onde, por entre um “silêncio primordial”, se ouve um menino a tocar flauta: “O menino tocava a sua flauta e olhava para nós. Parecia que, tocando daquela maneira, ele falava connosco, dirigindo-nos um longo discurso em seu próprio nome e dos seus companheiros:

“Aqui estamos – parecia dizer – pobres indianos com estas nossas roupas que mal cobrem os nossos pequenos corpos, nus e escuros como os dos animais, cordeiros ou cabritos. Frequentamos a escola, é certo, estudamos. Por aqui estão os nossos senhores professores. Temos uma religião milenar que é muito nossa, complicada e um pouco terrível, e, além disso, precisamente hoje, com bandeiras e pequenas procissões, celebramos a festa da nossa independência. Mas quanto caminho nos falta percorrer! As nossas aldeias estão construídas com barro e esterco de vaca, as nossas cidades nada mais são do que mercados sem forma, pura poeira e pura miséria. Ameaçam-nos doenças de todos os tipos, a varíola e a peste estão aqui em sua casa, como as serpentes. E nascem tantos irmãos nossos que não conseguimos encontrar um punhado de arroz para repartir. O que será de nós? O que podemos fazer? Mas, no meio desta tragédia, algo permanece na nossa mente que, se não é alegria, aproxima-se: é ternura, é humildade diante do mundo, é amor ... Com este doce sorriso, tu, afortunado estrangeiro, quando voltares à tua pátria lembrar-te-ás de nós, os pobres indianinhos...”⁴²

A pobreza não se limita, no entanto, à vida humana, espalhando-se de um modo abrangente, sem deixar praticamente nada para trás. Os próprios

edifícios, quando vistos mais de perto, revelam o generalizado estado corroído das coisas. “Vão ver aqueles edifícios mais de perto e verificarão que cada coisa – tijolo, estuque, madeira, pedra, cimento, reboco, metal – está mofenta, leprosa, corroída e decrépita. E quem se internar pelas ruelas transversais, a fervilhar de uma multidão febril, e erguer os olhos para os pardieiros mal-amanhados que as ladeiam, nem lhe parecerá que está a olhar para fachadas, mas sim para faces, nas quais uma psicologia de tipo social e económico foi involuntariamente expressa com os meios da arquitetura”.⁴³ É como se a idade e as doenças impregnassem as próprias obras do Homem. Esse é o verdadeiro “exotismo” que Moravia encontra na Índia, um certo ar de corrupção que nada poupa, “nem o fruto acabado de colher da árvore nem o cimento acabado de verter”.⁴⁴

Mais uma vez, para dissecar o tema da pobreza e da miséria não nos devemos limitar às atuais circunstâncias sociais, mas antes procurar a raiz do problema. A mais remota causa desta condição estará associada ao já mencionado sistema de castas. Atualmente abolido, a sua marca encontra-se ainda presente em vários costumes e práticas. E embora existam, eventualmente, pessoas que o defendam e elogiem como algo que terá assegurado uma estabilidade social, a sua explicação é verdadeiramente racista, prejudicando uma vasta fração do povo Indiano. Para demonstrar a sua origem racista basta recorrer à etimologia da palavra “casta” que em sânscrito se diz *varna* e que significa “cor”, ou seja, a cor da pele.

É de supor que os princípios subjacentes a este sistema estejam correlacionados com uma situação histórica específica e que diz respeito à presença, desde uma fase inicial da história da Índia, de povos invasores que promoveram uma interação particular entre conquistado e conquistador, e que teve grandes efeitos sociais. Apesar de desde sempre existir a noção de classes distintas – desde guerreiros a sacerdotes – estas não eram imutáveis. E daí a distinção entre “classe” e “casta”: “o elemento de exclusividade que distingue a casta da classe surgiu quando os invasores reduziram os nativos à escravidão, lhes delegaram tarefas servis e proibiram o casamento inter-racial por medo de que a assimilação levasse à perda da identidade Ariana”.⁴⁵ A casta traz consigo a ideia de impuridade (associada aos grupos marginalizados), impuridade esta que num primeiro momento é física, mas que é também sempre um indício de impuridade espiritual. Por outras palavras, os seres impuros não o são apenas para os “nossos” sentidos, mas também por pertencerem a um mundo espiritualmente impuro que ameaça constantemente o “mundo da pureza”.

A casta tornou-se, assim, um grupo que é ao mesmo definido não só pela cor de pele, mas que se expande também até à questão profissional e social. Ninguém poderia casar fora da sua casta, ter qualquer tipo de relação social ou exercer uma profissão que não correspondesse à sua condição. A relação entre o sistema de castas e a pobreza torna-se, assim,

43 Alberto Moravia, op. cit., p. 84.

44 Idem, p. 33.

45 Christopher Tadgell, op. cit., p. 5.

clara pois estamos perante uma espécie de “camisa de forças” que “mata completamente a ambição pessoal e o desejo de se aperfeiçoar a si e aos outros, e induz as pessoas a uma concepção da vida pessimista, resignada e inerte”.⁴⁶

Segundo Moravia, a religião seria o segundo dos motivos por detrás da miséria da Índia. Falamos não da religião em si, mas da “degeneração supersticiosa” de alguns dos conceitos religiosos. A Índia é um país que, por natureza, e com a imobilidade das castas presente, é um dos mais conservadores que há no mundo. Acontece, então, que algumas crenças “obscuras” e “irracionais” acabam por se manter embora não desempenhem nenhuma função, nem mesmo religiosa. E muitas destas crenças “fósseis” contribuem para que a vida dos Indianos paralise, prejudicando em grande escala a economia e, conseqüentemente, o progresso da educação e da cultura. Um dos exemplos que o autor italiano nos apresenta corresponde ao facto de cerca de um terço das colheitas servir para a alimentação de vacas, pássaros e outros animais “em que, por motivos religiosos, não se pode tocar”.⁴⁷

Uma outra causa, e esta mais recente, terá sido o período de domínio por parte dos Ingleses, que contribuiu para um aumento da pobreza através da destruição de artesanatos locais e criando um monopólio para os seus próprios produtos, altamente industrializados em comparação com os Indianos. Mas para além desta componente económica (que obviamente não se limita à questão da economia) a presença inglesa fez-se sentir também como uma “supercasta”, que se integrou na realidade das castas já enraizada na Índia e tirando disso proveito pra subjugar um povo de cerca de trezentos milhões de habitantes.

Apenas na segunda metade do século passado, com a conquista da independência e com um conseqüente progresso industrial e educativo, o povo Indiano foi capaz de ir superando aos poucos essa herança pesada e fortemente enraizada. Pasolini, em 1961, faz a seguinte observação:

“Neste momento os indianos são um imenso povo de aturdidos, de hesitantes: como pessoas que viveram muito tempo no escuro e que de repente voltam à luz. A sua reação é de mansidão, de um torpor bem dominado e humilde. Mas toda aquela sombra atroz da qual eles acabam de sair continua a pesar ameaçadoramente sobre o seu horizonte.”⁴⁸

Mas o que é também interessante constatar é que apesar da frequente tentativa de domínio por parte de outros povos, a essência deste país permanece indestrutível. Muitos tentaram transformar por inteiro a cultura Indiana, mas geralmente sem sucesso (pelo menos a longo prazo).

⁴⁶ Alberto Moravia, op. cit., p. 87.

⁴⁷ Idem, ibidem.

⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, op. cit.

De entre esses inúmeros povos, os que conseguiram deixar uma marca mais profunda foram, sem dúvida, os Muçulmanos. É por volta do ano 1000 que se dão as primeiras invasões Islâmicas, marcando o início de uma presença que duraria cerca de oito séculos. Podemos aqui falar de uma metamorfose que aconteceu durante esse período, em que novos mitos e novos conceitos foram absorvidos e muitas vezes reinventados, adquirindo um novo valor.⁴⁹ É esta capacidade de associação de duas culturas distintas que leva Moravia a assumir o conceito de simbiose. "O que foi a invasão islâmica, que durou oito séculos, senão uma simbiose, sem dúvida mais conseguida e mais fecunda, pelo menos no campo da arte, do que a inglesa, mas não menos absurda e excêntrica? O islão não tinha nada em comum com a Índia, em sentido nenhum, e no entanto ficou na Índia e fundiu-se com a Índia, e originou a civilização indo-islâmica".⁵⁰

Assim, é curioso entender como povos com conceitos tão distintos se poderão ter fundido dando lugar a criações únicas. Isto ter-se-á devido em grande parte à premissa que Moravia defende quanto à capacidade de simbiose, e que sugere que não se conquista a Índia, ou seja, não se transforma a Índia, se não nos deixarmos conquistar, ou transformar, por ela.

É esta ideia, a da simbiose, que o autor Italiano opõe à de "simples colonialismo".⁵¹ Desde os colonialismos Português, Francês e Holandês até ao mais recente domínio por parte do Império Britânico, o que se sente é uma tentativa de impor uma cultura externa à cultura Indiana sem que por ela se deixe influenciar – vestígios que se mostram transitórios e que nunca se conseguiram enraizar por completo. A verdade é que qualquer das tentativas de controlo e de soberania sobre o povo Indiano, mais cedo ou mais tarde, acabou por se dissipar, deixando "intacto" o tal "fio invisível" que o liga "umbilicalmente" a um passado primordial.

"Os ingleses foram corridos após um século e meio de domínio, os islamitas após oito séculos de convivência e, quanto aos arianos, o sistema das castas está-se a desfazer e a Índia moderna, democrática e industrial, será de certeza tudo menos brâmane. Na realidade, aquilo a que hoje se chama o nacionalismo indiano não é outra coisa senão a eterna Índia aborígene, a qual acaba sempre por arrancar, corroer e por fim sacudir para longe as simbioses."⁵²

49 Mas não devemos nunca esquecer a que custo tal aconteceu. Trata-se de algo que, naturalmente, não é exclusivo das invasões muçulmanas da Índia (sendo que até mesmo outras religiões – e também fora do contexto Indiano – deixaram a sua marca de violência no passado), mas que corresponde a um período sobre o qual há já mais informação, por comparação com os anteriores. Referimo-nos, portanto, aos massacres e genocídios que dizimaram mais de metade da população Hindu e à escravização de grande parte dos sobreviventes, demonstrando que esses momentos de transição terão sido tudo menos pacíficos.

50 Alberto Moravia, op. cit., p. 118.

51 Este antagonismo é referido por Charles Correa ao opor um processo básico mas estrutural que é a "transformação" e um superficial como a mera "transferência".

Charles Correa in *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal), Bombaim, Festival of India, 1986, p. 9.

52 Alberto Moravia, op. cit., p. 118.

É neste período de transição em que a Índia se procura assumir como nação renovada, voltada para o futuro sem esquecer o passado, que podemos falar de duas das suas maiores personalidades desse tempo: Mahatma Gandhi e Jawaharlal Nehru.

Num primeiro momento surge Gandhi, aquele que era para os Indianos o “Pai da Nação”. Nacionalista como era e conhecedor de várias áreas do saber, Gandhi assumiu-se como um dos principais rostos da oposição ao domínio Inglês, incentivando permanentemente o seu povo a desafiar as regras e condições impostas por esse governo. Para além disso, a sua postura foi sempre a da simplicidade e a da renúncia, praticando uma vida modesta sempre em prol da comunidade. Os seus princípios relacionavam-se com um empoderamento da população, sobretudo das camadas mais pobres, encorajando a autossustentação e o autogoverno (*swaraj*).

Mahatma Gandhi foi, portanto, o líder da luta pela liberdade. A sua visão de uma Índia independente baseava-se num pluralismo religioso, que respeitava aquela que era a verdadeira essência desta nação. No entanto, no início da década de 1940 essa ideia foi desafiada por um novo “nacionalismo muçulmano”, liderado por Muhammad Ali Jinnah, que exigia uma pátria muçulmana separada da Índia Bramânica. Na verdade, as diferenças entre estas duas culturas – o que é praticamente o mesmo que dizer entre as religiões Muçulmana e Bramânica – não poderia ser maior. A primeira é sobretudo “ética, social e política; a segunda é cósmica filosófica e metafísica. A primeira é fanática por vocação e necessidade, na medida em que é universalista e expansiva no mais alto grau: todos podem, ou melhor, deveriam, tornar-se muçulmanos; a segunda é tolerante como as antigas religiões nacionais da Grécia e de Roma: ninguém se pode tornar bramanista se não for indiano por estirpe e nascimento”.⁵³ E apesar de Gandhi e Jinnah não serem homens fanáticos e de posições extremistas, uma grande parte das multidões que os seguiam não tinham o mesmo comportamento, dando por isso lugar a períodos conturbados e repletos de violência.

O que aconteceu, então, foi a divisão do território Indiano após ter sido concedida a independência por parte do Reino Unido em agosto de 1947. Estabeleceram-se assim dois domínios: a Índia de maioria Hindu e o Paquistão de maioria muçulmana. Este novo país, o Paquistão, assumiu-se durante muito tempo como um dos estados mais “incómodos” do mundo por ter uma parte situada a Oeste da Índia e outra a Este, separadas por milhares de quilómetros.⁵⁴

Neste período de uma Índia pós-colonial, surge Nehru, o primeiro primeiro-ministro da Índia, assumindo esse cargo em 1947. “Nehru nasceu em Allahabad, uma cidade localizada na planície do Ganges, no seio de uma família burguesa: mas a sua formação é inglesa. E da

⁵³ Idem, p. 56.

⁵⁴ A parte do Paquistão a Este da Índia (Paquistão Oriental) proclamou a sua independência em 1971, adotando o nome de Bangladesh.

cultura inglesa ele absorveu a qualidade mais típica, o empirismo. Neste momento, Nehru não é nem inglês nem indiano: é um homem do mundo, que, com doçura indiana e praticidade inglesa, ocupa-se dos problemas de um dos maiores países do mundo”.⁵⁵ Progredindo no mundo político sob a orientação de Gandhi, Nehru é outra das figuras de destaque na defesa da independência completa em relação ao Império Britânico. Assim, reconhecido por muitos como o herdeiro político de Gandhi, a sua postura carismática e a sua “prudência cética” – que se opunha ao sectarismo violento de outros líderes – fez com que se tornasse, “a seguir a Gandhi, o homem mais amado do subcontinente indiano”.⁵⁶

Na sua autobiografia, Nehru escreve:

“A velha cultura indiana conseguiu sempre sobreviver através das mais ferozes tempestades, ainda que salvando apenas a forma e perdendo o seu real conteúdo. Hoje, ela luta silenciosa e desesperadamente contra um novo e poderosíssimo adversário: a civilização do Ocidente capitalista. Virá a sucumbir, porque o Ocidente traz a ciência e a ciência traz o alimento para os milhões de esfomeados da Índia. Mas o Ocidente capitalista proporciona também o antídoto para os males do capitalismo: os princípios do socialismo, da cooperação, do serviço à comunidade e ao bem comum.”⁵⁷

Esta seria a Índia do futuro.

Comunidade e Aldeia

Envolvido neste processo de tomada de consciência de uma nova realidade e fascinado com tudo aquilo com que me deparava, intensificou-se em mim uma vontade de conhecer ainda mais, mas um conhecimento que não viria apenas dos relatos de quem testemunhou de perto a vida da Índia. Assim, o que era inicialmente “apenas” um caso de estudo, veio a despertar um desejo de materializar em formas e em relações espaciais os temas intrínsecos a este país e a este povo. Mas que projeto poderia ser este? Um misto de vontades emergem mas são sobretudo as dúvidas que nos fazem parar e pensar. Por um lado é a procura de dar lugar a um conjunto de assuntos que se aproximam da essência da arquitetura de uma forma geral, e por outro é um querer expressar a própria atmosfera Indiana, uma atmosfera tão distante da nossa e que acaba por ser tantas coisas ao mesmo tempo. Como Pasolini a escutar os pequenos Indianos perto do Taj Mahal: “Parece a primeira vez que alguém canta no mundo:

⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, op. cit.

⁵⁶ Alberto Moravia, op. cit., p. 46.

⁵⁷ Jawaharlal Nehru in Alberto Moravia, op. cit., p. 48.

para mim, que sinto a vida de outro continente como outra vida, sem relações com aquela que conheço, quase autónoma, com outras leis internas próprias, virgens”.⁵⁸

Num primeiro momento, e com o foco eventualmente dirigido para as questões mais universais da criação de lugares, o projeto foi pensado indo ao encontro do espaço mínimo, do espaço essencial para um “habitar”. Deste modo, o programa inicial englobaria uma pequena casa e um pequeno templo, unidos por um jardim. Tendo em vista o objetivo de trabalhar com dimensões mínimas, este projeto destinar-se-ia a um casal. É à medida que me aprofundo mais e mais no universo Indiano que constato que tal proposta seria demasiado impessoal e, até, algo egoísta. Ainda que se trate de algo que não se vai concretizar, por que não trabalhar o mais próximo possível da realidade? As imagens das várias descrições com que era confrontado eram as de um enorme estado de pobreza e miséria. E apesar de grande parte dos relatos serem já do século passado, acreditamos que uma população que desde os anos 60 praticamente triplicou não terá contribuído para um atenuar desses problemas fundamentais. É praticamente impossível ficar indiferente a essa realidade.

No entanto, para que consigamos ter mais certezas e para que tenhamos pleno domínio dos “materiais” à nossa disposição, não basta ter uma ideia do contexto geral da cultura Indiana. É preciso aproximar a escala e compreender a espacialidade e a arquitetura deste país, desde um contexto territorial ao da pequena cabana.

“Do hotel que se situa sobre uma colina contemplo uma vasta paisagem, que depois voltarei a ver muitas e muitas vezes, porque a Índia é imensa mas monótona. Imagine-se uma floresta de corte ou um bosque, a bem conhecida mata, pululante de arbustos e moitas a perder de vista, com algumas árvores grandes isoladas aqui e além, e a amarelidão do solo árido e arenoso a revelar-se onde quer que haja uma clareira. De quando em quando o recorte de um campo cultivado ressalta na mata, verde claro, delicadamente visível, dir-se-ia, caule a caule. Colinas incertas, poeirentas, estilhaçadas, cercam o horizonte longínquo sem o encerrarem realmente; e na verdade a característica predominante deste panorama pouco pitoresco mas expressivo é uma grandiosidade fúnebre, a que a imobilidade perfeita do ar confere uma sensação de extenuada espera, de calma exausta.”⁵⁹

O sentido de monotonia que Alberto Moravia nos fala ao contemplar o território Indiano não será tanto o do tédio mas o de uma variedade constante. Num país tão extenso, é inevitável a presença de paisagens

⁵⁸ Pier Paolo Pasolini, op. cit.

⁵⁹ Alberto Moravia, op. cit., p. 27.



[14] Frame do filme *The River* de Jean Renoir, 1951.



[15] A vegetação junto ao canal, fotografia de Mitul Desai, 2010.



[16] Frame do filme *The River* de Jean Renoir, 1951.

distintas como são as planícies, as florestas de palmeiras no Sul, altas e sombrias como “imensas catedrais” com as suas aldeias encaixadas junto aos canais ou na proximidade de charcos cheios de nenúfares, ou as matas do Norte “amarelas poeirentas, com as aldeias, feitas de lama seca ao fundo das veredas, e as vacas ossudas deitadas na poeira das clareiras, e o cheiro a esterco seco e a caril pobre no ar”.⁶⁰ No entanto, essa mesma extensão propicia uma repetição dessa natureza tropical, o que acaba por dar um caráter uniforme à imensidão Indiana. São as aldeias, as lagoas, a selva, os campos e as cidades, os mercados, os cheiros, as crianças, os mendigos e as vacas, eternamente repetidos. Como sugere igualmente Pasolini, tanto geograficamente como racial e arquitetonicamente, há na Índia uma uniformidade que beira a obsessão.

A vegetação, independentemente da sua forma, domina o território Indiano. A árvore é, sem dúvida, o seu maior símbolo; isto tanto num aspeto mais terreno, no que respeita à sombra que é fundamental para fazer face ao clima quente e que permite uma vida ao ar livre, como num aspeto mais espiritual e sagrado, como uma fonte de vida e de conhecimento. Nas estradas que ligam as várias cidades Indianas elas estão sempre presentes: “são árvores magníficas, as mais belas do mundo, enormes, membrudas, carregadas com uma folhagem densa e pesada. Debaixo dessas árvores, à beira das estradas, vêem-se grupos de homens e de mulheres sentados, em poses imóveis e contemplativas, que parecem descansar das fadigas dos campos”.⁶¹

Quando se abandona essa natureza aparentemente intocada e se entra nas cidades, é como entrar num mundo novo onde a serenidade e o silêncio não conhecem lugar. Nas cidades Indianas encontramos os espaços onde reina a pobreza, a sujidade, a confusão, o barulho – no fundo, o caos, típico de um ambiente informal. No entanto, e como nos chama a atenção Charles Correa, “o aparente caos e desordem aqui, em observação próxima, na verdade consiste em várias camadas de ordem, todas sobrepostas. Ao longo dos séculos, esse “caos” funcionou como um sistema de autodefesa, protegendo a sociedade dos agentes de mudança”.⁶² ⁶³ Envolvidos nesta realidade, talvez agora possamos olhar para as seguintes palavras de Carl Jung com outros olhos: “Em todo o caos há um cosmos, em toda a desordem uma ordem secreta”.⁶⁴

60 Idem, p. 21.

61 Idem, p. 72.

62 Charles Correa, op. cit., p. 26-45.

63 E sobre esta questão do caos como “sistema de autodefesa” Correa continua: “Afinal, como é que alguém “melhora” sobre o caos? Se entrasse numa sala onde todas as mesas e cadeiras estivessem de cabeça para baixo e as camas desfeitas, dificilmente seria capaz de decidir precisamente que modificações deveriam ser feitas – pela simples razão de que não saberia o que estava a ver. Se, por outro lado, tudo estivesse numa ordem simplista, como uma tarte de maçã, as sugestões saltariam na sua mente. A sala seria extremamente vulnerável à sua intervenção como agente de mudança. É por isso que, após dois séculos e meio de tentativas, os britânicos não foram capazes de reestruturar fundamentalmente a Índia. Essencialmente, e na maior parte do tempo, eles não sabiam o que estavam a ver!”

Charles Correa, op. cit., p. 26-45.

64 Carl Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000 (1ª ed. 1959), p. 41.



[17] Mercado Manek Chowk, Ahmedabad, 2015.



[18] Uma cidade na região de Vidarbha, fotografia de Mitul Desai, 2010.



[19] Ruas de Varanasi, fotografia de Mitul Desai, 2014.

A verdade é que todas estas circunstâncias fazem com estes lugares não pareçam verdadeiras cidades, mas antes “linhas, fios de cor e sombra, magníficos conjuntos edificados que, de repente, parecem não pertencer a ninguém. Coexistem com as barracas pousadas em carroças, em muros, amarradas a árvores, com turbas de gente em seu redor”.⁶⁵ Moravia descreve-as também como bazares reunidos em torno de algum templo. Esse espaço de mercado ou bazar é igualmente uma constante em cada percurso possível, sendo este o lugar “onde a vida citadina, na falta de uma estrutura social e comunal, se aglomera em torno do comércio de mercadorias”.⁶⁶ Este mundo de cores vivas, do “amarelo-açafrão” ao “vermelho-paprica”, com o intenso cheiro dos fritos e das especiarias será, para um Indiano, um certo “sentir-se em casa”.

Nas cidades, os espaços exteriores, como verdadeiros espaços da comunidade, mostram-se muitas vezes imprevisíveis (sobretudo para quem “vê de fora”). Isto deve-se à sua flexibilidade enquanto lugares que podem servir diversas funções, inclusive ao longo do dia. A praça do mercado Manek Chowk em Ahmedabad é um exemplo perfeito de como o espaço público é influenciado pelos ritmos diários dos seus habitantes:

“Manek Chowk é usado para diferentes propósitos em diferentes horas do dia e da noite:

5h: os agricultores conduzem o seu gado ao sonolento Manek Chowk para o alimentar. Alimentar uma vaca na manhã de um dia importante traz boa sorte – este é um provérbio Hindu.

7h: O estacionamento começa agora. Quando as vacas vão embora, os primeiros vendedores começam a chegar e a montar as suas barracas. As crianças tratam-no como um *playground* antes de começarem a escola.

16h: Este é o horário mais lotado de todas os dia da semana. Barracas e lojas que vendem todos os tipos de coisas, de roupas a vegetais, podem ser encontradas aqui.

20h: Todas as noites, a praça transforma-se numa grande praça de alimentação com a melhor comida de rua de Ahmedabad. Há uma ótima atmosfera, em que todos se sentam em grandes mesas ou em tapetes no chão.”⁶⁷

Durante a noite o cenário é diferente: as ruas das cidades Indianas permanecem preenchidas mas, agora, transformando-se em dormitórios públicos. Sobre as lajes dos passeios, juntamente com os cães, as vacas e todos os outros animais, ali se encontram estes seres desamparados, enfrentando a humidade gélida das noites tropicais. “Toda a rua se enche do seu silêncio: e o seu sono parece-se com a morte, mas uma morte que, por sua vez, é doce como o sono”.⁶⁸

⁶⁵ Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 14.

⁶⁶ Alberto Moravia, op. cit., p. 32.

⁶⁷ Niklas Fanelas, Marius Helten, Björn Martenson e Leonard Wertgen, *Architecture Reading Aid Ahmedabad*, Berlim, Ruby Press, 2015, p. 105.

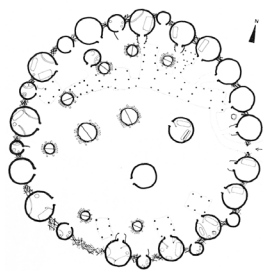
⁶⁸ Pier Paolo Pasolini, op. cit.



[20] Miniatura do projeto da *Aldeia*, no Sabarmati Ashram (Ahmedabad), tomando como referência as tradicionais miniaturas Indianas.



[21] Povoação no Zâmbia. Habitações dispostas em círculo em torno da habitação central do seu líder e das suas várias mulheres, Bernard Rudofsky.



[22] Planta de aldeia nos Camarões, da tribo Musgum.

As aldeias, por outro lado, espalhadas ao longo das estradas que unem as grandes cidades, são capazes de mostrar uma outra face que as metrópoles não permitem antever. A calma, a serenidade e um viver ainda primitivo podem ser encontrados em alguns destes assentamentos. A atmosfera que descrevemos parece adequar-se mais às aldeias que são apenas de habitação, e que Moravia distingue das aldeias que são também bazar. Essas primeiras aldeias caracterizam-se pelo isolamento, situando-se, na sua maioria, "a uma certa distância da estrada. Entrevemo-las, quando em viagem, ao fundo de caminhos que serpenteiam por entre as culturas, com os telhados de palha e um bocado das paredes de lama seca a despontarem acima dos campos. Um charco de água estagnada, verde e tépida, salpicada das largas folhas e das flores brancas do lótus, encontra-se habitualmente à beira da aldeia, refletindo melancolicamente as margens terrosas e as vacas que ali estão acaçapadas".⁶⁹ Estes lagos são frequentemente usados por mulheres e crianças para se lavarem, ou para lavarem as suas próprias roupas. Para além disso, é também comum encontrar a uma curta distância dessas aldeias um lugar sagrado, situado numa clareira e definido por um pequeno altar.

A aldeia bazar, por sua vez, encontra-se em plena estrada, implantando-se junto aos seus dois limites onde numa interminável fileira de barracas se expõe toda a variedade de mercadorias. Nesta que é a rua principal do povoado deparamo-nos novamente com um ambiente que nos remete para a descrição anterior das cidades.

