



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

Ignis elementatus: o fogo como centro e símbolo da casa

Susana Cristina Caleiro Rodrigues

Orientação: Maria do Céu Simões Tereno

Co-orientação: António Borges Abel

Mestrado Integrado em Arquitectura

Dissertação

Évora, 2015

Universidade de Évora
Escola de Artes
Departamento de Arquitectura

Ignis elementatus:
o fogo como centro e símbolo da casa

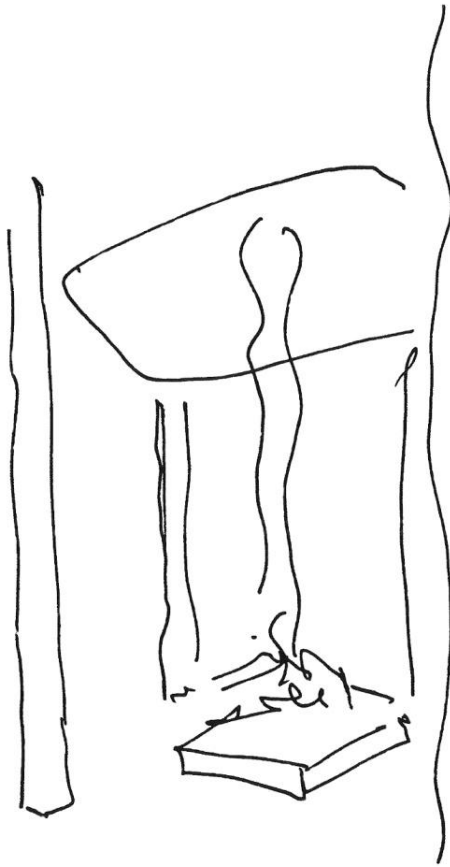
Susana Cristina Caleiro Rodrigues

Orientação: Maria do Céu Simões Tereno
Co-orientação: António Borges Abel

Mestrado Integrado em Arquitectura

Dissertação

Évora, 2015



**El humo como axis mundi del hogar*, esboço de Yago Bonet, Dezembro de 1992.

NOTA PRÉVIA

Esta dissertação foi escrita tendo como referência o acordo ortográfico anterior ao actualmente vigente.

As citações directas, utilizadas ao longo do trabalho, não foram traduzidas de modo a preservar o rigor da informação original.

Os meus sinceros agradecimentos:

À Professora Maria do Céu Tereno e ao Professor António Borges Abel, pela disponibilidade com que aceitaram orientar e co-orientar este trabalho, e, principalmente, pelo incansável apoio e por acreditarem em mim e no meu trabalho.

A João Rodrigues e a Maria Rebelo Pinto, da empresa Aires Mateus e Associados, pela gentileza e prontidão com que disponibilizaram toda a informação sobre a Casa no Tempo.

Ao Professor João Matos, à Professora Ema Pires e ao Professor João Soares pela disponibilidade que demonstraram.

Aos meus pais, à minha irmã e ao Filipe, pelo amor e compreensão, a quem dedico este trabalho.

RESUMO

O fogo está na origem da casa e da noção de *lar*, encontrando-se, inicialmente, no centro da habitação. Progressivamente perdeu importância, deslocando-se da sua centralidade para as zonas laterais. Este trabalho pretende desenvolver o conceito do fogo como centro e símbolo da casa, enquanto fundador do espaço doméstico e origem do habitar, assim como elemento qualificador do espaço arquitectónico. A intenção de tornar este conceito um tema de exploração teórica surge no sentido de contribuir para o entendimento e concepção de projecto arquitectónico dentro do contexto contemporâneo. Para tal, analisa-se a evolução do espaço do fogo na habitação, assim como o estudo das várias componentes sensoriais, cognitivas e simbólicas que lhe estão associadas. Este estudo culmina numa análise comparativa entre habitações articuladas a partir de um centro ígneo.

PALAVRAS – CHAVE

Fogo, habitar, casa, lar, espaço, centro, símbolo.

ABSTRACT

Ignis elementatus: fire as the center and symbol of the house

Fire appears to be in the origins of the house and the idea of *home*, initially established as the center of the dwelling. Progressively has lost its importance, moving from the center to the side walls. This work intends to develop the concept of fire as the center and symbol of the house, while founder of the domestic space and the beginning of dwelling, as well as a qualifying element of architectural space. The intention of making this concept one of theoretical exploration appears to contribute to the understanding and design of architectural project, within the contemporary context. To this end, it analyzes the evolution of the space of fire in the house, as well as the study of the different sensory, cognitive and symbolic components attached to it. This work culminates in a comparative analysis between houses articulated from an igneous center.

KEYWORDS

Fire, dwell, house, home, space, center, symbol.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO 1. DO HABITAR | 19 |
| 1.1. A essência da casa: Refúgio, lugar e identidade | 23 |
| CAPÍTULO 2. O FOGO NA ORIGEM DA CASA | 31 |
| 2.1. O fogo central | 37 |
| 2.1.1. Cabana primitiva e o fogo único | 40 |
| 2.1.2. O fogo sagrado e o <i>Mégaron</i> | 44 |
| 2.1.3. Casas nórdicas | 52 |
| 2.1.4. <i>Hall</i> medieval | 57 |
| 2.2. A lateralização do fogo e a origem da chaminé | 59 |
| 2.3. Chaminé e <i>lar</i> : Casa tradicional portuguesa | 69 |
| CAPÍTULO 3. O FOGO COMO SÍMBOLO | 77 |
| 3.1. A imagem da chama | 84 |
| 3.2. A experiência do fogo: Uma atmosfera | 86 |
| 3.2.1. A materialização da sombra | 91 |
| 3.2.2. Sentimento térmico | 98 |
| 3.2.3. O cheiro da memória | 105 |
| 3.2.4. Fascínio, sonho e devaneio: A construção do silêncio | 107 |
| 3.2.5. A desmaterialização do tempo | 111 |
| CAPÍTULO 4. O RETORNO DO FOGO AO CENTRO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA | 115 |
| 4.1. Frank Lloyd Wright: Casa Frederick C. Robie | 116 |
| 4.2. Gunnar Asplund: Casa em Stennäs | 128 |
| 4.3. Alvar Aalto: Casa Experimental | 137 |
| 4.4. Louis Kahn: Casa Korman | 144 |
| 4.5. Considerações finais | 157 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 5. CONCLUSÕES | |
| 5.1. O fogo como metáfora do habitar | 161 |
| 5.2. [O fogo como] Imaginação poética do espaço | 165 |
| | |
| BIOGRAFIAS | 174 |
| BIBLIOGRAFIA | 177 |
| FONTES DAS IMAGENS | 183 |

INTRODUÇÃO

“Las vivencias que experimenté en silencio en torno al fuego que ardía en el centro de aquel gran espacio y que iluminaba intermitentemente la cúpula de paja, el dormir dentro de una camariña de madera y la atmósfera general que me envolvía con aquel olor penetrante de ahumado, me impresionaron tanto que tenía la sensación de estar viviendo otros tempos.”

Yago Bonet Correa, *La Arquitectura del Humo*, p.11

A presente investigação teve como ponto de partida a afirmação de Vitruvius, no seu tratado *De Architectura*, que na descoberta do fogo está a origem da casa e do homem social. Da mesma forma, a etimologia da palavra *lar* – local da habitação onde se acende o lume - revelava-nos que *fogo* e *casa* são indissociáveis. Com o desenvolvimento da investigação percebemos que, se nos primórdios o fogo encontrava-se ao centro da habitação, utilizado tanto para aquecer, como para cozinhar e iluminar, sendo igualmente foco de um fascínio místico, progressivamente perdeu importância, deslocando-se da sua centralidade para as zonas laterais. Compreendemos então que, apesar do fogo ser elemento proto-arquitectónico, sendo a partir dele que a arquitectura nasce como mito, rito e consciência, com o passar do tempo, essa relação foi-se dissipando.

Com incidência, a relação do fogo com a arquitectura não tem sido profundamente estudada, verificando-se uma abordagem muito superficial e simplificada sobre a temática. Contudo, destacam-se dois arquitectos espanhóis – Luis Fernández-Galiano e Yago Bonet Correa - que contribuem com pensamentos e teorias aprofundadas e que, apesar de serem abordagens diferentes, complementam-se na fundamentação do tema.

O primeiro autor, no seu livro *Fire and Memory: On Architecture and Energy*, teoriza sobre a ligação entre arquitectura e energia, combustão e construção. Reconhece uma relação entre fogo e

casa, que sofreu alterações ao longo do tempo, identificando uma progressiva desvalorização do valor simbólico do fogo, à medida que este se multiplica, difunde e especializa, perdendo, assim, a sua qualidade e significado, tanto mítica como ritual, até à sua expulsão do lugar central que ocupava na habitação. Segundo o arquitecto, as consequências desta ruptura entre fogo e arquitectura são duas: por um lado, a arquitectura actual reproduz uma visão mecânica e vazia de sentido, a um ritmo monótono e obsessivo, transformando a casa num lugar desarticulado, sem centros e limites; em segundo lugar, o espaço arquitectónico está, progressivamente, a tornar-se visual e termicamente homogéneo, e, enquanto procura abstrair-se do lugar, visa ser igualmente alheio à memória e ao tempo, não apenas histórico, mas também meteorológico e astronómico.

O segundo autor, no seu livro *Arquitectura del Humo*, traça a cronologia da relação entre fogo e arquitectura, delineando a evolução do que denominou *espaço do fumo*, caracterizando-o como o espaço mais alto de um conjunto e onde o fogo é designado ao centro. Afirma, inclusive, que se pode entender como espaço do fumo todo o espaço arquitectónico muito alto, ou de pé direito duplo, com luz zenital e que liga uma serie de espaços pequenos. O arquitecto desenvolve esta teoria através de uma percepção histórica, remetendo às origens e evolução dos primeiros abrigos do Homem até ao período moderno. Assim, o autor parte do fumo, como metáfora do difuso e, conseqüentemente, termina dando conceitos precisos e descrevendo com clareza uma colecção de exemplos, nomeadamente de arquitectos como Le Corbusier, Baillie Scott, Adolf Loos, e Frank Lloyd Wright.

De facto, Frank Lloyd Wright pensou o espaço habitacional em torno da ideia do fogo. As *Prairie Houses* que o arquitecto projectou no início do século passado, foram desenhadas a partir da lareira, definidora de todo o espaço interior, entendida a partir da ideia do fogo primitivo como origem da congregação humana e da família. Essas casas, desenhadas à escala da paisagem americana, pretendiam servir a família, estruturada por princípios muito clássicos, que se reunia sobretudo em torno da mesa e da lareira. A sua composição partia do princípio da lareira central, quase sempre de pedra, larga e firmemente estabelecida no centro da composição. Desta lareira todos os elementos se irradiavam, e daí surgiam os outros espaços, abertos e fechados. Também outros grandes nomes da arquitectura do século XX estabeleceram a união entre arquitectura e fogo, polarizando a lareira como *coração da casa*, nomeadamente Alvar Aalto, Gunnar Asplund e Louis Kahn.

A arquitecta Lisa Heschong, no seu livro *Thermal Delight in Architecture*, foca o espaço térmico, explorando o potencial de inserir certas qualidades térmicas como elemento expressivo na arquitectura. Tal como Galiano, Lisa Heschong salienta a progressiva homogeneização térmica do espaço, conseguida com a inserção do sistema de aquecimento central e ar-condicionado, assim como outros factores que tornam o espaço termicamente uniforme. Analisa os vários espaços com determinadas qualidades térmicas, focalizando não apenas o espaço do fogo na habitação, como também a sauna, os banhos romanos e japoneses, e os jardins islâmicos.

Apesar de ser especialmente importante o pensamento do arquitecto sobre o tema do fogo, a arquitectura têm a particularidade de ser multidisciplinar, tornando-se indispensável estudar outras áreas

de investigação que suportem o pensamento arquitectónico. Assim, focando o tema do fogo está o filósofo francês Gaston Bachelard, que propõe uma psicanálise do fogo, no livro com o mesmo nome, e procura romper com o objecto imediato, a primeira observação. Com isto, o autor aponta para o problema psicológico das nossas convicções sobre o fogo, questionando, inclusive, o *que é o fogo?* Para o filósofo, o fogo elucida os mais diferentes aspectos porque proporciona lembranças de experiências individuais elementares e determinantes. A sua atenção à simbologia do fogo iniciou-se, casualmente, ao recordar-se dos momentos da infância em que contemplava as chamas da lareira. O autor aborda também o tema num outro livro, *A Chama de uma Vela*, onde explica que a chama é um dos maiores operadores de imagens.

O trabalho aqui desenvolvido pretende desenvolver o conceito do fogo como centro e símbolo da casa, assim como elemento expressivo na arquitectura. O objecto central explora e define o conceito do fogo enquanto fundador do espaço doméstico e origem do habitar, e como elemento qualificador do espaço arquitectónico. A intenção de tornar este conceito um tema de exploração teórica surge no sentido de contribuir para o entendimento e concepção de projecto arquitectónico dentro do contexto contemporâneo.

O objectivo geral do presente estudo é o de demonstrar as várias dimensões arquitectónicas do fogo domesticado, focando-se na habitação caracteristicamente ocidental. Para tal, analisa-se a evolução do espaço do fogo nesse contexto, assim como o estudo das várias componentes sensoriais, cognitivas e simbólicas que lhe estão associadas. Este estudo culmina numa análise comparativa entre habitações articuladas a partir de um centro ígneo. Pretende-se que esta análise dê resposta a algumas questões essenciais, nomeadamente de que modo evolui o espaço do fogo na habitação? De que forma se poderá pensar/imaginar o espaço do fogo na casa contemporânea, tendo em conta essa evolução histórico-espacial e as várias dimensões sensoriais e simbólicas. Como é que arquitectos de outros tempos pensaram esse espaço e lhe atribuíram significado? A que ponto é que a presença do fogo altera o habitar? Repensar o habitar actual passa pela necessidade de recuperação das razões e significados primeiros?

Não se pretendeu adoptar uma perspectiva histórica mas antes compreender a evolução e transformação do espaço do fogo ao longo do tempo. Assim, tornou-se desejável e necessária uma investigação interdisciplinar, na demanda de um conhecimento acerca das várias dimensões arquitectónicas do fogo. Este estudo não resulta apenas de uma investigação teórica, mas conjuga a produção de esboços conceptuais como imaginação poética do espaço, de modo a auxiliar o pensamento e entendimento arquitectónico, paralelamente à análise de espaços do passado.

Para atingir os objectivos acima propostos, a metodologia utilizada foi dividida em três partes: uma primeira parte maioritariamente teórica, onde se procuraram várias referências, não só arquitectónicas, como filosóficas, literárias, artísticas e científicas, independentemente da época, de modo a definir e enquadrar os espaços, temas e conceitos analisados e desenvolvidos ao longo do trabalho. De facto, transcreveram-se, sempre que possível, citações literárias ou filosóficas que, de

alguma forma, reforçassem ou exemplificassem determinado espaço ou ideia. Da mesma forma, recorreu-se inúmeras vezes à etimologia das palavras de modo a percebermos o significado originário que evocam. Numa segunda parte, e paralelamente à primeira, foram seleccionados, produzidos, analisados e interpretados elementos gráficos (plantas, cortes, alçados) referentes a espaços habitacionais protagonizados pelo fogo, de modo a que, juntamente com o entendimento dos conceitos, se pudesse caracterizar esse espaço, entender a sua metamorfose ao longo do tempo e definir o modo como o fogo qualifica o espaço. Optou-se por reproduzir esses elementos gráficos pois consideramos que o próprio processo de desenhar sobre um elemento existente permite um entendimento mais aprofundado do espaço, assim como permite uma expressividade gráfica particular, no âmbito deste estudo. Associada a esta parte incluíram-se quatro casos de estudo, a Casa Robie (1908-1909), de Frank Lloyd Wright; a Casa em Stennäs (1937), de Gunnar Asplund; a Casa Experimental (1953), de Alvar Aalto; e por fim, a Casa Korman (1973), de Louis Kahn. Elegemos estes quatro arquitectos, e respectivas obras, pois são os únicos que, a nosso ver, pensaram e desenharam a casa a partir de um centro ígneo, ou seja, introduziram o fogo como elemento integrante da arquitectura, como origem da casa e do habitar. Paralelamente a estas duas partes, recorreu-se ao desenho à mão livre, utilizado como ferramenta de auxílio ao pensamento e entendimento do espaço arquitectónico.

“Às vezes, [a] minha boa avó reacendia, colocando galhos secos acima da chama, a fumaça lenta que subia ao longo da fornalha negra. O fogo preguiçoso não queima sempre de uma só vez todos os elixires de madeira. A fumaça deixa com pesar a chama brilhante. A chama tinha ainda tanta coisa para queimar! Na vida também há tantas coisas para reacender! E quando a sobrechama ganhava vida novamente, [a] minha avó me dizia: veja, meu filho, são os pássaros do fogo. Então, eu mesmo, sonhando sempre mais distante do que as palavras da minha avó, achava que esses pássaros do fogo faziam [os] seus ninhos no coração das achas de madeira, bem escondido, sob a casca e a lenha leve. A árvore, esse porta-ninhos, havia preparado, durante [o] seu crescimento, esse ninho interno onde esses belos pássaros do fogo se aninhariam. No calor de uma grande lareira, o tempo acaba de eclodir e de levantar vôo”

Gaston Bachelard, *A Chama de uma Vela*, p.70

CAPÍTULO 1. DO HABITAR

“Vivir en una habitación ¿qué es? Vivir en un sitio ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno?”

Georges Perec, *Especies de Espacios*, p.48

O termo habitar, do latim *habitare*, um frequentativo de *habeo* que significa ter, possuir ou ocupar (Ferreira A. G., 1998), significa, em termos literais, ocupar um determinado local, vivendo ou morando nele. Contudo, o conceito de habitar transcende essa definição objectiva.