O camponês, por regra, aproxima-se mais da imagem vagarosa das primeiras aldeias, com a sua mansidão primordial, geralmente acompanhado pelos *bullock-carts* – as carroças Indianas puxadas por uma junta de bois – e com traços que se repetem ao longo deste país e que são os de "uma pureza e de uma nobreza surpreendentes, ascéticos e essenciais".⁷⁰

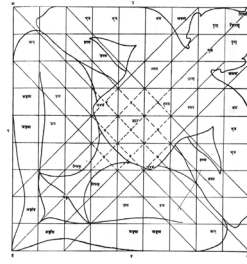
É compreendendo a forma como as comunidades se organizam e se estabelecem ao longo do território Indiano que surge, então, o programa do projeto aqui proposto e que mencionámos anteriormente. Tratar-se-á de uma aldeia – sendo precisamente *Aldeia* o nome do projeto. Apesar de ser pensada como um lugar onde reina a tranquilidade, a harmonia e a paz, afastada do caos dos grandes centros urbanos, esta não pretende esquecer a energia, a vivacidade e a agitação que caracterizam os espaços frenéticos dos bazares. No fundo, a *Aldeia* pretende assumir-se como um momento de pausa, um momento que questione as circunstâncias e os problemas que assolam grande parte do povo Indiano, procurando dar uma resposta, ainda que mínima quando comparada com a enorme escala das adversidades. O seu programa girará em torno de um grande espaço da comunidade, o qual estabelecerá distintas relações quer com os

69 Alberto Moravia, op. cit., p. 75.

70 Idem, p. 29.

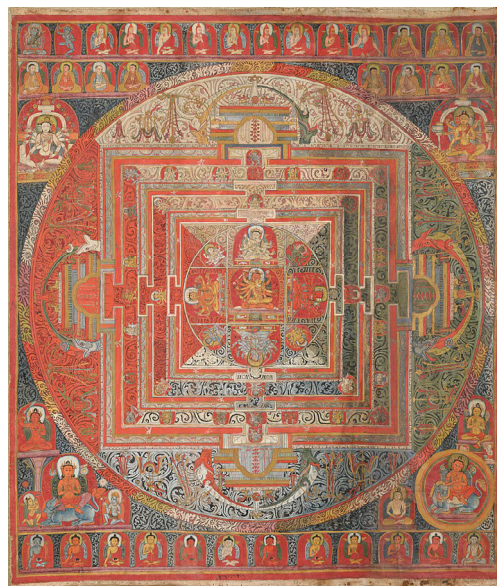


[24] Mandala Bhaishayia-Guru, Butão, século XIX.



[23] Vastu-Purusha Mandala, Índia.

[25] Manjuvajramandala com 43 divindades, Tibete, século XV.



vários edifícios destinados à habitação, quer com os elementos excepcionais associados a um caráter mais público como uma cozinha comunitária, uma pequena escola, um salão da comunidade e um posto médico. Para além destas funções, e olhando para a tradição arquitetónica Indiana, não poderia deixar de existir um templo, esse lugar sagrado que é tão importante na vida de todos os Indianos.⁷¹ Pensada para uma população com menores rendimentos, esta aldeia pretende refletir a importância da colaboração e da cooperação como princípios fundamentais na prosperidade e no sucesso de toda a sociedade.

Na verdade, estes são os pilares que reconhecemos na quase totalidade das obras dos Homens de todos os tempos espalhadas pela Índia. E no que à arquitetura diz respeito, estamos perante um país que possui um património incrivelmente rico em imagens e crenças míticas que acabam por coexistir “num pluralismo fácil e natural”.⁷² Com o passar dos séculos, muitos desses mitos acabam por mudar, novos vão surgindo e integrando-se, e a própria arquitetura acaba por se ir transformando. Podemos falar de metamorfoses que ocorrem, e sempre que tal acontece “uma nova era – uma *vistara* – abre-se para as nossas sensibilidades”.⁷³ Para entender essa estrutura profunda, continuamente reinterpretada, é necessário recuar aos primórdios da civilização Indiana.

Para os videntes Védicos o mundo terreno era apenas uma parte da sua existência; para além deste havia também um mundo transcendente. Assim, as formas e eventos do seu mundo manifesto “são significativos apenas na medida em que ajudam a entender as camadas não-manifestas que estão abaixo”.⁷⁴ É neste contexto que surgem os diagramas mágicos, designados como *yantras*, que explicariam a natureza do Cosmos. Os *yantras* são representações geométricas de ordem cósmica, sendo também usados como auxiliares para a meditação.

Outro tipo de esquemas que se mostrou fundamental na História da arquitetura Indiana é o das mandalas. O termo “mandala”, que em sânscrito significa “círculo”, corresponde geralmente a padrões simbólicos em que o círculo está circunscrito no quadrado ou o quadrado num círculo. Na tradição Hinduísta é comum esta figura adotar a forma de um quadrado perfeito que se subdivide em quadrados idênticos, tendo um círculo como ponto central. Apesar de se encontrarem muitas vezes na base das formas arquitetónicas – onde os edifícios eram concebidos como modelos do Cosmos –, na sua origem a mandala não é um plano, mas antes a representação de um “campo de energia”.⁷⁵ O seu centro possui

71 Relativamente à ideia inicial, parece também mais coerente a presença do templo enquanto espaço ao serviço de toda uma comunidade – não só para a população que habita na aldeia mas também acessível a quem vem de fora –, reafirmando o seu caráter público, por oposição a um lugar para uso exclusivo de um casal ou família, por exemplo.

72 Charles Correa in *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. II.

73 Idem, p. 6.

74 *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 33.

75 A própria mandala é não só uma analogia do Cosmos, como também é modelada de acordo com o Homem Cósmico (Purusha). A mandala *Vastu-Purusha* assume precisamente a forma de um Homem, encontrando-se o umbigo no seu centro.

[26] *Messier 87*, Buraco negro no centro da galáxia M87, EHT da National Science Foundation, 2019.



um simbolismo extremamente importante, significando “tanto *shunya* (o vazio absoluto) quanto *bindu* (a semente do mundo e a fonte de toda energia). Em todas as mandalas, neste centro está localizado Brahman, o Princípio Supremo”.⁷⁶ Segundo a religião Hinduísta, após quebrados os ciclos de reencarnação, a alma individual libertar-se-ia de cada corpo e seria encaminhada para o centro deste campo de energia. Para Charles Correa, esta noção de energia tão antiga é surpreendentemente análoga à dos buracos negros da física contemporânea.

“A energia devora-se, e a alma individual (depois de completar todos os ciclos de reencarnação) não vai para uma recompensa eterna no Céu ou no Jardim do Paraíso, mas desce pelo vórtice no centro de um buraco negro. É incrível que tal conceito tenha surgido há tantos milhares de anos atrás. Como observou o famoso acadêmico francês Gaston Bachelard, a percepção intuitiva do artista (ou, nesse caso, do vidente) não pode ser explicada através da estrutura de causa e efeito do raciocínio científico, mas, como uma carga de profundidade, explode no centro do nosso ser, libertando à superfície os escombros do nosso inconsciente.”⁷⁷

A representação da mandala, com os seus círculos exteriores que pretendem manter o interior coeso e com um tipo de pátio de mosteiro com quatro pórticos numa posição mais central, carrega um simbolismo de “sagrado isolamento e concentração”⁷⁸, que acabaria por transcender o campo da religião. Carl Jung é um dos autores do século XX que se interessará por esse símbolo com o objetivo de conhecer de forma mais aprofundada o lado inconsciente da mente humana (nomeadamente o inconsciente coletivo). Jung escreve: “Sem entrar em pormenores da terapia, quero apenas dizer que se trata de uma nova ordenação da personalidade, de certo modo de uma nova centralização. Por este motivo as mandalas aparecem de preferência depois de estados de desorientação, pânico ou caos psíquico. A sua meta, pois, é a de transformar a confusão numa ordem, sem que tal intenção seja sempre consciente. Em todo o caso, as mandalas expressam ordem, equilíbrio e totalidade. Frequentemente os pacientes ressaltam o efeito benéfico ou tranquilizador de uma tal imagem”.⁷⁹ O autor Suíço defende, assim, a presença na mandala de uma ordem rigorosa que compensa o estado de desordem e perturbação. E isto é algo que não surge em cada um dos seus paciente de forma consciente, mas como se de um impulso instintivo se tratasse. É aquilo que Jung designará por “arquétipo”, como algo que ocorre em toda a parte e que não depende de uma tradição (tal como os instintos), pois é “dado a cada indivíduo recém-nascido e pertence ao acervo inalienável das qualidades que caracterizam uma espécie”.⁸⁰

⁷⁶ Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 26-45.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

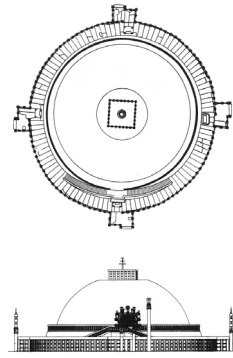
⁷⁸ Carl Jung, op. cit., p. 352.

⁷⁹ Idem, p. 356.

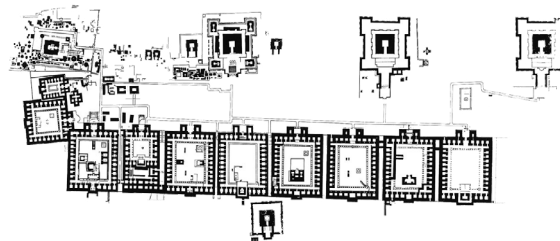
⁸⁰ Idem, p. 386.



[27] Stupa de Sanchi.

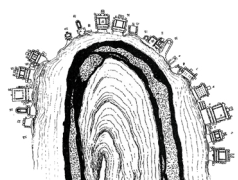


[28] Planta e alçado da stupa de Sanchi.



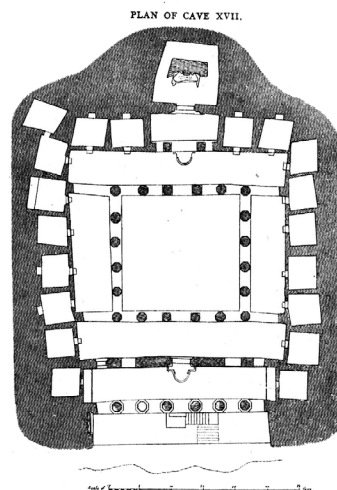
[29] Planta do complexo de Nalanda (com os templos em cima e os oito mosteiros em baixo).

[30] Entrada de uma das grutas de Elephanta.



[32] Planta geral das grutas de Ajanta.

[31] Planta de uma das grutas (gruta XVII) de Ajanta.



Regressando à esfera do sagrado na Índia, mais tarde, também os Jainistas desenvolveram as suas próprias imagens míticas, nomeadamente através do chamado cosmógrafo Jainista que representa a paisagem terrena do mundo intermediário, estabelecendo os princípios de ordenação que são centrais a esta religião.⁸¹ Aqui apresentam-se geralmente traduzidos os continentes habitados pelo Homem, com toda a variedade de espécies animais, atravessados por longos rios com o Monte Meru no centro, a montanha sagrada. É precisamente este significativo arquétipo, presente desde os tempos Védicos, que o Budismo dará continuidade através de formas construídas denominadas *stupas*. A sua forma abobadada simboliza igualmente o Monte Meru, sendo este um dos exemplos mais notáveis da arquitetura como modelo do Cosmos. Além disso, “o poste de madeira central enterrado na alvenaria é *yupa*, o *axis mundi*, ou seja, a coluna que passa pelo centro do universo”.⁸²

Todos estes princípios cósmicos de representação e ordenação do universo tiveram o seu reflexo em incontáveis obras de arquitetura. Estes estão presentes, por vezes, de uma forma mais explícita, como na *stupa* de Sanchi, ou através de organismos mais complexos como Nalanda, uma das universidades e mosteiros mais antigos de toda a Índia. A monumental simplicidade das suas formas organiza-se em torno de um eixo central, com os templos de um lado e os oito mosteiros (ou *viharas*) do outro. O que aí encontramos parece ser uma evolução, regrada pela geometria, dos primeiros estabelecimentos monásticos, onde “os relevos mostram cabanas de colmo grosseiramente agrupadas em torno do espaço comunal aberto segundo o padrão estabelecido do *ashram* – a comunidade de ascetas comum a todas as seitas”.⁸³ A forma singular dos mosteiros de Nalanda interessa-nos particularmente pelo modo como, através de uma planta quadrada, se organizam as várias celas em torno de um pátio central que seria usado para reuniões comunitárias – um tema que servirá de referência para o projeto da *Aldeia*.

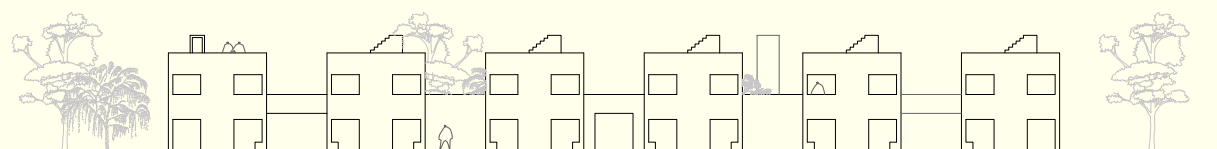
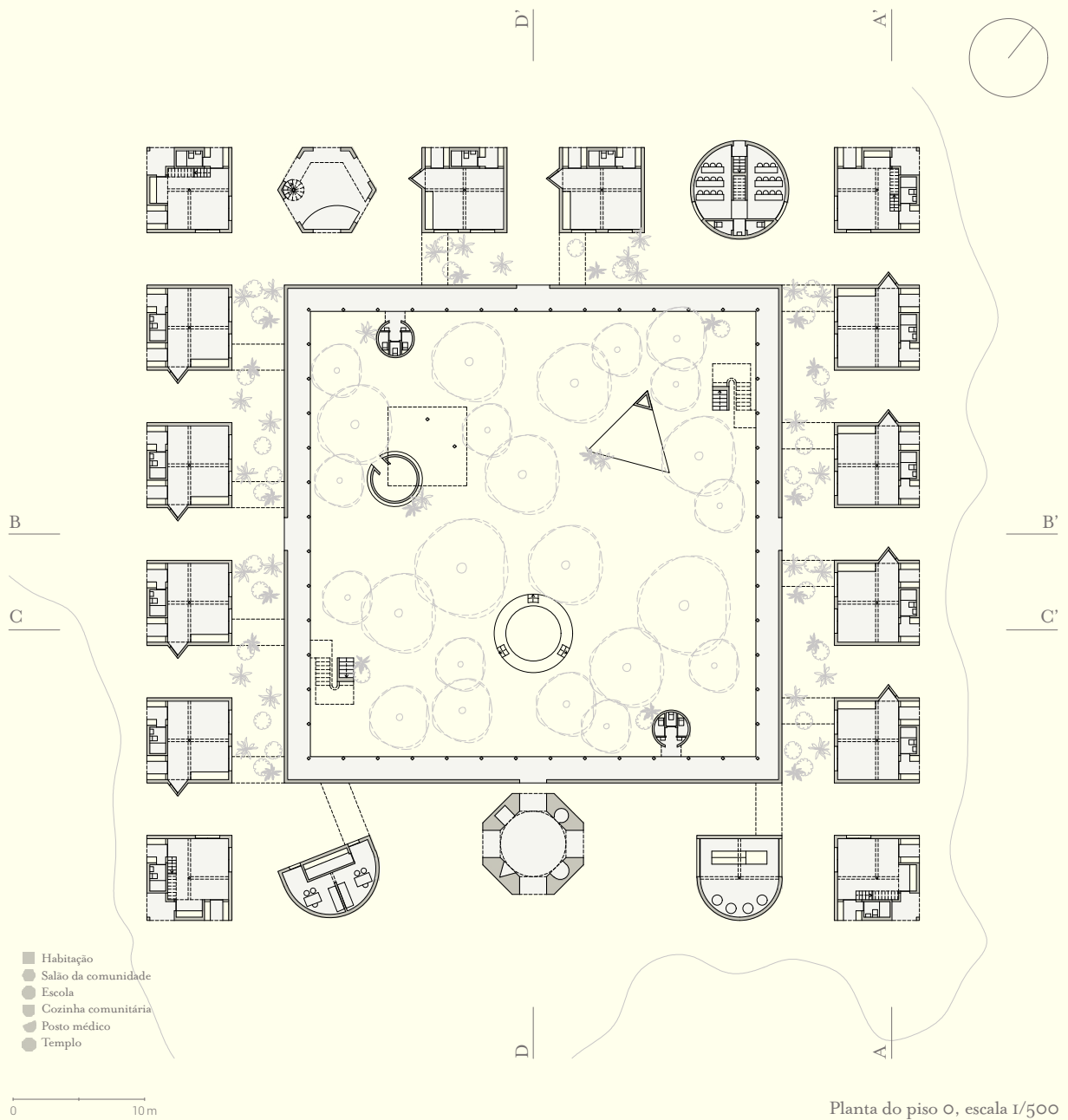
Outras das estruturas mais enigmáticas presentes em certos pontos da Índia são os templos e mosteiros escavados na rocha, comuns tanto ao Hinduísmo, como ao Budismo e ao Jainismo. É comum encontramos na maioria dessas cavernas uma disposição semelhante às dos mosteiros que acabámos de descrever. Esses templos variam, portanto, “de células isoladas ao agrupamento mais ou menos formal de células em torno de um grande espaço precedido por um pórtico, refletindo o espaço comunitário do *ashram* rodeado de cabanas”.⁸⁴ Mas há casos em que o exercício de subtração – caracterizado por uma complexa e ambígua relação entre o artificial e o natural – vai mais longe. O Templo Kailasa em Ellora é disso um exemplo perfeito. Combinando dois dos temas dominantes da arquitetura religiosa – o da caverna e o da montanha sagrada

81 O mundo intermédio (*madhya-loka*) é complementado na cosmologia do Jainismo pelo mundo superior (*urdhva-loka*) e pelo inferior (*adho-loka*).

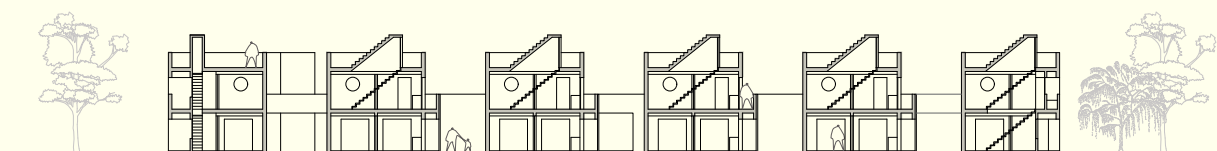
82 *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 38.

83 Christopher Tadgell, op. cit., p. 12.

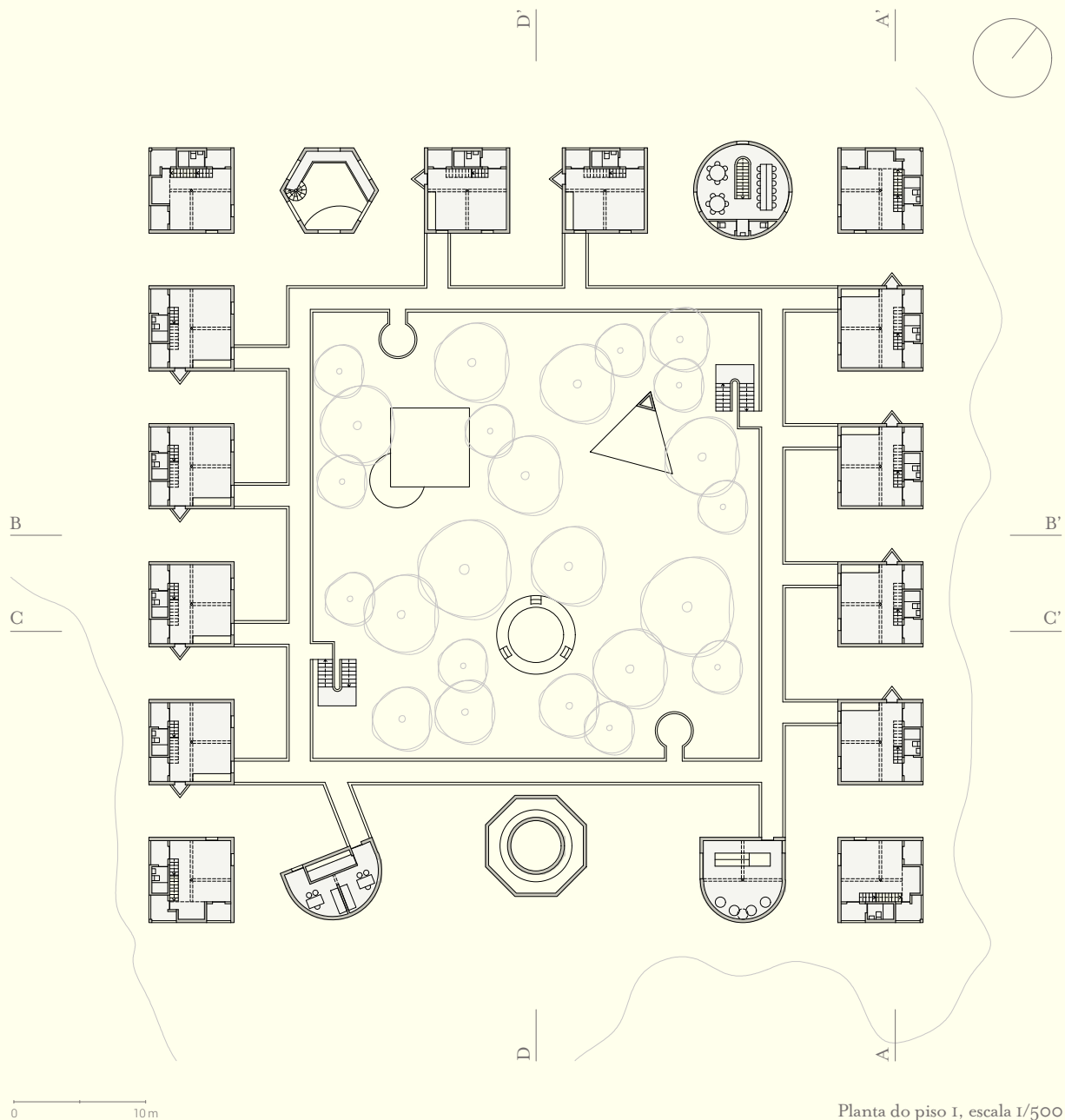
84 Idem, p. 24.



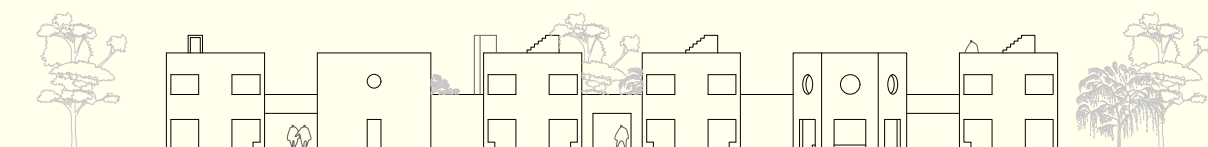
Alçado Nordeste e Sudoeste, escala 1/500



Corte AA', escala 1/500



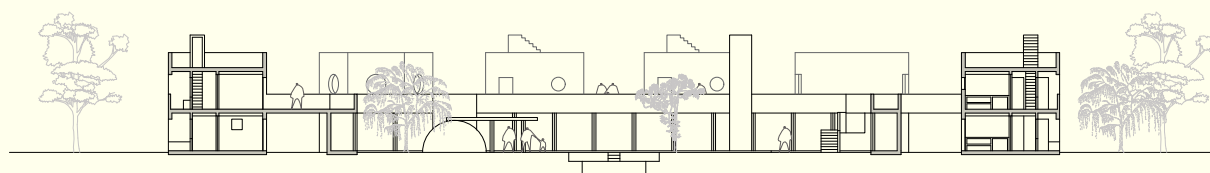
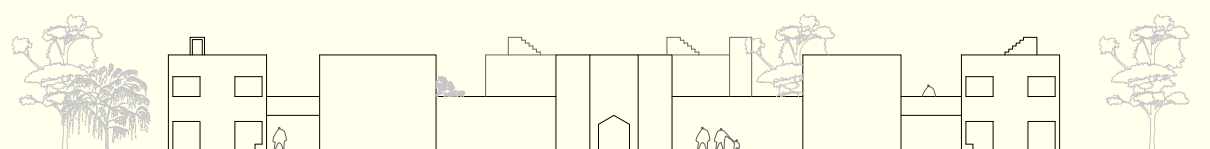
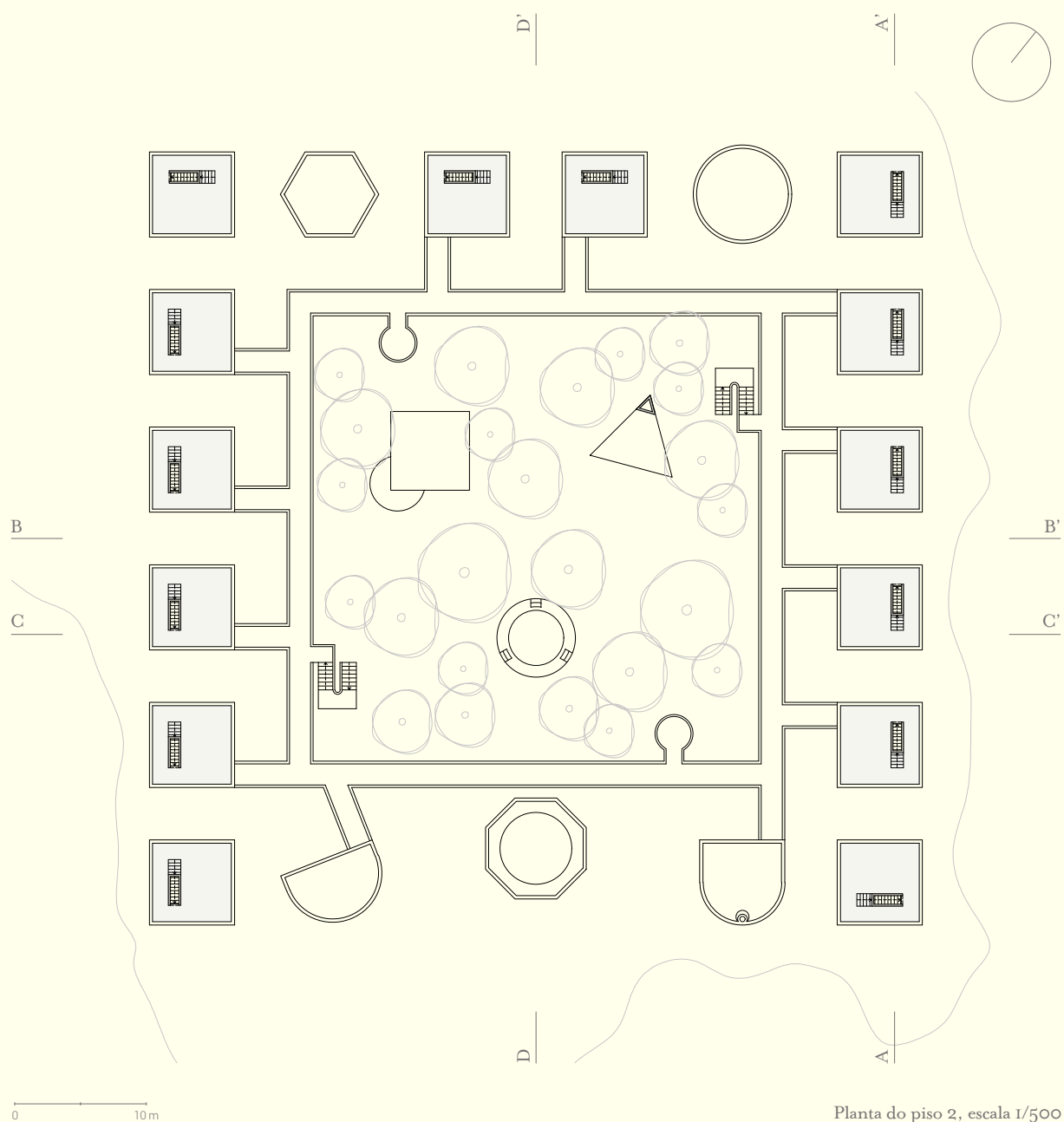
Planta do piso I, escala 1/500