Quando o tema é a habitação e o habitar, o pensamento e entendimento arquitectónico são influenciados pela fenomenologia existencialista. Em meados do século XX, começou a pensar-se a casa como o único lugar onde o Homem se pode fixar existencial e espiritualmente. Em *Construir, Habitar, Pensar*, o filósofo Martin Heidegger, um dos pensadores fundamentais do século passado, fala da existência de uma crise habitacional, e, tendo como ponto de partida as questões *O que é habitar? Em que medida o construir pertence ao habitar?*, analisa cada um dos termos, de modo a formalizar o conceito de habitar. A relação entre *habitar* e *construir* é o primeiro ponto da análise. Segundo o filósofo, o *construir* tem sempre como objectivo o *habitar*, contudo, nem todas as construções são, efectivamente, habitações. Por conseguinte, após questionar se a habitação garante o *habitar*, conclui que o *construir* é em si mesmo o *habitar*, e não apenas um meio para tal. Analisando o significado das palavras, em alemão, a sua língua materna, diz-nos que a palavra que designa *construir* é, do alto-alemão, *buan*, que significa, igualmente, *habitar*. Porém, o significado do verbo *bauen* – *construir* –, perdeu-se. O filósofo salienta que a palavra *buan* não revela meramente que *construir* é sinónimo de *habitar*, mas que nos deve fazer *pensar* o *habitar* que aí se nomeia. Também a palavra *bin*, que significa *sou*, deriva de *bauen*, e evidencia que *somos* à medida que *habitamos*. Concluindo esta primeira análise, o filósofo acentua que só iremos encontrar a essência do *construir* quando o pensarmos, em si

mesmo, como um *habitar*. Continua o raciocínio, explicando-nos que o *habitar* não surge porque construímos, pelo contrário, *construímos e chegamos a construir à medida que habitamos*. Numa segunda análise linguística, o filósofo conclui que a essência do *habitar*, relacionada com as palavras góticas *wunian* que significa permanecer, *demorar-se*, *Friede* que designa paz e *Freie* que significa resguardado, é, efectivamente, esse resguardo, o conforto e protecção de um abrigo, e *um demorar-se junto às coisas*. Neste sentido, e analisando o conceito de espaço, Heidegger explica-nos que o espaço não é algo *além* do Homem – nem é um objecto exterior nem uma vivência interior -, ou seja, quando olhamos *para dentro* de nós, num momento de introspecção, é a partir do lugar onde nos demoramos, onde permanecemos, que chegamos dentro de nós. Assim, a essência de *construir* é deixar *habitar*: apenas podemos *construir* quando somos capazes de *habitar*. Somente na tentativa de compreender o significado de *habitar* e *construir* se depreende que ao *habitar* pertence um *construir* e que dele adquire a sua essência. Só após isto se podem *pensar*. O *pensar*, assim como o *construir*, pertence ao *habitar*. Tanto um como outro, de maneiras diferentes, são fundamentais ao *habitar*. Porém, só se revelam suficientes quando em conjunto, e conscientes de que resultam de uma longa experiência e exercício incessantes (Heidegger, 1971). Assim, habitar transcende o seu sentido literal e passa a significar a forma como o Homem é e *está* no mundo. Ao analisar Heidegger, o arquitecto Christian Norberg-Schulz indica-nos que é justamente por existir essa inter-relação entre o *construir*, o *habitar* e o *pensar* que a arquitectura pode ser *poética*: “...la poesia es lo primero que consigue que el hombre pertenezca a la tierra y así lo introduce en el habitar...” (Heidegger citado em Muntañola, 1981, p. 60).

Norberg-Schulz foi, de facto, o primeiro arquitecto a aproximar-se das teorias de Heidegger¹, dedicando-se, desde 1960, ao desenvolvimento da interpretação das ideias do filósofo, tendo como base o ensaio *Construir, Habitar, Pensar*. Para ele, habitar é muito mais do que o simples abrigo; requer que os espaços onde a vida se desenrola sejam *lugares*, no verdadeiro sentido da palavra. O arquitecto define *lugar* como um espaço com uma identidade particular, uma atmosfera, ou *espírito*. O espírito do lugar, ou *genius loci*, conceito de origem Romana, define que todos os lugares têm o seu *genius*, o seu espírito guardião. Esse espírito é a sua identidade, a sua essência, é o que caracteriza, em termos qualitativos, um determinado lugar - designa o que *é*, ou que *deseja ser*. Profundamente interessado em estudar as implicações psicológicas da arquitectura, além do seu funcionalismo (Norberg-Schulz, 1991), considera o habitar sinónimo do que denominou de *suporte existencial*². Esse suporte existencial (que acreditava ser o objectivo da arquitectura) é construído pelo Homem na sua relação com o meio, através da percepção e do simbolismo. No seu livro *Existencia, Espacio y Arquitectura*, de 1975, introduziu o conceito de espaço existencial, tendo como ponto de partida a afirmação de Heidegger de que a *existência é espacial*. Para o arquitecto, o conceito de espaço³ tem um significado limitado e, ao introduzir o conceito de espaço existencial, acredita ser possível superar essas limitações e recuperar a

¹ O pensamento de Heidegger pode também ser aplicado à arquitectura de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto e Louis Kahn.

² “First of all I owe to Heidegger the concept of dwelling. ‘Existential foothold’ and ‘dwelling’ are synonyms, and ‘dwelling’, in an existential sense, is the purpose of architecture” (Norberg-Schulz, 1991, p. 5).

³ “...no hay razón alguna para dejar que la palabra ‘espacio’ designe otra cosa que el tridimensional de un edificio cualquiera” (Norberg-Schulz, 1975, p. 18).

posição central que o espaço deve ter na teoria arquitectónica. Assim, define espaço existencial como “...un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o ‘imágenes’ del ambiente circundante” (Norberg-Schulz, 1975, p. 19), ou seja, o espaço existencial é um conceito psicológico⁴, “...lugar de una experiencia de relación com o mundo por parte de um ser esencialmente situado «em relação com o meio»” (Augé, 1998, p. 86), sendo o espaço arquitectónico a sua concretização. As imagens, por sua vez, são construídas a partir das estruturas elementares do Universo, das estruturas condicionadas social e culturalmente, e das características particulares de um indivíduo ou grupo. A teoria do espaço existencial compreende tanto o aspecto abstracto (esquemas gerais de índoles tipológicas ou geométricas) como aspectos concretos (elementos que circundam o indivíduo). Para analisar e compreender o espaço existencial, Norberg-Schulz considera que é necessário o estabelecimento de *centros* ou lugares (relação de proximidade)⁵, *direcções* ou caminhos (relação de continuidade)⁶, e *áreas* ou regiões (recinto)⁷. Para orientar-se, o ser humano necessita, sobretudo, de captar essas relações enquanto os esquemas geométricos desenvolvem-se muito mais tarde para cumprir propósitos mais particulares.

O arquitecto distingue cinco níveis do espaço existencial: “*El más bajo de los niveles es determinado por la mano.... El nivel inmediato superior, o sea el mobiliário El tercer nivel, la casa El nivel urbano El nivel del paisaje rural...*” (Norberg-Schulz, 1975, p. 34). Interessa-nos salientar o nível da casa, que define como o *lugar central da existência humana*. Observa que a estrutura da casa é primeiramente a de um *lugar*, que contém uma estrutura interior diferenciada, ou seja, que se organiza em espaços secundários e pontos que os conectam. No seu interior, desenvolvem-se diferentes actividades que, enquanto conjunto, expressam uma forma de vida. Essas actividades têm uma relação variável com o exterior e com as duas direcções básicas: vertical e horizontal. Em geral, a casa expressa a *estrutura do habitar* nos seus aspectos físicos e psíquicos. Está pensada, ou deve ser pensada, como um sistema de actividades concretizado como um espaço que engloba lugares de carácter distintos. A imagem da casa depende, assim, da existência de lugares diferenciados que se influenciam mutuamente. Principalmente, salienta Norberg-Schulz, o carácter é determinado por coisas concretas tais como a lareira, a mesa e a cama, ou seja, são os elementos básicos do espaço existencial que o caracterizam. O arquitecto explica que há uma interacção entre os níveis que definiu, pois os níveis mais altos são concretizados pelos níveis mais baixos. São os detalhes do que nos rodeia que dão significado ao espaço existencial. Inclusive, o *genius loci* depende de uma concretização humana e, com efeito, essa manifesta influência é geralmente reconhecida. Por norma, o Homem projecta-se a si mesmo no ambiente que o rodeia; comunica algo ao ambiente que, por sua vez, unifica as “coisas” num

⁴ “...es un concepto psicológico que denota los esquemas que el hombre desarrolla, en interacción com el entorno para progresar satisfactoriamente” (Norberg-Schulz, 1975, p. 46).

⁵ “En lo que se refiere a la percepción espontánea, el espacio del hombre está ‘subjetivamente centrado’” (Ibid., p.21).

⁶ “...el concepto de lugar implica un interior y un exterior y el espacio existencial usualmente comprende muchos lugares. ... un lugar está ‘situado’ dentro de un contexto más amplio y no puede ser comprendido aisladamente. ... Cualquier lugar, en efecto, contiene ‘direcciones’” (Ibid., p.24).

⁷ “Los caminos dividen las zonas que rodean al hombre en parcelas o áreas más o menos bien conocidas. A esas áreas cualitativamente definidas las denominaremos ‘regiones’” (Ibid., p.27).

contexto significativo mais amplo. Toda a actividade humana tem aspectos espaciais, dado que toda a actividade implica movimento e relações com o lugar. Quando a nossa localização imediata coincide com o *centro* do nosso espaço existencial experimentamos a sensação de “estar em casa”. Sendo o espaço arquitectónico a concretização do espaço existencial, Norberg-Schulz diz-nos que, a essência da casa, arquitectonicamente, é o *espaço interior*. Conclui que a estrutura de um *lugar*, nomeadamente a casa, é composta por duas categorias: o espaço e o carácter, que ao serem analisadas pela percepção e pelo simbolismo, permitirão o suporte existencial, ou seja, a capacidade de habitar do Homem (Norberg-Schulz, 1975).

Também o filósofo Merleau-Ponty, na sua fase final, debruçou-se sobre esta problemática. Não deixou necessariamente uma filosofia do habitar, no entanto, o conceito converteu-se no ponto aglutinador de todo o seu pensamento. Transcendendo o habitar a casa, no pensamento de Merleau-Ponty, adquire um sentido universal. Para o filósofo o Homem habita o seu corpo, as coisas, o tempo e o espaço, em geral, o *ser*. Ou seja, o habitar é a relação verdadeira, a relação propriamente humana com o mundo, e este habitar geral, por outro lado, encontra-se indissociavelmente conectado com o habitar num sentido mais restrito, o habitar a casa. Deste modo, a casa adquire uma função central na constituição essencial do Homem (Bollnow, 1966).

1.1. A essência da casa: Refúgio, lugar e identidade

"You can never build a home, because a home is made by the people."

Louis Kahn, Lecture at Pratt Institute, 1973

"... todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa."

Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, p.25

Desde tempos imemoriais que o Homem, na demanda de se proteger do meio naturalmente agreste, procurou consolidar a sua habitação de modo a que esta lhe permitisse habitar esse ambiente em segurança e de uma forma mais confortável. Ou seja, delimitou um espaço apropriado à sua sobrevivência, controlando o meio que o envolvia. Neste sentido, podemos considerar a habitação como *"...a solução elementar que resolve o problema humano do habitar na Terra"* (Rodrigues A. L., 2008, p. 30). Progressivamente, o Homem tornou-se cada vez mais dependente desse refúgio onde encontrava protecção, e os elementos que o constituíam e construíam revelaram-se essenciais à sua própria existência. Por este motivo, a sua habitação evoluiu, ao longo do tempo, de acordo com as suas exigências e necessidades. A partir do momento em que o Homem reconheceu essa relação íntima que estabelece com o lugar que habita, compreendeu que deveria domesticar e individualizar esse espaço, e a partir daí a habitação passou a significar um lugar de pertença e de identificação do habitante, constituindo o seu domínio privado, distinto do domínio público. Assim, surge o conceito de *casa* (Ibid.). Do latim *casa* ou *casae*, é o nome comum a todos os edifícios especialmente destinados a habitação, significando também família (Machado, 1981), conhece-se a sua utilização já em 870: *"... et adicimus ibidem... casas cubos cubas et omnia edificia..."* (Machado, 1990, p. 87). Já a designação *domus*⁸, do latim, significa casa, morada, habitação (Ferreira A. G., 1998).

De facto, habitar tem sido relacionado, ao longo do tempo e nas várias disciplinas, com a procura de um abrigo ou refúgio (Carvalho, 2006). A palavra refúgio, do latim, *refugium*, do verbo *refugere* (*re-* para trás, mais *fugere*, fugir), fugir para trás, recuar, afastar-se, significa o lugar para onde alguém foge ou se retira, a fim de estar em segurança. Refúgio é, igualmente, sinónimo de abrigar, apesar de etimologicamente ser muito distinta. Do latim *apricus*, aquecer pelo calor do sol, ou exposto ao sol, a palavra abrigo designa um lugar defendido das intempéries, resguardado - uma morada (Machado, 1981).

O conceito de abrigo não é, no entanto, uma invenção humana; é algo que procuramos instintivamente, como todos os animais (Allen E. , 2005), sendo que os artefactos humanos, criados a partir da intuição, da inteligência e da razão, com o propósito de habitar, aproximam-se, de certo modo, aos habitáculos naturais⁹. Pragmaticamente, para um animal um abrigo é especificamente o local onde

⁸ Da palavra *domus* surge o nome *domicilium*, que traduz domicílio, e o adjectivo *domesticus*, que designa doméstico, ou da casa, da família.

⁹ Bachelard discursa, no livro *A Poética do Espaço*, sobre a analogia entre a casa do Homem, o ninho, a toca e a concha.

este se pode aninhar, e é, fundamentalmente, a impossibilidade do contacto com o exterior. Esse abrigo não determina quaisquer limites simbólicos: isto é o oposto daquilo que, analogamente, para o Homem constitui a sua habitação, a sua casa (Jorge, 2007). A palavra *lar* reflecte, ou evidencia, esse simbolismo associado à casa. Do latim, *Lār*, *Lāris*, no plural *Lāres*, a palavra *lar* significa, originalmente, a parte da habitação onde se acende o fogo. A denominação *lar doméstico* diz-se especialmente para significar a intimidade da família. Da palavra *lar* surge a palavra *lareira*, que denomina a pedra, ou laje, em que se acende o fogo (Machado, 1981). É, no entanto, utilizada como sinónimo de casa ou habitação, que reforça a ideia da casa como refúgio, como espaço íntimo. Se Norberg-Schulz designa espaço existencial como um conceito psicológico sendo o espaço arquitectónico a sua concretização, então, podemos considerar que o *lar* é um espaço existencial consagrado pelo espaço arquitectónico, a casa. Assim, consideramos o *lar* um espaço mental e a casa a sua expressão arquitectónica. A casa denomina, deste modo, um espaço físico, construído materialmente, enquanto a ideia de *lar* transcende essa materialidade, designando não um espaço físico mas um espaço mental – a casa enquanto *corpo* e o lar enquanto *alma*. Assim, quando falarmos em casa, falamos tanto do espaço mental que aí se nomeia, como da sua concretização física, pois consideramo-los indissociáveis um do outro.

Posto isto, em primeiro lugar, a casa deve ser reconhecida como tal (Jorge, 2007). O seu espaço reúne sempre certas qualidades que acolhem a domesticidade de quem o habita. A casa orienta-nos no espaço, pois partimos dela todos os dias para a ela regressar. É assim o núcleo do nosso espaço físico, não como coisa, mas como morada, como “...*construção simbólica no espaço*” (Ibid., p. 94). Quando Gaston Bachelard diz que “...*a casa é, evidentemente, um ser privilegiado*” (Bachelard, 2008, p. 23) considera-a não um objecto inerte no espaço, mas algo que está vivo¹⁰. Na verdade, para o filósofo o espaço habitado transcende o espaço geométrico. A casa é a nossa própria expressão no espaço e no tempo; é, neste sentido, a nossa “...*segunda pele*” (Jorge, 2007, p. 94).

A casa representa o espaço individualizado, onde o indivíduo se sente seguro, confortável, no calor do que lhe é íntimo; onde se encontra como ser, nas suas diversas dimensões. O arquitecto Ernesto Rogers indica-nos que “...*ao abandonar o ventre materno, o Homem necessita de uma protecção mais vasta...*” (Rogers citado em Rodrigues, 2008, p. 30). Isto significa que o Homem necessita e procura, durante a sua existência, um lugar que substitua e que represente o ventre materno. A casa designa esse novo espaço de protecção – é um símbolo feminino, no sentido de refúgio, mãe¹¹ ou ventre materno (Chevalier & Gheerbrant, 1986). Apesar destes dois lugares existenciais serem claramente distintos conceptual e materialmente, aproximam-se num sentido mais simbólico e espiritual, ou seja, na necessidade de acolhimento, conforto e de pertença (Rodrigues A. L., 2008). A forma circular representa a mais antiga solução de abrigo humano, sendo uma forma

¹⁰ , “A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Bachelard, 2008, p. 62).

¹¹ “Digo minha Mãe. E é em ti que penso, ó Casa! / Casa dos belos estios obscuros de minha infância” (Milosz citado em Bachelard, 2008, p. 61).

“primordial”, muito presente na Natureza, podendo o côncavo ser associado ao ventre materno, considerada intuitiva na edificação dos primeiros abrigos (Cabido, 1994).

Bachelard destaca um excerto do livro de Victor Hugo onde este descreve que para Quasímodo a catedral fora “...o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo Quase se poderia dizer que ele havia tomado a forma dela, como o caracol toma a forma da concha. Era a sua morada, [a] sua toca, [o] seu invólucro...Estava, por assim dizer, colado a ela como a tartaruga ao casco. A rugosa catedral era a sua carapaça” (Hugo citado em Bachelard, 2008, p. 103), a catedral - a casa de Quasímodo - era assim a sua *segunda pele*. Sublinha esta ideia ao referenciar Jules Michelet, também filósofo, que sugere que a casa é construída “...*pelo corpo e para o corpo...*” (Ibid. p. 113), assumindo a sua forma pelo interior, como uma concha ou como um ninho, que interiormente é circular por causa do corpo do pássaro, ou seja, *o habitante é a própria casa*, a sua forma e o seu esforço.