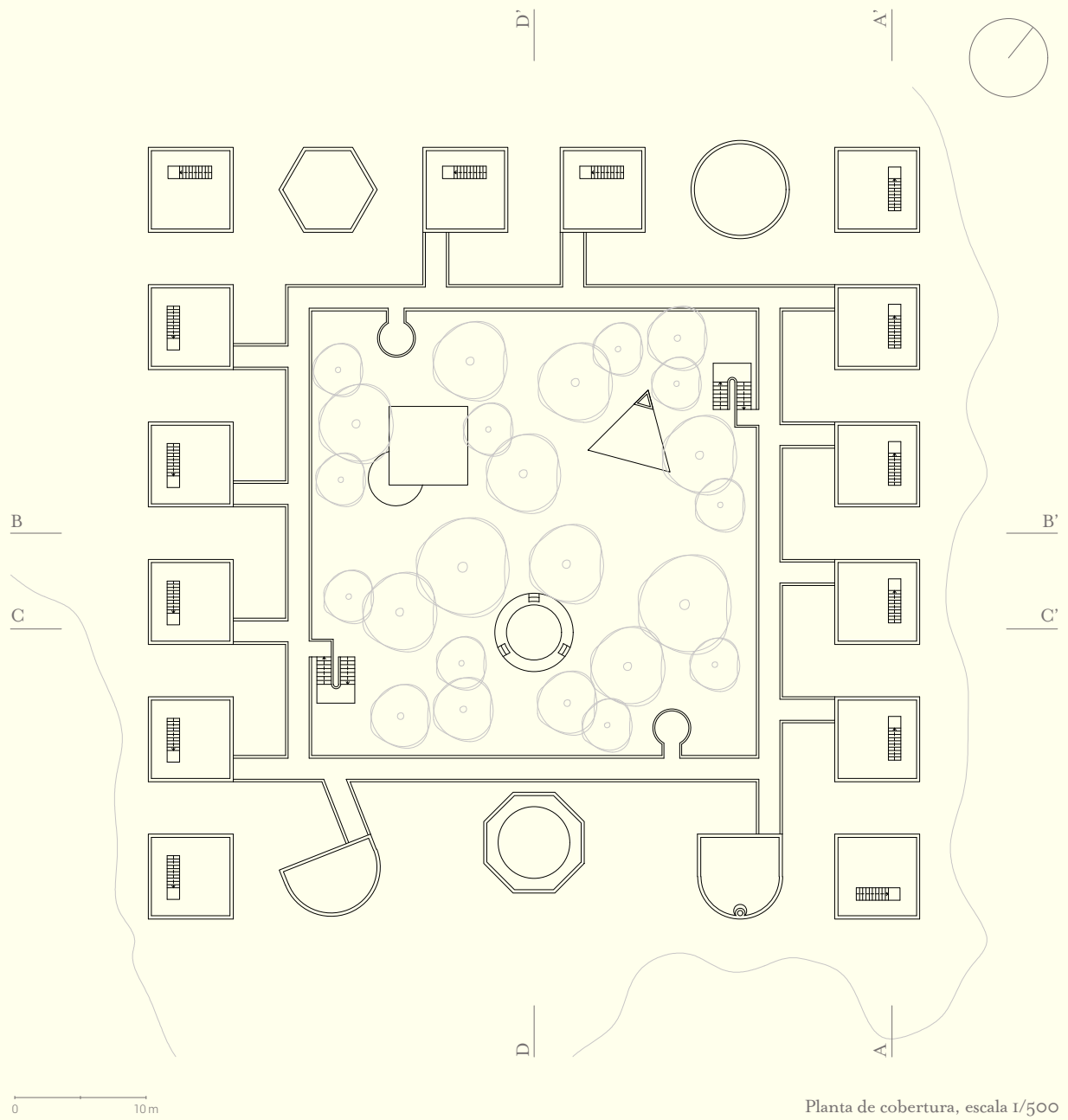


Alçado Noroeste, escala 1/500

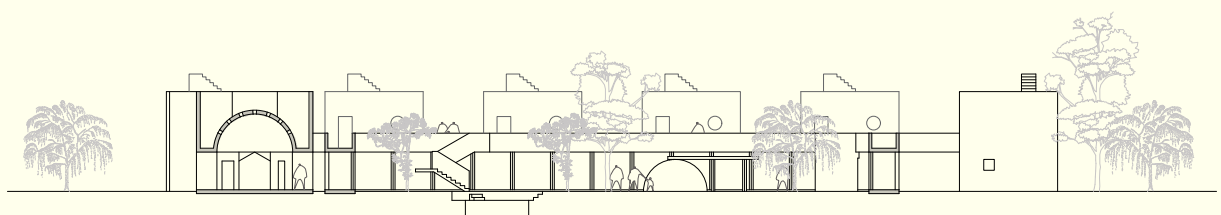


Corte BB', escala 1/500





Planta de cobertura, escala 1/500



Corte DD', escala 1/500



[33] Templo Kailasa em Ellora, fotografia de Peter Ward.

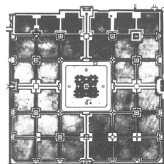


[34] Pormenor do *kund* do Templo do Sol de Modhera.



[35] *Jardim do Paraíso*, mestre do Alto Reno, 1410.

[36] Shalimar Bagh, fotografia de Samuel Bourne, 1864.



[37] Planta do Túmulo de Humaium, Deli.

– este templo de vários andares foi subtraído literalmente da encosta, assumindo-se como uma “enorme rocha monolítica esculpida em forma arquitetônica”.⁸⁵ O arquiteto Indiano Balkrishna Doshi descreve-nos a sua experiência ao visitar esta estrutura nas seguintes palavras:

“Como dizem, Michelangelo não fazia esculturas, ele revelava o que já ali estava, escondido na pedra. Para mim, o Templo Kailasa em Ellora revela também o que está dentro. Aqui o insondável manifestou-se. É como quando se olha para uma semente e não se vê uma árvore, mas a árvore está bem ali. Um dos princípios fundamentais da filosofia Hindu é encontrar o universal através do microcosmos pessoal.

Ali, no pórtico do primeiro andar do Templo Kailasa, observando o pôr do sol, senti que todo o lugar se conectava com as forças cósmicas.”⁸⁶

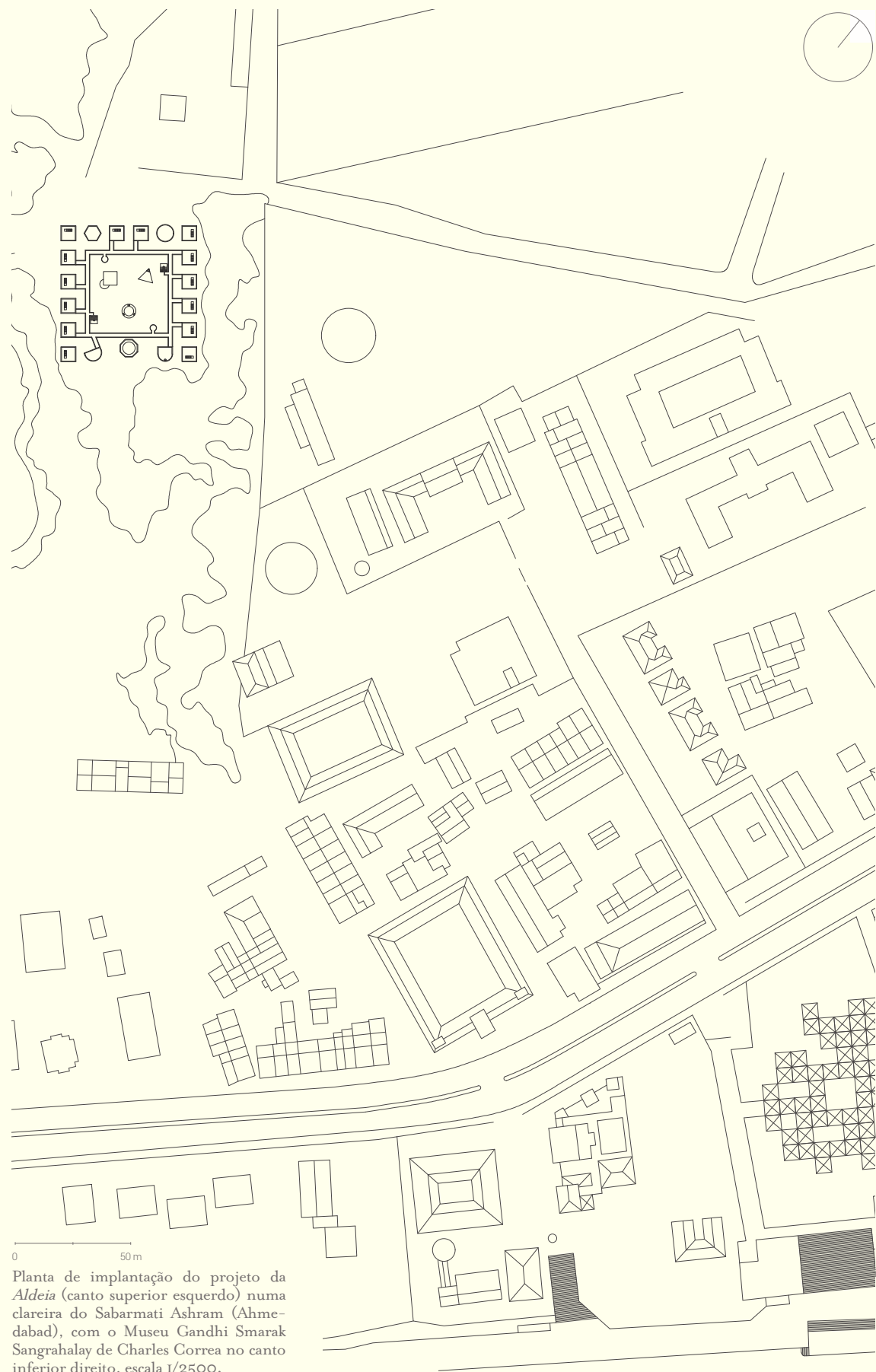
Mas não só de “montanhas sagradas” se fez a arquitetura Indiana ao longo da História. Num exercício praticamente inverso, inúmeras estruturas subterrâneas escalonadas podem ser encontradas pelo território Indiano, assumindo igual importância. Superando o seu aspeto mais funcional – a necessidade de coleta e preservação da água num clima árido –, estas formas arquitetônicas acabam por ser também símbolos de um universo transcendente. Mas os seus significados são distintos daqueles dos templos. A sua “conotação metafísica é mais profunda. Pois a água é a dadora da vida e também a sua terrível tomadora. E os poços (*kunds*), por estarem entre as principais fontes de água, eram particularmente significativos. Eles tornaram-se construções arquitetônicas elaboradas, e o caminho até ao nível da água uma peregrinação ritualística”.⁸⁷ Descer estes poços é uma experiência idêntica à submersão na água, isto é, ao renascimento.

Uma das mais significativas metamorfoses na arquitetura Indiana ocorre já no início do segundo milénio d.C. com a chegada dos sultões Islâmicos. Entre os novos valores e imagens míticas que trazem consigo, destaca-se o conceito de Jardim do Paraíso, inspirado na simetria de eixo duplo e nos quatro quadrantes do *char-bagh* – o jardim do paraíso Persa. Este conceito remonta a períodos anteriores onde o amor pelos jardins, pelas árvores e pelas flores refletiria uma harmonia entre o Homem e a natureza. “Na verdade, a própria palavra “paraíso” é derivada de *pairidaeza*, que significa “recinto” ou “parque” em Avéstico (a língua antiga anterior ao persa). Os gregos adaptaram os *paradeisos* do Persa, e a palavra acabou por se referir não apenas à sublimidade do jardim Persa, mas também à felicidade suprema do Éden. Os jardins estabelecidos em todo o mundo Islâmico tinham uma atração tripla: a ideia do paraíso como recompensa para os fiéis, com base nas referências do Alcorão; a tradição secular do

85 Vistara – *The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 45.

86 Balkrishna Doshi, *Paths Uncharted*, Ahmedabad, Vastushilpa Foundation for Studies and Research in Environmental Design, 2011, p. 268.

87 Vistara – *The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 56.

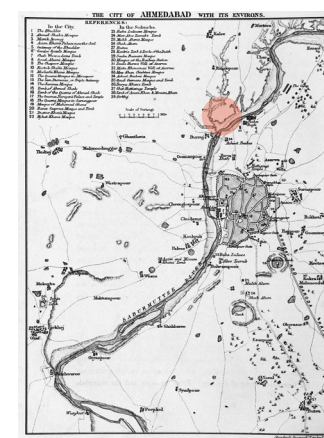


[38] Teatro Jai Jagat, Sabarmati Ashram, Ahmedabad, projeto do atelier SeaLab, 2017.



[39] Sabarmati Ashram, Ahmedabad.

[41] Vista aérea do Sabarmati Ashram, destacando a laranja o terreno de implantação da *Aldeia* e a amarelo o museu de Charles Correa.



[40] Planta de Ahmedabad e a sua envolvente em meados do século XIX, destacando a laranja a localização do Sabarmati Ashram.

jardim de prazer real, que antecedeu a era Islâmica, e a resposta à secura e ao calor do deserto”.⁸⁸ A água, correndo em canais, é também aqui um elemento essencial pois representa, simbólica e fisicamente, a fonte de vida. Como exemplos desta arquitetura temos o Túmulo de Humayun e, o mais conhecido à escala mundial, o Taj Mahal, onde o conceito de Jardim do Paraíso atinge um estado de perfeição. Apesar de baseado no clássico *char-bagh*, este ex-libris Indiano apresenta uma fundamental diferença: o grande monumento não é colocado no centro, como seria de esperar, mas sim no final do jardim, libertando a sua grande extensão e funcionando quase como o “clímax” de todo o projeto.

O Império Mogol, que trazia consigo uma arquitetura assente em figuras simples e numa simetria de eixo duplo, encontrou nos diagramas simétricos das mandalas uma imagem que não só reforçava o seu sentido de ordem arquitetónica, como lhe apresentava uma nova possibilidade de entender a forma construída como símbolo de uma outra realidade. De um ponto de vista arquitetónico pode dizer-se que ambos os lados beneficiaram com o encontro. Pois se por um lado o Islão encontrou na Índia elementos que viriam a enriquecer o seu vocabulário arquitetónico, os artesãos Indianos acabaram por aprimorar as suas habilidades e elevá-las a um grau de precisão e de requinte que não viria a ser superado.

O projeto da *Aldeia* acaba por ir “beber” um pouco a este universo ancestral que tão bem se mostrou capaz de fundir e de se renovar ao longo dos tempos. Mas para que esta intervenção fosse o mais fiel e próxima possível da realidade, era fundamental a existência de um terreno concreto, o qual pudesse não só alimentar as ideias que temos vindo a discutir, como também por elas ser influenciado. Foi neste momento ainda inicial que a ajuda do atelier SeaLab, sediado em Ahmedabad, se mostrou crucial. Após alguma troca de informação sobre as intenções deste projeto, Anand Sonecha (um dos fundadores do atelier) sugeriu não um terreno específico, mas uma pequena comunidade nos arredores de Ahmedabad, na qual o atelier havia já construído um teatro ao ar livre – o Jai Jagat Theatre. Esta sugestão pareceu realmente apelativa, mas cabia-me agora investigar de forma mais aprofundada tanto essa comunidade como a cidade de Ahmedabad.

De um ponto de vista geográfico, Ahmedabad localiza-se em Gujarat, o estado Indiano mais ocidental da Índia, limitado a Oeste pelo Paquistão e a sul pelo Mar Árabe. Situada numa região de “extensas planícies áridas ligeiramente onduladas”⁸⁹, a cidade é atravessada na sua parte central pelo rio Sabarmati que flui no sentido Norte-Sul, separando a Este a cidade fundadora da parte moderna a Oeste. Ahmedabad encontra-se ainda numa das zonas do globo abrangida pelo chamado clima tropical de savana, o que faz com que na grande maioria do ano esta seja atingida por

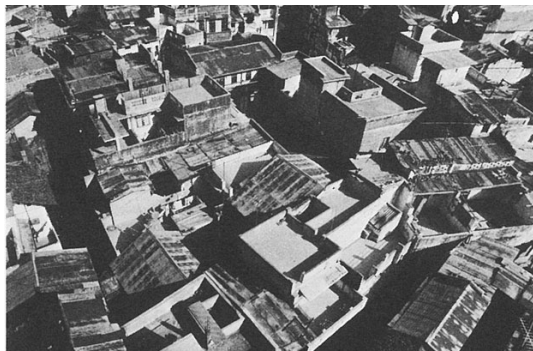
⁸⁸ Idem, p. 66.

⁸⁹ Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. III.



[42] Mercado Manek Chowk,
Ahmedabad, 2015.

[43] Vista aérea dos *pols* de
Ahmedabad.



um “implacável” clima quente e seco, e que se encontre também exposta às chuvas de monções entre junho e setembro.

Recuando no tempo até à sua origem enquanto cidade, “Ahmedabad foi fundada pelo governante muçulmano Ahmed Shah II em 1411. Ela teve a sua origem nas margens do rio Sabarmati, no local de uma comunidade que a princípio era reservada exclusivamente para hindus. Ahmedabad posteriormente desenvolveu um caráter predominantemente muçulmano com o Bhadra (fortaleza) no rio e a Jami Masjid (mesquita de sexta-feira) no centro. Após um declínio sob o governo Mogol, a cidade floresceu como um centro de processamento de têxteis após a anexação pelos governantes coloniais britânicos em 1817”.⁹⁰ Neste momento, a cidade encontra-se ainda muito relacionada com a indústria têxtil sendo a segunda maior produtora a nível nacional, o que faz com que seja até conhecida como “Manchester da Índia”. Assim, esta é hoje uma metrópole moldada pela indústria e pela tecnologia, que acaba por atrair uma grande população dos seus arredores, nomeadamente de camponeses com menores possibilidades e em busca de uma vida melhor.

Quanto à religião do povo de Ahmedabad, encontramos a heterogeneidade característica de toda a Índia, tendo estas diferenças, a dada altura do século passado, se diluído numa unidade que se relacionava com a comum adoração do seu líder heroico Gandhi. Encontramos, portanto, também nesta cidade uma variedade de lembranças arquitetónicas que vão desde as obras “refinadas pelo Islão e pelo Hinduísmo”⁹¹ à arquitetura moderna de Le Corbusier e Louis Kahn, que no caso do primeiro corresponde a um conjunto que é único em quantidade fora da Europa.

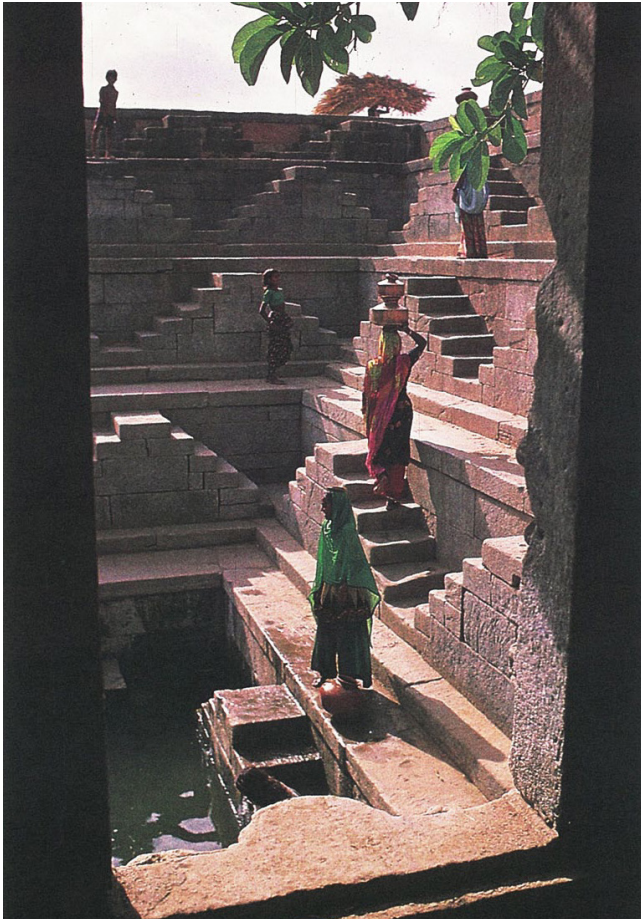
Mas nem só de “ícones” arquitetónicos é feita esta cidade. Nas construções mais modestas encontramos igualmente um forte caráter identitário da forma de vida deste povo. Falamos, por exemplo, dos *pols* que se encontram nas áreas mais populosas da Velha Ahmedabad e que correspondem a aglomerados habitacionais que são um legado da história de sucessivas invasões a este estado Indiano. O acesso a cada *pol* era feito através de portões protegidos, como forma de segurança, e no seu interior “o conglomerado compacto de casas é articulado por um sistema complexo de espaços abertos – refletindo com sensibilidade as necessidades culturais e religiosas da comunidade”.⁹²

Numa paisagem semiárida como aquela em que se encontra esta cidade, a água é de suma importância e a forma como esta é recolhida, preservada e usada terá influenciado desde muito cedo os padrões de ocupação humana. Os poços (*stepwells*) são, portanto, outro dos exemplos notáveis da arquitetura “anónima” de Ahmedabad. E mais do que uma função prática e funcional relacionada com a água, estes espaços assumem uma grande relevância no contexto social, designadamente como lugares

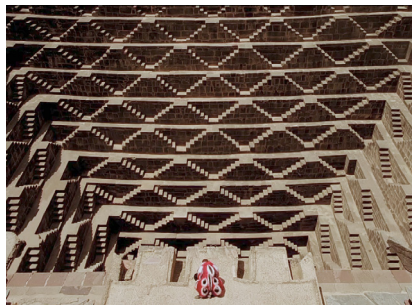
90 Klaus-Peter Gast, *Louis I. Kahn: the idea of order*, Basileia, Birkhäuser, 2001, p. 113.

91 Idem, *ibidem*.

92 *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 20.



[44] Sabali Kund-vav, Gujarat,
século XVI.



[45] Chand Baori, frame do
filme *The Fall* de Tarsem Singh,
2006.

de liberdade e de emancipação feminina. Pois se, por um lado, a terra assume para muitas culturas um simbolismo feminino, são na verdade as “rotinas e rituais diários que ligavam as mulheres diretamente ao poço de escadas. A busca diária de água, lavagem e limpeza é uma visão comum até hoje em muitas aldeias desta região. Podemos imaginar que era nos poços onde as mulheres podiam socializar livremente, longe do olhar dos homens nas praças da aldeia (*chowk*) ou na corte real (*darbar*). Era aqui que elas conversavam e trocavam histórias de família, se envolviam na política e procuravam a companhia de outras mulheres. Eles forneceram uma oportunidade socialmente legítima para as mulheres saírem da esfera doméstica para o domínio público numa época em que essa possibilidade era negada às mulheres em grande parte”.⁹³

Mas para além dessas obras pontuais, e juntamente com uma notável engenhosidade e capacidade de adaptação – associadas a uma predisposição natural para a mudança – que nos parecem enraizadas de uma forma geral no povo Indiano, encontramos também em Ahmedabad esse forte e “universal” sentido de comunidade. Cada indivíduo faz sempre parte de um contexto mais amplo, pois como nos sugere Doshi, “na sociedade Indiana tradicional, não se está sozinho, mas forma-se parte de uma comunidade”.⁹⁴

É esta atmosfera comunitária que nos leva ao terreno escolhido para a *Aldeia*, o Sabarmati Ashram. Localizado nos subúrbios de Ahmedabad, este é um espaço dedicado à meditação, educação e alfabetização da comunidade onde Gandhi viveu entre 1917 e 1930, e que é hoje um lugar sagrado para toda a nação. Gandhi descreve assim a sua opção por esta cidade: “Eu tinha uma predileção por Ahmedabad. Sendo um Gujarati, pensei que deveria ser capaz de prestar o melhor serviço ao país através da língua Gujarati. E então, como Ahmedabad era um antigo centro de tecelagem de teares manuais, provavelmente seria o campo mais favorável para o renascimento da indústria artesanal de fiação manual”.⁹⁵

Este lugar de retiro, como uma espécie de mosteiro, afastado da confusão da metrópole e situado na margem do rio Sabarmati, teria no início cerca de vinte e cinco homens e mulheres que “faziam as suas refeições numa cozinha comum e se esforçavam por viver como uma só família”.⁹⁶ E é desta comunidade que, em 1930, Gandhi parte na histórica Marcha do Sal em direção a Dandi.⁹⁷

93 Riyaz Tayyibji, *Ancient Stepwells of Ahmedabad: A Conversation on Water and Heritage*, Crestone, Sutra Journal, 2016.

94 Balkrishna Doshi, “Cultural Continuum and Regional Identity in Architecture” in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition* (editado por Vincent Canizano), Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2007, p. 114.

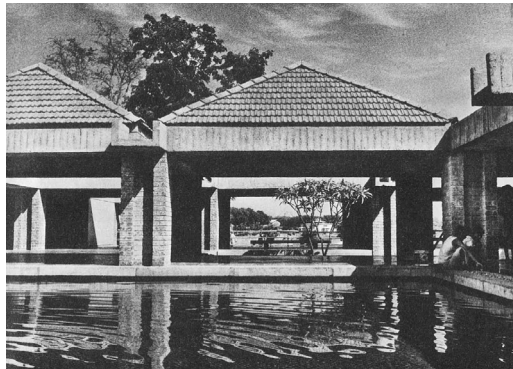
95 Mohandas K. Gandhi, *An Autobiography: The Story of My Experiments with Truth*, Ahmedabad, Navajivan Publishing House, 1969 (1ª ed. 1927), p. 442.

96 Idem, p. 443.

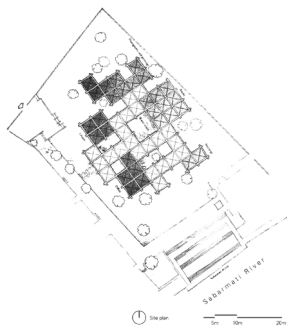
97 A Marcha do Sal acontece como um ato de protesto contra a proibição, imposta pelos Britânicos, da extração de sal na Índia colonial, sendo os Indianos obrigados a comprar produtos industrializados do Reino Unido. Gandhi caminhou, por isso, durante 25 dias até Dandi, para apanhar um simples punhado de sal à beira-mar. Este “ato de desobediência civil” teve uma enorme adesão, não só na própria marcha de Gandhi, à qual se juntaram milhares de Indianos pelo caminho, como também teve a sua



[46] As últimas posses de Mahatma Gandhi.



[47] Museu Gandhi Smarak Sangrahalay, Charles Correa, 1958-1963.



[48] Planta do Museu Gandhi Smarak Sangrahalay, Charles Correa, 1958-1963.

Gandhi, que de uma forma notável foi capaz de olhar em simultâneo para a história do seu povo, para a dura realidade socioeconómica que o atinge e para a Ciência como uma visão do que poderia trazer o futuro, revela a todo o momento uma preocupação com o essencial, com o que é verdadeiramente importante na sua sociedade (ensinamentos que têm algo de intemporal). Essa sua forma de pensar e de agir encontra-se refletida na fotografia histórica dos seus últimos bens – o par de óculos, a tigela, as sandálias e o trio de macacos (“não veja o mal, não fale o mal, não ouça o mal”) – e que traz para primeiro plano grandes questões da nossa existência. E como sugere Charles Correa, “se algum dia formos capazes de construir o programa (e mais crucialmente, conceptualizar o contexto socioeconómico, a mentalidade intelectual) necessário para abordar as questões dos pobres urbanos, é esta imagem das últimas posses de Gandhi que fornecerá a chave”.⁹⁸

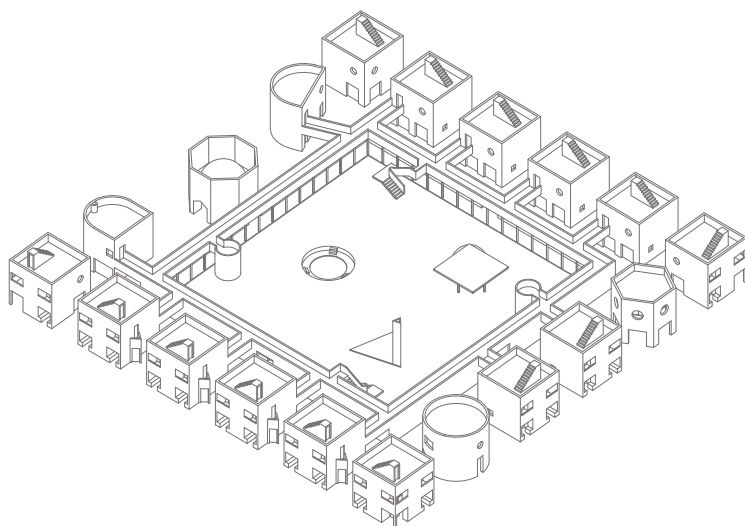
No *ashram* de Gandhi, encontramos um reflexo dessa imagem através dos seus espaços e dos seus edifícios que mostram não o luxo, mas o conforto que vem de uma proximidade com um “modo de vida natural” em que questões como a ventilação, a sombra e o estender das divisões interiores para o exterior são as mais importantes. Toda essa atmosfera encontra-se também hoje refletida no Gandhi Smarak Sangrahalay, uma importante obra de Charles Correa, construída entre 1958 e 1963, que se localiza também neste *ashram*, junto à antiga casa de Gandhi, e que alberga uma coleção de cartas, fotografias e outros documentos do Movimento pela Liberdade. Adotando um sistema composto por módulos de 6x6 metros, o museu promove uma variação entre espaços fechados, semifechados ou simplesmente a céu aberto, num ambiente que evoca o sentido de uma aldeia: “Caminhamos por ruas e pátios – uma sensação possibilitada por uma disposição de pavilhões. A escolha deste módulo permite o crescimento futuro e também dá expressão arquitetónica às palavras de Gandhi – “Não quero que minha casa seja cercada por muros de todos os lados e que as minhas janelas estejam tapadas. Quero que as culturas de todos os povos andem pela minha casa com o máximo de liberdade possível”. ”⁹⁹

O terreno escolhido para o projeto da *Aldeia* corresponde, então, a uma clareira (de aproximadamente 65 x 65 metros) junto a um pequeno riacho que vai desaguar no rio Sabarmati, na zona Oeste do Sabarmati Ashram. Este que é um abrigo no seio da natureza, acaba por influenciar a forma da aldeia pela sua proximidade com a densa vegetação, com o curso de água e com um caminho que constitui o seu limite a Noroeste e que, pela sua posição, corresponderá à face mais “exposta” da *Aldeia*. Também a dimensão do terreno em questão será essencial para a definição

repercussão a nível nacional. Tal acontecimento levou à detenção de cerca de 50 mil Indianos, incluindo o próprio Gandhi.

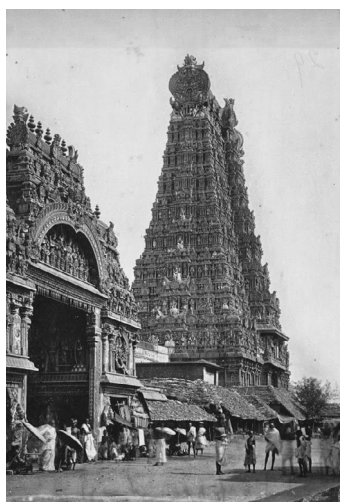
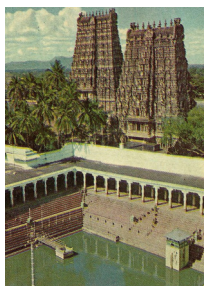
98 Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 26-45.

99 Niharika Sanyal, *Is There a Gandhian Way of Making Architecture and Place? A Case of the Sabarmati Ashram* [consultado em 10/10/2020] disponível em: <https://creativeyatra.com/culture/is-there-a-gandhian-way-of-shaping-architecture-and-place-a-case-of-the-sabarmati-ashram/>.

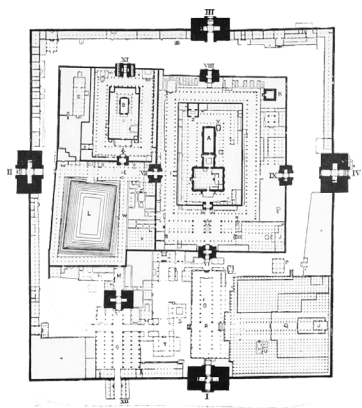


[49] Axonometria da *Aldeia* no Sabarmati Ashram (Ahmedabad).

[51] Vista aérea do interior do recinto do Templo de Madurai.



[50] Vista exterior de um dos *gopurams* do Templo de Madurai.



[52] Planta do Templo de Madurai.

do número de volumes a contemplar e para as medidas de cada um deles. Assim, decidiu optar-se pelos 6 metros – que Charles Correa aplica aos seus módulos no museu ali próximo – como medida base para as dimensões da casa-tipo (do seu perímetro interior) e, conseqüentemente, dos restantes volumes excepcionais.

E retomando a tradição arquitetônica Indiana a forma da *Aldeia* é igualmente influenciada tanto pelas mandalas, como pelos *ashrams* budistas ou até mesmo pelos jardins do paraíso Islâmicos. Daí a opção pela forma elementar do quadrado como grande espaço da comunidade; um lugar apaziguado pela sombra das árvores que o preenchem, um lugar que, no fundo, pretende ser capaz de acolher todos: crianças e idosos, homens e mulheres, grandes grupos que se desejam reunir ou indivíduos que procuram apenas um calmo lugar para meditar.¹⁰⁰ Ao redor desse recinto central estariam dispostos os volumes capazes de abrigar as diversas funções do quotidiano deste povo – como as celas dos mosteiros budistas ou simplesmente como as cabanas numa qualquer aldeia espalhada pelo território Indiano.

Na verdade, e no que respeita às grandes obras da arquitetura Indiana que temos vindo a falar, tendemos a imaginar todas essas paisagens metafísicas isoladas nos campos ou no meio de uma natureza tropical e longe do caos urbano; mas a verdade é que estas marcam também a sua presença nas cidades, sendo imediatamente por elas contaminadas. Alberto Moravia descreve-nos um desses exemplos, o Templo Hindu de Madurai, visto desde o avião, com a sua geometria clara e os seus limites bem definidos e pontuados por quatro grandes torres, os chamados *gopuram*, que se elevam nos quatro pontos cardeais. E se ao longe este cenário inteligível parece revelar uma atmosfera serena como se de um microcosmos se tratasse, um olhar mais próximo faz surgir uma intensa ideia de caos e agitação. E tudo começa com a aproximação a essas proeminentes torres de entrada:

“Chegar a um *gopuram* do templo de Madurai por uma das ruelas baixas e sinuosas da cidade é um pouco como chegar a uma catedral gótica pelas vielas de um burgo francês: experimenta-se, de imediato, o mesmo sentimento, que se aproxima mais do espanto do que da admiração. Erguemos os olhos e vemos o *gopuram* subir, subir, em direção ao céu azul, como uma enorme escada de mão que tenha todos os degraus cobertos por uma fervilhante tribo de macacos, como aqui acontece muito ver-se nas árvores, ao longo das estradas.”¹⁰¹

Com esta imagem da “tribo de macacos” Moravia pretende retratar a enorme quantidade de admiráveis esculturas que adornam estas torres e

¹⁰⁰ O círculo foi a outra forma que em dada altura foi ponderada, pelo seu caráter congregante e universal – tal como nas representações do Cosmos das *stupas* budistas. No entanto, o quadrado com os seus quatro lados permite um maior sentido de orientação e uma disposição mais ordenada e hierarquizada dos espaços, em que cada lado, apesar da sua igual dimensão, pode proporcionar diferentes ambientes.

¹⁰¹ Alberto Moravia, op. cit., p. 65.

que sugerem claramente uma das principais características da arte Indiana: "o ódio ao vazio, a proliferação delirante dos ornamentos, o aglomerado confuso das figuras. Característica essa que parece diretamente inspirada na natureza tropical, também ela fervilhante e apinhada".¹⁰² É raro encontrarmos nestas obras de tradição essencialmente Indiana espaços vazios e sem qualquer tipo de decoração. Esta arquitetura opõe-se, portanto, à arquitetura muçulmana, que chegaria mais tarde, e que, talvez pelo seu caráter depurado, apaixone mais facilmente o viajante Europeu, como sugerem as palavras de Pasolini: "Um verdadeiro gelo. A poesia muçulmana, prática e ao mesmo tempo anti-figurativa, pragmática e também antirrealista, encontra-se na Índia como num mundo que não é o seu. A sensualidade cadavérica da paisagem indiana suporta como corpos estranhos, nas suas clareiras salgarianas, os monumentos dos dominadores muçulmanos. Fechados na sua abstrata geometria funcional, como prisões enfeitadas. (...) Não escondo a minha atração por estas cidades mortas e intactas: quer dizer, pelas arquiteturas puras".¹⁰³

Regressando ao templo Hindu, e por detrás dessas formas intensamente ornamentadas, reina uma atmosfera em quase tudo diferente da que seria esperada num espaço religioso (na perspectiva de um Europeu, claro). Assim, para quem está habituado às "nossas" igrejas como lugares fechados e silenciosos, favoráveis ao recolhimento e à contemplação, entrar num templo Hindu é como regressar a um passado longínquo, a um mundo que foi o nosso mas que já esquecemos. O que encontramos ali é uma espécie de "mercado sacro, aberto a todos os ruídos e a todas as convulsões da vida, cheio de um vaivém e de um estrépito deveras infernais".¹⁰⁴ Um pouco por toda a parte encontram-se os balcões dos vendedores de objetos religiosos, em frente dos quais as pessoas compram, regateiam em voz alta e discutem como se estivessem num verdadeiro bazar. Para além deste ambiente de barulho e desordem, também animais de toda a espécie deambulam tristemente entre toda aquela multidão indiferente. "Os olhos não sabem onde pousar, porque onde não está a multidão humana está a multidão ainda mais cerrada das esculturas, de que estão cobertas as paredes, os tetos e as colunas".¹⁰⁵ Talvez seja este caráter de fascínio que incite a que o templo seja vivido como um percurso, uma verdadeira peregrinação a céu aberto através dos espaços sagrados sem se saber ao certo o que se vai encontrar.

Passando da escala pública dos espaços religiosos à escala doméstica das habitações, também aí encontramos uma riqueza espacial que em muito se deve às diferentes condições dos lugares onde estas se implantam (tanto ao nível de uma geografia física como de uma geografia cultural). Mas novamente encontramos aí uma certa unidade que está não só relacionada com a necessidade universal de um abrigo que é comum a toda a Humanidade, mas também com um conjunto de valores dominantes

¹⁰² Idem, p. 66.

¹⁰³ Pier Paolo Pasolini, op. cit.

¹⁰⁴ Alberto Moravia, op. cit., p. 67.

¹⁰⁵ Idem, ibidem.

que transcende essa sua condição inicial: “uma preocupação com a vida, com a comunidade, com a beleza”.¹⁰⁶

Uma das primeiras particularidades que salta à vista, não só na construção dos habitats, como em toda a arquitetura Indiana, é a forma como esta se adequa ao clima quente deste território. Charles Correa, numa conferência realizada em Londres, em 1983, com o nome de “A Place in the Sun”, dá conta precisamente dessa diferença substancial entre a necessidade e percepção da forma construída no seu país, e no Norte da Europa, como algo que se deve sobretudo a um clima praticamente oposto. Deste modo, nessas regiões do Norte, onde o frio é tão severo, a arquitetura assume geralmente a forma de uma “caixa” totalmente isolada do exterior e projetada para resistir às intempéries. Neste caso uma pessoa está dentro ou fora dessa caixa; a fronteira entre interior e exterior encontra-se claramente definida. No entanto, a situação é claramente distinta num clima tropical onde o calor se faz sentir com tamanha intensidade na grande maioria do ano. Aí, “entre a caixa fechada e o espaço a céu aberto existe todo um continuum de zonas, com várias definições e graus de proteção. Saímos da caixa para nos encontrarmos... na *loggia* [*verandah*], de onde nos movemos para um pátio, e depois para debaixo de uma árvore, e além para um terraço coberto por uma pérgula de bambu, e então talvez de volta para um quarto e para fora para uma varanda... e assim por diante”.¹⁰⁷ Os limites entre esses diferentes espaços não são formais e nitidamente demarcados, mas são antes regiões ambíguas e com formas diluídas, onde subtis variações de luz ou da qualidade do ar são suficientes para que cada um perceba cada transição através dos seus sentidos.

O pluralismo espacial e a riqueza de atmosferas adquirem, portanto, uma importância primordial na conceção Indiana de espaço. Desde o espaço interior até aos lugares a céu aberto existe um sistema geralmente hierárquico, quase que inconscientemente estabelecido, “começando com a zona privada da família e passando para a soleira da porta (onde uma pessoa cumprimenta o seu vizinho), depois para a torneira de água ou poço da aldeia (o local de encontro da comunidade) e, finalmente, para o grande *meysdan* ou praça (o principal foco da cidade)”.¹⁰⁸

É nas aldeias tribais que encontramos refletidas grande parte destas questões, ou seja, a génese da habitação Indiana. E ao olhar para os estilos de vida indígenas e para as tipologias de formas construídas prevaletentes em toda a Índia, Correa pergunta-se, retoricamente: “no nosso clima quente, as atividades essenciais de uma família (cozinhar, dormir, receber amigos) devem realmente ocorrer dentro das quatro paredes de uma divisão? Não poderiam elas ocorrer em varandas, terraços e pátios?”¹⁰⁹ Na verdade, a distribuição dos espaços e as suas próprias

¹⁰⁶ Vistara – *The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 15.

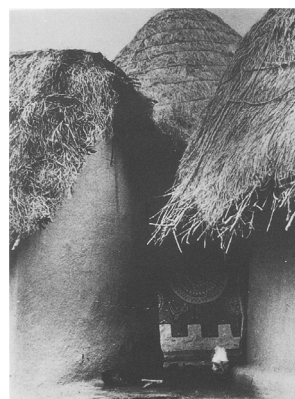
¹⁰⁷ Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 16-25.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*.

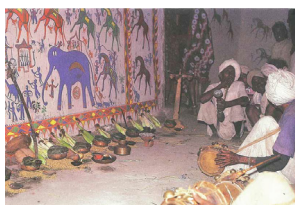
¹⁰⁹ Idem, p. 26-45.



[53] Animais representados nas pinturas das paredes de uma das casas dos Saoras de Orissa.



[54] Habitações com coberturas de palha na aldeia de Banni, no estado de Gujarat.



[55] Pinturas nas paredes e oferendas para as divindades numa das casas dos Saoras de Orissa.

dimensões, associados ao tema sempre presente do clima, levam-nos a crer que grande parte da vida destes povos ocorreria e continua a ocorrer ao ar livre, o que oferece vantagens não só pragmáticas como também metafísicas e sagradas.

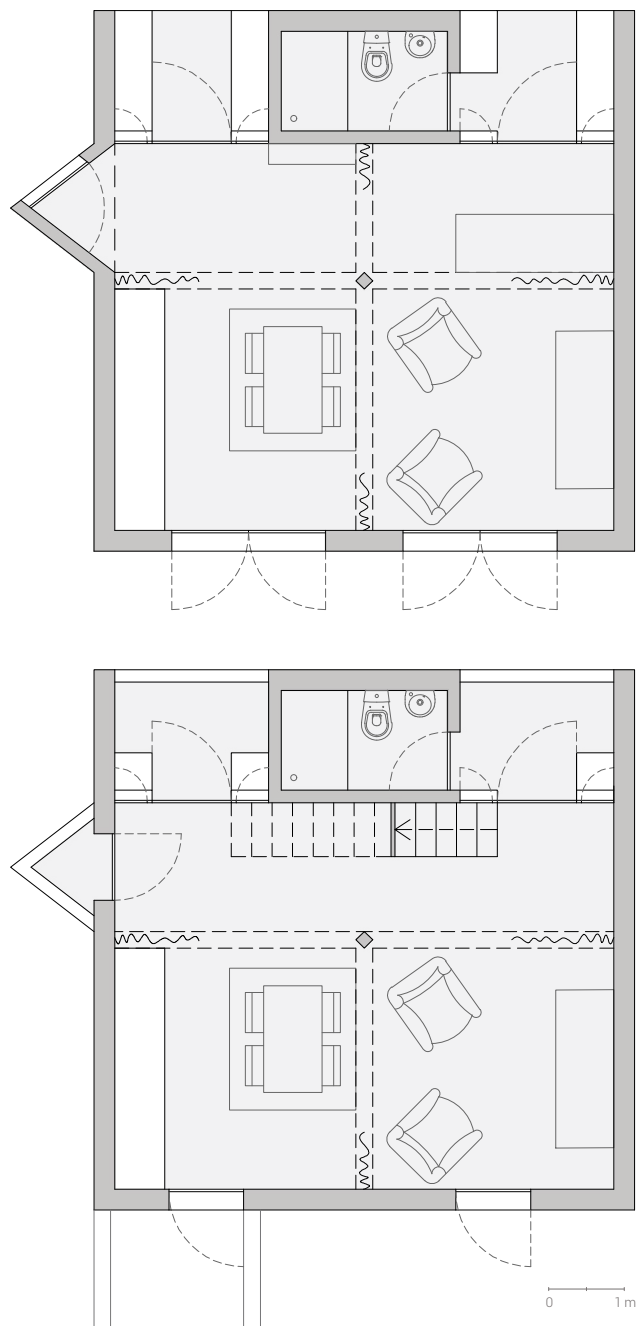
O fenómeno sagrado assume um papel decisivo na construção da habitação, novamente algo que se sente mais diretamente nas aldeias primitivas. Essa arquitetura vernacular, onde as áreas são normalmente tão reduzidas, pode parecer puramente funcional ou utilitária quando vista de modo superficial. No entanto, a realidade que ali encontramos não é assim tão mundana.

“A habitação tradicional de várias dessas comunidades cumpria, num nível, as funções do dia-a-dia de ‘cozinha’, ‘quarto’, ‘sala de estar’ e ‘pátio’, mas noutro nível representava todo um universo repleto de crenças e práticas rituais, significados mitológicos e simbólicos, costumes e memórias arcaicas. A habitação tradicional, neste sentido, torna-se uma réplica simbólica da estrutura cósmica dos espaços representativos dos mundos dos homens, deuses e antepassados – sendo a comunhão entre eles regida pelo ciclo de rituais diários e anuais.”¹¹⁰

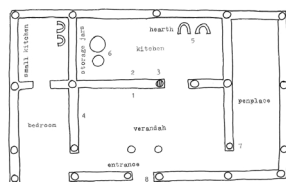
Estudos feitos tendo por base várias habitações tribais, sobretudo no Norte da Índia, mostram como estas são entendidas como sendo simultaneamente moradas de Homens, de deuses e de antepassados falecidos, unindo, assim, as três categorias fundamentais comuns à cosmologia Hindu, Budista e Jainista: a terra (os Homens), o céu (os deuses) e o mundo inferior (os antepassados). Cada casa possui vários elementos simbólicos e espaços sagrados que permitem uma interação contínua tanto com os deuses como com esses antepassados. A principal diferença entre si relaciona-se com o facto de os antepassados serem entendidos como divindades familiares, enquanto que os deuses são geralmente venerados por toda a aldeia ou comunidade.

Uma das principais manifestações simbólicas é revelada através de pinturas coloridas nas paredes que representam todo o Cosmos e que, através de cerimónias de invocação, podem constituir o abrigo das divindades. É geralmente em períodos de crise, como doenças ou insucesso nas colheitas, que estes seres são invocados e consultados, num evento que transforma o átrio (espaço que é normalmente de trabalho, de descanso ou que serve para acolher os convidados) num espaço “do outro mundo”, onde as divindades descem e recebem sacrifícios ou oferendas. Os Saoras de Orissa (estado situado na costa Este da Índia) têm uma prática semelhante: “Numa das paredes revestidas de lama, um recinto quadrado ou retangular é desenhado com um galho mergulhado em pasta de arroz. Este recinto é conhecido como a “casa” dos deuses. Dentro do recinto, todo um universo formado por deuses, homens, animais e

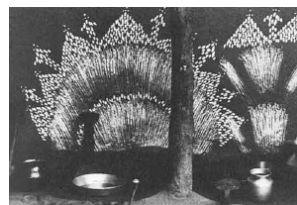
¹¹⁰ Jyotindra Jain, “Parallel structures: Ritual Dimensions of Some Tribal Dwellings” in *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 120.



[56] Plantas do piso 0 (em cima) e piso I (em baixo) da "habitação-tipo" da *Aldeia*, no Sabarmati Ashram (Ahmedabad), escala 1/100.



[57] Planta de uma casa da tribo Rathva-Bhilala, com o pilar central em destaque.



[58] Pilar com as oferendas na sua base e as paredes atrás com pinturas de imagens sagradas.

vegetação é retratado. As divindades são invocadas para vir e residir na 'casa' através das seguintes palavras: "Eu fiz uma casa para ti. Aqui estão os teus elefantes e cavalos. Vem cavalgando sobre eles. Vem e vê que bela casa eu fiz para ti. Divindades do céu, venham e vejam a casa. Divindades das colinas, venham e vejam a casa..."^{III}

Outro dos elementos rituais mais importantes da casa é o "poste central". Vários são os postes que suportam a cumeeira mas existe um que, pela sua posição, é digno de um significado simbólico que transcende a sua função mais estrutural. Este é um elemento que se encontra consagrado aos antepassados falecidos, e junto à sua base são colocadas diversas oferendas, como arroz ou galinhas, em ocasiões festivas. No entanto, o seu papel fundamental nasce ainda antes, no contexto da construção da habitação: "No momento de lançar os alicerces, o dono da casa coloca ritualmente uma moeda no buraco do poste central. Essa prática traz à mente o imenso significado do *axis mundi* da arquitetura sagrada Hindu, e particularmente Budista".^{II2}

Cada um destes significados simbólicos presentes nas habitações dos assentamentos tribais revela um significado mais profundo inerente a cada espaço e a cada estrutura física. Não existe, portanto, uma linha clara entre o espaço terrestre e o espaço cósmico, e isto porque "o próprio universo tribal permanece inteiro e não fragmentado".^{II3}

Todos estes temas acabam por estar, inevitavelmente, em jogo na *Aldeia*. Desde o templo à habitação, todo o "complexo" pretende ser visto como um espaço que serve as atividades do quotidiano de várias famílias, mas também como algo que possa ser visto aos olhos de um Indiano como uma espécie de lugar simbólico e sagrado. Pois como nos sugere Doshi, nem só de templos se define a atmosfera espiritual deste povo, podendo os seus rituais sagrados ocorrer "em todos os tipos de locais, como na margem de um rio, ou no pátio da nossa casa, ou dentro do recinto de um santuário local".^{II4} Assim, entre o templo e a casa – como elementos principais juntamente com o grande pátio da comunidade – não é necessário existir uma grande diferença (nomeadamente ao nível da escala e protagonismo no conjunto), pois ambos são, por natureza, espaços com esse carácter transcendente. A questão acabou por se relacionar mais com a sua posição, e consequente hierarquia, relativamente aos demais espaços. Neste sentido, a casa assume-se como módulo "cúbico" que se repete e o templo, por ser apenas um, é o único volume situado a eixo do pátio central, implantando-se numa maior proximidade deste recinto como um elemento de transição, que é acessível tanto por dentro como por fora.

Também a vida ao ar livre se revela como ponto fundamental, numa realidade Indiana em que as condições tornam esses espaços habitáveis

III Idem, p. 124.

II2 Idem, ibidem.

II3 Idem, p. 125.

II4 Balkrishna Doshi, *Paths Uncharted*, op. cit., p. 30.



[59] Perspetiva exterior das habitações que rodeiam o pátio central da *Aldeia*, vistas desde a envolvente.



[61] Visto de uma das ruas com os seus habitantes do complexo Aranya Low Cost Housing em Indore, Balkrishna Doshi, 1989.



[60] Pátio de uma das casas do complexo Aranya Low Cost Housing em Indore, Balkrishna Doshi, 1989.

por mais de nove meses por ano (correspondendo os restantes à estação das chuvas). Deste modo, ao mesmo tempo que se dá uma importância à variedade de espaços exteriores, reduzem-se também as áreas interiores ao mínimo essencial. O que acontece, portanto, é que as áreas habitáveis não se limitam a um interior, expandindo-se também para os lugares a céu aberto numa constante comunicação e interação entre ambos. Esse lugares “abertos para o céu” são essenciais na experiência espacial Indiana pois “infundem nos indivíduos e na comunidade a consciência do universo e da natureza. Eles também colocam os ocupantes em contacto diário com o sobrenatural, ou seja, os elementos míticos e também naturais do clima e um senso de humildade”.¹¹⁵ De um modo geral, e no que à casa diz respeito, ela foi imaginada como um lugar de portas abertas, tal como Doshi lembra a sua casa de infância: “Lembrei-me que a porta principal da nossa casa raramente estava fechada. Ficava sempre aberta, principalmente ao amanhecer e ao anoitecer, pois acreditava-se que Laxmi – a Deusa da Riqueza – visitava as casas nessas horas e iria embora se a porta estivesse fechada, deixando a família pobre. Eu gosto de acreditar que esse gesto também fez com que vizinhos e convidados se sentissem bem-vindos; eles poderiam simplesmente entrar”.¹¹⁶ Para além disso, entre as casas idealiza-se uma atmosfera com o barulho não só do exterior, mas também das conversas entre a família ou entre vizinhos, onde os momentos de silêncio são raros, a não ser durante a noite.

Mas nem só de espaços interiores ou exteriores se faz o projeto. Os espaços “entre” acabam por ser um complemento de ambas as realidades. De entre estes, as *loggias* das casas são os que mais se destacam pelo seu caráter de exterior coberto que não só protege o espaço doméstico mais “íntimo” da envolvente existente, como amplia as possibilidades de vivências numa sombra que pode ser usada para o simples descanso, ou até para um qualquer ofício ou pequeno negócio. É novamente Doshi quem nos alerta para essa pluralidade e versatilidade dos espaços da casa: “Ao nível da rua, a maioria das casas tinha algum tipo de atividade comercial. Isso incluía a venda de bastões de incenso, perfumes e utensílios domésticos. Havia um ourives, um alfaiate e a casa do nosso médico de família. Era como uma comunidade total com toda a variedade de atividades e facilidades necessárias para a vida diária. Ofereceu a jovens como eu que cresci lá a oportunidade de aprender e apreciar as necessidades complexas da comunidade e como os usos mistos dentro de uma vizinhança facilitam a vida diária”.¹¹⁷

Essa mesma flexibilidade acaba por estender-se ao espaço interior da casa. Aqui optou-se pela sua interpretação enquanto uma grande sala onde todas as atividades podem coexistir – comer, cozinhar, estar, dormir, etc. A posição de um pilar central (relativamente ao perímetro da casa) ao qual estão associadas as vigas, permite uma eventual divisão com cortinas

¹¹⁵ Balkrishna Doshi, “Between Notion and Reality” in *Contemporary Indian Tradition. Voices on Culture, Nature and the Challenge of Change* (editado por Carla Borden), Washington, Smithsonian Institution Press, 1989, p. 335-353.