Bachelard diz-nos ainda que o ninho é uma *casa de vida* pois continua a envolver o pássaro que sai do ovo (Ibid. p.105). Deste modo, podemos considerar o ninho uma analogia à casa do Homem, pois ambos têm a função de protecção e substituição¹². Dentro da própria casa poderão existir espaços, de escala mais reduzida, que signifiquem e reforcem essa sensação de intimidade, segurança e protecção, que nos permitam recolher a um canto. Ernesto Rogers refere que “...*uma casa não é casa se não tiver um canto para ler poesia, uma cama, uma banheira, uma cozinha...*” (Rogers citado em Rodrigues A. L., 2008, p. 85), ou seja, a casa não tem apenas de responder às necessidades físicas do Homem, do corpo, mas também às suas necessidades espirituais, da alma, necessitando de um canto para ler poesia, para estar só, na sua intimidade (Ibid.) – um espaço de contemplação dos próprios pensamentos. Esta ideia de *canto*, ou de *recanto*¹³, está muito relacionada com a noção de protecção e intimidade; inclusivamente costuma-se utilizar a expressão “quero ficar quieto no meu canto”, apesar de esse *canto* poder ser apenas metafórico. Esse *recanto* pode ser onde, numa noite gélida de Inverno, se acende o lume e se está no calor íntimo da chama, um cálido nicho onde nos sentimos no conforto do lar, como o *inglenook*, pequeno espaço onde se acende o fogo. Como Bachelard argumentou “...*não encontramos nas próprias casas redutos e cantos onde gostamos de nos encolher? Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher*” (Bachelard, 2008, p. 21).

¹² “A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (Bachelard, 2008, p. 26).

¹³ É curioso perceber que o significado de *recanto* é, de facto, um lugar retirado ou oculto; um esconderijo; o que há de mais íntimo (Machado, 1981).



1. *Santa Bárbara*, Robert Campin, 1438.
Óleo sobre madeira, Museo Nacional del Prado.

A casa funciona, dentro das produções da imaginação material, não só como abrigo mas como um princípio de integração dos pensamentos, das memórias¹⁴ e dos sonhos – como um valor de integração psíquica (Melo, s/d). Esses espaços íntimos, exigidos numa casa, são lugares onde se pode estar só, consigo próprio, um lugar enquanto experiência do pensamento, sendo a arquitectura a concretização dessa experiência. Bachelard refere que “...a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (Bachelard, 2008, p. 26). Apenas uma casa carregada de intimidade e espiritualidade permite vivências genuínas, ou seja, não é a exuberância da sua arquitectura que a torna memorável, mas antes, a experiência da vida que conteve¹⁵. Só a casa que é usada, *habitada*, gasta pela vida dos seus habitantes, é que poderá conter histórias que emocionam e perduram (Rodrigues A. L., 2008). Isto significa, do nosso ponto de vista, que uma casa só será casa após ser habitada, usada e gasta pela vida que albergou¹⁶, pois antes de ser vivida, é apenas um espaço concretizado arquitectonicamente, projectado para cumprir uma determinada função. Só quando a sua função se cumpre, é que a sua essência se consubstancia, ou seja, a arquitectura só poderá materializar o espaço existencial após o espaço físico ser vivido, ter contido *existência*. Assim como refere o arquitecto Juhani Pallasmaa “A home is also a set of rituals, personal rhythms and routines of everyday life. Home cannot be produced all at once; it has its time dimension and continuum and is gradual product of the family’s and individual’s adaptation to the world” (Pallasmaa, 1994).

A essência da casa é, efectivamente, o *espaço interior*, como vimos anteriormente, à medida do nosso corpo. Em casa encontramos-nos a sós com nós mesmos, encontramos a nossa identidade¹⁷ - é um retiro do mundo exterior. É, também, o lugar central da nossa existência, que representa a necessidade de nos sentirmos situados no espaço e no tempo. A estrutura da casa é, como nos lembra Norberg-Schulz, primeiramente, a de um *lugar*, que contém uma identidade, um carácter próprio. (Norberg-Schulz, 1975). Sendo a expressão física e arquitectónica do habitar, e que no decorrer do tempo sofreu transformações sociais e culturais, é um lugar consolidado ao qual lhe atribuímos um significado. Habitar implica, como nos indica Ricardo Carvalho, num artigo publicado no Jornal Arquitectos, a demarcação de um limite material e a consequente fundação desse lugar traduzem-se na criação de um *mundo interior*. De acordo com o arquitecto “É através da Arquitectura que um espaço é transformado culturalmente em espaço doméstico. E esta transformação comporta um significado, onde são identificáveis os traços que podemos traduzir por «identidade» ” (Carvalho, 2006, p. 34).

¹⁴ “Home is an intimate place. We think of the house as home and place, but enchanted images of the past are evoked not so much by the entire building, which can only be seen, as by its components and furnishings, which can be touched and smelled as well: the attic and the cellar, the fireplace and the bay window, the hidden corners, a stool, a gilded mirror, a chipped shell” (Tuan, 2001, p. 144).

¹⁵ É interessante perceber que a palavra “nostalgia” está intimamente associada à noção de casa: deriva das palavras Gregas *nostos* – regressar a casa – e *algia* – saudade (Smyth & Croft, 2006).

¹⁶ Usualmente, as casas são fotografadas logo após a conclusão da construção, antes de serem habitadas, vividas, o que resulta na apresentação de espaços impessoais e desumanizados. Alguns elementos são adicionados, na infrutífera tentativa de humanizar o espaço, como livros, uma lareira acesa, plantas, etc, que resultam em ambientes artificiais.

¹⁷ O sociólogo Karl Mannheim elabora o conceito de identidade em que o indivíduo forma a sua personalidade, mas também a recebe do meio, onde realiza a sua interacção social.

A casa pressupõe durante vários séculos a criação de um *lugar* onde mito e necessidade se encontram (Ibid.). O lugar do fogo, o significado originário do *lar*, é reflexo disso mesmo. A imagem do fogo no interior da casa combina o mais arcaico com o mais actual. O poder simbólico da lareira resulta da sua capacidade de unir a imagem arcaica do fogo primitivo com a experiência pessoal de conforto e de sociabilização. Apesar de ter sido, outrora, elemento de reunião, perde o seu significado original nas casas contemporâneas, ficando reduzido a mero elemento decorativo, uma vez que deixa de exercer a sua função primordial – aquecer, cozinhar e iluminar - ao ser substituído por aparelhos tecnológicos que cumprem a mesma função, mas que carecem de simbolismo e significado. Como refere Pallasmaa, “*We could speak of a cold fire of the modern house*” (Pallasmaa, 1994). Outrora o centro da casa, a sua centralidade foi, progressivamente, substituída pela televisão, elemento que passou a ser estrutural da habitação moderna, e pelo solitário ecrã do computador. É, segundo Pallasmaa, um vazio hipnotizador que nos provoca um vazio existencial e que reforça o isolamento entre os habitantes da casa (Ibid.).

Se o *lugar* é indissociável do seu *espírito*, como acreditavam os romanos, indissociável do que o caracteriza, da sua identidade, como teorizou Norberg-Schulz, então, segundo Marc Augé, “*Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar*” (Augé, 1998, p. 83). O *não-lugar* aparece como oposto do *lugar*. Os lugares acompanham a modernidade, mas com as progressivas transformações da sociedade vão-se perdendo, desaparecendo, sendo substituídos por outros que carecem de identidade. Augé mostra os diversos sentidos que o *não-lugar* pode ter¹⁸, ao caracterizá-lo como um espaço empírico, que corresponde a zonas de circulação (auto-estradas, vias aéreas...), de consumo (grandes superfícies, grandes cadeias de hotéis...) e de comunicação (telefones, televisão, computador...). No entanto, salienta que tanto o *não-lugar* como o *lugar* não existem nunca sob forma pura, ou seja, no *não-lugar* recompõem-se alguns *lugares*. São, sobretudo, “*...polaridades esquivas*” (Ibid., p.85), o *lugar* nunca se apaga totalmente e o *não-lugar* nunca se realiza completamente. De facto, a distinção entre *lugares* e *não-lugares* passa pela oposição do *lugar* ao espaço (Ibid.), em semelhança às ideias de Norberg-Schulz. Se a casa é um *lugar*, e se progressivamente é dominada por elementos que caracterizam o *não-lugar*, o habitar, como o concebemos, está a transfigurar-se. A crescente obsessão da nossa sociedade pela tecnologia lateraliza a imagem da casa como refúgio, como lugar, como identidade. Constroem-se edifícios que satisfazem as nossas necessidades físicas, mas que não concretizam a noção de *lar*. A autenticidade da casa, ou a sua essência, pode estar em causa se apenas for pensada como resposta ao domínio tecnológico. É neste sentido que se pretende estudar o significado do fogo doméstico; não como saudosismo, mas o *fogo como metáfora do habitar*.

¹⁸ “*Um mundo onde se nasce na clínica e morre no hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou inumanas, os locais de trânsito e as ocupações provisórias ..., onde se desenvolve uma rede compacta de meios de transporte que são, também, espaços habitados, onde o utente habitual dos grandes centros, dos multibancos e dos cartões de crédito recria, com gestos do comércio «na linguagem dos mudos», um mundo votado à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, oferece ao antropólogo, e aos outros, um objecto novo cujas dimensões inéditas há que medir, antes de perguntar de que olhar será passível*” (Augé, 1998, p. 84).

| <i>Latim</i> | <i>Português</i> | <i>Espanhol</i> | <i>Inglês</i> | <i>Francês</i> | <i>Outros Idiomas</i> |
|--|--|--|--|--|--|
| <i>Ignis</i> | <i>Fogo</i> | <i>Fuego</i> | <i>Fire</i> | <i>Feu</i> | Italiano: <i>Fuoco</i> Catalão: <i>Foc</i> |
| <i>Casa, Casae</i> | Casa, nome comum a todos os edifícios especialmente destinados a habitação | <i>Casa</i> | <i>House</i> | <i>Maison</i> | Italiano: <i>Casa</i> Alemão: <i>Haus</i> |
| <i>Lār, Lāris, Lārēs, um ou ïum</i> | <i>Lar</i> , A parte da cozinha, em que, numa habitação, se acende o lume para fins caseiros; lareira; cozinha; o próprio lume. A casa de habitação; domicílio familiar; residência. | <i>Hogar</i> , (Del b. lat. <i>Focāris</i> , adj. Der. De <i>focus</i> , fuego.) m. Sitio donde se hace la lumbre en las cocinas, chimeneas, hornos de fundición, etc. Casa o domicilio. Familia, grupo de personas emparentadas que viven juntas. | <i>Hearth</i> , a brick, stone, or cement area in front of the floor of a fireplace, often used as a symbol representing home and family life. | <i>Foyer</i> , (lat. Pop. <i>Focarium</i> , class. <i>Focus</i> ; 1130) Lieu où l'on fait le feu; le feu lui-même. Lieu d'habitation d'une famille. Famille. Local servant aux réunions. Centre d'où rayonne la chaleur, la lumière. | Italiano: <i>Focolare</i> Alemão: <i>Heim</i> Catalão: <i>Llar</i> |
| <i>Focus</i> , Lar doméstico, lar dos deuses domésticos Lares e Penates. Lareira. Habitação familiar, casa. Chama, fogo. | <i>Lareira</i> , pedra, laje em que se acende o fogo; lar. | <i>Chimenea</i> , (Del fr. Cheminée) f. Cañón o conducto para que salga el humo que resulta de la combustión. Hogar o fogón para guisar o calentarse, con su cañón o conducto para que salga el humo. | <i>Fireplace</i> , a usu framed opening made at the base of a chimney to hold a domestic fire; a hearth | <i>Foyer</i> | Italiano: <i>Camino</i> Alemão: <i>Kamin</i> Catalão: <i>Llar de Foc</i> |

Quadro 1. Etimologias de palavras relacionadas com fogo e casa.

CAPÍTULO 2. O FOGO NA ORIGEM DA CASA

“De facto, quando os deuses e homens mortais se separaram, em Mecona, então, com ânimo determinado, o Titã ofereceu um grande boi, depois de o dividir, para pôr à prova a inteligência de Zeus: assim, num dos lados colocou as carnes e as vísceras gordas, debaixo da pele, escondendo-os no estômago do boi; no outro, num pérfido ardil, dispôs os ossos brancos do boi, disfarçando-os com gordura brilhante, e apresentou-lhos. Disse-lhe, então, o pai dos homens e deuses: ‘Filho de Jápeto, notável entre todos os soberanos, meu amigo, como de modo desigual dividiste os lotes!’ Assim falou, com ironia, Zeus que conhece os desígnios imortais. Respondeu-lhe Prometeu de pensamentos tortuosos, com um leve sorriso, sem esquecer o seu pérfido ardil: ‘Ó grande Zeus, o maior de todos os deuses que vivem sempre, escolhe das duas partes aquela que, no teu espírito, o teu coração decida.’ Assim falou, astucioso. Mas Zeus que conhece os desígnios imortais percebeu e não ignorou o engano; e no seu coração determinou males para os homens mortais, que pronto haveriam de se cumprir. Com ambas as mãos levantou a branca gordura. Ao mesmo tempo, enfureceu-se-lhe o espírito e a ira encheu-lhe o coração, quando viu os ossos brancos do boi, num pérfido ardil. Desde então, a raça dos homens que habita a terra queima aos Imortais os ossos brancos, sobre altares fumegantes. Indignado, disse-lhe Zeus que amontoa as nuvens: ‘Filho de Jápeto, que conheces os desígnios sobre todas as coisas, meu amigo, não esqueceste ainda as tuas pérfidas manhas!’ Assim falou, irritado, Zeus que conhece os desígnios imortais e, desde então, lembrando sempre este engano, negou aos freixos a força do fogo incansável para os homens mortais, que habitam sobre a terra. Mas o nobre filho de Jápeto iludiu-o, roubando o brilho do fogo incansável que se vê ao longe numa cana oca. Assim, atingiu de novo o ânimo de Zeus que amontoa as nuvens e irritou-se-lhe o coração querido, quando viu, no meio dos homens, o brilho do fogo que se vê ao longe.”

Hesíodo, *Teogonia, Trabalhos e Dias*

Os Gregos explicaram o aparecimento do fogo na terra com o mito de *Prometeu*¹⁹, um titã que, por amor aos homens engana *Zeus*, durante um sacrifício solene que marcava o momento de separação de homens e deuses. *Prometeu* divide um boi em duas partes, escondendo numa a carne e noutra os ossos disfarçados por uma camada de gordura, pede a *Zeus* que escolha uma das partes, e este decide-se pela segunda. Ao descobrir que foi enganado, *Zeus* fica revoltado contra *Prometeu* e contra os mortais. Para os punir, decidiu deixar de lhes enviar o fogo. No entanto, o titã não desiste e rouba algumas sementes de fogo²⁰ “à roda do sol”²¹ e leva-as para a Terra, escondidas num caule de férula (Ferreira J. R., 2008).

Os Gregos tendiam a explicar os fenómenos terrestres com histórias vindas dos céus, protagonizadas pelos deuses que tanto veneravam. Não obstante os mitos clássicos - que guardam em si a memória de outros tempos -, o Homem conhece o fogo há pelo menos 400.000 anos²², atribuindo-se o primeiro uso do fogo ao *Homo erectus pekinensis*²³, após vestígios encontrados por arqueólogos na caverna de *Zhoukoudian* (inicialmente denominado *Choukoutien*), na China, nomeadamente objectos e marcas de uso do fogo (Alcantud & Rey, 1997).

A questão do descobrimento do fogo e dos modos de o acender despertou a curiosidade e exercitou o engenho dos homens nas mais diversas épocas e regiões. James Frazer, importante antropólogo do século passado, distingue três fases pelas quais a humanidade, relativamente ao fogo, passou. Na primeira, “*Edad Sin Fuego*” (Frazer, 1986, p. 188), os homens ignoravam o uso e inclusivamente a existência do fogo; na segunda, “*Edad del Uso del Fuego*” (Ibid. p. 189), aparecem já familiarizados com o elemento e utilizam-no para se aquecerem e cozinhar, contudo desconhecem os modos de o acender; na última, “*Edad del Encendido del Fuego*” (Ibid. p.202), já descobriram, e aplicam regularmente, as formas de o acender por meio de um ou mais métodos. É curiosa a história, relatada no livro de Frazer, que algumas tribos de Queensland (Austrália) contam sobre uma tribo primitiva que acidentalmente adquiriu o fogo pela primeira vez a partir de um incêndio provocado por um raio, e que o entregou aos cuidados de uma anciã, intimando-a para que não o deixasse apagar; a anciã manteve-o vivo, durante anos, até que um dia o deixou apagar, após uma noite chuvosa. Após isto, viu-se obrigada a vaguear incessantemente em busca do fogo, completamente em vão, até que certa vez, perdendo a paciência, partiu dois paus de uma árvore e, ao desabafar a sua raiva, friccionou-os violentamente entre si, com a imprevista consequência de que se produz fogo a partir dessa fricção (Ibid.). É interessante a ideia de que o fogo se constrói e se destrói, que se lhe pode atribuir um valor construtivo – há, de facto,

¹⁹ Frazer explica-nos que, segundo Adalbert Kühn, “...la palabra Prometeo deriva de pramantha, nombre sânscrito que designa el palo vertical del taladro de fuego; quiere así interpretar a Prometeo como la personificación de dicho implemento primitivo para la producción de fuego. Pero son varias y fuertes las críticas que tal derivación ha provocado” (Frazer, 1986, p. 182).

²⁰ Não o fogo como elemento físico, mas como concepção espiritual (Zárate, 2012).

²¹ Porém, segundo Platão, não foi de *Zeus* mas sim de *Hefesto*, deus do fogo, e de *Atenas*, deusa das artes, de onde *Prometeu* roubou o fogo entregando-o aos homens (Frazer, 1986).

²² Vestígios encontrados mais recentes, numa caverna na África do Sul, indicam que o Homem conhece, e controla, o fogo há cerca de um milhão de anos.

²³ Conhecido comumente por *Homem de Pequim* ou de *Beijing*, é uma subespécie da espécie *Homo erectus*. Foi descoberto durante escavações nos anos de 1923 e 1927, na caverna de *Zhoukoudian*, perto de Pequim, na China. O material arqueológico encontrado foi datado entre 250 000 e 400 000 anos.

um engenho, uma arte por detrás do acender o fogo que, habilmente, o Homem primitivo aprendeu a dominar. Desde que a humanidade descobriu a forma de obter o fogo, nunca mais perdeu esse conhecimento, pois reconheceu os benefícios que lhe podia trazer e controlou-o. De acordo com alguns mitos, só nos tornámos de facto humanos quando adquirimos o fogo, sendo o Homem o único animal que o consegue produzir e controlar (Pyne, 2001). Em torno dessa força ígnea foram-se desenvolvendo as diversas artes e ofícios que satisfaziam as necessidades humanas: artes primárias, como iluminação, cozedura de alimentos, ataque e defesa; e artes secundárias, como as relacionadas com a mecânica do fogo e o seu emprego na agricultura, aproveitamento vegetal, construção de embarcações, metalurgia e cerâmica. Existe também uma história social do fogo, uma mitologia que compreende as diversas fases de pirolatria com as suas cerimónias e ritos; e um folclore de magnitude e interesse extraordinários (Grande Enciclopédia Universal, 2004).

Quimicamente, o fogo é um processo de oxidação da matéria altamente acelerado (combustível) induzido por calor (ignição). São necessárias três condições para que esse processo possa ocorrer: oxigénio, combustível e calor. Durante os tempos remotos da história do planeta Terra, pelo menos dois destes não existiam: oxigénio e combustível. O oxigénio só se tornou disponível há pelo menos um bilião de anos, o que permitiu o surgimento da vida. E há pelo menos meio bilião de anos que, durante o período geológico Devoniano, a vida assumiu a forma vegetal, fornecendo matéria combustível. A partir daí, a maioria dos lugares sazonalmente secos e com vegetação eram regularmente ocupados pelo fogo. O ser humano, após descobrir a existência desse elemento, alterou a frequência e a intensidade dos fogos - trouxe o fogo para regiões onde este nunca surgia espontaneamente e controlou-o onde este nunca cessava de arder. Como resultado, o fogo "natural" diminuiu progressivamente, e o fogo antropogénico²⁴ foi aumentando. O Homem é, efectivamente, o único ser que aprendeu a manipular o fogo. O controlo que exerce sobre este tornou-se, também, universalmente humano, pois não se conhece nenhuma sociedade nos últimos 100.000 anos que não tenha tido a habilidade necessária para o controlar (Vries & Goudsblom, 2003). A domesticação do fogo, juntamente com a linguagem e a agricultura, constituem os grandes eventos que influenciaram profundamente o progresso do Homem (Hough, 1926). Uma força selvagem da natureza era cuidada, protegida da chuva e mantida com combustível.

O sociólogo Johan Goudsblom salienta três características elementares do fogo: este - processo de combustão, que se manifesta sob a forma de calor e luz (há uma transferência de energia acumulada no combustível para o ar circundante ou para um objecto) -, é *destrutivo*; desintegra matéria altamente organizada e, após a transferência acima referida, deposita o que resta da matéria original - as cinzas - já sem qualquer réstia de energia. É igualmente *irreversível*, pois não é possível que as cinzas retornem à sua forma e cor originais - *a fênix é apenas resultado da fantasia*. O fogo é também *auto-gerador* - causa calor e este provoca fogo. Apesar destas características, os nossos ancestrais incorporaram esta força natural na sua sociedade e deram sentido à sua força potencialmente

²⁴ Derivado da actividade humana.

destrutiva, usando-a em seu benefício (Goudsblom, 1992). Por ser auto-gerador era possível preservá-lo e mantê-lo aceso e, assim, tornaram-no o centro do seu grupo, reverenciando-o como símbolo da vida eterna. A domesticação do fogo tornou os homens menos dependentes das forças naturais que não podiam controlar, tal como a alternância entre dia e noite ou o ciclo das estações. Tornou o contraste entre luz e escuridão, quente e frio, seco e húmido, mais fácil de manipular. O Homem tornou-se, assim, mais forte e as suas vidas tornaram-se mais seguras e confortáveis (Vries & Goudsblom, 2003). Como nos lembra Stephen Pyne, especialista na história do fogo, esta força ígnea iluminou e aqueceu a noite, protegeu os abrigos, alterou as relações sociais, tornou os alimentos mais comestíveis (ao cozinhar alimentos que eram tóxicos ou difíceis de consumir), removeu toxinas e matou bactérias, parasitas e micróbios. O fogo era uma espécie de deus, ou pelo menos teofania; o fogo era mito; era ciência; era poder. Como um *ser*, a chama tinha de ser concebida, alimentada, protegida, despertada, controlada -, foi de facto esse resguardo da chama que iniciou a domesticação do fogo. Necessitava de atenção constante e, principalmente, de abrigo (Pyne, 2001).

O uso do fogo permitiu ao Homem pré-histórico fixar-se num único lugar e, com a domesticação do fogo, surgiu a casa e, conseqüentemente, o seu desenvolvimento (Rodrigues S. F., 2009). O fogo domesticado não poderia sobreviver dia e noite, Verão e Inverno, sem protecção. Nem as pessoas consideravam um abrigo sem a sua presença confortável. Então, abrigaram a chama do frio e da chuva, mantendo o combustível perto (Pyne, 2001). Contudo, segundo Lisa Heschong, o uso do fogo enquanto fonte de calor pode ter sido secundário em relação aos seus outros usos: como forma de cozinhar e preparar a comida, como forma de afastar as pragas e desencorajar os predadores, e, acima de tudo, como foco de um fascínio místico (Heschong, 1973). É fácil imaginar que a apreciação inicial do fogo tenha sido psicológica: o seu brilho à noite em contraste com a sua dissimulação durante o dia era marcante e propiciava um sentimento de conforto e segurança (Hough, 1926). O domínio da noite já não reinava a vida das gentes desses tempos remotos - o poder do fogo permitia-lhes controlar a escuridão.

A casa, inicialmente o abrigo que protegia o Homem da intempérie – primeiro caverna e depois cabana –, era o local onde, em torno do fogo centralizado, o Homem começou por se reunir (Rodrigues S. F., 2009). Casa e fogo, juntos, criam o *lar*. A domesticação começou, literalmente, com a criação de um *domus* para albergar o fogo. O *lar* era, como a sua origem do latim nos lembra, um *focus* na vida (Pyne, 2001) – revela, efectivamente, a importância do fogo como elemento fundacional da casa e da arquitectura, denunciando a origem da casa na cabana primitiva de espaço único, centrado no fogo. Deste modo, o abrigo e o fogo primitivos revelam-se inseparáveis, como expõe o arquitecto Luis Fernández-Galiano, no seu livro *Fire and Memory: On Architecture and Energy. Cabana e fogo, construção e combustão, matéria e energia*²⁵ – além de complementares e intercambiáveis, estão inextricavelmente unidos na história da habitação, desde as origens (Fernandez-Galiano, 2000).

²⁵ "...a unique combination of constructed order and combustible disorder. Energy brings architecture into the world of processes and life. But it also bestows architecture with consumption, fugacity, and irreversible time. Architecture brings together fire and hut, chaos and organization" (Fernandez-Galiano, 2000, p. 8).

O romano Vitrúvio defendeu, no seu tratado *De Architectura*²⁶, que na descoberta do fogo está a origem da casa e do homem social²⁷ (Vitrúvio, 2006). Esta explicação de Vitruvius, como nos conta Galiano, deriva do evolucionismo Epicurista²⁸ introduzido pelo filósofo Lucrécio²⁹, no seu poema *De rerum natura*³⁰. Porém, a ideia não é original: o deus grego *Hefesto* (Fernandez-Galiano, 2000), deus do fogo – e mais tarde o romano *Vulcano*, invocado como divindade do Lar (Lamas, 1991) – representava o *ignis elementatus*³¹, ou seja, o fogo físico civilizador de *Hefesto* e *Vulcano* oposto ao fogo simbólico de *Prometeu*. Introduzido por Homero, o Deus do Fogo é reconhecido como *Arch-artisan* e Mestre da Humanidade, pois ensina os ofícios e as artes aos homens, que viveram “*in caves like beasts*”. É esta mesma expressão – *ut ferae*, como animais selvagens – que Vitruvius usa para descrever a vida do homem antes da descoberta do fogo, e a conseqüente formação da sociedade humana, e o início da arquitetura (Fernandez-Galiano, 2000).

Apesar de Leon Battista Alberti, contrariamente a Vitruvius, estar convicto de que foram *um telhado e paredes* que marcaram o início da congregação dos homens, no seu livro *De re aedificatoria libri decem*, no capítulo II do livro I, o fogo precede o tecto e as paredes na história da origem da casa, fazendo parte da arquitetura. Como transcrito por Luis Fernández-Galiano, “*In the beginning, men sought a place of rest in some region safe from danger; having found a place both suitable and agreeable, they settled down and took possession of the site. Not wishing to have all their household and private affairs conducted in the same place, they set aside one space for sleeping, another for the hearth, and allocated other spaces to different uses. After this men began to consider how to build a roof, as a shelter from the sun and the rain. For this purpose they built walls on which a roof could be laid*” (Alberti citado em

²⁶ *De Architectura Libri Decem*, está dividido em dez volumes e foi escrito, em latim, no século I a.C.

²⁷ “Os homens, segundo o primitivo modo de vida, nasciam como as feras nas florestas, cavernas e bosques, passando a vida a alimentar-se de productos campestres. Durante esse tempo, em determinado lugar, árvores agitadas e oprimidas pelas tempestades e pelos ventos, friccionando repetidamente entre si os ramos, provocaram o fogo; amedrontados com o ímpeto de tal chama, aqueles que se encontravam perto desse lugar puseram-se em fuga. Mais tarde, apaziguado este fenómeno, aproximando-se e dando conta da grande vantagem para os corpos em estar junto do calor do fogo, ajuntando lenha e mantendo-o aceso, chamaram outros, e dando-o a entender por sinais, descobriram o proveito que daí poderiam retirar. Como naquele encontro de homens se produziam sons que eram alimentados pelo sopro, foram-se estabelecendo vocábulos à medida que iam surgindo no uso quotidiano, de onde depois começaram a falar fortuitamente como resultado de expressarem muitas vezes as coisas do dia-a-dia. Tendo pois assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, juntando-se muitos no mesmo lugar e tendo naturalmente a vantagem de andarem erectos e não curvados como os restantes seres vivos, para olharem a magnificência do firmamento e dos astros, assim como poderem, com as mãos e os dedos, trabalhar facilmente tudo aquilo que quisessem, começaram uns nesse ajuntamento a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir. Observando então as habitações alheias e juntando coisas novas aos seus projectos, cada dia melhoravam as formas das choupanas (Casae: cabanas, choupanas. Singular casa. Atente-se na evolução semântica do termo)” (Vitrúvio, 2006, p. 71).

²⁸ O epicurismo é um sistema filosófico, ensinado por Epicuro de Samos (*Epikouros*), filósofo grego. O seu pensamento foi muito difundido, principalmente a partir do século I a.C., sendo Lucrécio o seu maior divulgador.

²⁹ “Aunque Lucrecio associa también la invención del fuego com los primeros edificios, habla muy poco de éstos. Nos dice que los hombres en estado salvaje ocupaban «las famosas guaridas boscosas de las ninfas» y que «cuando todavía no sabían cómo usar el fuego para sus fines... vivirían en bosques, cuevas de las montañas y selvas para proteger sus rudos miembros en la espesura cuando los azotaban las rachas de lluvia y viento...» (Rykwert, 1999, p. 138).

³⁰ É um poema didático, inserido no género dos *periphyseos*, cultivado por alguns pré-socráticos gregos, foi escrito, em latim, no século I a.C., e encontra-se dividido em seis livros.

³¹ Como traduzido por Giovanni Boccaccio ao falar do fogo de *Vulcano* (Zárate, 2012), do latim significa o elemento fogo (Ferreira A. G., 1998).

Fernandez-Galiano, 2000, p. 11), ou seja, o fogo foi parte integrante da arquitectura antes de se construírem telhados e paredes. Assim, o fogo está intrinsecamente ligado à construção, nos mitos da sua origem.

2.1. O fogo central

“The concept of inside is thereby changed from a refuge to a fixed point in space, from which man could experience a new sense of freedom and participation. This point is marked by the great fireplace with its vertical chimney. Hence man no longer places himself at the center of the world as was the case in Versailles. Rather we find at the centre an element which symbolizes the forces and order of nature. A remainder evidently, that the modern world should not negate the basic meanings of existence.”

Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards A Phenomenology Of Architecture*, p.194

O centro da habitação, na sua origem, coincide com o local onde se acende o fogo, sendo este, conseqüentemente, o próprio *focus*³² desse espaço - o fogo centralizado.

A noção de centro é desenvolvida como forma de organização do espaço, no qual este está *subjectivamente centrado* na própria pessoa. Esta necessidade revela-se tão intrínseca ao Homem que, desde a Antiguidade, pensou o mundo como sendo centralizado³³. A palavra *lar* diz-nos que o mundo pessoal de cada Homem tem o seu centro, significando a palavra *lar* o que é íntimo. Norberg-Schulz diz-nos que a noção de *lar*, como centro do próprio mundo individual, remete à infância, pois os primeiros pontos de referência estão ligados à casa, e a criança só se sente segura em ultrapassar os limites da habitação muito lentamente. O arquitecto salienta que o centro representa para o Homem o *conhecido*, em contraste com o *desconhecido*, logo assustador (Norberg-Schulz, 1975).

Mircea Eliade explica-nos que as sociedades arcaicas e tradicionais concebem o mundo que as rodeia como um microcosmo. Nos limites desse mundo fechado começa o domínio do desconhecido, do não-formado. Assim, de um lado existe um espaço cosmicizado, que é habitado e possui uma estrutura, uma organização. Do outro lado, no exterior desse espaço familiar, existe a região desconhecida e temível dos demónios, das larvas, dos mortos, dos estranhos – ou seja, o caos, a morte, o desconhecido, logo assustador. Todo o microcosmo, toda a região habitada, tem um ou vários centros, ou seja, um lugar sagrado por excelência. Cada um desses centros é considerado um “Centro do Mundo” – um *imago mundi*. O espaço sagrado é o espaço real por excelência, pois para o mundo arcaico o mito é real porque ele relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado. Assim, toda a construção ou edificação tem, desde as suas origens, como modelo a cosmogonia – toda a habitação humana comporta um aspecto sagrado pelo facto de reflectir o mundo, e, na sua estrutura, revela-se um

³² Do latim significa *lar* e *fogo*, dando origem à palavra *foco*. Aqui utiliza-se de modo a salientar essa analogia entre *lar-fogo-centro*.

³³ O geocentrismo é o modelo cosmológico mais antigo. Na Antiguidade todos partilhavam a mesma visão, incluindo Aristóteles. Foi o matemático e astrónomo Claudius Ptolomeu (90 -168 d.C.) que consagrou esta teoria. Esta defendia que a Terra estaria parada no centro do Universo, sendo que os corpos celestes, inclusive o Sol, giravam ao seu redor. Esta ideia perdurou até ao heliocentrismo (o Sol no centro do Universo), defendido por Nicolau Copérnico, no séc. XVI.

simbolismo cósmico. A construção de uma casa representa a fundação de um *cosmos* num caos, a delimitação de uma morada num território *desconhecido*, e, por isso, a casa é uma imagem do mundo, uma *imago mundi*. É um microcosmos que o Homem constrói imitando a criação-arquétipo dos Deuses. Cosmificar é consagrar e consagrar é repetir ritualmente a cosmogonia. Por exemplo, a construção do altar do fogo sagrado, na Antiguidade Clássica, como veremos mais à frente, reproduzia a criação do mundo, e o altar era em si mesmo um microcosmo (Eliade, 1996). O fogo localiza-se ao centro da casa desde a sua origem, representando um lugar sagrado, foco de um fascínio místico. Representa o espaço habitado, o íntimo, o *conhecido*, que protege do exterior, do *desconhecido*.

Por conseguinte, o centro é o ponto de onde o Homem toma posição como ser pensante no espaço, o ponto onde “mora” e “vive” no espaço. Segundo Norberg-Schulz, *centro significa a criação de um lugar*, ou, por outras palavras, todos os centros são *lugares de acção*, onde acontecimentos significativos da nossa existência têm lugar. São pontos de chegada, assim como pontos de partida, a partir dos quais nos orientamos e apropriamos do ambiente. No entanto, as acções só têm significado na sua relação com lugares particulares e estão qualificados pelo carácter do lugar (Norberg-Schulz, 1975). Este ponto é-nos particularmente importante, pois é no *lar* – local qualificado pelo fogo, o *focus* -, que encontramos essa significação. A casa orienta-nos no espaço, ao partirmos dela todos os dias para a ela regressar, é assim o centro do nosso espaço físico. Se a casa é o núcleo do espaço físico que diariamente habitamos, o *lar* é o centro do espaço espiritual. Anteriormente citámos Ernesto Rogers ao dizer que a casa necessita de um *canto para ler poesia*, ou seja, que tem de responder às necessidades espirituais do Homem. Isto está intrinsecamente relacionado com a intimidade e introspecção que encontramos no lugar que habitamos, no lugar que nos protege do *desconhecido*. Podemos designar o *lar*, local onde se acende o fogo, como o *canto para ler poesia* – o *focus* do nosso espaço espiritual.

Norberg-Schulz diz-nos ainda que um ambiente estruturado depende da nossa capacidade de o reconhecer como tal; por outras palavras, depende da existência de lugares estáveis, permanentes, que nos transmitam segurança. O espaço pessoal de cada um deve manter uma estrutura e ser experienciado como um *interior*, em contraste com o *exterior* que nos rodeia, ou seja, além de um *centro* é igualmente fundamental o estabelecimento de *limites* (Norberg-Schulz, 1975). Assim, a casa deve funcionar como *imago mundi*, articulada por centros e limites. A casa continua a conservar o seu aspecto sagrado, ao constituir um espaço inviolável, de intimidade, repouso, refúgio, marcadamente separada do mundo exterior, o profano. Se a casa é o nosso primeiro mundo³⁴, como diz Bachelard, então é ainda um *cosmos* e, assim, a casa e o mundo correspondem-se de alguma maneira.

Desde os primórdios que a casa é, de facto, dotada de centros, não só o lugar onde se acende o fogo – a lareira -, mas também a mesa e a cama. A lareira tem sido desde os primórdios o centro da habitação – foi, de facto, o primeiro centro. A mesa é onde a família se reúne para formar um círculo, enquanto a cama é o local onde se começa e termina o dia. Porém, nos últimos tempos, a televisão e o

³⁴ “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (Bachelard, 2008, p. 24).

computador têm vindo a constituir-se como novos focos da casa³⁵, criando novos centros e diminuindo a importância dos três focos originais (Muga, 2005).

³⁵ No final da década de oitenta, uma estação televisiva americana iniciou a emissão de um programa, durante o inverno, cujo cenário remetia a uma sala de estar, tendo como foco uma lareira acesa e um grande ecrã televisivo. A lareira e o monitor foram estrategicamente posicionados, lado a lado, para transmitir uma mensagem. Os telespectadores foram convidados a aceitar a analogia entre o fogo e a televisão, e em troca associar os seus próprios televisores à lareira. Assim, ao assistir esse programa televisivo, os telespectadores observam os dois objectos – televisão e lareira – como intercambiáveis. Os dois são apresentados como análogos. Mais do que isso, são o passado e o presente um do outro, e todos os significados contidos na lareira acesa são intencionalmente transferidos para o televisor. Toda a história associada ao fogo doméstico é, assim, reproduzida na televisão (Tichi, 1992).