¹¹⁶ Balkrishna Doshi, *Paths Uncharted*, op. cit., p. 30.

¹¹⁷ Idem, p. 115.



[62] Perspetiva interior do piso térreo da "habitação-tipo" da *Aldeia*.



[64] Vista exterior do Diwan-i-Khas, Fatehpur Sikri.



[63] Pilar central (o *axis mundi*) do Diwan-i-Khas, Fatehpur Sikri.

opacas, que podem garantir um sentido de intimidade quando desejado; a única área que se encontra verdadeiramente delimitada por quatro paredes é a casa de banho, com um acesso a partir do exterior coberto de um dos pequenos átrios. Além disso, essa maior amplitude espacial permite que cada família possa, eventualmente, fazer a divisão do espaço da forma que entender, pois a tradição Indiana pressupõe igualmente a evolução da casa ao longo do tempo através de um processo orgânico de crescimento que pode facilmente ser renovada ou acrescentada conforme as necessidades dos habitantes.

Nesse percurso de fora para dentro, desde uma envolvente existente até aos espaços exteriores dos pátios, passando pelos átrios das casas, chegamos ao seu elemento central: o pilar. O seu protagonismo reveste-se de um papel que é tanto físico e estrutural como simbólico e sagrado. Por um lado, podemos dizer que o pilar é a parede mínima, ou seja, o elemento mínimo da arquitetura. E num contexto que envolve áreas tão reduzidas, este assume a fundamental função de organizador do espaço. Deste modo, com um simples elemento são criadas diversas áreas que podem receber as mais variadas apropriações, com as peças de mobiliário a assumirem-se como preponderantes.

Por outro lado, vemos que esta ideia de pilar central se encontra presente desde um tempo primordial na civilização Indiana como o elemento que sustenta o seu mundo (o *axis mundi*) e, no caso do espaço doméstico, o seu microcosmos. Mas não só nos assentamentos tribais este pilar está presente. Um dos exemplos onde este surge como um protagonismo e intensidade notáveis é a pequena sala de audiências para nobres denominada Diwan-i-Khas, construída pelo imperador Mogol Akbar, em Fatehpur Sikri. Com a forma de um pequeno cubo, no seu centro está uma coluna monumental que se conecta aos quatro cantos, no topo da qual o imperador receberia os visitantes que entravam no nível inferior. E "embora a planta quadrada viesse com Akbar da Ásia Central (sendo o quadrado inerente à profunda estrutura da mente humana), para os artesãos hindus que construíram o edifício, o quadrado representaria uma mandala, um modelo do cosmos. Para eles, a presença da coluna central deve ter sido devastadora, pois no centro da mandala em que se localiza *bindu*, a fonte de toda a energia, não estava Brahman, mas o imperador Akbar. Além disso, (...) a coluna em que ele se sentava é claramente Budista-Hindu na forma e, como tal, não pode deixar de significar o centro do universo Budista-Hindu".¹¹⁸ Ora isto mostra-nos como os símbolos têm vindo a ser reinterpretados ao longo dos tempos, neste caso tendo a arquitetura Islâmica aproveitado os mitos do Hinduísmo e do Budismo para proclamar "uma nova ordem política", mas através de um edifício com uma escala humana, quase como se pretendesse "sanar as diferenças que os separam".¹¹⁹

É num entrelaçar entre arquitetura e vida, que cada um dos edifícios da *Aldeia* se procura assumir como um verdadeiro lar que, no seu conjunto,

¹¹⁸ Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 26-45.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*.

poderá promover uma comunidade que habita num ambiente de bem-estar, segurança e felicidade. O lar, como base da vida pública e privada, promovendo a fluidez das transições entre as duas, une o seu interior e o seu exterior não só com a paisagem urbana, mas também com o contexto social:

“Os edifícios não são construídos isoladamente, mas em grupos levando a um ambiente total, fundindo edifícios, espaços e cultura num todo unificado.”¹²⁰

O Acrobata e o Iogue

A Índia de hoje já não é apenas a Índia de outros tempos. O contacto cada vez maior entre povos distantes fez com que a riqueza cultural deste país não parasse de crescer. E no que à arquitetura diz respeito, são claros os casos em que a presença “estrangeira” neste território deu frutos. Assim, falar de uma fusão entre culturas distintas, entre Ocidente e Oriente, no passado recente da Índia, é falar de duas das maiores figuras da arquitetura moderna que aí deixaram a sua marca: Le Corbusier e Louis Kahn. Estes, como ninguém, refletiram nas suas obras a harmonia entre o Homem e o mundo, que nasce da notável capacidade de conciliar duas realidades distintas, mas com raízes partilhadas.

O acrobata e o iogue¹²¹: é assim que Balkrishna Doshi descreve Le Corbusier e Louis Kahn, respetivamente. Tendo o arquiteto Indiano tido a oportunidade única de trabalhar e de estabelecer uma amizade com estes dois mestres da Arquitetura, esta distinção baseia-se não apenas nas suas personalidades, mas também na forma como ambos o acabaram por influenciar. Por um lado temos a agilidade de Le Corbusier que encontrava um equilíbrio nas composições mais radicais, e por outro temos Kahn com a sua postura estoica, sempre guiado pelo rigor e pela ordem.

Não há dúvida de que em muitos aspetos estes dois arquitetos não poderiam ser mais diferentes. No entanto, encontramos neles certos interesses em comum e desejos partilhados para a vida do Homem do século XX. A sua procura pelo que é essencial e intemporal é, sem dúvida, um desses temas que mais no interessa, pois como nos sugere Álvaro Siza, Le Corbusier e Kahn foram aqueles que se mostraram capazes de “procurar no passado mais distante”.¹²² A Índia assumir-se-á, então, como esse terreno comum onde ambos acabam por ser confrontados com as mesmas questões ao chegar a um lugar que lhes era desconhecido, assumindo-se quase como

¹²⁰ Balkrishna Doshi, “Cultural Continuum and Regional Identity in Architecture”, op. cit., p. II4.

¹²¹ Termo que caracteriza os praticantes de ioga.

¹²² Álvaro Siza, *O 3 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019, p. 19.

uma possibilidade de repensar todo o seu ofício, de “começar de novo”, numa fase já mais tardia das suas carreiras. As obras que daí resultam serão, certamente, das que mais impressionam qualquer um.

O termo “acrobata” que Doshi associa a Le Corbusier foi, na verdade, usado anteriormente pelo arquiteto Franco-Suíço para se referir a si próprio, tendo consciência da sua postura ousada e destemida, que arrisca os seus limites cada vez que atua. A chave para a sua personalidade está, assim, contida no poema que escreveu, intitulado “O Acrobata”:

“Um acrobata não é marionete,
Ele dedica a sua vida a atividades
em que, em perigo perpétuo de morte,
ele realiza movimentos extraordinários
de dificuldade infinita, com disciplinada
exatidão e precisão... livre para
quebrar o seu pescoço e os seus ossos e
ser esmagado.
Ninguém lhe pediu para fazer isso.
Ninguém lhe deve agradecimentos.
Ele vive num mundo extraordinário, o do acrobata.
Resultado: com certeza! Ele faz coisas
que outros não podem.”¹²³

A sua ousadia acabou por ser muitas vezes confundida com revolução. Falamos aqui dos que viram a sua aproximação ao mundo da máquina e da nova tecnologia do século XX como uma intenção de promover uma abrupta rutura com o passado, e como uma defesa da “industrialização” da arquitetura como solução para todos os problemas da sua época. Ora, tal entendimento “erróneo” serviu tanto para que muitos encontrassem validação para a sua própria arquitetura sem relação com a Tradição, como para outros que assim o atacavam por ignorar a História. Parece-nos, por isso, que este aspeto “pejorativo” da sua fama de “arquiteto revolucionário” não poderia ser mais errado.

Mas voltemos ao princípio, para compreender verdadeiramente esta personagem. A par da arquitetura, desde cedo Le Corbusier mostrou um interesse por outras áreas das artes e do saber em geral. As suas obras plásticas, por exemplo, refletem alguns dos temas-chave desse período inicial e que nos permitem compreender de uma outra forma a sua arquitetura. Combinando atividades como a música ou a matemática, o arquiteto Franco-Suíço deparou-se com conceitos que procurava “replicar” e reinterpretar na sua obra arquitetónica. Isto é o caso da noção de “solução elegante”, relacionada com a formulação homónima do matemático Henri Poincaré “para se referir à qualidade das soluções matemáticas quando estas resolvem os problemas dados com a maior economia de meios”.¹²⁴ Também

¹²³ Le Corbusier in Balkrishna Doshi, “Le Corbusier – Acrobat of Architecture” in *Vistara – The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition*, op. cit., p. 204.

¹²⁴ Luis Guillermo Hernández Vásquez, op. cit., p. 45.

na música o arquiteto reconheceu vínculos com a sua prática, dominada pela percepção visual – por comparação à percepção auditiva – e ordenada de acordo com sistemas de medida como os da proporção – à semelhança do que acontece com as escalas melódicas e os padrões rítmicos na música.

Estes temas da simplicidade, da elementaridade, da estrutura clara e dos princípios ordenadores são facilmente encontrados na sua pintura e nos seus escritos sobre o purismo feitos em conjunto com Amadeo Ozenfant. Com este sistema que foi desenvolvendo, um pouco como as regras de um jogo, o arquiteto “procurava compor a sua obra plástica à margem da arbitrariedade”.¹²⁵ Contudo, entre a arte pictórica e a arquitetura vai uma grande distância, e Le Corbusier sabe-o. Por oposição às “leis internas” da primeira, a arquitetura estabelece-se sempre em relação com outros aspetos da realidade. De entre estes, a organização que o Homem faz do espaço que o rodeia mostra-se preponderante. É reconhecendo a íntima ligação entre o técnico e o simbólico, que o arquiteto Franco-Suíço encontra a “ordem” que concretiza essa relação com o mundo e que estabelece a clara diferença entre o seu âmbito e o da natureza; “uma ordem que se sustenta em características comuns à espécie humana – como as da sua postura ereta e o seu complexo sistema sensorial regido pelo sentido da visão e pelos órgãos do equilíbrio –, que constituem condições absolutamente gerais nas quais se baseia o seu traço mais característico: a capacidade de simbolizar que esteve na origem da domesticação do tempo e do espaço e que deu lugar à criação de um tempo – o do calendário – e de um espaço – o da casa –, construções artificiais que são próprias do homem”.¹²⁶

Homem e natureza estarão sempre em jogo na obra de Le Corbusier, embora o entendimento que tem da relação entre ambos – assim como de outros temas – não surja como algo estagnado ao longo da sua carreira. O arquiteto Franco-Suíço evoluiu, reconheceu falhas e procurou eliminá-las, mas reúne também temas que acabam por ganhar mais força durante o seu percurso. No mundo onde a introdução da ordem é essencial para o “controlo” do espaço, e em que a simbolização permite ao Homem a sua orientação, a arquitetura surge como uma das formas simbólicas de relação entre o Homem e esse mesmo universo. Neste sentido, percebe também que todos estes temas estão em jogo na vida do Homem desde sempre e, como tal, olhar para o passado não é um exercício desnecessário, mas antes uma ação fundamental para quem quer entender o seu presente e futuro.

Assim, temos o arquiteto que não esconde o desejo de compreensão dessas obras do passado, e que, para isso, não só as estuda nas suas frequentes idas às bibliotecas, como também reconhece a importância de as conhecer *in situ*. É nas suas diversas viagens pelo mundo que Le Corbusier é frequentemente confrontado com a riqueza de variações da faculdade humana de ordenar o espaço. O próprio escreve: “Viajei muito

¹²⁵ Idem, p. 46.

¹²⁶ Idem, *ibidem*.

e observei a diversidade que é a própria essência das coisas – características diferentes: climas, raças, trajes, história, topografia, graus de cultura. A espontaneidade é a própria essência da natureza humana. O ponto de partida é algum detalhe específico que é a manifestação definitiva, inconsciente e imperativa, da individualidade”.^{127 128}

Desde as pequenas cabanas, que ainda hoje existem como existiam há milênios atrás, passando pelas grandes obras-primas da Tradição, até às obras contemporâneas da arquitetura e da engenharia, o arquiteto sente a presença das ideias originais e eternas que sempre forneceram a direção e o ímpeto para a arquitetura de todos os tempos. “Embora a expressão artística nas várias sociedades e culturas orgânicas difira, elas compartilham essa ideia ontológica. Ao expressar essa essência supratemporal, todas elas foram fontes igualmente válidas para a criação de uma nova expressão artística. Daí o interesse de Le Corbusier pela arte e arquitetura grega, romana, bizantina, gótica e camponesa; daí o seu interesse pela mitologia antiga, uma expressão primordial da ideia”.¹²⁹ A maestria de Le Corbusier revela-se, precisamente, na forma como entende a tradição e na convicção de que esta só pode ser “validada” quando em harmonia com os temas do presente.¹³⁰

Quando falamos dessas arquiteturas de outros tempos, o seu interesse não recaía unicamente na forma pela forma, mas sobretudo no que essa forma pode representar na sua relação com a Natureza e com o próprio Homem. Uma das predileções que esteve presente ao longo da vida do arquiteto prende-se com a cultura monástica e a sua reinterpretação no período moderno. Concretamente, falamos da Cartuxa d’Ema que Le Corbusier – este monge moderno – por várias vezes mencionou como referência notável de inseparabilidade entre a vida individual e a vida coletiva.

“A origem destas pesquisas, realizadas por minha iniciativa, remonta à visita à Cartuxa d’Ema, nos arredores de Florença,

127 Le Corbusier, *Aircraft*, Londres, Trefoil Publications, 1967 (1ª ed. 1935), p. 77.

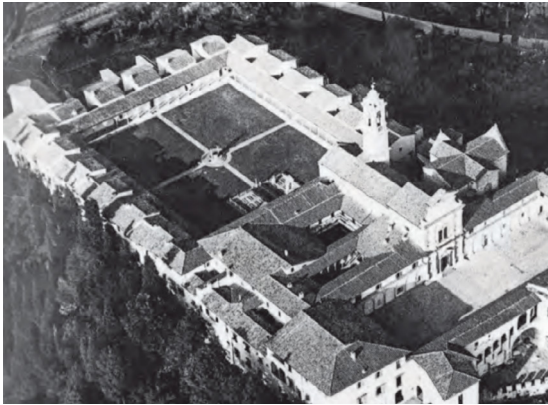
128 Podemos, assim, constatar que jamais Le Corbusier ignorou o passado ou pensou prescindir dele para o desenvolvimento de uma arquitetura do seu tempo. Mais à frente o próprio esclarece quem era o seu verdadeiro “inimigo”: “Apenas as Academias professam codificar a criatividade humana e confiná-la a trilhas batidas. (...) A única monotonia é criada pelas “Academias”. A vida é multiforme. O domínio sufocante das “Academias”, uma vez sacudido, o mundo encher-se-á de uma sinfonia apaixonada e alegre, composta de passagens individuais da inteligência de acordo com a ordem cósmica. Variedade na unidade”.

Le Corbusier, *Aircraft*, op. cit., p. 77.

129 Armando Rabaça, “Architecture as a Work of Art and the Sense of the Historical Whole” in *Le Corbusier: history and tradition* (editado por Armando Rabaça), Coimbra, Imprensa da Universidade, 2017, p. 13.

130 Sobre o tema da tradição, podemos dizer que o arquiteto Franco-Suíço partilhava o mesmo sentido histórico que encontramos em T. S. Eliot: “A tradição (...) envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico; (...) e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas da sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence nos seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura do seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do intemporal quanto do temporal e do intemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade”.

T. S. Eliot, *Ensaio*, São Paulo, Art Editora, 1989, p. 38-39.

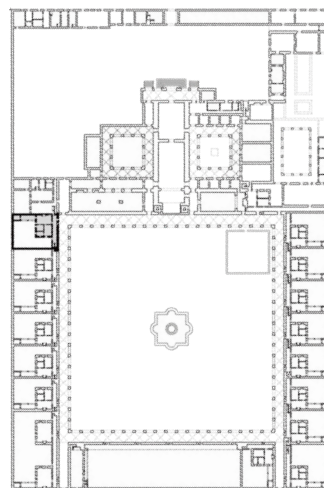


[65] Cartuxa d'Ema (Mosteiro de Galluzzo), Florença, século XIV.

[66] Desenho de um corte de uma das celas dos monges da Cartuxa d'Ema (Mosteiro de Galluzzo), Florença, desenho de Le Corbusier.



[68] Monge no seu pátio privado, Convento da Cartuxa (convento de Santa Maria Scala Coeli) em Évora.



[67] Planta do Convento da Cartuxa (convento de Santa Maria Scala Coeli) em Évora, século XVI.



[69] Monge na cobertura da arcada que limita o claustro, Convento da Cartuxa (convento de Santa Maria Scala Coeli) em Évora.

em 1907. Vi, naquela paisagem musical da Toscana, uma cidade moderna que coroava a colina. É a mais nobre silhueta da paisagem, ali está a coroa ininterrupta das celas dos monges; cada cela tem vista para a planície e dá para um jardinzinho situado num nível inferior, inteiramente murado. Imaginava jamais poder encontrar uma interpretação tão alegre do que é uma morada. Na parte dos fundos de cada cela há uma porta e um postigo, que se abrem para uma rua circular. Esta rua é coberta por uma arcada: o claustro. Ali funcionam os serviços comuns: orações, visitas, refeições, enterros. Esta “cidade moderna” é do século XV.”¹³¹

A sua intensa procura pela habitação ideal para o Homem do século XX encontrava, assim, eco num passado que é longínquo mas, ao mesmo tempo, tão atual. E o arquiteto não tem problema algum em afirmar a felicidade que sente nesses encontros inesperados: “Se soubessem como sou feliz quando posso dizer: “As minhas ideias revolucionárias situam-se na história, em todas as épocas e em todos os países”. ”¹³² Essa ideia de intemporalidade e universalidade do espaço monástico encontra até mesmo o seu lugar em obras que nos são próximas, que por vezes passam despercebidas e que são dignas de destaque. Referimo-nos aqui, concretamente, ao Convento da Cartuxa em Évora (ou convento de Santa Maria Scala Coeli), um edifício do século XVI. Entre esta obra e o projeto da *Aldeia*, por exemplo, encontramos algumas afinidades curiosas como a presença do claustro quadrangular, a galeria em todo o seu perímetro (com uma cobertura praticável), a igreja a eixo e as celas dos monges com os seus pátios individuais ao longo das alas perpendiculares àquela onde se encontra a igreja, a biblioteca e o refeitório.

O Le Corbusier acrobata, intemporal e primordial surgirá com uma nova intensidade nos projetos em solo Indiano. Numa realidade que era diferente em praticamente todos os aspetos, foi obrigado a questionar a sua prática e a ver as relações do Homem com o mundo de uma forma diferente. Esse primeiro impacto, dominado pela novidade, é encontrado em Chandigarh, a nova cidade, a cidade de Jawaharlal Nehru, “baluarte da nova independência e da nova democracia”.¹³³ O arquiteto encontra nesse território à sua disposição – o lugar de encontro entre a vasta planície e os primeiros “contrafortes” dos Himalaias – um potencial enorme para dar vida à nova cidade, o qual demonstra nas páginas de “*OEuvre complète*” com um desenho de uma mulher em pé, com o seu filhos nos braços, a contemplar um terreno ainda vazio, com as primeiras montanhas ao fundo. Esta ideia de nascimento, adequou-se perfeitamente às ideias de Nehru e o local escolhido pretendia precisamente um afastamento das vilas e tradições antigas, deixando florescer o “génio criativo” da liberdade recém-conquistada.

¹³¹ Le Corbusier, *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004 (1ª ed. 1930), p. 98.

¹³² Idem, p. 103.

¹³³ Paula Santos, op. cit., p. 22.



[70] Chandigarh ao longe, fotografia de José Campos, 1991.



[71] *Chandigarh, naissance d'une capitale*, Le Corbusier, 1951.



[72] Por entre as árvores, fotografia de José Campos, 1991.

Chandigarh não se deixa conhecer de uma vez. Toda ela é um percurso, feito para ser descoberto e experienciado no lugar. Começa ainda antes de se antever qualquer vestígio da linguagem moderna de Le Corbusier, por entre um cenário de “construções abarracadas, provisórias e acumuladas, com o esgoto à vista, hordas de gente encostada aos muros imperfeitos e bois pretos que deambulavam pelo lamaçal – um extenso subúrbio de favela indiana”.¹³⁴ Esta atmosfera Indiana que é familiar, contribui para o maior sentimento de surpresa ao aproximar do complexo do Capitólio. Ao longe, surgem os grandes volumes de betão que por entre os ramos das árvores parecem “cavalgar juntos contra as colinas azul-acinzentadas dos Himalaias”.¹³⁵ Entre a surpresa e o choque a distância será curta, pois encontramos aqui um Le Corbusier distinto, entre a escala monumental e a descontextualização do objeto arquitetónico, mas que, apesar de tudo, parece integrar-se de algum modo na atmosfera Indiana.

“Qualquer ideia de que Chandigarh seria a Brasília indiana desfez-se logo ali. Não havia, nesta visão, muito de diferente do vislumbre imponente, e sempre imprevisível, dos fortes e palácios do resto da Índia que surgiam do nada nas paisagens baixas e extensas. Apenas o desenho de traçados de ruas e o movimento de motoretas e pequenos carros antigos fazia pressupor a cidade. Não se viam, porém, as vacas brancas atravessadas nas ruas, nem elefantes rodeados de milhares de vultos coloridos, ou camionetas enfeitadas de flores e pinturas exuberantes a buzinar permanentemente. Estávamos prestes a conhecer uma Índia híbrida, sem dúvida diferente. A Índia de Le Corbusier.”¹³⁶

O complexo do Capitólio proporciona, portanto, uma experiência arquitetónica única. Cada volume assume de uma forma notável a sua individualidade, promovendo uma relação de justaposição que pode até ser vista como profundamente alegórica: colocando frente a frente, mas separados por uma larga distância, os edifícios da Assembleia e do Supremo Tribunal, Le Corbusier parece querer dizer que a “justiça é independente dos políticos. Portanto, temos uma justiça independente, uma legislatura independente e entre eles está o Palácio do Governador. Assim, um triângulo é criado para simbolizar a governança participativa das pessoas. E então temos a Mão Aberta que diz, vamo-nos abrir para o mundo – vamos dar e vamos receber”.¹³⁷

Se, por um lado, encontramos nesta cidade um Le Corbusier inédito em muitos aspetos, por outro, parece que vemos regressarem as geometrias elementares do purismo, a clara disposição dos objetos no espaço como se de um jogo se tratasse, fazendo até mesmo lembrar as naturezas mortas das suas primeiras pinturas. E essa organização particular do espaço vai desde a escala do território à escala do próprio edifício. Esta experiência, sempre aliada à ideia do percurso, encontra a sua plenitude na ascensão à

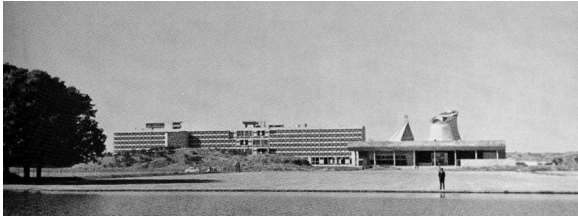
¹³⁴ Idem, *ibidem*.

¹³⁵ Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 6-15.

¹³⁶ Paula Santos, op. cit., p. 24.

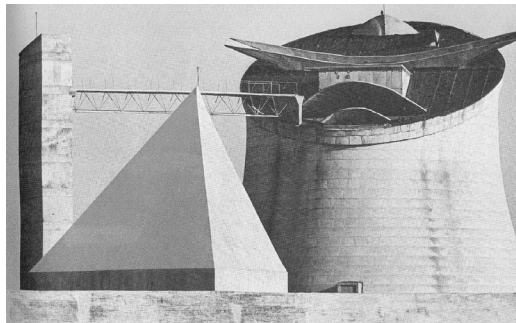
¹³⁷ Balkrishna Doshi, “Le Corbusier – Acrobat of Architecture”, op. cit., p. 209.

[73] Silhueta do Capitólio com o Palácio da Assembleia e o edifício do Secretariado ao fundo, Chandigarh.



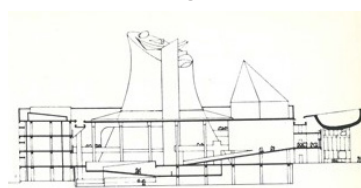
[74] Palácio da Assembleia com os seus volumes na cobertura, Chandigarh.

[75] O hiperboloide, a pirâmide e a torre do elevador na cobertura do Palácio da Assembleia, Chandigarh.



[76] As torres de refrigeração de Sabarmati, Ahmedabad.

[77] Corte do Palácio da Assembleia, Chandigarh.



cobertura do edifício da Assembleia: “Aqui a luz fica mais fraca, os espaços mais difusos. Uma pessoa está a caminhar por grandes áreas desoladas e por estranhos becos, entre formas gigantes de betão. Onde estamos? No topo do Duomo? É um momento estranho, um momento eclético, profundamente evocativo de um passado arquitetónico. Em seguida, emergimos no nível da cobertura e para a luz do sol deslumbrante. Aqui estamos nós numa imensa praça de paralelepípedos, a paisagem de Chandigarh espalhada por toda a parte; e como monstros erguendo-se acima da superfície do mar, surgem o hiperboloide, a pirâmide e a torre do elevador. O último ato do drama – como a abertura do drama – é representado aqui contra o céu”.^{138 139}

Se em termos espaciais e formais o conjunto impressiona, este acabou por claudicar em vários aspetos, nomeadamente no que à adequação funcional diz respeito e no sentido da vida em comunidade, uma condição tão importante na sociedade Indiana.¹⁴⁰ Sigfried Giedion é um dos grandes nomes da arquitetura que questiona o projeto de Chandigarh, num episódio relatado por Doshi: “Lembro-me de Giedion, o famoso historiador da arquitetura, escrever-lhe naquela época dizendo: “Você que fala tanto sobre a Praça de São Marcos, como ousa colocar edifícios tão distantes num clima tão quente”. A resposta de Le Corbusier foi: “Sim, mas estou a fazer isso como objetos contra o pano de fundo das montanhas. Essa é a minha noção de espaço no século XX”.¹⁴¹ Como o próprio arquiteto Indiano afirma (ele que trabalhou também neste projeto aquando da sua temporada no atelier de Le Corbusier e posteriormente no próprio local), Le Corbusier parece ter pensado esta cidade como uma oferenda aos Himalaias. E talvez por isso, e assim como acontece nas pirâmides do Egito, se sinta que os seus volumes foram feitos para serem vistos desde uma grande distância, integrados na paisagem e criando um lugar que, como sugere Aditya Prakash (arquiteto Indiano que trabalhou no projeto), parece ser “para os deuses brincarem; não é para humanos”.¹⁴² Mas também, como defende Charles Correa, são as muitas decisões, algumas certas e outras erradas, que tornam os projetos humanos, fazendo alusão a um

138 Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 6-15.