2.1.1. Cabana primitiva e o fogo único

“...a cabana revela-se como a raiz axial da função de habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, tantas vezes excessivamente carregadas de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas.”

Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, p.48

Falar sobre a cabana primitiva é falar sobre as origens da arquitectura. O Homem transportou para a construção da cabana os modelos orgânicos dos refúgios naturais que primeiramente o albergaram: útero e caverna. A gruta natural, a primeira “casa” do Homem, substituiria, alegoricamente, o refúgio físico e térmico do ventre materno. A caverna define um espaço interior contido, fechado em si mesmo, cujas *“...paredes naturais enterradas são os limites conformadores côncavos e maciços, onde a superfície interior com uma espessura indeterminada, de massa rochosa e terra, por trás define a total clausura do mundo interior, amorfo e sombrio”* (Pinto, 2007a, p. 58). Ao sair da caverna leva consigo essa ideia de interioridade, *“...sob o esquema topológico e redondo que define o espaço interior com a sua penumbra, o seu sentido de abrigo, e de lugar associado à centralidade do círculo em torno da fogueira. A forma de irradiação do espaço térmico torna-se também ela conformadora”* (Ibid., p.60). De facto, para Vitruvius a essência da arquitectura encontra-se associada à cabana que protege o fogo, que o preserva e aquece a família. A primeira construção humana seria, então, o resultado do fogo protegido. O fogo é, deste modo, elemento proto-arquitectónico, sendo a partir dele que a arquitectura nasce como mito e rito. É na cabana primitiva que se encontram plasmadas as *regras naturais* da arquitectura, uma forma arcaica que demonstra a relação íntima entre Arquitectura e Natureza (Rykwert, 1999). Talvez seja por esse motivo que a cabana primitiva de espaço único, de desenho orgânico, arredondado ou oval, surge, primitivamente, conectada por uma reminiscência à forma da gruta (Pinto, 2007a).

Não obstante, a primeira lareira conhecida remonta a 500.000 a.C., localizada na grande caverna de Escale, no sul de França³⁶. De acordo com o historiador de arquitectura Spiro Kostof, considera-se que essa seja, talvez, a primeira peça de arquitectura documentada. Já a estrutura artificial mais antiga conhecida localiza-se em Terra Amata, também na França, e remonta a 400.000 a.C. Aí a lareira situava-se no centro, protegida dos ventos predominantes do Norte por um resguardo de seixos. A área circundante imediata encontrava-se limpa, indicando que era aí que, provavelmente, o grupo dormia. Afastado deste foco social da cabana existiam a zona de trabalho e uma espécie de cozinha (Kostof, 1995).

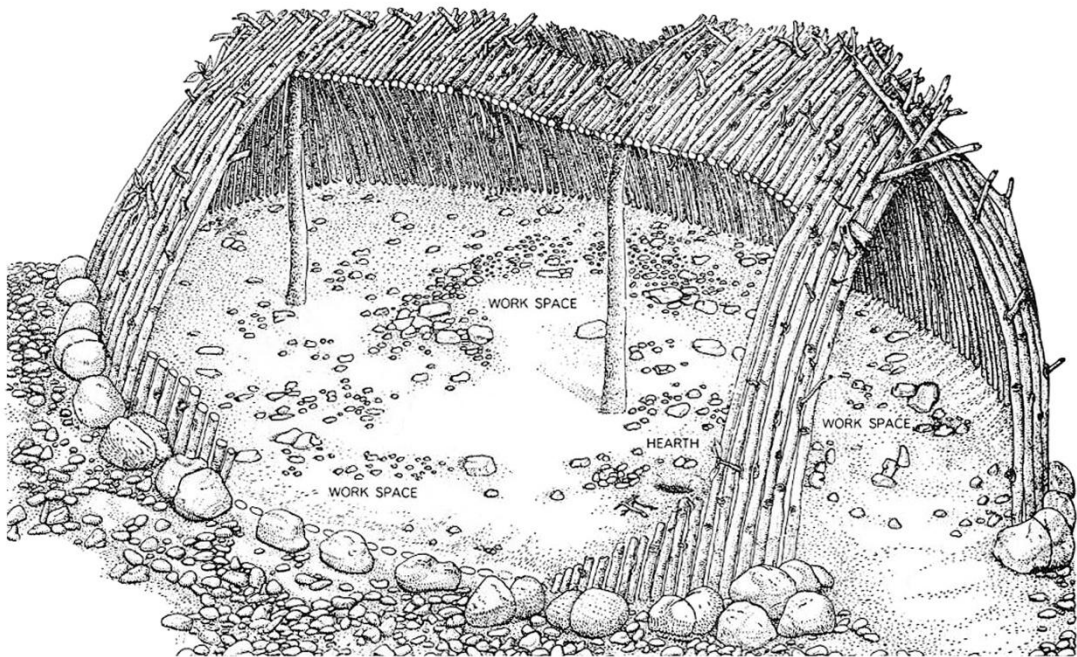
³⁶ Outras fontes dizem que a primeira lareira conhecida localiza-se na caverna de Drachenhohle, na Suíça, e remete ao Paleolítico Inferior (Lozoya, 1951).

De facto, os grandes escritores da história³⁷, como nos indica Yago Bonet Correa, consideram a cabana primitiva o ponto de partida da investigação arquitectónica – a origem remota da habitação. As cabanas primitivas eram inicialmente circulares, evoluindo progressivamente, tornando-se elípticas ou rectangulares. O que as caracterizava era o espaço único que as constituía, sem divisões, no meio do qual se situava o fogo – fogo este que se revela inseparável da casa primitiva (Correa, 2007).

O abrigo era construído em torno do fogo por várias razões. Primeiro a habitação era construída com materiais inflamáveis, e por isso o fogo não poderia ser aceso com segurança nas zonas laterais. Segundo, o fogo ao centro permitia que a maior parte do espaço estivesse à mesma distância do calor e da luz. Além disso, o fogo e a saída do fumo deviam coincidir, pois como puderam observar, o fumo sobe verticalmente, o que levou à construção de telhados cónicos (Hough, 1926). Nesses tempos primordiais a chaminé resumia-se a toda a casa, o fogo era implantado ao centro e o fumo escapava pela cobertura. Actualmente, pode-nos parecer um ambiente nada agradável, no entanto, para as pessoas dessas épocas era vantajoso pois o calor e a luz do fogo eram utilizados de uma forma mais vasta do que aquele que arde nas lareiras actuais (Putnam, 1882). O fogo fornecia três grandes serviços à humanidade primitiva: cozinhar – que mais tarde se desenvolveu para incluir a metalurgia e a cerâmica -, aquecer e iluminar. Originalmente o fogo indiviso – *uno* – em torno do qual as pessoas se reuniam após o cair da noite, cumpria essas três funções. A unidade do fogo primordial é a origem do fascínio místico que o fogo desencadeava nas culturas arcaicas e, inclusive, na mitologia. Com o progresso da civilização, a unidade original dissolveu-se e as funções do fogo foram separadas - houve uma fragmentação do fogo doméstico - apesar do cozinhar e aquecer terem permanecido juntos durante muito tempo. De facto, o primeiro elemento a autonomizar-se foi a iluminação, pois o fogo podia ser transportado em paus e toros e a qualidade da chama iluminante dependia das propriedades da madeira. Mais tarde surgiram inovações técnicas como a tocha e a vela, resultado de uma série de ínfimos e meticulosos aperfeiçoamentos para que a chama melhor ardesse em redor do pavio com o único e exclusivo propósito de iluminar (Schivelbusch, 1995).

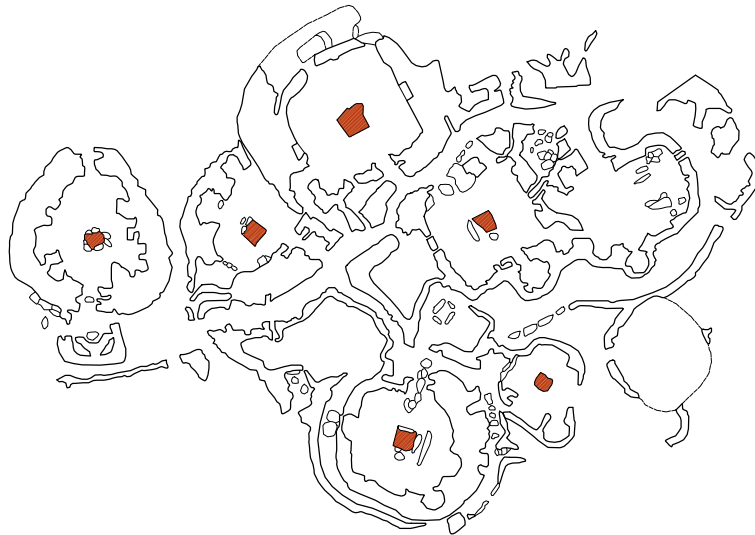
Um dos exemplos arqueológicos mais significativos da habitação primordial, onde ainda hoje se reconhece o lugar central do fogo, é o assentamento neolítico de Skara Brae. No Inverno de 1850, uma violenta tempestade erodiu severamente as dunas de areia em Skail Bay, em Orkney. Essa casualidade revelou uma das maiores descobertas arqueológicas da Escócia: ficaram expostas as estruturas das casas que, devido à sua implantação, permaneceram intactas, apenas com a perda das coberturas. Interiormente incólumes, essas habitações do Neolítico, construídas há cerca de cinco mil anos, permitem-nos descobrir a vida doméstica dessas pessoas. Eram construídas em pedra, esta que desenhava todo o interior, e ao centro estabelecia-se o fogo numa área rectangular delimitada pela pedra, e que ainda hoje é perfeitamente reconhecível. A ocupação é essencialmente uma combinação de dez casas, de diferentes datas (Richards, 1993).

³⁷ Vitruvius, Rykwert, Filarete, Cesarino, Claude Perrault, Milizia, Laubier, Violet-le-Duc, Quatremère de Quincy, Lobkowitz, Fletcher, Le Corbusier, entre outros.



2. Terra Amata (França), cabana primitiva, 400.000 a.C.

Desenho reconstrutivo de Henry de Lumley, arqueólogo que, durante escavações em 1966, descobriu o sítio arqueológico.



3. Planta Skara Brae.

Ao centro dos diversos espaços ainda é reconhecível o local onde se acendia o fogo.



4. Corte reconstutivo de uma habitação de Skara Brae.
Desenho de Trevor Garnham.

2.1.2. O fogo sagrado e o *Mégaron*

*“Quando julgares que chegámos e entrámos já em casa,
dirige-te à cidade dos Feaces e lá pergunta pela casa
de meu pai, o magnânimo Alcínoo.
É facilmente reconhecível: até uma criança te poderia
lá levar, porque as casas dos Feaces não são construídas
como o palácio de Alcínoo, o herói.
Quando te cercarem os edifícios e o pátio,
vai depressa para a grande sala, onde encontrarás
a minha mãe: ela senta-se à lareira, à luz do fogo,
e fia lã, purpúrea como o mar, maravilha de se ver!,
reclinada contra uma coluna. As servas sentam-se à sua volta.
Aí, contra a mesma coluna, está o trono de meu pai,
onde se senta como um imortal a beber o seu vinho.”*

Homero, *Odisseia*, Canto VI, p.114-115

A mitologia greco-romana enfatizou a noção de *lar* e a sua relação com o fogo, como nos conta Fustel de Coulanges no seu livro *A Cidade Antiga*. Tanto a casa grega como a romana albergavam sempre um altar onde se deveria manter um fogo sempre aceso, dia e noite³⁸ – o *fogo sagrado*, reverenciado como um deus. Era o chefe da casa que tinha como obrigação preservar a chama pois a sua extinção era sinónima da extinção da família. Este ritual prendia-se a uma crença antiga e era encarado pelo povo com devoção e dedicação³⁹. O fogo sagrado deveria permanecer *puro* e por isso não poderia ser alimentado com uma madeira qualquer; na verdade, a religião distinguia, entre as árvores, aquelas espécies que podiam ser utilizadas para o alimentar. Tinha algo de divino; adoravam-no, prestavam-lhe verdadeiro culto⁴⁰. Com o tempo, os símbolos desta religião modificaram-se e começaram a considerar os seus deuses como pessoas e a dar a cada um deles nome próprio e forma humana e, conseqüentemente, o culto do *lar*, do *fogo sagrado*, também se transformou. O altar do fogo foi personificado, e chamaram-lhe *Héstia* na Grécia e *Vesta* em Roma (Coulanges, 1980). A deusa *Héstia* era, então, a deusa do fogo doméstico e daquele que ardia no altar dos deuses – o seu nome significa *lar*. Todas as cidades gregas a veneravam, especialmente a cidade de Delfos, onde o culto era especial pois esta cidade era considerada o centro do universo, ou seja, o seu *lar* era o *lar* comum a todos os

³⁸ “Ao anoitecer de cada dia se cobriam de cinza os carvões, para deste modo se evitar que eles se consumissem inteiramente durante a noite; ao despertar, o primeiro cuidado do homem era avivar o fogo e alimentá-lo com alguns ramos secos. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda a família havia morrido; *lar extinto, família extinta, eram expressões sinónimas entre os antigos*” (Coulanges, 1980, p. 26).

³⁹ O culto do fogo sagrado não foi exclusivo entre as populações da Grécia e da Itália. Encontramo-lo, igualmente, no Oriente. Os hindus, por exemplo, que chamavam *Agni* à divindade do fogo, onde o fogo do lar, tal como na Grécia, era essencialmente puro. De acordo com Coulanges, nem os gregos tomaram dos hindus esta religião nem os hindus a aprenderam com os gregos, pois, tanto os gregos, como os italianos e os hindus partilhavam o mesmo passado: numa época muito afastada, os seus antepassados moraram conjuntamente na Ásia Central. E foi aí que, pela primeira vez, se formaram estas crenças e se estabeleceram estes ritos.

⁴⁰ Uma das orações, dirigidas ao fogo, era, como cita Coulanges: “*Torna-nos sempre prósperos, sempre felizes, ó lar; ó tu que és eterno, belo, sempre novo, tu que nutres, tu que és rico, recebe de bom coração as nossas oferendas, dando-nos em troca a felicidade e a saúde que é tão doce*” (Coulanges, 1980, p. 27).

gregos, que ali foram buscar a chama para reacender os seus lares privados, extintos pela passagem dos bárbaros. Consideravam o *lar doméstico* o centro da habitação familiar, e conseqüentemente *Héstia* o centro da habitação divina - cada habitação exibia a sua figura, num lugar privilegiado (Lamas, 1991). O fogo do lar era uma espécie de ser moral; brilhava, aquecia e cozia os alimentos, mas possuía "...ao mesmo tempo um espírito, uma consciência ... dir-se-ia homem, porque do homem possui a sua dupla natureza; fisicamente, resplandece, move-se, vive ... moralmente, possui sentimentos e afectos, dá ao homem a pureza, educa o belo e o bem, e alimenta a alma" (Coulanges, 1980, p. 33).

De facto, o fogo era muito importante na vida das pessoas da Antiga Grécia, revelado não só pela sacralidade que lhe estava associada, como pela consagração de um espaço protagonizado pelo fogo: o *mégaron*.

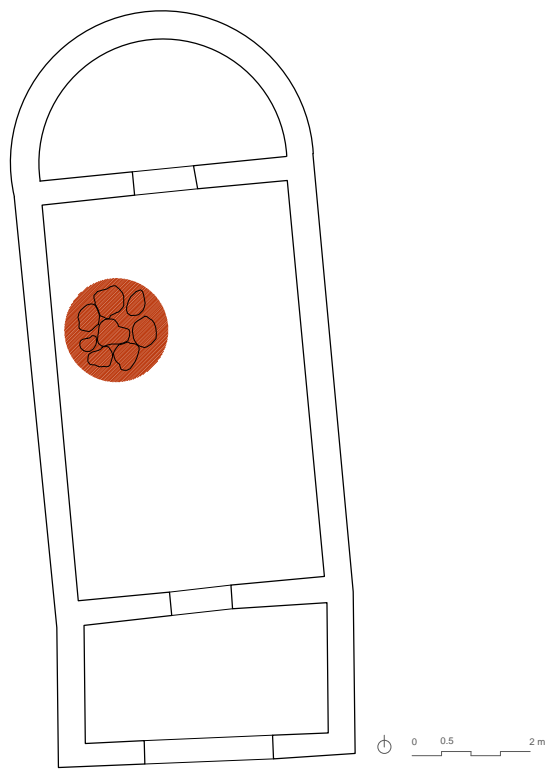
Descrito na *Odisséia*, o termo Homérico⁴¹ *mégaron* designa um espaço arquitectónico característico dos palácios micénicos, na Antiga Grécia⁴² (e que será mais tarde a base dos templos gregos)⁴³, porém, segundo Kostof, conhece-se a sua existência desde 1800 a.C., antes do domínio micénico, após ter sido descoberto no palácio em Beycesultan, na Ásia Menor (actual Turquia). O *mégaron*, ou *sala grande*, constituía o núcleo arquitectónico de todo o complexo dos palácios micénicos, a casa do rei, estes inspirados no labiríntico palácio de Knossos. O espaço, que era também a sala do trono e lugar de culto, constituía o centro da vida social da aristocracia micénica. De dimensões variáveis, constituiu a tradução mais nobre da habitação primitiva rectangular, organizada por duas divisões: um amplo espaço rectangular, térreo (os palácios tinham apenas dois pisos), com um grande fogo central sobre uma base circular, rodeado por quatro colunas que sustentavam o piso superior, antecedido por um vestíbulo, que permitia a entrada no espaço; por vezes, existia também um pórtico frontal formado pelo prolongamento das paredes laterais, finalizadas por colunas. O fumo, causado pelo fogo, escapava por uma ampla abertura situada no tecto, que permitia, igualmente, a iluminação natural. Na verdade, o *mégaron* foi uma unidade padrão para as residências importantes neste local desde o terceiro milénio a.C.

Em Tróia (situada na província de Çanakkale, Turquia), evidências do *mégaron* são ainda mais antigas. A cidade lendária de Tróia, descrita nos poemas de Homero, resulta de nove níveis de ocupação, construídos uns sobre os outros. Cada vez que a cidade era destruída, uma nova era erigida sobre essa. A primeira ocupação, denominada Tróia I, remete a 3000 a.C. Aí conhece-se um *mégaron* completo, com dezoito metros de comprimento (incluindo o pórtico) e sete de largura. O espaço principal continha as plataformas para as camas, uma lareira central cravada no chão de pedra, e uma mais pequena contra a parede traseira, para cozinhar.