139 Doshi justifica a importância do instinto para Le Corbusier ao revelar o que esteve na origem da forma hiperboloide da cobertura da Assembleia: “E, caso contrário, por que escolheria ele as torres de refrigeração do Sabarmati como modelo para o edifício da Assembleia em Chandigarh? Ninguém sonharia em fazer isso. Mas para ele era um símbolo maravilhoso do amanhã, de aspirações crescentes, uma figura de força tremenda. Era o seu impulso a operar, o seu insight visual dizia-lhe: isso é o que deves fazer contra aquelas montanhas e aquela árida área”.

Balkrishna Doshi, “Le Corbusier – Acrobat of Architecture”, op. cit., p. 208.

Le Corbusier teria, assim, visitado as torres de refrigeração em Ahmedabad durante a noite, fazendo experiências com tábuas de madeira para verificar a sua acústica, e terá ficado por lá tanto tempo que desenvolveu uma pneumonia quando voltou para Paris.

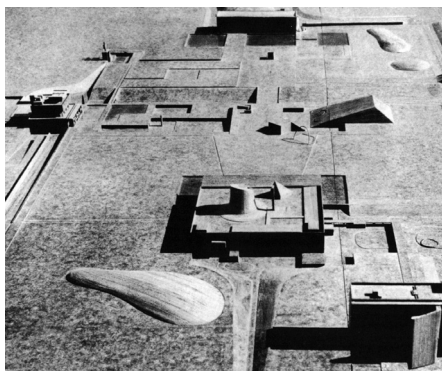
140 Também é verdade que nem todas as falhas deste projeto devem ser atribuídas a Le Corbusier, até porque o arquiteto Franco-Suíço só foi responsável por uma parte do complexo que excluía, por exemplo, tudo o que dizia respeito à habitação. Muitas vezes o próprio Le Corbusier tentou distanciar-se das outras obras que ali estavam a ser construídas, criando como que uma “ilha” para si mesmo.

141 Balkrishna Doshi, “Le Corbusier – Acrobat of Architecture”, op. cit., p. 209.

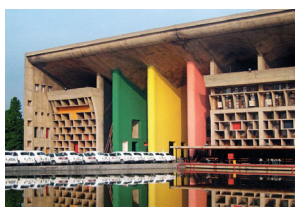
142 Aditya Prakash in Samanth Subramanian, “A Modernism for India” in *Balkrishna Doshi: Architecture for the people* (editado por Mateo Kries, Khushnu Panthaki Hoof e Jolanthe Kugler), Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2019, p. 36.



[78] Edifício do Supremo Tribunal, Chandigarh, fotografia de Lucien Hervé, 1955.



[79] Maquete do Capitólio de Chandigarh.



[80] Entrada do edifício do Supremo Tribunal, Chandigarh.

ditado Indiano: “Um arquiteto deve completar apenas 60 por cento do seu edifício e deixar 40 por cento para Deus”.¹⁴³

Durante a primeira das suas viagens, quando se encontrava em Chandigarh, Le Corbusier é convidado a visitar a cidade de Ahmedabad onde ficará apenas 24 horas e onde lhe são encomendados, de forma inesperada, três projetos de uma só vez. Aqui, a uma escala diferente e tendo a habitação como mote, terá a oportunidade de repensar a relação entre a obra Humana e a natureza.

“Ele viu muitas coisas pela primeira vez – o céu azul brilhante, o sol implacável, os ventos quentes, a lua fria, a beleza das noites tropicais, a fúria das monções. E ele disse-me uma vez que, embora o seu trabalho até agora tivesse sido um contraponto à natureza, ele agora tinha percebido que precisava de fazer um pacto com a natureza. A casa Sarabhai é um exemplo perfeito de como arquitetura e natureza se podem fundir. Ele olhou para o horizonte dos templos indianos, viu arcos e cúpulas, pátios e varandas. Em geral, tenho a impressão de que na Índia ele sentiu o impacto de outra cultura que tem alegria, graça e compaixão.”¹⁴⁴

A casa que projeta para a família Sarabhai é um desses três projetos e revela, na verdade, a notável harmonia entre natureza, cultura e história de um país que não é seu, mas que rapidamente apreende como se fosse. A família Sarabhai era uma das famílias mais ricas e mais influentes da cidade de Ahmedabad, sendo o seu patriarca um dos mais importantes empresários da indústria têxtil. Os seus filhos, no entanto, dedicaram-se a outros empreendimentos tendo muitos destes uma relação com a importante dinamização cultural da cidade. É este movimento entusiasta que leva a esta cidade Indiana grandes arquitetos como Le Corbusier, fotógrafos como Henri Cartier-Bresson e artistas como Alexander Calder.

O arquiteto Franco-Suíço é, então, convidado a projetar uma habitação para a viúva Manorama Sarabhai e para os seus dois filhos. A densa vegetação da sua antiga residência, conhecida como “The Retreat” (que Le Corbusier visita na sua primeira estadia na cidade), deixará certamente uma forte impressão na sua memória: uma “grande casa familiar entre o jardim com grandes árvores que se estendiam por todo o domínio; a sua ordem era a de um bosque com clareiras ou, se preferirmos, a de espaços não cobertos entre as árvores que os delimitavam e que rodeavam a vista com os seus claros-escuros até aos horizontes, orientados para o céu”.¹⁴⁵

¹⁴³ Charles Correa, *A Place in The Shade*, op. cit., p. 6-15.

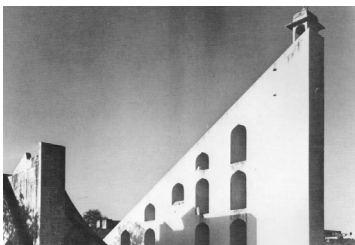
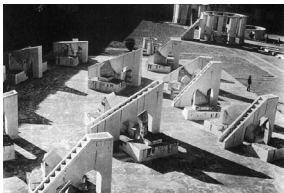
¹⁴⁴ Balkrishna Doshi, “Le Corbusier – Acrobat of Architecture”, op. cit., p. 207.

¹⁴⁵ Luis Guillermo Hernández Vásquez, op. cit., p. III.



[81] O horizonte cercado por árvores no jardim do "The Retreat". Alexander Calder com Gira, Gautam e Kamalini Sarabhai, 1955.

[83] Jantar Mantar de Jaipur, Jai Singh II, construção iniciada em 1724.



[84] Jantar Mantar de Jaipur, Jai Singh II, construção iniciada em 1724.



[82] A casa em relação com as árvores do jardim no "The Retreat", fotografia de Nathan Hughes Hamilton, 1950.

Apesar de Le Corbusier ter assumido que nesta cidade utilizou o mesmo ofício aprendido durante toda uma vida de trabalho, o próprio reconhece igualmente que teve de adaptar todo esse conhecimento num ambiente com valores muitas vezes antagônicos aos dos seus trabalhos anteriores. Num dos seus cadernos escreve sucintamente: “o confortável é o frio, é a corrente de ar, é a sombra”.¹⁴⁶ Associado a este clima tropical estão também outros temas como a presença dos jardins e a importância da vida ao ar livre, que o arquiteto experimenta na noite em que ficou na cidade, tendo dormido num terraço a céu aberto. A varanda e a cama sob as estrelas são, para si, as menores entidades da arquitetura Indiana. Essa relação sempre constante com o céu ter-lhe-á lembrado a sua visita ao Jantar Mantar de Deli (cujos postais Le Corbusier guardou), um dos cinco observatórios astronômicos espalhados pelo território Indiano, construído por Jai Singh II em 1724. Em cada um destes observatórios estão dispostos instrumentos astronômicos “através dos quais fez visível a passagem do tempo, identificáveis os objetos celestes, mensuráveis as suas declinações ou identificável a direção, velocidade e temperatura de leves sopros de brisa. Para revelar estes fenómenos e torná-los visíveis, o seu autor dispôs as partes constitutivas dos seus instrumentos, aos quais atribuiu posições e dimensões precisas para intercetá-los ou ampliá-los com precisão, de acordo com as leis que regem os movimentos dos objetos celestes e as correspondências entre os seus ciclos de rotação e os da Terra, dos quais tinha plena compreensão”.¹⁴⁷ O arquiteto reconhece o poder cósmico dessas obras e escreve o seguinte: “Os instrumentos astronômicos de Deli (...) marcam o caminho: relacionando os homens com o cosmos... a exata adaptação das formas e dos organismos ao Sol, às chuvas, ao ar, etc. – isto enterra Vignola... é a rota de todos os tempos: a egípcia, a persa, a grega, a judia...”¹⁴⁸

Essa dimensão vertical do espaço, que vai desde a grande arquitetura à mais humilde habitação, será absorvida e refletida no projeto da casa Sarabhai. Através de uma série de paredes paralelas a casa organiza-se com base em módulos com abóbadas rebaixadas (também chamadas de abóbadas catalãs), de largura constante e comprimento variável. O núcleo coletivo da casa encontra-se assente diretamente no terreno e os seus espaços estão orientados visualmente na direção sugerida pelas paredes. Mas essa horizontalidade encontra-se permanentemente filtrada, e os horizontes visuais acabam por se perder por entre os limites da vegetação. Também aqui a disposição das paredes e das varandas (no sentido Indiano da palavra, enquanto *loggia* ao longo do alçado da habitação) são essenciais para garantir as melhores condições de sombra e ventilação natural. Este caráter horizontal da forma arquitetónica é complementado com o importante eixo vertical que dá lugar a um sublime terraço praticável, concebido como se de um jardim Mughal se tratasse, irrigado à maneira árabe. Este é o auge da casa, o culminar do percurso. E, se no contexto ocidental temos muitas

¹⁴⁶ Le Corbusier in Luis Guillermo Hernández Vásquez, op. cit., p. 114.

¹⁴⁷ Luis Guillermo Hernández Vásquez, op. cit., p. 116.

¹⁴⁸ Le Corbusier in Luis Guillermo Hernández Vásquez, op. cit., p. 116.

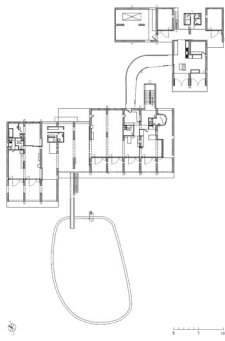


[85] Vista do jardim da casa para Manorama Sarabhai, Ahmedabad, 1951-55.

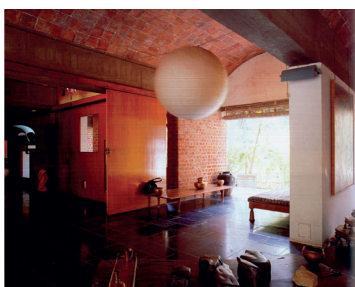


[86] A cama Indiana, desenho de Le Corbusier.

[88] Planta do piso térreo da casa para Manorama Sarabhai, Ahmedabad, 1951-55.



[87] Vista do terraço da casa para Manorama Sarabhai, Ahmedabad, 1951-55.



[89] Espaço interior com acesso para o jardim. Casa para Manorama Sarabhai, Le Corbusier, Ahmedabad, 1951-55.

[90] Perspetiva exterior do terraço da "habitação-tipo" da *Aldeia*.



vezes o fogo como eixo vertical dominante – a alma do lar –, no contexto Indiano é a cama sob as estrelas que comunica a domesticidade da casa e que vincula o Homem com o elevado e transcendente na sua imaginação.

A relação terra, céu e horizonte está também em jogo na *Aldeia*. Todos os volumes se relacionam diretamente com a terra, ampliando-se para o exterior através de espaços intermédios, e cada uma das casas culmina com o acesso a uma cobertura praticável, o lugar em contacto com o céu onde cada um pode repousar, conviver ou simplesmente contemplar a imensidão que o envolve.

Louis Kahn, por seu lado, é outro dos grandes mestres da arquitetura do século passado. O termo “iogue”, que referimos anteriormente, acaba por refletir não só a sua personalidade como também a sua arquitetura, geralmente taciturna, remota e misteriosa. O silêncio, conceito tantas vezes abordado pelo arquiteto, é talvez a característica que resume grande parte das suas obras, nomeadamente as de um período mais tardio. É o silêncio das obras-primas do passado, o silêncio das ruínas, o silêncio das geometrias elementares, isto é, o silêncio da essência das coisas. Temas como massa, estrutura e luz estão constantemente presentes. Mas toda essa natureza tangível e material tinha um significado maior e mais profundo, que unia o seu tempo presente com um desejo intemporal: “criar um porto seguro para o corpo, a mente e a alma”.¹⁴⁹

Novamente, parece-nos fundamental recuar até ao início do seu percurso profissional em busca das questões e das motivações que possam estar por detrás de uma obra tão impactante. Apesar de ter nascido na Estónia, foi ainda na sua infância que a sua família se mudou para os Estados Unidos (adquirindo anos mais tarde a nacionalidade Norte-americana). É, então, em Filadélfia que fará toda a sua formação, formação esta sempre muito dominada pelas Beaux-Arts. A ênfase que ao longo da sua vida será dada ao tema da essência – e que Kahn a dada altura começou a designar por “Forma” – poderá estar relacionada com a importância que tinha o *esquisse* preliminar e instintivo nessa sua formação arquitetónica. O próprio descreve o processo:

“Para problemas iniciais de projeto, o treino nas Beaux-Arts normalmente apresentava ao aluno um programa escrito sem comentários do instrutor. Ele estudava o problema, recebia um período de algumas horas num cubículo durante o qual faria um esboço rápido [*esquisse*] da sua solução sem consulta. Este esboço era arquivado como a base para a elaboração do problema que se seguia. Os desenhos finais não poderiam violar a essência do *esquisse* inicial... Este aspeto particular da formação nas Beaux-Arts foi provavelmente o mais controverso

¹⁴⁹ Sherri Geldin in David B. Brownlee e David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1991, p. 17.

porque não havia intercâmbio entre os defensores do programa e aqueles que o interpretavam, o arquiteto. Portanto, o esboço dependia dos nossos poderes intuitivos. Mas o poder intuitivo é provavelmente o nosso sentido mais preciso. O esboço dependia do nosso sentido intuitivo de adequação.”¹⁵⁰

Outros temas presentes na sua obra parecem ter também alguma relação com o ensino das Beaux-Arts, como as hierarquias que viria a estabelecer entre espaços “servidos” e espaços “serventes”, que derivam da ideia de *poché*, ou o fascínio pela luz como criadora de ambientes arquitetônicos, que terá tido a sua origem com as lições sobre a sombra na representação dos espaços. Mas esta formação só explicaria em parte a força das obras que viria a desenvolver. Outra influência tão ou mais importante surge ainda mais cedo, numa fase inicial da sua vida, através da sua mãe, que o guiou numa visão do mundo apoiada no pensamento Romântico Alemão. São vários os autores que apontam esta ação materna como a origem da teoria estética e filosófica de Kahn. Tendo por base estes valores que lhe são transmitidos, o arquiteto procurará desenvolver na sua obra uma “linguagem de poder criativo universal”.¹⁵¹

Dois dos primeiros conceitos que estabelece são os de “Ordem” e “Forma”. Para Kahn a Ordem era abrangente e englobava “dois aspetos do ser, o reino interior da alma (psique), que é imensurável, e o reino exterior do mundo fenomenológico, que é mensurável. De acordo com Kahn, a Psique (...) é uma espécie de “Alma do Mundo” que possui uma “vontade de existência” a priori, um eterno desejo de ser”.¹⁵² Ao debruçar-se sobre a Psique, o arquiteto aproxima-se das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Carl Jung que se dedicavam a uma análise do inconsciente. E esse inconsciente mostrar-se-ia constante de uma forma universal, não conhecendo a individualidade, tal como Kahn refere: “Eu penso na Psique como um tipo de prevalência – não uma alma única em cada um de nós – mas antes uma prevalência a que cada um de nós tira uma parte... e eu sinto que a psique é feita de uma aura imensurável, e que a natureza física é feita daquilo que pode ser medido. Eu penso que a Psique prevalece sobre o universo inteiro”.¹⁵³ Já a Forma, por sua vez, corresponderia a uma predisposição psíquica para ser, isto é, a elementos abstratos que invocam uma determinada natureza ou, como Kahn afirmou por diversas vezes, “o que uma coisa quer ser”. Por ser imensurável na sua essência, esta teria um potencial infinito de expressão.

Esta formulação inicial, levará a uma segunda que distingue Forma e Design. A Forma mantém a sua natureza impessoal; o Design é circunstancial e individual. A Forma é o “quê”; o Design é o “como”.

¹⁵⁰ Louis Kahn in David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 22.

¹⁵¹ Joseph Burton, “Notes from Volume Zero: Louis Kahn and the Language of God” in *Perspecta*, volume 20, 1983, p. 70.

¹⁵² Idem, ibidem.

¹⁵³ Louis Kahn in Joseph Burton, op. cit., p. 70.

Muitas vezes esclareceu esta distinção entre Forma e Design através de ideias como “colher” por oposição a “uma colher”, “casa” por oposição a “uma casa” ou “escola” por oposição a “uma escola”. E tomando o exemplo da escola, Kahn elucidou-nos “uma escola ou um projeto específico é o que a instituição espera de nós. Mas a Escola, o espírito da escola, a essência da vontade de existência, é o que o arquiteto deve transmitir no seu projeto”.¹⁵⁴

Ao longo da sua carreira estes dois termos (Forma e Design) foram sucessivamente “rebatizados” como “lei e regra”, “crença e meios”, “existência e presença” e, já no final dos anos 60, através de um dos seus conceitos prediletos e possivelmente o mais misterioso: “silêncio e luz”. Para si, a arquitetura estaria entre o ideal silencioso e a iluminação do real, esse lugar a que chamava de “limiar onde o Silêncio e a Luz se encontram, o Silêncio, o incomensurável, com o seu desejo de ser, desejo de expressar, a fonte da nova necessidade, e a Luz, o mensurável, o doador de todas as presenças”.¹⁵⁵ O silêncio de que nos fala leva-o numa procura recorrente pela essência (intemporal e universal) das coisas, essência essa que, no seu entender, só poderia ser encontrada na origem. É aí que se encontra aquilo a que chama de “Volume Zero”, o livro antes de todos os livros onde a “vontade de existência” se encontra inscrita de forma inalterável para sempre. A importância dos começos é-nos transmitida por Kahn nas seguintes palavras: “O espírito do início é o momento mais maravilhoso em qualquer momento para qualquer coisa. Porque no início está a semente para todas as coisas que se devem seguir. Uma coisa é incapaz de começar a menos que possa conter tudo o que pode vir dela. Essa é a característica de um começo, caso contrário, não é um começo – é um falso começo”.¹⁵⁶

Assim, Kahn sente a necessidade de retornar às origens da arquitetura, e, para isso, atravessa Roma, Grécia e Egipto, chegando até mesmo às culturas primitivas. As fontes “arcaicas” que procurava, encontra-as nas construções modestas das cidades montanhosas da Toscana, na “espessura” dos castelos escoceses ou nas ruínas das termas Romanas imperiais. O confronto com as obras-primas da História da Arquitetura, como é o Pártenon, é igualmente uma ocasião para pensar nesse “começo”:

“Não acredito que a beleza possa ser criada da noite para o dia. Esta deve começar com o arcaico primeiro. O arcaico começa como Paestum. Paestum é belo para mim porque é menos belo do que o Pártenon. É porque dele surgiu o Pártenon. Paestum é atarracado, tem proporções inseguras e assustadas. Mas é infinitamente mais belo para mim porque para mim ele representa o início da arquitetura. É uma época em que as

¹⁵⁴ Louis Kahn in David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 72.

¹⁵⁵ Idem, p. 128.

¹⁵⁶ Louis Kahn in Juhani Pallasmaa, *The embodied image: imagination and imagery in architecture*, Chichester, John Wiley & Sons, 1982, p. 102.



262

paredes se separaram e as colunas surgiram e em que a música entrou na arquitetura. Foi uma época bela e ainda vivemos nela.”¹⁵⁷

Para esse contacto com as origens da arquitetura, mostrou-se fundamental a sua curta estadia (de apenas três meses) em Roma no ano de 1950, enquanto membro da American Academy. As viagens que faz não só por Itália, mas também pela Grécia e pelo Egipto, acabariam por marcar o que restava da sua carreira, sendo este momento considerado por muitos como o ponto de viragem do seu percurso profissional e, consequentemente, da sua arquitetura. Reafirmam-se aqui temas que estavam já presentes nessa sua educação Romântica Alemã e que se relacionam com uma escrita (ou linguagem) pictórica universal. A maior expressão desta ideia é encontrada pelo arquiteto Norte-Americano nos hieróglifos egípcios – essas formas ancestrais e arquetípicas capazes de revelar as coisas na sua essência.

Apesar de tudo, Kahn não fica preso ao passado, pois pretende criar uma arquitetura que seja verdadeiramente do seu tempo. A sua definição de tradição espelha precisamente essa intenção: “Tradição são apenas montes dessas circunstâncias (...) cujo registo é também um pó dourado do qual se pode extrair a natureza do homem: o que é tremendamente importante se se puder antecipar no seu trabalho o que vai durar – aquilo que tem um senso de comunhão associado, e por comunhão quero dizer a sua essência”.¹⁵⁸

É já no ano de 1962 que Louis Kahn é confrontado com a distinta realidade do continente Asiático. Nesse mesmo ano Louis Kahn inicia dois dos seus mais importantes projetos da fase final da sua carreira. Estes serão extremamente importantes não apenas para si, mas sobretudo para os povos aos quais se destinavam. Falamos aqui do complexo da Assembleia Nacional do Bangladesh – denominado Sher-e-Bangla Nagar (que significa “a cidade do tigre de Bengala”) – em Daca, e do Instituto Indiano de Administração em Ahmedabad (Índia). Apesar de estas duas obras se implantarem em territórios relativamente próximos (pois a Índia e o Bangladesh partilham uma fronteira) – e que, por isso, possuem aspetos geográficos em comum – as motivações e as necessidades por detrás destas são algo distintas.

Em Daca, Louis Kahn depara-se com um país ainda no início da sua existência enquanto tal, e que apenas mais tarde se viria a tornar uma nação independente (nesta época trata-se ainda do Paquistão Oriental). O tema da assembleia seria, portanto, ideal para o desenvolvimento de uma obra que se pudesse tornar um símbolo de comunhão e de união para este povo – um povo “sem história” e que precisava de uma imagem forte “à qual se agarrar”.

¹⁵⁷ Louis Kahn in David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 15.

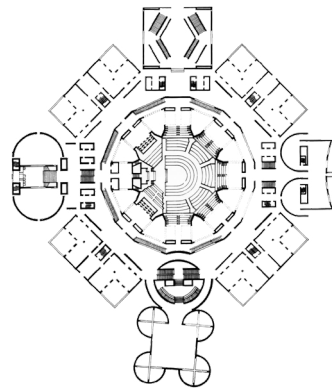
¹⁵⁸ Louis Kahn in Joseph Burton, op. cit., p. 84.



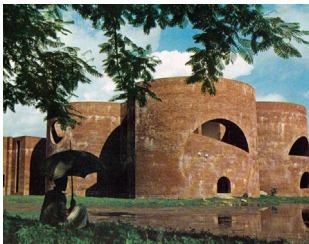
[95] Edifício da Assembleia Nacional do Bangladesh em construção, Daca, 1975.



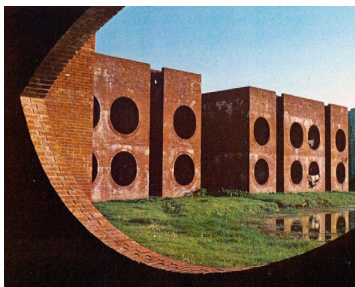
[96] Hospital Nacional Ayub, complexo da Assembleia Nacional do Bangladesh, Daca, 1975.



[97] Planta da Assembleia Nacional do Bangladesh, Daca, 1962–83.



[98] Vista do edifício do refeitório, complexo da Assembleia Nacional do Bangladesh, Daca, 1975.



[99] Vista do edifício das residências dos ministros, complexo da Assembleia Nacional do Bangladesh, Daca, 1975.

Aqui, mais uma vez, vemos um Kahn que parte para cada projeto como se fosse o primeiro, sempre em busca do momento inicial que pudesse conter a essência dos temas em questão. É levado, então, até às origens dos lugares de encontro, aqueles onde os Homens se reuniam “sob uma árvore”¹⁵⁹ e onde, no seu entender, as suas qualidades “essenciais” tornavam qualquer diferença entre o uso secular e o uso religioso secundária. A assembleia teria, pois, para si uma natureza transcendente. Essa atmosfera sagrada que Kahn procurará incorporar no projeto relaciona-se com o seu entendimento particular do sentido da religião como “uma compreensão de que se é responsável além do seu próprio eu egoísta – o tipo de coisa que faz as pessoas se agruparem para formar uma mesquita ou formar uma legislatura... Afinidade, uma palavra mais simples do que religião, vem da mesma inspiração...”.¹⁶⁰

De forma a materializar essa atmosfera, a sua arquitetura evoca imagens históricas que vão desde o Templo de Karnak no Egito às massas “escavadas” das Termas de Caracala e à planta centralizada do Panteão. Também o trabalho de Le Corbusier em Chandigarh – uma cidade igualmente criada de raiz – terá certamente estado na sua mente. A geometria intemporal dos objetos da Assembleia dispostos no espaço sugere ainda os instrumentos dos observatórios astronômicos de Jai Singh II – os Jantar Mantar. Para além desse imaginário, o arquiteto Juhani Pallasmaa (que teve a oportunidade de visitar o projeto de Dacca) sugere também que o complexo parece ter o poder de foco de uma mandala – essa imagem de meditação – ao justapor volumes como a mesquita, o tribunal e escritórios em torno do espaço central da assembleia. Todas essas referências, algumas inconscientemente presentes, contribuem para a escala monumental, a linguagem primordial da geometria elementar e a disposição dos volumes, que conferem a todo o conjunto uma espécie de “ordem cósmica” e criam “um sentido de lugar e de centro que exala significados culturais e metafísicos, e eleva o espírito humano”.¹⁶¹

As camadas mais profundas da história e da cultura encontram nestas formas de betão e mármore um eco e uma nova vida, conseguindo evocar o orgulho e a esperança de toda uma sociedade. Nurur Rahman Khan, um arquiteto do Bangladesh, descreve o emocionante significado desta obra para o seu país:

“O nosso edifício da assembleia tornou-se hoje tão enraizado como parte da nossa consciência nacional nas últimas décadas que parece não ter tido princípio, nenhum ponto de partida real. Em vez disso, parece que sempre existiu... que sempre esteve na nossa mente, que sempre fez parte de nós. O nosso edifício da assembleia está tão perto dos nossos corações e memórias que parece ter adquirido aquela qualidade de intemporalidade e

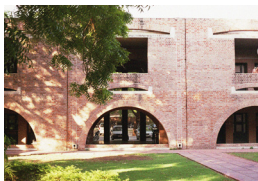
¹⁵⁹ Louis Kahn in David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 78.

¹⁶⁰ Idem, p. 82.

¹⁶¹ Juhani Pallasmaa, op. cit., p. 68.



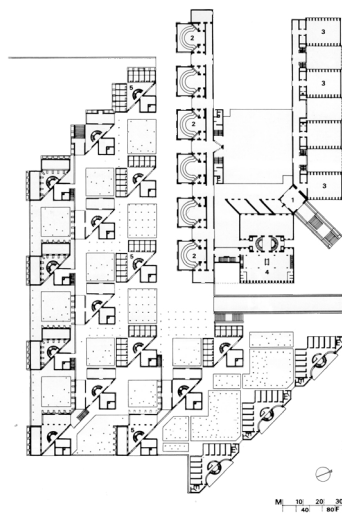
[100] Pátio central do Instituto Indiano de Administração, Ahmedabad.



[102] Instituto Indiano de Administração, Ahmedabad.



[103] Pátio central do Instituto Indiano de Administração, Ahmedabad.