⁴¹ O *mégaron* revela-se muito semelhante à descrição da casa de Ulisses feita por Homero na *Odisséia*.

⁴² A cultura clássica grega iniciou-se por volta de 1700 a.C., cujo povo inicial, os micénicos, não eram nativos da Grécia. Deslocaram-se para o país, e para as ilhas em seu redor, a partir da Ásia Menor e, por volta de 1600 a.C., já controlavam a região. Construíram um grande número de cidadelas, famosas pelas lendas - Pylos, Tiryns, Mycenae -, e falavam um grego arcaico que foi denominado Linear B.

⁴³ Quando se sentiu a necessidade de construir uma "casa" para albergar as estátuas dos deuses que os gregos veneravam, o protótipo foi a casa do chefe, com uma sala rectangular e um pórtico.



5. Karakou (Grécia), *hairpin megaron*. 2000 - 1500 a.C.

O *mégaron* de Tróia II (2600-2250 a.C.) diferiu deste último num aspecto importante. As paredes laterais eram prolongadas até à traseira, formando um pórtico raso, de onde não havia acesso do espaço principal. O propósito deste falso pórtico era provavelmente para permitir que a cobertura plana se estendesse para lá da parede traseira e assim proteger os tijolos de adobe da chuva. Por este motivo, as extremidades das paredes laterais eram revestidas a madeira. Pode ter sido esta preocupação inicial que favoreceu o desenvolvimento do particular tratamento arquitectónico dessas extremidades, resultando no desenho de colunas no palácio de Beycesultan.

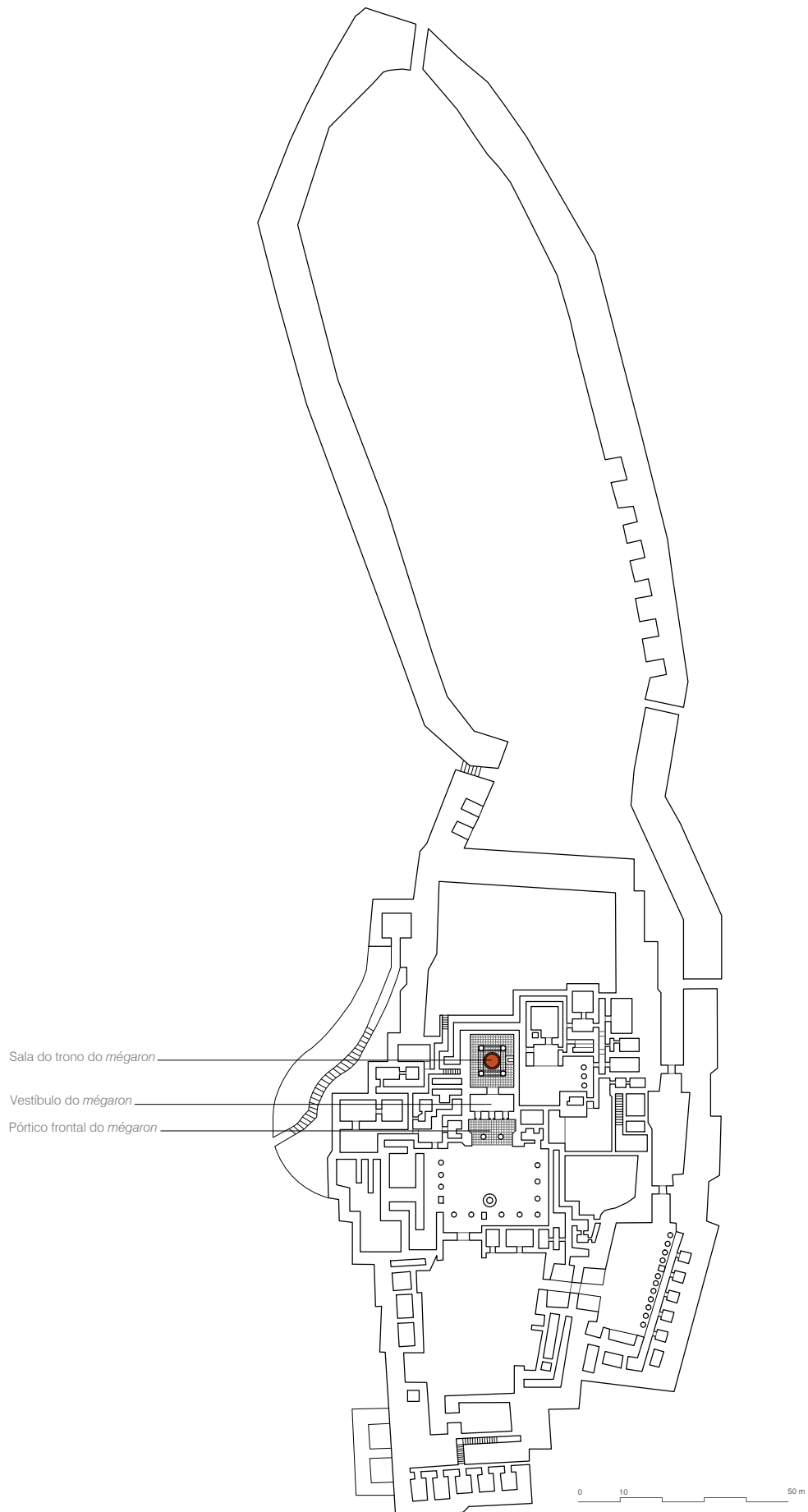
Só se encontra novamente o *mégaron* em terras gregas, como espaço central dos palácios micénicos. O edifício provavelmente chegou à Grécia desde a Ásia Menor juntamente com outros elementos micénicos, mas encontra-se esporadicamente na Europa Oriental. Pelo menos uma tipologia de casa do período pré-micénico na Grécia pode ser considerado um arquétipo procedente – o chamado “*hairpin megaron*” – uma estrutura em U, cuja extremidade curva era destinada a um quarto. A cobertura, no entanto, era em forma de aresta em vez de plano. Nas pequenas ocupações da Idade do Bronze na Grécia, este tipo era provavelmente destinado aos chefes. As pessoas comuns viviam em casas de diferentes tipos, rectangulares ou circulares, localizadas indiscriminadamente ao lado umas das outras, cujo centro familiar era igualmente o fogo.

As grandes cidadelas dos reis micénicos datam de 1400 a.C., e representam o primeiro grande episódio arquitectónico da cultura grega. Localizavam-se estrategicamente, onde houvesse abastecimento de água e eminências defensivas – e no cume era erigido o palácio do rei. O *mégaron* dominava o complexo do palácio e determinava o seu eixo. Usualmente estava virado a sul e a sua entrada fazia-se pelo pórtico; no espaço principal, uma grande lareira em argila era o foco deste lugar cerimonial. O fumo saía através das laterais de uma clarabóia que ficava por cima do fogo, uma disposição que também permitia a iluminação do espaço. A clarabóia era suportada por quatro colunas que estavam aos cantos da lareira. Por vezes, como é o caso de Pylos, existia uma galeria entre a cobertura e o clerestório⁴⁴, que envolvia o fogo. Junto ao fogo ficava uma mesa com oferendas, e o trono do rei seguia nessa direcção, ao centro de uma parede, ladeado por pinturas de grifos⁴⁵ guardiães. O chão era estucado e dividido em quadrados, cada quadrado pintado com diferentes padrões abstractos de diversas cores. As paredes também eram pintadas com representações de músicos, cenas de caça, etc. O palácio micénico mais instrutivo foi o palácio de Nestor, em Pylos (Kostof, 1995).

O *mégaron* constitui o centro da vida familiar, de forma que se honrará pela sua consagração como morada da divindade, e também como espaço utilizado pelo rei, o chefe da comunidade. O fogo central do *mégaron* tinha um significado especial e condicionava o desenho do espaço (Correa, 2007).

⁴⁴ Clerestório designa a parte da parede de uma nave, iluminada naturalmente por um conjunto de janelas laterais do andar superior das igrejas medievais do estilo Gótico. De um modo geral, refere-se à fiada de janelas altas, dispostas sobre um telhado adjacente.

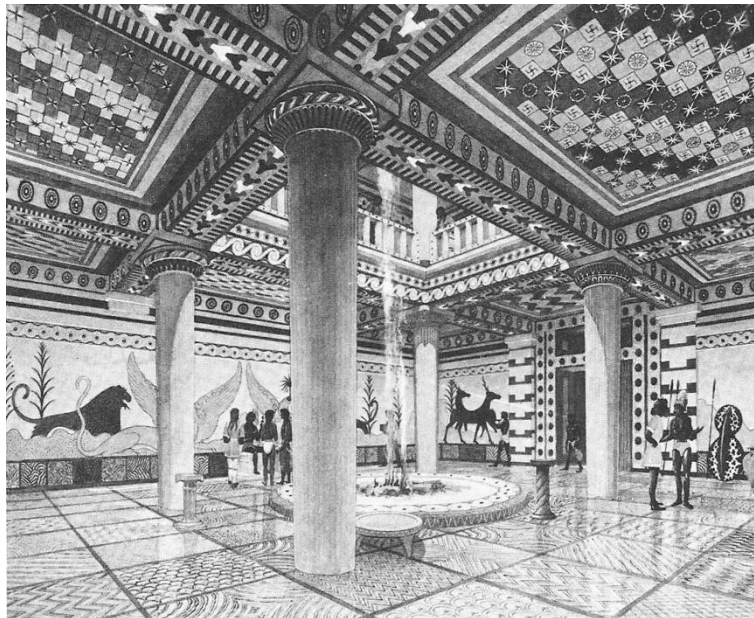
⁴⁵ Criatura lendária com cabeça e asas de águia e corpo de leão. Eram comumente representados na Grécia Antiga, pois eram considerados protectores e vigilantes.



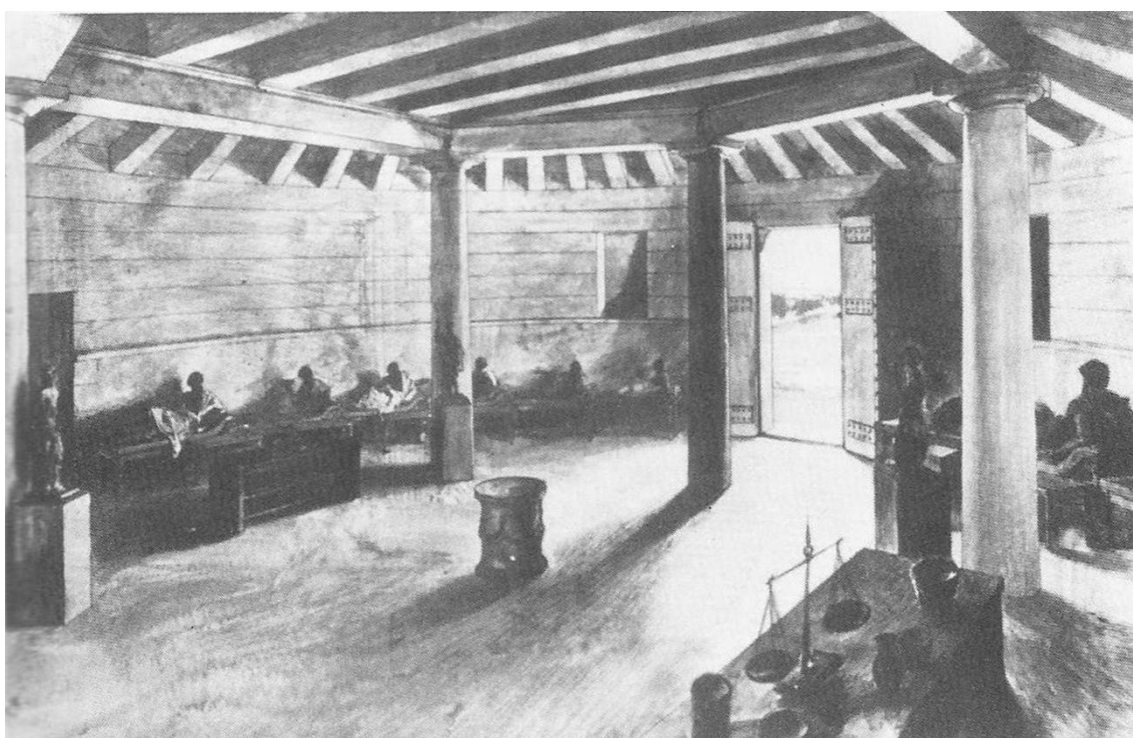
6. Tiryns (Grécia), cidadela micénica, 1600-1100 a.C.
 Como se pode observar, o mégaron era o espaço central do complexo.



7. Sítio arqueológico do Palácio de Nestor, em Pylos (Grécia).
Ainda é visível a base circular sobre a qual se acendia o fogo, assim como o local das colunas que a delimitavam.



8. Pylos (Grécia), mégaron.
Desenho reconstrutivo.



9. *Tholos* ou *Skias*, Atenas, 465 a.C.
Desenho reconstrutivo do interior.

Contudo, o *mégaron* foi sofrendo grandes transformações que o tornavam dificilmente reconhecível. A planta manteve a grande sala, ou *cela*, assim como a antessala, ou *pronau*, às quais se acrescentou um terceiro elemento, a câmara, colocada atrás da *cela*, nomeada *opistódomo*. Enquanto estava inserido nos palácios, o *mégaron* tinha uma só fachada virada para o pátio, mas, ao transformar-se em templo isolado, este foi decorado com outra fila de colunas, fronteiras à parede posterior, e nalguns casos recebeu inclusive um pórtico ou galeria coberta que envolvia as quatro fachadas (Pijoan, 1972).

Outra reminiscência do *mégaron* foi o *prytaneion*. Este termo designava as estruturas onde os oficiais se reuniam. Uma dessas estruturas era o *Tholos*⁴⁶, ou *skias*, que consistiam em sólidas paredes circulares, com uma porta virada a Este, aberta em direcção à *ágora*, e provavelmente uma segunda porta no lado Norte, que comunicava com uma cozinha adjacente e o *bouleuterion*⁴⁷ do outro lado. A cobertura pousava em seis colunas interiores, divididas em três em cada lado do eixo Norte-Sul do *tholos*. Sofás e mesas eram dispostos ao longo da circunferência interior e talvez também no espaço central definido pelas colunas. O *skias* servia principalmente como sala de jantar: os presidentes do conselho (ou *prytaneis*) tomavam todas as refeições aqui durante o seu mandado mensal, juntamente com outros oficiais do estado. As funções permanentes de um *prytaneion* normal grego eram ainda abrigadas pelo original *Theseian*. Uma das funções era a *conservação da chama eterna do lar da cidade*⁴⁸, o *fogo sagrado* de *Héstia*. No seu papel enquanto lar comunal, o *prytaneion* parece ter assumido algumas das funções do *mégaron* micénico, enquanto o templo pediu emprestado algumas das características da sua forma (Kostof, 1995).

⁴⁶ Do grego significa círculo.

⁴⁷ Edifício que albergava o conselho de cidadãos, na Grécia Antiga.

⁴⁸ "...maintenance of the eternal flame of the city hearth" (Kostof, 1995, p. 147).

2.1.3. Casas nórdicas

Nas terras frias e húmidas, onde os invernos são rigorosos, os espaços onde se estabelece o grande fogo central são altos, de modo a prevenir o incêndio da estrutura de madeira e também de modo a permitir a circulação de ar. Há uma série de relações entre a arquitectura, o lugar, o clima e as culturas durante um longo período que vai desde o Baixo Império Romano até ao século XII, entre a Galiza e o Sul da Península Escandinava, como referido por Bonet Correa. Segundo o arquitecto, entender o processo evolutivo destes povos é essencial pois, juntamente com os do Período Clássico, determinam e explicam alguns feitos e formas que se produzem actualmente, sendo alguns dos seus aspectos decisivos para a arquitectura do Movimento Moderno (Correa, 2007).

Das casas escandinavas poucos são os vestígios que ainda permanecem, pois estas, dada a abundância do material e, eventualmente, o próprio modo de vida, eram construídas em madeira e, sendo este um povo sempre em guerra, desapareciam pelos fogos provocados ou pelo abandono, e apenas permanecem as descrições literárias dessa arquitectura civil. Por este motivo, mais tarde, sentiram necessidade de construir os seus edifícios em pedra. As fortalezas vikings, que consolidavam as fronteiras, serviam de residência de Inverno e de quartéis gerais de onde partiam as frotas rumo ao Sul durante o Verão. Já sobre as fortalezas dos vikings dinamarqueses, ou *danevirke*, chegaram até nós mais informações. Estas casas eram construídas com precisão matemática e proporcionalmente ao local de implantação; os muros eram curvados em forma de elipses truncadas e a sua disposição, quatro em cada quarto de círculo, faz com que estejam ligadas por um pórtico, e têm uma coluna ou pé direito comum nos vértices em que se tocam. A estrutura destes edifícios, que datam de 975 d.C., corresponde a um sistema construtivo chamado *Stav* (*stafir* em nórdico antigo, e *stav* em norueguês moderno), muito primitivo, e que se desenvolveu posteriormente ao longo da Idade Média, em quase toda a Europa, alcançando uma perfeição técnica que permitiu a construção de grandes edifícios. A estrutura *Stav* era composta por muros formados por tábuas verticais e de um tecto sustentado geralmente por quatro colunas de madeira colocadas ao meio do espaço. Este sistema permitia uma grande liberdade ao nível da planta, resultando em formas circulares, elípticas, quadradas, etc., e permitia, sobretudo, gerar espaços de grandes dimensões. Com muros longitudinais curvados de grande longitude e as empenas rectas, estas casas evocam a forma de um navio invertido, pelo que os arqueólogos dinamarqueses as nomearam de *casas largas*. No seu interior, quatro grandes colunas de madeira, de secção quadrada, que suportavam a cobertura, delimitavam o grande fogo central, protagonista destas casas de Inverno; ao mesmo tempo, duas paredes de altura média dividiam o espaço central de duas antecâmaras mais pequenas nos dois extremos, tal como acontecia no *mégaron* micénico. Também no Sudoeste da Noruega, a partir do século V, surgem variantes deste tipo de habitação (Ibid.).

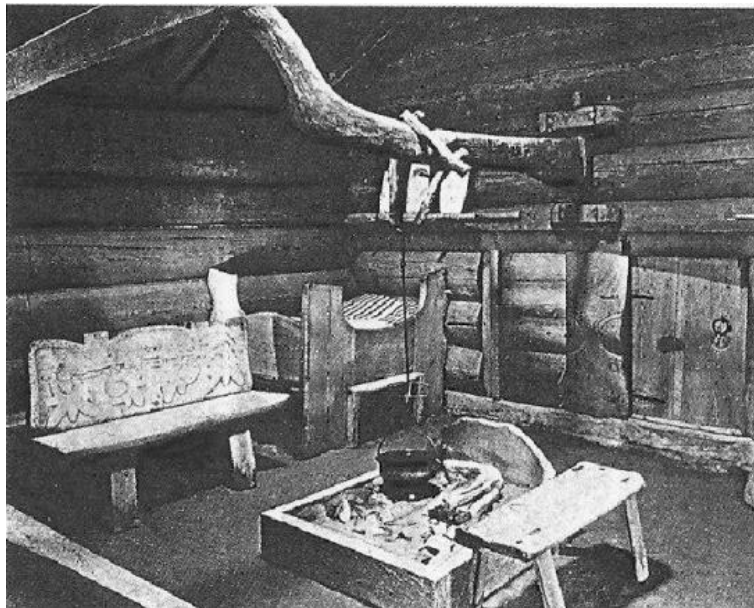
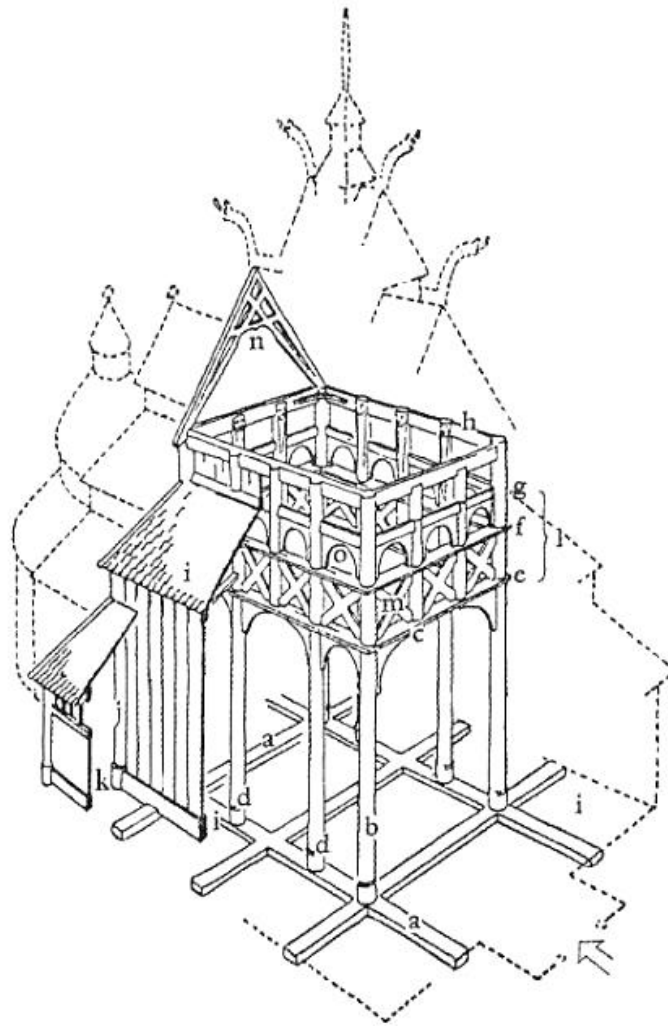
A partir de meados do século V inicia-se um período em Inglaterra denominado Anglo-Saxão⁴⁹, que perdurará até 1066, após a invasão dos povos germânicos – os saxões, anglos e jutos. Na altura da invasão, existiam três tipologias de casa: a casa alongada com corredor, a casa em torno de um pátio central, de influência romana⁵⁰, e um terceiro tipo, análogo na composição da planta, cujo espaço central era fechado e que alguns consideram a origem do *hall*, como nos conta Bonet Correa (Ibid.).

Os saxões eram agricultores e viviam em assentamentos chamados *homestead*, cujo edifício mais importante era o *hall*, denominado por Bonet Correa como “*Hall Sajón*” (Ibid., p. 60). Estes *halls* eram na verdade cabanas, apenas de maiores dimensões do que as dos camponeses, de planta rectangular, com estrutura em madeira, cobertura em palha e paredes cobertas de argila. A organização espacial destas casas era simples: a cobertura fortemente inclinada, e muito preponderante relativamente ao muro, gerava um grande espaço único, desde o solo até à cobertura, que albergava a área vivencial das pessoas e apenas era separada da zona onde se encontravam os animais por uma paliçada. Por detrás da porta de entrada colocavam uma barreira protectora para evitar a entrada directa dos ventos e sobre ela construía uma pequena plataforma. Este sistema desenvolver-se-á nas chamadas *manor houses*, constituindo, juntamente com o fogo central, um dos elementos característicos do *hall* inglês (Ibid.).

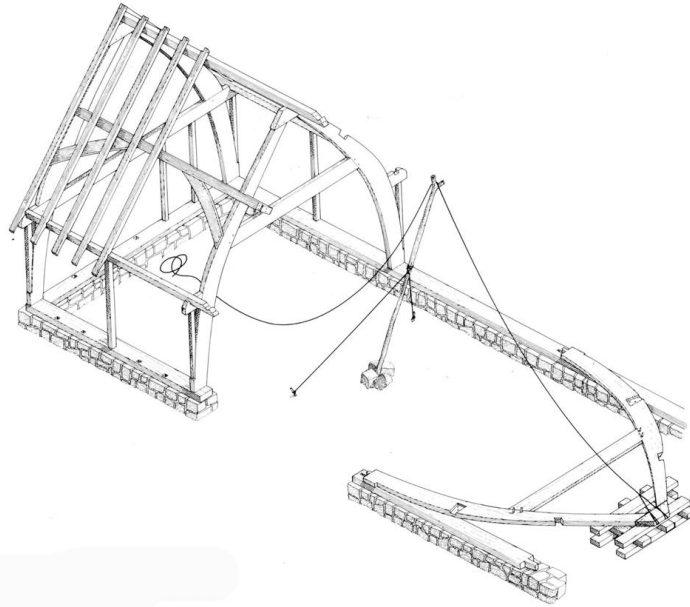
O sistema estrutural destas casas, que condiciona a ideia espacial, tem a denominação de *Cruck Construction*. O elemento essencial deste sistema é, como o nome inglês indica, dois troncos curvos, naturalmente obtidos de um mesmo tronco de árvore cuja secção longitudinal foi partida ao meio, com o qual se obtêm asnas apoiadas sobre uma base de pedra e que se unem no vértice superior formando um arco, reforçado por uma viga à altura das paredes que encerram o espaço. No centro do amplo espaço, permitido pela estrutura, acendia-se um grande fogo, cujo fumo escapava por uma abertura na cobertura. Essencialmente, o sistema *cruck* é análogo ao *Stav*, apesar de apresentar diferenciações específicas derivadas da forma de dispor as paredes verticais (Ibid.).

⁴⁹ *Anglia* era o nome do latim tardio que designava Inglaterra. Os saxões eram um povo das planícies do norte da Alemanha que, a dado momento durante a Idade Média, invadiram a Inglaterra, ou *Anglia*, e ao fundirem-se com os anglos, deram origem aos anglo-saxões.

⁵⁰ É importante lembrar que o Império estendeu-se até à muralha de Adriano, na divisão da ilha com os Celtas, a norte, na Escócia.

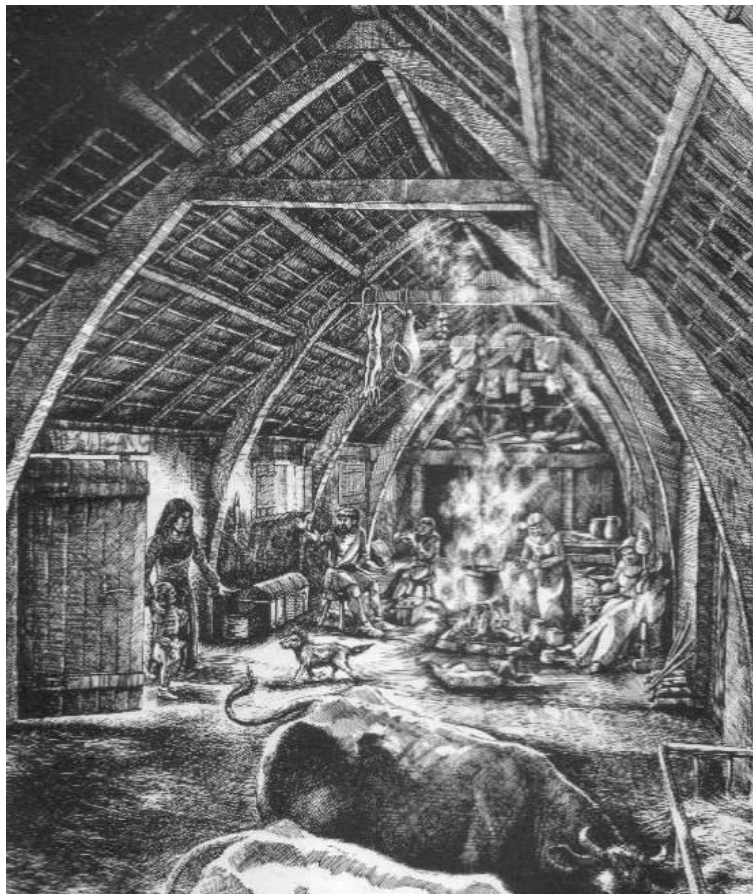


10. Sistema Stav (troncos verticais).



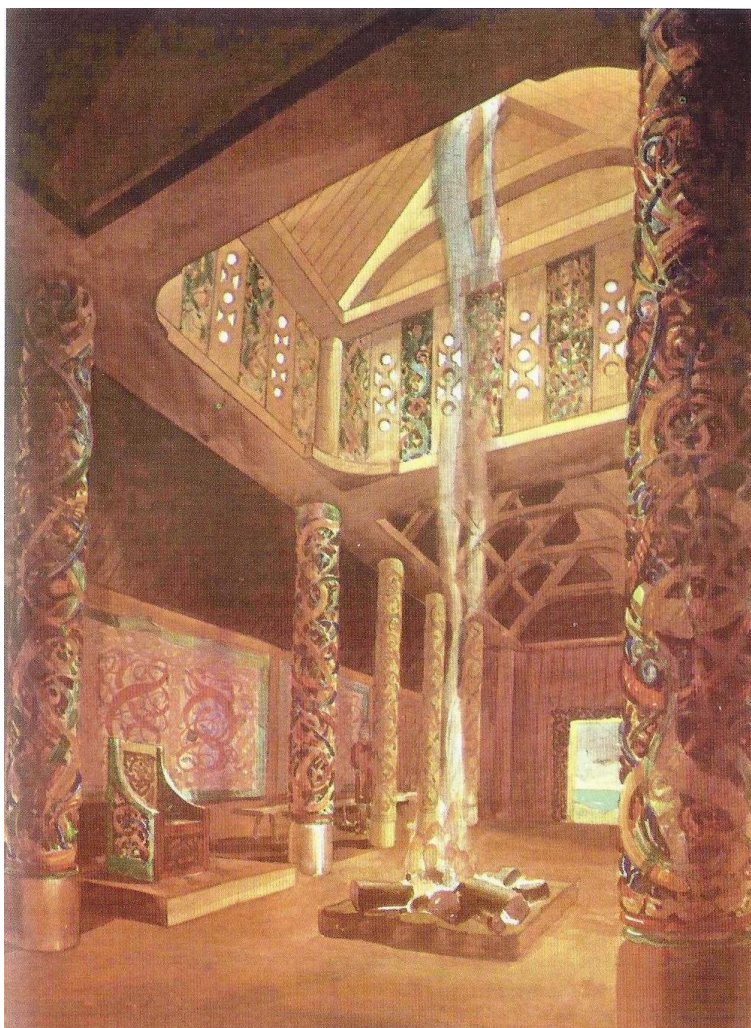
11. *Cruck Construction.*

Esquema construtivo. Aqui podemos observar o sistema estrutural da casa, onde as asnas de madeira curvas são apoiadas sobre uma base de pedra e que se unem no vértice superior formando um arco, reforçado pelas vigas.



12. *Casa Cruck.*

Desenho reconstrutivo da ambiência interior de uma casa *cruck*. Nesta ilustração podemos observar o espaço único, onde coabitavam animais e pessoas, protagonizado pelo grande fogo central, cujo fumo escapava pela cobertura.



13. Hall, José Pijoan.

Desenho reconstrutivo do *hall* de Heorogar, segundo a descrição no poema anglo-saxónico de *Beowulf*. O espaço ilustrado por Pijoan faz recordar o *mégaron* micénico.

2.1.4. *Hall* medieval

A palavra anglo-saxónica *hall* tem sido utilizada para denominar vários espaços, principalmente como sinónimo de vestíbulo. No entanto, o espaço que originalmente designava era distinto, e é essa origem que nos interessa focar. Encontra-se pela primeira vez registado da palavra no poema épico *Beowulf*⁵¹, escrito em inglês antigo, entre 700 e 1000 d.C. (Simpson & Weiner, 1989). Concretamente, significa um espaço habitável muito preciso em arquitectura, cuja denominação não necessita tradução, designando um espaço de grandes dimensões no qual se podem realizar múltiplas funções, protagonizado pelo fogo central (Correa, 2007). Foi na habitação da Idade Média que este espaço se consagrou.

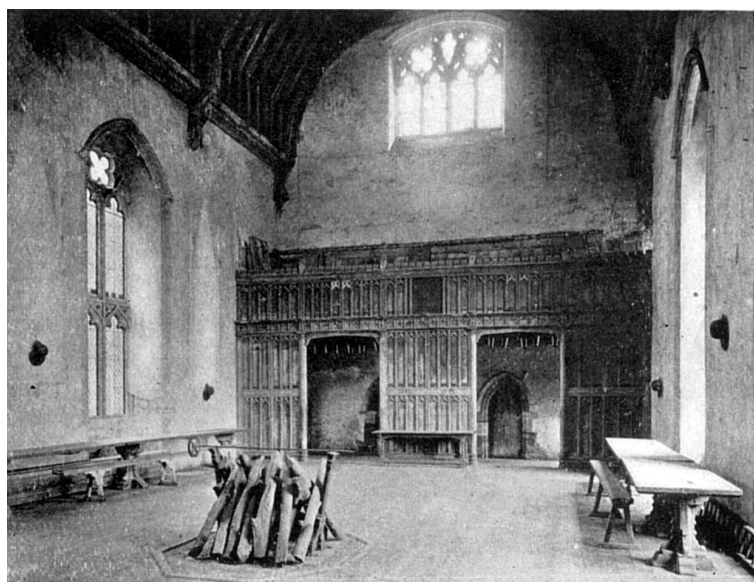
O plano da casa medieval era simples: uma só divisão multifuncional com o fogo estabelecido ao centro – o *hall*. Era aí onde se trabalhava, onde se recebiam as visitas, onde se confeccionava a comida, onde se comia e dormia. Esta divisão única tanto existia na habitação do camponês, como na do burguês ou do senhor, apesar da habitação dos mais desfavorecidos, além de diminuta, ser tão elementar que pouco era mais do que um refúgio. Na verdade, para os mais pobres, não existiam os conceitos de “casa” e de “família” (Rybczynski, 2001). O *hall* era originalmente um espaço único que *“...posteriormente passa a ser servido por outros espaços subsidiários que a ele se vão juntando, segundo as exigências e as necessidades de adequação e de separação funcional. O carácter antropológico originário, do espaço unitário em torno do fogo, perdura nas relações etimológicas das palavras: Hall, Hallaee, Halla, Saal, Sala e Aula, nas suas várias significações culturais, onde se revela a formação e a evolução de um conceito tipológico metahistórico”* (Pinto, 2007a, p. 214).

No entanto, esse plano simples, de divisão única, aparece alterado, ou mais complexo, quando, em vez de uma família, existe um maior número de pessoas a fazer parte do mesmo aglomerado. Quando tal acontece, duas opções aparecem: ou aposentos separados, ou divisões distintas para diferentes funções. Enquanto a última opção era adoptada pelas ordens religiosas, a primeira solução é adoptada por pessoas mais abastadas, onde a cozinha se encontrava à parte, pertencendo aos cozinheiros, assim como a sala, também à parte, onde se reunia a corte, ou se convocava a assembleia, etc. (D'Haucourt, 1944). Assim, enquanto a aristocracia vivia num castelo fortificado, o clero em mosteiros e os pobres em choças, o burguês vivia numa casa. A casa burguesa típica do século XIV combinava residência com trabalho. A parte residencial era então um grande espaço, de carácter mais público do que privado, onde se cozinhou, comia, recebiam convidados, se realizavam negócios, e à noite se dormia. Durante a Idade Média a casa não era lugar de conforto doméstico, de intimidade e bem-estar, na verdade esses conceitos nem existiam, tal como a noção de família, como hoje os concebemos (Rybczynski, 2001).

⁵¹ *“He dogora ge-hwam dream gehyrde hludne in healle”* – escrito em anglo-saxão ou inglês antigo (conhecido como *Ænglisc* pelos seus falantes, *Old English* ou *Anglo-Saxon* em inglês moderno).



14. *Hall, Penshurst, Kent*, Joseph Nash (1808-1878), 1841.
Litografia, 36,90 x 54,40 cm, originalmente publicado em *The Mansions of England in the Olden Time*, London, 1839-48. Este espaço é exemplificativo do típico *hall* medieval.



15. *Baronial Hall, Penshurst Place*, 1915.
Fotografia originalmente publicada na obra *English Ancestral Homes of Noted Americans*, em 1915: "In the centre of the hall is the most remarkable feature of the castle, the hearth with its andirons, against which great logs of wood are stacked to-day as if ready for the lighting of a fire" (Wharton, 1915, p. 151).