[101] Planta do Instituto Indiano de Administração, Ahmedabad, 1962–74.

eternidade que vem de mãos dadas com a identidade e a nossa percepção de ser um Bengali.”¹⁶²

Ao mesmo tempo que projetava uma arquitetura que deveria acomodar o desejo humano de reunião e assembleia, em Ahmedabad Louis Kahn depara-se com a necessidade de abrigar a aprendizagem numa “comunidade solidária”, promovendo uma combinação harmoniosa entre atividades individuais e coletivas. Para o arquiteto, aprender correspondia a uma procura existencial, a uma exploração da própria vida. Assim, as escolas eram, para si, instituições fundamentais na sociedade, cuja origem prontamente procurará dissecar: “As escolas começaram com um homem debaixo de uma árvore, que não sabia que era professor, discutindo as suas descobertas com alguns outros, que não sabiam que eram alunos. Os alunos refletiram sobre as trocas entre eles e sobre como era bom estar na presença desse homem. Eles desejavam que os seus filhos também ouvissem tal homem. Logo, os espaços necessários foram erguidos e as primeiras escolas surgiram. O estabelecimento de escolas foi inevitável porque estes são parte dos desejos do homem”.¹⁶³

Para o projeto do Instituto Indiano de Administração será extremamente importante, por um lado, o papel de Doshi, que é num primeiro momento o arquiteto apontado para o seu desenvolvimento e que, após conhecer Louis Kahn e com ele estabelecer uma proximidade, decide convidá-lo para este outro projeto pioneiro na Índia (depois de Chandigarh), e por outro, a família Sarabhai que já anteriormente tinha trazido Le Corbusier para a cidade de Ahmedabad e que voltará agora a assumir-se como patrocinadora deste projeto.

Uma generosa área de 26 hectares de pastagens planas, longe da azáfama da cidade, será o terreno à disposição de Kahn. O maciço central do complexo da faculdade implanta-se numa posição central desse terreno – evitando ao máximo os ruídos e a intensa atividade das estradas de acesso – junto a uma simbólica *Mangifera indica* (a árvore tradicionalmente chamada de mangueira e considerada pelo povo Indiana “sagrada” e intocável) que define o seu acesso principal e que lhe confere um caráter espiritual. As várias propostas apresentadas por Kahn revelam uma ideia comum de um desenvolvimento “a partir do centro”, “transmitindo a ideia de emergência centrífuga como uma cópia de um ato universal de criação”.¹⁶⁴

O centro do seu projeto corresponde ao núcleo essencial da vida em comunidade que Kahn procurava implementar. É a partir desse ponto que o campus se expande, partindo de um espaço nitidamente público para os domínios mistos (entre o público, o semiprivado e o privado) das residências de estudantes e para os já mais privados alojamentos dos

¹⁶² Nurur Rahman Khan in Juhani Pallasmaa, op. cit., p. 68.

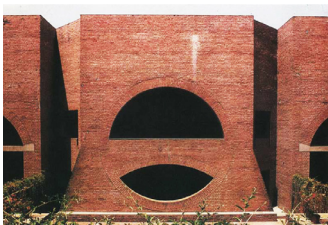
¹⁶³ Louis Kahn in David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 94.

¹⁶⁴ Klaus-Peter Gast, op. cit., p. 131.

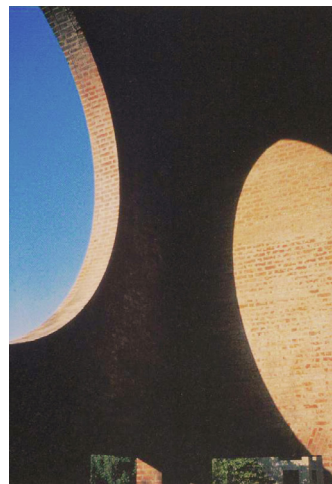


[104] Residências de estudantes
do Instituto Indiano de Ad-
ministração, Ahmedabad.

[106] Edifício das salas de aula
do Instituto Indiano de Ad-
ministração, Ahmedabad.



[107] Instituto Indiano de
Administração, Ahmedabad.



[105] Edifício das salas de aula
do Instituto Indiano de Ad-
ministração, Ahmedabad.

professores. E é, de facto, esse momento central e unificador o que merece uma atenção especial por parte de Kahn. Neste sentido, varia entre uma primeira abordagem com o núcleo principal definido por um volume semelhante a uma mastaba, soluções posteriores que se desenvolvem em torno de dois pátios, e a solução final tendo apenas um pátio, esse primordial espaço a céu aberto. No seu conjunto, o arquiteto Norte-Americano procurou criar um ambiente completo capaz de unir aprendizagem e comunidade, e é esta união clara que o aproximará também da cultura monástica. Os mosteiros eram, no seu entender, fontes preciosas de conhecimento e, tal como Le Corbusier, Kahn entendeu-os como habitats modelo. Estas instituições dedicadas, em parte, ao estudo possuíam igualmente uma forte componente de contemplação, que lhe parecia ter um “significado educacional universal”.¹⁶⁵ ¹⁶⁶ Numa das suas turmas, Kahn tem a oportunidade de dar aos seus alunos o exercício de projetar um mosteiro – assumindo o papel de um eremita –, o que o leva a interessantes conclusões:

“De onde partir? Como compreender essa sociedade? Eu não tinha um programa, e por duas densas semanas, nós discutimos a natureza. (A natureza é uma noção que faz parte do que o eremita é.)

Uma aluna indiana foi a primeira a fazer uma observação interessante. Ela disse: “Acho que esse lugar deve ser de tal forma, que tudo se origine da cela. Da cela deve partir a razão da capela existir. Da cela deve partir a razão do claustro existir, e de existirem as oficinas.” Um outro aluno indiano (as suas mentes trabalham num nível mais transcendente) disse: “Eu concordo plenamente, mas gostaria de acrescentar que o refeitório deve equiparar-se à capela, a capela deve equiparar-se à cela, e o claustro, ao refeitório. Nenhum é mais importante que o outro.”¹⁶⁷

Uma primeira leitura deste complexo poderia levar-nos a entender todo o Instituto Indiano de Administração como uma mera disposição de volumes. Mas Kahn contraria essa eventual arbitrariedade com uma ordem bem definida que unifica todo o conjunto, quer seja através da linguagem arquitetónica, com as suas grandes massas de tijolo perfuradas aliadas a uma geometria de formas puras, quer seja pela aglutinadora atmosfera comunitária e académica. E para além desta obra responder às questões mais essenciais de Louis Kahn, o seu sucesso deve-se igualmente à forma como foi capaz de respeitar e de se adaptar ao contexto Indiano – um “novo país” que o arquiteto resumiu num dos

¹⁶⁵ David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 95.

¹⁶⁶ A relação entre a sua arquitetura institucional e a ideia do mosteiro primordial é inegável, e esse entendimento do passado permite igualmente reconhecer uma proximidade com edifícios como as faculdades medievais de Oxford e Cambridge ou com a aldeia académica de Thomas Jefferson na Universidade da Virgínia (a qual, assim como o “claustro” de Kahn, possui uma biblioteca a eixo – a fonte do conhecimento).

¹⁶⁷ Louis Kahn, *Louis I. Kahn. Conversa com estudantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 22-23.

seus primeiros esboços como “sol-calor, vento, luz, chuva, poeira”.¹⁶⁸ A multiplicidade e a ambiguidade de espaços, com diferentes definições e graus de proteção, a orientação dos edifícios tendo em conta as brisas ou os grandes espaços de sombra que protegem os interiores do clima rigoroso e que ganham um novo valor pela forma desenhada como são penetrados pela luz – tudo isto contribuiu para que a fusão entre um passado primordial, um presente eterno e um país inigualável não pudesse ter sido mais harmoniosa. Pois na verdade, nessa Índia mística e intemporal, “Kahn descobriu que a essência imutável que ele procurava em todas as coisas parecia estar mais próxima da superfície”.¹⁶⁹

O arquiteto Balkrishna Doshi é, possivelmente, a personalidade que melhor conseguiu estabelecer uma ligação entre Le Corbusier e Louis Kahn, dois dos maiores arquitetos da era moderna. A experiência única de trabalhar e de criar uma amizade com estes dois mestres coloca-o numa posição privilegiada que se traduz num conhecimento profundo das suas personalidades e, como tal, das suas motivações, inquietações e interesses que acabam por se refletir naturalmente na sua arquitetura.

Com o arquiteto Franco-Suíço trabalhou durante quatro anos em Paris (começando em 1951), no conhecido atelier do número 35 da rue des Sèvres, deslocando-se de seguida para acompanhar no terreno a construção de Chandigarh e, por fim, acabando por seguir para Ahmedabad, também com o intuito de representar Le Corbusier no terreno. É nesta cidade que Doshi, que tinha saído ainda jovem do seu país para prosseguir os estudos em Londres, teve a sua primeira educação séria sobre a Índia – a vida, os costumes e, no fundo, o seu passado e o seu presente – e é onde acaba por se estabelecer definitivamente. O primeiro contacto com Kahn dá-se alguns anos mais tarde, em 1960, quando Doshi o visita no seu atelier em Filadélfia. A partir desse momento os encontros entre ambos multiplicaram-se e vieram a contribuir para que o arquiteto Norte-Americano fosse convidado para o seu único projeto em solo Indiano – onde trabalha em proximidade com Doshi durante doze anos. O arquiteto Indiano terá aprendido muitíssimo com estas experiências e o trabalho que virá a desenvolver a título individual dá continuidade e revitaliza a herança desses mestres ocidentais, também eles “extraordinários sintetizadores e mediadores”.¹⁷⁰ A marca dessas vivências era inevitável, e Doshi passaria a dominar a linguagem da arquitetura ocidental moderna. Mas a sua maestria reside precisamente na sua capacidade de conciliar esse conhecimento com as suas raízes. Assim, “ele absorveu a maneira de pensar de Le Corbusier e Kahn e adotou-a sem abrir mão da sua identidade, orgulho e crenças Indianas”.¹⁷¹

¹⁶⁸ Louis Kahn in Klaus-Peter Gast, op. cit., p. 114.

¹⁶⁹ David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 103.

¹⁷⁰ Juhani Pallasmaa, “Three Master Mediators: Balkrishna Doshi’s Humane Architectural Universe” in *Balkrishna Doshi: Architecture for the people*, op. cit., p. 45.

¹⁷¹ Idem, p. 46.

Porém, a aprendizagem de Doshi não se limita à arquitetura. Com o acrobata e com o iogue, o arquiteto Indiano aprende a ver o mundo de pontos de vista distintos mas compatíveis. É com Le Corbusier que aprende não só com as arquiteturas e os modos de vida mais modestos – visitando com ele as estreitas casas do centro de Ahmedabad, essas onde nos é descrito Le Corbusier ao esticar-se no chão “com a cabeça a tocar na parede de um lado e os pés na parede oposta. Tudo o que ele disse foi: “Escala maravilhosa! Que proporções! Que medida!”¹⁷² – como também com a grande arquitetura Indiana – que numa visita ao complexo de Sarkhej Roza (um complexo monumental que reúne uma mesquita, mausoléus e palácios em torno de um grande lago), nos arredores de Ahmedabad, o leva a questionar Doshi: “Por que precisa de visitar a Acrópole em Atenas? Tem tudo aqui. Estude-o”. Até Corbusier falar nesses termos sobre a nossa arquitetura doméstica e pública, eu não tinha percebido o significado da nossa própria herança”.¹⁷³ Para além disso, Le Corbusier contava-lhe frequentemente histórias sobre a Índia que o próprio nem conhecia, sobre as pessoas bonitas, as vacas, os pássaros e as árvores, levando-o a compreender que a arquitetura é a “história da vida”. “Cada curva, cada superfície, cada volume manifesta-se na vida, direta ou indiretamente”.¹⁷⁴

Louis Kahn, por sua vez, considerava Le Corbusier o seu guru e tinha por ele uma profunda admiração. Mas os dois eram pessoas diferentes. E com Kahn, Doshi aprende sobre a natureza das formas, dos materiais e o propósito da sua existência. Contactou, também, de perto com a tentativa de reconectar a arquitetura moderna com a autoridade da ordem, da geometria e da estrutura arquitetónicas, e assimilou as suas ideias relativas às “dimensões intangíveis e espirituais da arquitetura nos seus pronunciamentos muitas vezes enigmaticamente aforísticos, metafóricos e poéticos”.¹⁷⁵

Se, por um lado, temos Le Corbusier com a sua postura destemida, sem receio dos conflitos ou polémicas, que envolve “liberdade, alegria, jogo, ritmo, textura, cor, volume e luz”¹⁷⁶ nas suas inigualáveis “sinfonias” arquitetónicas, por outro temos Kahn, uma pessoa reservada que, com a sua “consciência elevada”, via na precisão e na sensibilidade da geometria e do ritmo o caminho para a descoberta “do valor do eterno – a Verdade – o Atman – a Alma”.¹⁷⁷ Mas aquilo que os aproxima, e que é inegável, é o facto de tanto Le Corbusier como Kahn terem unido a ordem das formas à ordem da vida.

¹⁷² Balkrishna Doshi, *Paths Uncharted*, op. cit., p. 379.

¹⁷³ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁴ Balkrishna Doshi in “Hans Ulrich Obrist in conversation with Balkrishna Doshi” in *Balkrishna Doshi: Architecture for the people*, op. cit., p. 15.

¹⁷⁵ Juhani Pallasmaa, “Three Master Mediators: Balkrishna Doshi’s Humane Architectural Universe”, op. cit., p. 45.

¹⁷⁶ Balkrishna Doshi, *Paths Uncharted*, op. cit., p. 21.

¹⁷⁷ Balkrishna Doshi in David B. Brownlee e David G. De Long, op. cit., p. 103.

[108] e [109] Balkrishna Doshi
com Le Corbusier (em cima) e
com Louis Kahn (em baixo).



Ambos são altamente sensíveis, capazes de captar a essência de uma cultura local através da sua postura atenta e contemplativa. E isto torna-os pessoas do mundo, capazes de compatibilizar as diferenças e reconhecer as semelhanças. Um mundo em permanente contacto com o passado, presente e futuro; um mundo onde não se conhecem limites rígidos de espaço e de tempo.

“E, portanto, estou convencido de que todas essas pessoas têm as suas antenas absolutamente agudas. Senão, como é que a rampa da Shodan House que foi feita em Paris é tão semelhante à rampa do Palácio de Amber que Le Corbusier nunca tinha visto? E como é que os dormitórios e estruturas de Louis Kahn em Ahmedabad estão muito perto dos edifícios em Mandu, que lhe mostrei mais tarde para sua surpresa. Portanto, essas pessoas não eram apenas psíquicas, mas, em certo nível de criatividade, a sua intuição tornou-se universal.”¹⁷⁸

Considerações Finais

Desde o início da investigação, pretendia-se traçar um caminho que nos unisse às nossas origens enquanto espécie, enquanto ser vivo entre os demais, com os seus instintos naturais próprios e uma inigualável vontade de conquista e de evolução. E isto só faria sentido se pudéssemos, de algum modo, “comprovar” a presença de certas constantes que nos acompanham desde esse momento inicial e que, apesar de cada vez mais ocultas por detrás de um crescente processo de globalização, ainda hoje permanecem, consciente ou inconscientemente, até nas coisas mais simples da vida. Pareceu-nos, portanto, que só “dissecando” as Raízes poderíamos entender os Frutos, Frutos estes que surgem das inúmeras sementes que germinam pelo mundo fora, adaptando-se de forma natural às circunstâncias em que se inserem.

Nos povos mais primitivos, nomeadamente nas populações indígenas, encontramos uma verdade que não será assim tão distinta da “nossa”, como à partida se poderia pensar. Esses são povos que “têm em si milhares de anos de conhecimento, e é por isso que a sua ciência é tão perfeita. O seu mundo não é diferente do nosso, o que acontece é que eles o habitam, ao passo que nós estamos ainda no exílio”.¹ E a partir de um conhecimento profundo destas comunidades – reconhecendo aquilo que se gerou a partir dessa realidade há milhares de anos atrás, e que ainda hoje permanece em alguns pontos do globo – talvez possamos descobrir algo que nos ajude a “habitar” de uma forma mais segura este mundo que é a nossa casa. Pois o canto deste Homem primordial “proveio diretamente das profundezas do passado, atravessou o tempo sem metamorfose, sem alteração. Chegou como chegaram os dons da palavra, da caça, da pintura, da magia curativa, da escultura em madeira, da cestaria. Certos pormenores decerto mudaram, século após século. Mas é coisa de somenos. Não há senão um canto”.² É este “canto” intemporal que podemos recuperar do passado, mas uma recuperação que só poderá ser “abstrata, sentimental e intelectual, não referenciada a formas concretas senão ao espírito que estas expressam”.³

Mas, na verdade, não fazíamos ideia dos contornos que esse caminho previsto inicialmente viria a ter, das múltiplas ramificações que acabariam por surgir e das novas portas que se abririam. Assim, partindo de conhecimentos mais universais, fomos gradualmente levados desde os lugares que nos eram mais próximos até territórios longínquos, muitas vezes enigmáticos e sobre os quais pouco sabíamos em busca de uma “unidade” implícita na diversidade tangível com que nos deparamos. E ao olhar para o “hoje” e para o “ontem”, para o “aqui” e para o “além”, percebemos que a ordem das formas e a ordem da vida podem ser uma só coisa, um simples “vibrar em unísono com a Realidade”.

1 J. M. G. Le Clézio, *Índio Branco*, Lisboa, Fenda Edições, 2008 (1ª ed. 1989), p. 35.

2 Idem, p. 61.

3 Ignasi de Solà-Morales, *Inscripciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p.37.



[1] *Arquitetura, Motivos do Sul*,
Armação de Pêra, fotografia de
Artur Pastor, anos 60.

Assim, será possível a arquitetura aprender com o que de mais primitivo e primordial têm o universo e o Homem? Estamos hoje mais convictos que sim do que no início desta investigação. E isso já será um ponto positivo. Chegados ao fim desta etapa (um término formal, pois a investigação prosseguirá), as certezas são muito poucas e as dúvidas cada vez mais, mas são também agora outras.

“Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz.”⁴

Mas não serão essas crescentes indagações fundamentais para evoluir? Além disso, de que adiantaria ter tantas certezas? De que adiantaria definir à nossa volta um mundo de verdades estagnadas? Há que deixar espaço em branco, espaço para dizer novas coisas, para descobrir novas ideias, pois, parecem-nos, é esta permanente necessidade e vontade de querer conhecer cada vez mais que nos faz avançar.

Tendo a noção da natureza académica desta dissertação e do momento em que é realizada, não poderemos deixar de assumir que uma certa ingenuidade e imaturidade poderão ter moldado parte do que foi dito. Mas essa condição nunca procurou constituir-se como impedimento, mas antes como motivação para atingir novos objetivos, abrir novas portas e, inclusive, agitar igualmente algumas mentes. Neste sentido, convocam-se por vezes exemplos ou casos de estudo não tão presentes no nosso quotidiano (académico), mas sempre procurando estabelecê-los como termo de comparação com a nossa realidade que, em última instância, é aquela que mais nos interessa.

A conquista gradual de uma maturidade que a investigação “obrigou” levou-nos também a priorizar vontades, não podendo abranger tudo o que este “imenso” tema poderia convocar. Mas, sem perder o foco, e aproximando cada vez mais ideias por vezes abstratas de uma concretização material, caminha-se do geral para o particular, dentro de um eterno ciclo temporal que nos conduz numa viagem alternada entre as origens e o tempo presente, entre a circunstância Ocidental e a realidade Indiana, entre o conhecimento mais teórico e a prática projetual. Constrói-se, portanto, um raciocínio em função do que queríamos dizer, e não do que poderia ser dito.

Só me resta estar grato por este momento de reflexão, momento este que, em grande parte por culpa própria, não tinha surgido até agora. A bagagem de conhecimento pode ter aumentado um pouco, mas as dúvidas e as novas interrogações trarão agora um peso ainda maior. Apesar disso, vou daqui mais feliz.

4. Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teorias, fragmentos e imagens*. Alfragide, Editorial Caminho, 2013, p. 38.

Fontes Bibliográficas

- 2G 58-59 - Kazuo Shinohara: *Casas/Houses*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 (1ª ed. 1958).
- Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- Balkrishna Doshi: Architecture for the people* (editado por Mateo Kries, Khushnu Panthaki Hoof e Jolanthe Kugler). Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2019.
- BARDI, Lina Bo. "Amazonas: o povo arquiteto", in *Habitat*. São Paulo, nº 1, 1950, p. 68.
- BARDI, Lina Bo. "Architettura e natura – la casa nel paesaggio", in *Domus*. Milão, nº 191, 1943, p. 464.
- BARDI, Lina Bo. "Casa de 7 mil cruzeiros", in *Habitat*. São Paulo, nº 3, 1951, p. 4-5.
- BARDI, Lina Bo. "Construir é viver" in *Habitat*. São Paulo, nº 7, 1952, p. 3.
- BARDI, Lina Bo. "O povo é arquiteto" in *Habitat*. São Paulo, nº 10, 1953, p. 52.
- BARDI, Lina Bo. "Porque o povo é arquiteto?" in *Habitat*. São Paulo, nº 3, 1951, p. 3.
- BARRAGAN, Luis. Discurso na cerimónia de entrega do Prémio Pritzker, 3 de junho de 1980, Dumbarton Oaks, Estados Unidos.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Editora Globo, 1999 (1ª ed. 1952).
- BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985 (1ª ed. 1953).
- BRODSKY, Joseph. *Menos que uno*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1988 (1ª ed. 1986).
- BROWNLEE, David B.; DE LONG, David G. *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1991.
- BURTON, Joseph. "Notes from Volume Zero: Louis Kahn and the Language of God", in *Perspecta*, volume 20, 1983, p. 69-90.
- CASTILLO, Eduardo. *Indagando, La nueva Arquitectura de Chile*. V Foro Internacional de Arquitectura, 2004.
- CASTILLO, Eduardo. *Una arquitectura sin pureza*. Apresentação da obra de Germán del Sol ao Directorio Nacional do Colegio de Arquitectos reunido para eleger o Premio Nacional de Arquitectura de 2006.
- CORREA, Charles. *A Place in The Shade*. Deli: Penguin Books, 2010.
- DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Leça da Palmeira: Planeta Vivo, 2009 (1ª ed. 1859).
- DARWIN, Charles. *A origem do homem e a seleção sexual*. São Paulo: Hemus, 1974 (1ª ed. 1871).
- DIAS, Manuel Graça. "Formas arquitectónicas populares e urbanas (vernáculos?) em Portugal" in *Portugal: Percursos de Interculturalidade, Volume I - Raízes e Estruturas* (coordenação de Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos). Lisboa: ACIDI, 2008, p. 313-352.
- DOSHI, Balkrishna. "Between Notion and Reality", in *Contemporary Indian Tradition. Voices on Culture, Nature and the Challenge of Change* (editado por Carla Borden). Washington: Smithsonian Institution Press, 1989, p. 335-353.
- DOSHI, Balkrishna. *Paths Uncharted*. Ahmedabad: Vastushilpa Foundation for Studies and Research in Environmental Design, 2011.
- DOSHI, Balkrishna. "Cultural Continuum and Regional Identity in Architecture",

in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition* (editado por Vincent Canizano). Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2007, p. 110-119.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978 (1ª ed. 1976).

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, (1ª ed. 1957).

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (1ª ed. 1949).

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós, 1992.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESPUELAS, Fernando. *El claro en el bosque*. Barcelona: Caja de Arquitectos, 1999

FANELSA, Niklas; HELTEN, Marius; MARTENSON, Björn; WERTGEN, Leonard. *Architecture Reading Aid Ahmedabad*. Berlim: Ruby Press, 2015.

Fernando Távora: *minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: uma porta pode ser um romance* (coordenação de Manuel Mendes). Porto: FIAJMS, 2013.

Fernando Távora: *minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: Sobre o 'projeto-de-arquitetura' de Fernando Távora* (coordenação de Manuel Mendes). Porto: FIAJMS, 2015.

Fernando Távora: *minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: Prólogo* (coordenação de Manuel Mendes). Porto: FIAJMS, 2013.

FREUD, Sigmund. "Totem e tabu", in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIII, Rio de Janeiro: Imago, 1974 (1ª ed. 1913).

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008 (1ª ed. 1930).

FRIAS, Hilda. "História e Religião na antiga Índia", in *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*. Lisboa, n.º 3/4, 2003, p. 179-188.

GANDHI, Mohandas K. *An Autobiography: The Story of My Experiments with Truth*. Ahmedabad: Navajivan Publishing House, 1969 (1ª ed. 1927).

GAST, Klaus-Peter. *Louis I. Kahn: the idea of order*. Basileia: Birkhäuser, 2001.

GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964).

GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1995 (1ª ed. 1962).

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017 (1ª ed. 1955).

GREGOTTI, Vittorio. *Lecture at the New York Architectural League*. Section A, no. 1 (Fevereiro/Março de 1983).

HEIDEGGER, Martin. "Construir habitar pensar" ("Bauen Wohnen Denken", originalmente publicado em *Vorträge und Aufsätze*, 1951), in *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

HEIDEGGER, Martin. "Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en provincia?" ("Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz", 1933), in *Eco*. Bogotá, março de 1963.

HEIDEGGER, Martin. "Poéticamente habita el hombre" ("Dichterisch wohnet der Mensch", originalmente publicado em *Vorträge und Aufsätze*, 1954), in *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 139-152.

HERTZBERGER, Herman. *Lessons for students in architecture*. Roterdão: Uitgeverij OIO Publishers, 1991.

IODICE, Francesco. *Cavity and limit*. Siracusa: Lettera Ventidue, 2015.

- ISOZAKI, Arata. "Ma: Japanese Time-Space", in *The Japan Architect*. Tóquio, 1979, p. 69-80.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000 (1ª ed. 1959).
- KAHN, Louis. *Louis I. Kahn. Conversa com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LACERDA, Aarão de. *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998 (1ª ed. 1924).
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Índio Branco*. Lisboa: Fenda Edições, 2008 (1ª ed. 1989).
- LE CORBUSIER. *Aircraft*. Londres: Trefoil Publications, 1967 (1ª ed. 1935).
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2009 (1ª ed. 1923).
- LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (1ª ed. 1930).
- Le Corbusier: history and tradition* (editado por Armando Rabaça). Coimbra: Imprensa da Universidade, 2017.
- LE CORBUSIER; OZENFANT, Amédée. *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.
- LEAKEY, Richard. *A origem da espécie humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995 (1ª ed. 1981).
- LOOS, Adolf. "Arquitectura" ("Architektur", originalmente publicado em *Der Sturm*, 1910), in *Escritos II*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993, p. 23-35.
- LOPES, Diogo Seixas. *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019 (1ª ed. 2016).
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem à volta do meu quarto*. Lisboa: Tinta da China, 2015 (1ª ed. 1795).
- MASSIP-BOSCH, Enric. *Five forms of emotion: Kazuo Shinohara and the house as a work of art*. Tese de doutoramento apresentada à Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da serra do Caldeirão* (coordenação de Vítor Ribeiro). Porto: Afrontamento, 2010.
- MENÉRES, António. *Arquitecturas populares: memórias do tempo e do património construído*. Arcos de Valdevez: CMAV, 2013.
- MESQUITA, Mário João. *António Menéres: dos anos do inquérito à arquitectura regional portuguesa*. Porto: Faup, 2006.
- MONTEYS, Xavier. *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- MONTEYS, Xavier. *La habitación. Mas allá de la casa de estar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- MORAVIA, Alberto. *Uma ideia da Índia*. Lisboa: Tinta da China, 2017 (1ª ed. 1962).
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1980.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008 (1ª ed. 1967).
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Ediouro, 1983.
- PALLASMAA, Juhani. "The geometry of feeling", in *Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory* (editado por Kate Nesbitt). Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p. 448-453.
- PALLASMAA, Juhani. *The embodied image: imagination and imagery in architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 1982.

- PASOLINI, Pier Paolo. *El olor de la India*. Madrid: Ediciones Península, 1962.
- PEREIRA, José Ramón Alonso. *Introdução à História Da Arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2010 (1ª ed. 2005).
- PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro* (nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). Lisboa: Ática, 1946.
- PORTUGAL, Luísa. "Sagrado é a vida e o conhecimento", in *Coruche: o Céu, a Terra e os Homens*. Coruche: Museu Municipal de Coruche, 2014.
- QUEIROZ, Eça de. *O Egito e Outros Textos sobre o Médio Oriente*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016 (1ª ed. 1926).
- RABAÇA, Armando. "O Cabanon e a Invenção Moderna do Primitivo", in *Still Cabanon. Projetos e ensaios*. Matosinhos: AMAG editorial, 2017, p. 35-39.
- RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura – Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*. Porto: Afrontamento, 2013.
- ROSENAU, Helen. *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- ROSSI, Aldo. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1982 (1ª ed. 1966).
- RUDOFISKY, Bernard. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Albuquerque: University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964).
- RYKWERT, Joseph Rykwert. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. (1ª ed. 1972).
- SANTOS, António Ramos dos. "Um lugar de encontro entre o homem e os deuses", in *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*. Lisboa, n.º 3/4, 2003, p. 189-196.
- SANTOS, Paula. *Chandigarh, 1991*. Porto: Circo de Ideias, 2011.
- SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: University Press, 2010 (1ª ed. 1851).
- SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.
- SILVA, Ana Sofia Pereira da. *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM, 2013.
- SIZA, Álvaro. *O3 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona, Edicions UPC, 2000.
- TADGELL, Christopher. *The history of architecture in India*. Londres: Phaidon, 1995 (1ª ed. 1990).
- TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- TAVARES, Gonçalo M. "Arquitetura, natureza e amor", in *Opúsculo 14*. Porto: Dafne Editora, 2008.
- TÁVORA, Fernando. "Arquitetura e urbanismo: a lição das constantes", in *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*. Porto: Faup Publicações, 1993, p. 1-19.
- TÁVORA, Fernando. "O Problema da Casa Portuguesa" (originalmente publicado no semanário *Aleo* em 1945), in *Fernando Távora* (coordenação de Luiz Trigueiros). Lisboa: Blau, 1993, p. 11-13.
- TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996 (1ª ed. 1962).

- TÁVORA, Fernando. *Diário de Bordo*. Porto: Associação Casa da Arquitectura, 2012 (data do original 1960).
- TAYYIBJI, Riyaz. *Ancient Stepwells of Ahmedabad: A Conversation on Water and Heritage*. Crestone: Sutra Journal, 2016.
- TESSENOW, Heinrich. *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad (Handwerk und Kleinstadt)*, originalmente publicado em 1919). Murcia: COAATM, 1998.
- THOREAU, Henry David. *Walden ou a Vida nos Bosques*. São Paulo: Editora Ground, 2007 (1ª ed. 1854).
- VÁSQUEZ, Luis Guillermo Hernández. *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentida*. Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Historia de la Habitación Humana*. Buenos Aires: Victor Leru, 1945 (1ª ed. 1875).
- Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986.
- VITRUVIUS. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. *Tudo sobre a casa*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014 (1ª ed. 2011).
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Fontes Digitais

- AGAMBEN, Giorgio. *Habitar e Construir* [consultado em 15/04/2020] disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2019/11/habitar-e-construir-giorgio-agamben.html>.
- SANYAL, Niharika. *Is There a Gandhian Way of Making Architecture and Place? A Case of the Sabarmati Ashram* [consultado em 10/10/2020] disponível em: <https://creativeyatra.com/culture/is-there-a-gandhian-way-of-shaping-architecture-and-place-a-case-of-the-sabarmati-ashram/>.
- TÁVORA, Fernando. *O granito da minha infância*, 1999 [consultado em 23/04/2020] disponível em: <https://up.pt/casacomum/escritos-escolhidos/2-fernando-tavora/>.

Filmografia

- JARDIM, João; CARVALHO, Walter. *Janela da Alma*. Brazil Telecom, Copacabana Filmes e Produções, Dueto Filmes, Brasil, 2001, 73 min, P&B e Cor.

Créditos de Imagens

01. As Raízes

John Ernest Weaver, *The ecological relations of roots*, Washington, Carnegie institution of Washington, 1919, p. 182

Origens

- [1] <https://www.surenio.com.ar/wp-content/uploads/2016/04/ona.jpg>
- [2] Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, Nova Iorque, D. Appleton and Company, 1861 (1ª ed. 1859), p. 109.
- [3] http://chileprecolombino.cl/wp-content/gallery/cotidianidad_4/cotidianidad_08.jpg
- [4] http://chileprecolombino.cl/wp-content/gallery/cotidianidad_4/cotidianidad_04.jpg
- [5] http://chileprecolombino.cl/wp-content/gallery/ritualidad_4/ritualidad_03.jpg
- [6] http://chileprecolombino.cl/wp-content/gallery/ritualidad_4/ritualidad_08.jpg
- [7] <https://equatorjournal.com/post/629802512393912320/sir-edward-evans-pritchard-choc%C3%B3-people-1970>
- [8] <https://equatorjournal.com/post/629802490462978048/sir-edward-evans-pritchard-china-1969-at>
- [9] <https://equatorjournal.com/post/628622025666265088/glenn-jowitt-liolau-primary-school-avetele>
- [10] J. M. G. Le Clézio, *Índio Branco*, Lisboa, Fenda Edições, 2008 (1ª ed. 1989), p. 125
- [11] J. M. G. Le Clézio, *Índio Branco*, Lisboa, Fenda Edições, 2008 (1ª ed. 1989), p. 62
- [12] <https://equatorjournal.com/post/625636651507580928/thomas-l-kelly-wearing-bark-cloth-masks-makuna>
- [13] <https://equatorjournal.com/post/622561011388563456/ren%C3%A9-gardi-indigenous-african-architecture>
- [14] <https://equatorjournal.com/post/622560998382092288/ren%C3%A9-gardi-indigenous-african-architecture>
- [15] <https://equatorjournal.com/post/62871356622832544/hans-w-silvester-africa-1970-hans-silvester>
- [16] <https://jandekeyserdiaryandthoughts.files.wordpress.com/2014/05/vitruviusteutsch-fire.jpg?w=366&h=&crop=1&zoom=2>
- [17] Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964)
- [18] <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/e/9/258140-1330626381.jpg>
- [19] Charles Eisen, frontispício para Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 2ª ed. 1755 (1ª ed. 1753)
- [20] Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974. (1ª ed. 1972), p. 25
- [21] Viollet-le-Duc, *The Habitations of Man in All Ages*, Boston, J.R. Osgood and Company, 1876, p. 6
- [22] Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964)
- [23] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 51
- [24] Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2009 (1ª ed. 1923), p. 46
- [25] <https://www.moma.org/collection/works/50285>
- [26] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490209>
- [27] <https://www.moma.org/audio/playlist/6/316>
- [28] https://media.sciencephoto.com/image/c0146861/800w/Co146861-Easter_Island_head,_New_York_City,_USA.jpg

Templo

- [1] <https://i2.wp.com/asia.si.edu/wp-content/uploads/2013/03/Tomb-of-Cyrus-the-Great.jpg?w=685&ssl=1>
- [2] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Der_Moench_am_Meer_%28C.D._Friedrich%29.jpg
- [3] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg
- [4] https://pt.wikipedia.org/wiki/Camille_Flammarion#/media/Ficheiro:Universum.jpg
- [5] Hanns Bihalji Reich, *The World From Above*, Nova Iorque, Hill and Wang, 1968, p. 34-35
- [6] Hanns Bihalji Reich, *The World From Above*, Nova Iorque, Hill and Wang, 1968, p. 30-31
- [7] Hanns Bihalji Reich, *The World From Above*, Nova Iorque, Hill and Wang, 1968, p. 44
- [8] <https://equatorjournal.com/post/62817178971716320/baobab-tree-africa-1974-the-majestic-baobab>
- [9] <https://866107.smushcdn.com/1921217/wp-content/uploads/2019/07/midsommar-264x300.jpg?lossy=1&strip=1&webp=1>
- [10] https://64.media.tumblr.com/22ac356573ebe003ae564ff61eed496/tumblr_n4hnq7Y4jd1r9xcmt0-1280.jpg
- [11] <https://equatorjournal.com/post/630165214184325120/jos%C3%A9-medeiros-ritual-dance-of-the-kay-ap%C3%B3-natives>

- [12] <http://socks-studio.com/img/blog/shabono-yanomami-11.jpg>
- [13] [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dei_cassoni_campana,_teseo_e_il_minotau-ro,_1510-15_ca._\(avignone,_petit_palais\)_IO_labirinto.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dei_cassoni_campana,_teseo_e_il_minotau-ro,_1510-15_ca._(avignone,_petit_palais)_IO_labirinto.jpg)
- [14] <https://journals.openedition.org/cve/docannexe/image/5059/img-2-small580.png>
- [15] <https://cdn.britannica.com/49/144249-050-7F23A22F/figurine-Venus-Willendorf-Austria-Natu-ral-History-Museum-25000-bce.jpg>
- [16] <https://www.iregistertrademarks.com/wp-content/uploads/hieroglyphs-1208766-1279x867-1024x695.jpg>
- [17] Aarão de Lacerda, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998 (1ª ed. 1924), p. 109
- [18] Aarão de Lacerda, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998 (1ª ed. 1924), p. 114
- [19] <http://an-uhelgoad.franceserv.com/images/kerampeulven7.jpg>
- [20] <https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-con-tent%2Fuploads%2Fsites%2F28%2F2015%2F09%2FSTONEHENGE0915-GettyImages-3352574.jpg>
- [21] Luis Guillermo Hernández Vásquez, Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentida, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 54
- [22] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), p. 246
- [23] <https://i.pinimg.com/originals/ea/aa/ad/eaad8ecfcbfd61d7dd486ee2781e8a.jpg>
- [24] <https://i.pinimg.com/originals/83/6d/70/836d70f99ba195dd6c32d268c927b1a4.jpg>
- [25] https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Confusion_of_Tongues.png
- [26] <https://i.pinimg.com/originals/6e/dd/58/6edd58ed7d650136c6414733e7698339.jpg>
- [27] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Djoser_Pyramid_-_1900.jpg
- [28] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), s.p.
- [29] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), p. 262
- [30] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), p. 284
- [31] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), s.p.
- [32] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), s.p.
- [33] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), p. 301
- [34] Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2019 (1ª ed. 1964), s.p.
- [35] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 26
- [36] <https://billandpaige.files.wordpress.com/2017/11/camel-cart-menkaure-bw-pyramid-giza-egypt.jpg?w=1024>
- [37] Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2009 (1ª ed. 1923), p. 108
- [38] <https://i.pinimg.com/originals/e9/43/9c/e9439c40289b57998402b199a54dca44.jpg>
- [39] https://i.kinja-img.com/gawker-media/image/upload/c_fit,f_auto,g_center,pg_1,q_60,w_740/gtm3phfbppOb-tbxd1dht.jpg
- [40] https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Treasury_of_Atreus_Entrance_Mycenae.jpg
- [41] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 24
- [42] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 76
- [43] <https://www.gutenberg.org/files/46038/46038-h/images/226.jpg>
- [44] <https://lh3.googleusercontent.com/-bQNhTzo4Dhc/WfyafKEiEBI/AAAAAABUMk/ngtJTAV7gVAYahYpqg-G-I5309YBTxyUgCHMYCw/ise-shrine-248?imgmax=1600>
- [45] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 107
- [46] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 108
- [47] <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/359883/748304/main-image>
- [48] <https://www.italianways.com/wp-content/uploads/2016/02/casa-mantegna-7.jpg>
- [49] <https://www.artsy.net/artwork/andrea-mantegna-camera-picta-ducal-palace>
- [50] <https://romareiser.no/wp-content/uploads/2011/03/Skisse-av-Pantheon-fra-innsiden-av-Giovanni-Paolo-Panini.jpg>
- [51] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 117
- [52] <https://eccellenze-italiane.tumblr.com/post/146147409057/domus-aurea-la-reggia-di-nerone-roma>
- [53] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 123
- [54] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 125
- [55] <https://cache.legacy.net/usercontent/guestbook/photos/2017-07/2017-07-24/134533135.jpg>
- [56] <http://xximagazine.com/uploads/2019/04/8327e0c44e269f6b1aae1d88225211a.jpg>
- [57] <https://archiveofaffinities.tumblr.com/image/157071044575>
- [58] Daniela de Sá Pinto Marques, *Racionalidade Exaltada e Teoria de Projecto. A contribuição de Aldo Rossi na Teoria de Arquitectura da segunda metade do século XX*, Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, p. 114

Casa

- [1] Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964)
- [2] <https://equatorjournal.com/post/632791705953894400/donald-thomson-australian-aboriginal-point-ed-dome>
- [3] <https://equatorjournal.com/post/629891757817069568/kohn-william-lindt-tree-house-koiari-village>
- [4] <https://equatorjournal.com/post/62020355353809408/dorothy-krell-cross-mound-1971-cross>
- [5] <https://aseriesofrooms.com/#/asset/-KoRH73MPqplCnxoljSI>
- [6] Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milão, Hoepli, 1936, p. 10
- [7] Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milão, Hoepli, 1936, p. 25
- [8] *AV Monografias 180 - Lina Bo Bardi 1914-1992*, Madrid, Arquitectura Viva, 2015, p. 20
- [9] *Habitat*, São Paulo, n.º 7, 1952, p. 3-4.
- [10] <https://i.pinimg.com/originals/1a/9c/30/1a9c30e92b879351715224d38410d4f6.jpg>
- [11] *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961), p. 92
- [12] *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961), p. 433
- [13] *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961), p. 414
- [14] *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961), p. 404
- [15] <https://arturpastor.tumblr.com/post/102875244529/vila-do-conde-decada-de-50-60>
- [16] *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1ª ed. 1961), p. 408
- [17] <https://thedavidhockneyfoundation.org/artwork/1446>
- [18] <https://thedavidhockneyfoundation.org/artwork/1444>
- [19] <https://www.architektur-aktuell.at/sites/default/files/styles/khzt/public/media/images/loos-schlafzimmer-1024x774.jpg?itok=hOG9JW6G>
- [20] http://3.bp.blogspot.com/_d2B9sUpUVU/S97n-p5QkJI/AAAAAAAAAS7c/8kSvRZQKdMM/s1600/st-jerome.jpg
- [21] https://literaryamerica.net/wp-content/uploads/2016/03/HenryDavidThoreau_I.jpg
- [22] <https://3.bp.blogspot.com/-x5N0sdy15bc/XMwFJygA2-I/AAAAAAAAACK8/ANURHE3B6VQW9Sc-NEkMo2mfTtZOcIAH2wCLcBGAs/s1600/heidegger%2B1.jpg>
- [23] <https://www.gregoryblair.com/page32059being-a-landscape-martin-heidegger>
- [24] Frame de Yasujiro Ozu, *Early Summer*, Shochiku, Japão, 1951, 125 min, P&B
- [25] *2G 58-59 - Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 243
- [26] Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 1999, p. 67
- [27] https://64.media.tumblr.com/e05f2819dd08a5e1f3c9546e0f21c85/tumblr_oq3fhyDLWitwhqtio1.640.jpg
- [28] http://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2015/06/tumblr_oq5kzwCyEJItwhqtio3.640.jpg
- [29] Enric Massip-Bosch, *Five forms of emotion: Kazuo Shinohara and the house as a work of art*, Tese de doutoramento apresentada à Universitat Politècnica de Catalunya, 2015, p. 188
- [30] <https://aseriesofrooms.com/#/asset/-La9midv7tu2pVBdbzOt>
- [31] <https://aseriesofrooms.com/#/asset/-La9midv7tu2pVBdbzOt>
- [32] https://image.archiposition.com/2019/12/61576633517.jpg?x-oss-process=image/resize,w_1920,limit_1/watermark,image_MjAxOC8wMy9zaHVpeWluLnBuZw,t_100,x_18,y_18
- [33] <https://www.nytimes.com/2013/05/30/t-magazine/in-the-air-picasso-mediterranean.html>
- [34] <https://i.pinimg.com/originals/52/e5/e8/52e5e856876a81c8bf3688cc8506bcc9.jpg>
- [35] <https://www.nytimes.com/2013/05/30/t-magazine/in-the-air-picasso-mediterranean.html>
- [36] https://images.f.d.nl/archive/99998_family-stuff05nei-meng-gu-huang-qing-jun.jpg?auto=format%2Ccompress&q=45&cs=tinsrrgb&w=1280
- [37] <http://io.wp.com/sacraparental.files.wordpress.com/2013/08/20130811-131503.jpg?zoom=1.25&re-size=800%2C639>
- [38] https://psihoyos.photoshelter.com/gallery-image/Material-World/G0000ZU42wsa1a4o/1000017eF6poU9_0

02. Os Frutos

https://i.etsystatic.com/14687936/r/il/006Iac/1825673446/il_1140xN.1825673446_bnb.jpg

Índia

- [1] <https://i.pinimg.com/originals/e3/aa/8f/e3aa8fdf6322c865ffbc1195ee111653.jpg>
- [2] Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 13
- [3] Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 47
- [4] Frame de Jean Renoir, *The River*, Oriental International Films, França, Reino Unido, Índia, EUA, 1951, 99 min, Cor

- [5] https://www.flickr.com/photos/mitul_desai/8165052652/
- [6] https://www.flickr.com/photos/mitul_desai/5984967645/
- [7] https://64.media.tumblr.com/1ef18e3cd0add87887a8bed0622e1865/tumblr_nwdcy5ohh1Ita-m06aoL1280.jpg
- [8] Frame de Neeraj Ghaywan, *Masaan*, Drishyam Films, Macassar Productions, Phantom Films, Índia, França, 2015, 109 min, Cor
- [9] Frame de Neeraj Ghaywan, *Masaan*, Drishyam Films, Macassar Productions, Phantom Films, Índia, França, 2015, 109 min, Cor
- [10] Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 15
- [11] <https://i2.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2013/01/ahmadabad-india-1966-henri-carrier-bresson.jpeg?fit=810%2C543&ssl=1>
- [12] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 28
- [13] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 29
- [14] Frame de Jean Renoir, *The River*, Oriental International Films, França, Reino Unido, Índia, EUA, 1951, 99 min, Cor
- [15] https://www.flickr.com/photos/mitul_desai/4505972775/
- [16] Frame de Jean Renoir, *The River*, Oriental International Films, França, Reino Unido, Índia, EUA, 1951, 99 min, Cor
- [17] Niklas Fanelas, Marius Helten, Björn Martenson e Leonard Wertgen, *Architecture Reading Aid Ahmedabad*, Berlim, Ruby Press, 2015, p. 104
- [18] https://www.flickr.com/photos/mitul_desai/4470667365/
- [19] https://www.flickr.com/photos/mitul_desai/14196539505/
- [20] Autoria própria
- [21] Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995 (1ª ed. 1964) (PÁGINA)
- [22] <http://socks-studio.com/img/blog/musgum-01.jpg>
- [23] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 37
- [24] <http://data-cache.abuledu.org/512/mandala-du-xixeme-siecle-529e6499.jpg>
- [25] https://en.wikipedia.org/wiki/Guhyasam%C4%81ja_Tantra#/media/File:Manjuvajramandala_con_43-divinit%C3%A0o_-_Unknown_-_Google_Cultural_Institute.jpg
- [26] https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Black_hole_-_Messier_87_crop_max_res.jpg
- [27] <https://cdn.britannica.com/s/700x500/14/9214-050-EEAC2525/Stupa-III-gateway-Sanchi-India-state-Madhya.jpg>
- [28] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 38
- [29] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 41
- [30] https://cdn.getyourguide.com/img/tour_img-75498-145.jpg
- [31] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ajanta_Cave_17_plan.jpg
- [32] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ajanta_Caves_plan.jpg
- [33] <https://deseopolis.tumblr.com/post/185332525075/india-ellora-caves-01-by-pjwar-on-flickr>
- [34] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 53
- [35] http://www.malerei-meisterwerke.de/images_large/meister-des-frankfurter-paradiesgaertleins-das-paradiesgaertlein-szene-maria-im-beschlossenen-garten-mit-heiligen-06484.jpg
- [36] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 149
- [37] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 68
- [38] <https://www.archdaily.com/889685/jai-jagat-theatre-sealab/5a9431fcf197ccdd4b000058-jai-jagat-theatre-sealab-photo>
- [39] <https://www.archdaily.com/889685/jai-jagat-theatre-sealab/5a94302ef197cc2fa600008d-jai-jagat-theatre-sealab-photo>
- [40] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A Ahmedabad_City_and_Environ_Map_1866.jpg
- [41] Imagem retirada do Google Earth
- [42] https://www.weltbild.ch/artikel/buch/architecture-reading-aid-ahmedabad_21067531-1
- [43] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 20
- [44] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 62
- [45] Frame de Tarsem Singh, *The Fall*, Googly Films, Absolute Entertainment (II), Deep Films, EUA, África do Sul, Índia, 2006, 117 min, P&B e Cor.
- [46] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 112

- [47] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 169
- [48] <https://i1.wp.com/archeyes.com/wp-content/uploads/2016/04/Slte-plan-charles-correa-exterior-Gandhi-Museum-1-1.jpg?w=1200&ssl=1>
- [49] Autoria própria
- [50] <http://2.bp.blogspot.com/-iVmP9xvLL3s/Vc4Kktluw-I/AAAAAAAAApg/owRtVQSAWc8/s1600/meenakshi-amman-temple-madurai-tamil-nadu-india-rare-old-photos%2B%25289%2529.jpg>
- [51] <https://hinducosmos.tumblr.com/post/114086315751/madurai-meenakshi-temple-vintage-postcard-printed>
- [52] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_of_Meenakshi_Amman_Temple_Madurai_India.jpg
- [53] *Concepts of Space, Ancient and Modern* (editado por Kapila Vatsyayan), Nova Deli, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1991, p. 344
- [54] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 19
- [55] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 122
- [56] Autoria própria
- [57] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 121
- [58] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 121
- [59] Autoria própria
- [60] https://www.cca.qc.ca/img/gLXQHp_B4UGAefuO8qRK3TjANpw=/1920x0/11873/10826/ARCH280286.jpg
- [61] <https://www.aimireg.com/wp-content/uploads/2018/03/Aranya-Low-Cost-02.jpg>
- [62] Autoria própria
- [63] https://deacademic.com/pictures/dewiki/68/Diwan-i-khas_Fatehpur_Sikri_India_2.jpg
- [64] https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Diwan-i-Khas-Fatehpur-Fatehpur-Sikri_India0013.JPG
- [65] <https://www.phaidon.com/resource/lecorbusier-download0.pdf>
- [66] <https://www.phaidon.com/resource/lecorbusier-download0.pdf>
- [67] Luís Ferro, *O Espaço do Eremitério De Santa Maria Scala Coeli. A Casa Cartusiana do Alentejo*, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Évora, 2009, p. 43
- [68] <https://www.radiocampanario.com/ultimas/regional/26-de-outubro-fundacao-eugenio-de-almeida-asinala-a-despedida-dos-monges-cartuxos>
- [69] <http://eduardogageiro.com/albums/fe-olhares-sobre-o-sagrado/content/218egageiro20041701-1/>
- [70] Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 25
- [71] Pere Fuertes Pérez, *Le Corbusier desde el palacio del Gobernador: un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh*, Tese de doutoramento apresentada ao departamento: Proyectos de Arquitectura, UPC, 2006, p. 22
- [72] Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 31
- [73] Le Corbusier e o seu Atelier rue de Sèvres 35, *OEuvre complète 1965-69*, Zúrique, Girsberger, 1969, p. 55
- [74] Paula Santos, *Chandigarh, 1991*, Porto, Circo de Ideias, 2011, p. 41
- [75] Le Corbusier e o seu Atelier rue de Sèvres 35, *OEuvre complète 1965-69*, Zúrique, Girsberger, 1969, p. 59
- [76] <https://images4.alphacoders.com/932/thumb-1920-932642.jpg>
- [77] https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/1964/06/406_and_407.jpg
- [78] <http://lemagazine.jeudepaume.org/wp-content/uploads/2017/12/LHO1bd.jpg>
- [79] <https://archiveofaffinities.tumblr.com/post/10489522304/le-corbusier-model-of-chandigarh-india-1953>
- [80] <https://thecreative.net/blog/wp-content/uploads/2016/11/c57809oda3ee5828dfae4df22d6cd6e0.jpg>
- [81] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 112
- [82] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 112
- [83] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 93
- [84] <https://architexturez.net/file/jantar-mantar-jaipur-0065-png>
- [85] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 27
- [86] Le Corbusier e o seu Atelier rue de Sèvres 35, *OEuvre complète 1952-57*, Zúrique, Girsberger, 1969, p. 52
- [87] http://2.bp.blogspot.com/-6-np_oIWP5w/VNKRQMsoaI/AAAAAAAAACE/kY_CXmSsrTs/s1600/Sarabhai%2Brooftop%2Bgarden.jpg
- [88] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 28
- [89] Luis Guillermo Hernández Vásquez, *Le Corbusier en Ahmedabad: Los atributos del sitio como arquitectura presentada*, Tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2015, p. 29

[90] Autoria própria

[91] David B. Brownlee e David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1991, p. 128

[92] David B. Brownlee e David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1991, p. 127

[93] <https://www.phaidon.com/resource/louispyramidsketch.jpg>

[94] <https://www.phaidon.com/resource/a49-0291.jpg>

[95] https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/from-the-archive/2012/09/08/louis-kahn-in-dacca/big_392801_6306_6226.jpg.foto.rmedium.jpg

[96] David B. Brownlee e David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1991, p. 254

[97] <https://archiveofaffinities.tumblr.com/image/190663654294>

[98] https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/from-the-archive/2012/09/08/louis-kahn-in-dacca/big_392801_7614_2535.jpg.foto.rmedium.jpg

[99] https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/from-the-archive/2012/09/08/louis-kahn-in-dacca/big_392801_5722_5367.jpg.foto.rmedium.jpg

[100] <https://www.flickr.com/photos/doctorcasino/5429628367/in/photostream/>

[101] <http://archeyes.com/wp-content/uploads/2016/09/Indian-Institute-Management-Louis-Kahn-22.jpg>

[102] <https://www.flickr.com/photos/doctorcasino/5429633113/in/photostream/>

[103] <https://www.flickr.com/photos/doctorcasino/5430231840/in/photostream/>

[104] <https://archeyes.com/wp-content/uploads/2016/09/Indian-Institute-Management-Louis-Kahn-6.jpg>

[105] David B. Brownlee e David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1991, p. 224

[106] <https://www.archdaily.cn/cn/890307/ad-jing-dian-yin-du-guan-li-yan-jiu-suo-lu-yi-star-kang/5037e62028ba0d599b000337-ad-classics-indian-institute-of-management-louis-kahn-photo>

[107] *Vistara - The Architecture of India: Catalogue of the Exhibition* (editado por Carmen Kagal). Bombaim: Festival of India, 1986, p. 142

[108] <https://www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2018/03/Doshi-with-Corbusier-B-V-Doshi-Pritzker.jpg>

[109] <https://www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2018/03/Doshi-with-Kahn-B-V-Doshi-Pritzker.jpg>

Considerações Finais

[1] <https://arturpastor.tumblr.com/post/126842225144/artur-pastor-arquitetura-motivos-do-sul-d%C3%A9cadas>