2.2. A lateralização do fogo e a origem da chaminé

A ideia de construir a lareira contra a parede teve origem, de acordo com o arquitecto J. Pickering Putnam (1847-1917), provavelmente, em Inglaterra durante o século XI. Anteriormente, o conceito de chaminé não existia, e a extracção do fumo realizava-se através de um mero buraco na cobertura, por vezes com uma pequena saliência em madeira para direccionar o fumo. Nessa altura, eram construídas fortalezas e as coberturas eram usadas para defesa, o que tornava impraticável a abertura central para o fumo. Assim, a lareira foi deslocada do centro para a parede lateral, e aí foi aberta uma saída por cima do fogo para a passagem do fumo – a origem da chaminé. A abertura oblíqua na parede rapidamente deu lugar ao comum conduto da chaminé⁵². Inicialmente as lareiras, e respectivos condutos, eram de grande escala, o que causava grandes correntes de ar e desperdício de calor. Por esse motivo, eram construídas coberturas sobre o fogo, a um metro e meio, ou dois metros e meio de altura, que permitiam irradiar o calor para o espaço e, principalmente, aquecer quem se sentava nos bancos construídos junto à lareira. Quando o conduto e a cobertura eram perfeitamente construídos, juntamente com uma boa ventilação do espaço, dificilmente a chaminé se tornava fumosa, mesmo sendo uma lareira de grandes dimensões. Quando uma dessas chaminés se revelava fumosa era por causa do tamanho da abertura e do conduto, e por uma ventilação insuficiente. Com o tempo, a cobertura sobre o fogo foi suprimida, por um lado por interferir com a decoração do espaço e por outro pelo desejo de inovação (Putnam, 1882).

A lareira lateralizada, na sua forma primitiva da Idade Média, consistia num simples nicho cravado na espessura da parede, sendo delimitado por pequenos apoios que suportavam a cobertura sobre o fogo. As lareiras mais antigas dessa época eram geralmente de planta circular, sendo que a parte de trás da lareira formava um segmento e o lintel e a cobertura formavam outro. As do século XII ainda não eram tão grandes como as do século seguinte, e o lintel começou a ser formado por uma única peça ou por dois materiais. Nessas grandes lareiras medievais, eram queimados grandes troncos de madeira, muitas vezes com dois metros de comprimento. Eram construídos bancos dentro do próprio nicho que constituía a lareira, e as telas e jambas⁵³, juntas, formavam uma antecâmara à parte do grande *hall* no qual se inseriam, e aí a família juntava-se, como nos conta J. P. Putnam, “...to pass the long winter evenings and listen to the famous legends of olden times” (Putnam, 1882, p. 23). A esse nicho dava-se o nome de *inglenook*, que analisaremos no próximo capítulo.

Após o século XIII, a cozinha, que anteriormente se encontrava separada do espaço principal, agregou-se e nela também eram construídas grandes lareiras como as do *hall*. Já no século XIV as lareiras das casas privadas eram geralmente de grande simplicidade e só mais tarde começam a tornar-se mais ornamentadas. Por mais interessantes que fossem as monumentais lareiras medievais, consumiam muito combustível, o que as tornava muito dispendiosas. Por esse motivo, e de modo a que

⁵² Pickering Putnam define chaminé como “A long tube open at both ends, the lower opening, called ‘fireplace’, being used to receive fuel and to emit smoke; the upper, to direct upon the roof from 85 to 95 per cent” (Putnam, 1882, p. 2).

⁵³ Elemento vertical, como uma coluna, que faz de ombreira da abertura de uma lareira.

se tornassem menos fumosas, sentiu-se a necessidade, ao longo do tempo, de diminuir o seu tamanho (Ibid.).

Na Europa do século XIV e XV⁵⁴, as noites escuras eram iluminadas por candeias de sebo, o processo menos dispendioso, muito usado pelos camponeses, ou, com menos incidência, por lâmpadas (*lucerna*) que funcionavam a azeite. Contudo, essas pequenas luzes facilmente eram engolidas pela obscuridade e era a luz da lareira a que melhor iluminava o espaço, sendo o fogo da lareira o grande aglutinador da noite, principalmente da noite campesina. As casas da cidade, as dos burgueses, encontravam-se melhor equipadas, pois existia uma profusão das luzes, quer das simples lamparinas de azeite (de barro, mas também de estanho e ferro), de lanternas, de “porta-lâmpadas”, inúmeros candelabros, etc., que aparecem preferencialmente nos quartos (seis vezes) em detrimento das salas (duas vezes) e cozinhas (uma vez). Apesar de ser uma luz móvel, aparece como um luxo privilegiado do quarto, uma luz cujos suportes, cada vez mais numerosos (de dois a seis por quarto), permitem colocar a uma boa altura e em bons sítios. Contrariamente às pequenas luzes rurais, as grandes luminárias das casas burguesas permitiam iluminar, tanto num quarto como numa sala, as conversas e reuniões familiares. No entanto, a luz discreta das velas não podia fazer frente aos invernos, nesses espaços mal isolados e mal calafetados. No campo, o fogo destinado aos alimentos (sala ou cozinha) representava a única fonte de calor. Era um fogo simples, rústico e multifuncional, sendo a lareira sem qualquer ornamentação, preparada directamente na terra batida, com alguns tijolos de suporte. O fogo estava melhor domesticado nas cidades, onde o fogão de sala normal, com tímpano de chaminé e conduta exterior, não é já novidade no século XIV. Conhecem-se exemplos em Veneza no século XIII, e em Florença por volta de 1300. Contudo, a sua difusão é lenta. De acordo com o cronista G. Musso, em 1368, não existiam chaminés em Roma, e em Siena, no ano de 1340, existiam meia dúzia. Nem todos beneficiavam da evolução. Algumas casas, estreitas ou de materiais débeis, estavam menos aptas a receber chaminés. Como acontecia em Florença, nas filas de novas construções alinhadas nos loteamentos periféricos dos anos 1370-1420, evitava-se o risco de construir nas paredes divisórias longas e perigosas condutas de fumo. As cozinhas, localizadas no último andar, ainda dispunham de uma lareira central. É possível que apenas as moradias dos burgueses dos bairros mais antigos estivessem mais facilmente preparadas, ou adaptadas, às chaminés. O que nos permite concluir que, possivelmente, o fogo central permaneceu durante mais tempo nas casas menos abastadas, ou de construção débil (Ariès & Duby, 1990).

A lareira lateralizada desenvolve-se com maior profusão no século XV, nos locais onde pode ser observada. As cidades adoptam-na, uma após outra. Quando é adoptada por alguns, rapidamente o é por todos. A técnica é suficientemente familiar aos pedreiros para que se possa instalar esta construção em vários locais de uma mesma habitação. Em finais do século XV, as lareiras ornamentam as principais divisões dos palácios em Florença, onde o seu grande pano assume um carácter monumental, e os ferros da lenha, as tenazes, toda uma panóplia de novos objectos relacionados com

⁵⁴ Referimo-nos, em particular, à Itália central.

a lareira são cinzelados a gosto, conferindo às salas um ar de galeria de arte. Em Veneza, as monumentais chaminés destacam-se na paisagem, como se pode observar nos quadros de Vittore Carpaccio (*Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, 1494) (Ibid.). Verifica-se que, a partir desta época, a lareira tornar-se-á objecto decorativo, cuja moldura será ricamente ornamentada, e assim perderá o seu significado primitivo.

O Inverno reunia a família em torno do fogo da sala, enquanto a mulher ia fiando, o dono da casa ia atijando o lume e falando, enquanto os filhos, um de cada lado no seu banco, o iam escutando. Na casa burguesa, o espaço por excelência de sociabilidade – o centro familiar -, era a sala. A grande sala abria-se, sobretudo, à sociedade. Esse espaço congregador em torno do fogo era, de facto, mais relevante nas casas menos abastadas, pois as casas burguesas começavam a introduzir novas divisões, habitações espacialmente muito subdivididas, e dava-se primazia à privacidade e, por esse motivo, existiam um grande número de quartos, sempre associados à intimidade e privacidade⁵⁵. Cada quarto era aquecido por uma lareira – enquanto nas casas menos abastadas (de planta muito mais simples) existia por norma um fogo único, congregador e multifuncional, nas casas burguesas e da aristocracia, havia uma proliferação de lareiras e chaminés (Ibid.).

No século XVII, as condições da vida doméstica foram melhorando lentamente. Além das casas serem maiores e melhor construídas, surgiram tentativas no sentido de melhoramento na construção das lareiras. Foi o físico Louis Savot (1579-1640) que, após estudar os problemas que o fumo causava, melhorou a abertura da lareira ao diminuir-lhe o tamanho. Esta foi a primeira tentativa de melhoramento nesse sentido. O espaço é aquecido não apenas por radiação directa, mas também pelo calor do contacto do ar. O ar entra pela abertura debaixo de uma grelha, passa por detrás da lareira e por cima do topo, e retorna para o espaço aquecido através de aberturas redondas debaixo da moldura do lintel. Contudo, este engenho não foi nem apreciado nem bem-sucedido. Mais tarde, em 1713, o francês Nicolas Gauger (1680-1730) publicou um livro denominado *La Mécanique du Feu...*⁵⁶, onde explicou que as lareiras tinham de ser rapidamente redesenhadas, tanto por questões de saúde, como por razões económicas. Assim, desenhou uma lareira de forma elíptica (com a finalidade de melhorar o seu poder de reflexão), com um sistema de ventilação inovador: utilizando alguns princípios de Savot, rodeou-a de espaço vazios onde deveriam ser inseridos deflectores, aparelhos destinados a desviar o fluxo de ar; mas ao contrário de Savot, trouxe o ar directamente do exterior – o ar fresco entrava no espaço através de aberturas inferiores, e seria aquecido ao serpentear em torno dos deflectores, retornando ao espaço, já aquecido, através de aberturas superiores. Contudo, o seu sistema era demasiado dispendioso para ser instalado. Muitas outras tentativas de melhoramento da lareira e da chaminé foram realizadas ao longo de tempo, mas só em 1790 surgiu uma solução verdadeiramente eficaz (Putnam, 1882).

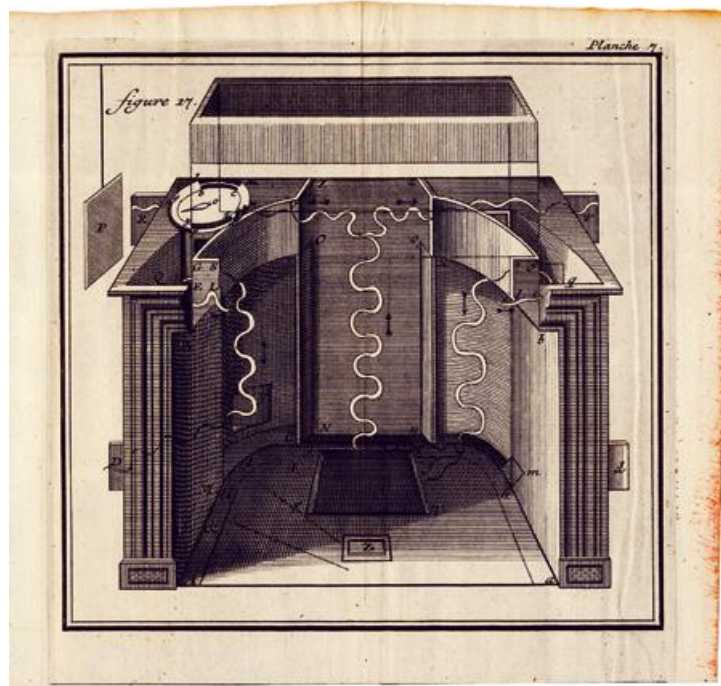
⁵⁵ O marido e a mulher tinham cada um o seu quarto, para evitar incómodos. Uma porta colocava os dois quartos em comunicação.

⁵⁶ *La mécanique du feu, ou l'art d'en augmenter les effets, & d'en diminuer la dépense. Contenant le traité des nouvelles cheminées qui échauffent plus que les cheminées ordinaires, & qui ne sont point sujettes à fumer.*



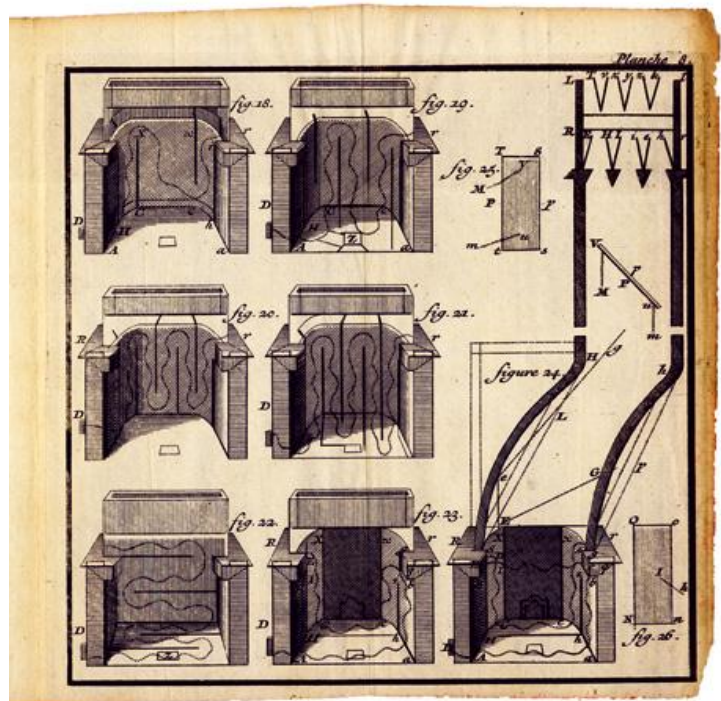
16. *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, Vittore Carpaccio, 1494.

Têmpera sobre tela.



17. Diagrama, Nicolas Gauger, 1714.

Diagrama elaborado por Nicolas Gauger, no seu livro *La Mécanique du Feu*, ilustra a configuração correcta do espaço do fogo e o sistema de ventilação para uma lareira cientificamente otimizada. Repare-se nos cantos curvos, que são na verdade arcos parabólicos, calculados de modo a maximizar a reflexão do calor para o espaço.



18. Sequência, Nicolas Gauger, 1714.

Uma sequência das ilustrações de Gauger mostra diferentes disposições de deflectores e padrões "termodinâmicos" associados. À direita, um corte transversal completo de um conduto e respectiva chaminé, desenhado de modo a guiar os construtores e explicar-lhes o comportamento do fogo. Gauger, assim como outros "médicos do fumo", estava particularmente preocupado com as correntes de ar.

Durante o século XVII, quando as habitações eram de grandes dimensões, era muito difícil aquecê-las, pois as lareiras também não eram muito eficazes, apesar dos melhoramentos que já tinham sido feitos nesse sentido, mas que, por serem muito dispendiosos, não ganharam popularidade. Em Versalhes existiam inúmeras lareiras magníficas⁵⁷, no entanto eram mais decorativas do que funcionais. Nas casas burguesas as lareiras foram sobretudo lugares onde se cozinhava e, apenas secundariamente, fontes de calor. Em 1720, os construtores descobriram como construir lareiras de modo a que tivessem uma boa tiragem. Não só eliminava o fumo, como melhorava a combustão, ao projectar calor para o espaço. As casas novas construíam-se com essas lareiras mais pequenas e eficazes, e as já existentes reduziram o seu tamanho. Isto permitiu que o conforto aumentasse muito. A ideia de conforto não entrou completamente formada na consciência europeia; foi evoluindo durante muito tempo, e apesar de ter avançado muito durante o rococó francês, a sua evolução não terminou aí. Desde meados do século XVIII foi objecto de uma influência cada vez maior na Inglaterra georgiana⁵⁸. A preferência pelas casas de campo na sociedade inglesa produziu um estilo de vida muito mais relaxado que o francês, e acabou por produzir um ideal de domesticidade diferente. A casa converteu-se num lugar para o tempo de ócio, tornando-se num lugar social, mas de uma forma curiosamente privada. Enquanto quase toda a Europa seguia o estilo francês rococó, os ingleses seguiram um caminho diferente, adoptaram um vocabulário arquitectónico mais tranquilo, baseado fundamentalmente no trabalho do arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), cujo livro *I quattro libri di architettura* já tinha sido publicado em Inglaterra em 1620 (Rybczynski, 2001).

As noções de intimidade e de domesticidade apareceram nas casas burguesas dos Países Baixos, e no século XVIII já se tinham difundido ao resto do Norte da Europa. A casa tinha-se transformado, tanto física como simbolicamente. À medida que foi deixando de ser um local de trabalho, foi tornando-se cada vez mais pequena, e, principalmente, menos pública. Como tinha menos ocupantes, não só se reduziu o seu tamanho como o ambiente interior da casa mudou. Era agora um lugar pessoal e íntimo. A casa já não era apenas um refúgio que protegia dos elementos, era também o contexto de uma nova unidade social: a família. Com a noção de família veio a privacidade, a vida familiar e a domesticidade. A casa estava a converter-se num *lugar* – no *lar* – e, juntamente à ideia de intimidade e de domesticidade, surgia também a ideia de conforto. O interior da casa estava a fragmentar-se, adquirindo novos espaços com funções distintas. De facto, o século XVIII caracterizou-se pelo desejo de mais intimidade, que se verificava tanto na casa burguesa como no palácio (Ibid.).

O salão estava a evoluir, e converteu-se num espaço maior e mais importante, usualmente ao lado da sala de jantar. Com o tempo surgiram as primeiras mesas baixas – as primeiras mesas para o

⁵⁷ O palácio de Versalhes, mandado construir pelo rei Luís XIV, o “Rei do Sol”, a partir de 1664, possui 352 chaminés e 1 250 lareiras.

⁵⁸ A Era georgiana foi um período da história do Reino Unido cuja designação tem origem nos reinados dos primeiros quatro Reis da Casa de Hanôver do Reino da Grã-Bretanha: Jorge I, Jorge II, Jorge III e Jorge IV. O período está compreendido entre 1714 e 1830. A sociedade deste período e as suas preocupações foram bem representadas nos romances de Henry Fielding, Mary Shelley e Jane Austen.

café – em frente aos sofás. Esta agrupação típica de móveis costumava estar em frente à lareira de modo a criar um canto mais íntimo (Ibid.).

Com a chegada do movimento Romântico, o interior da casa foi afectado. As distintas divisões foram tornando-se cada vez mais íntimas. A habitação, que durante o período rococó era considerada um artefacto, uma obra de arte, já não era apenas um espaço estético, mas estava a converter-se num *lugar*. Até então não surgiram grandes inovações na tecnologia doméstica. O primeiro aperfeiçoamento verdadeiramente eficaz da lareira, não foi produzido numa habitação, mas numa cozinha de um asilo e também não foi obra de um arquitecto ou construtor. Foi o Conde Rumford (Sir Benjamin Thompson; 1753-1814), americano e inventor autodidata que durante uma visita a Londres propôs uma serie de modificações nas lareiras, de modo a reduzir a sua tendência em deitar fumo⁵⁹. Uma dessas modificações foi o estreitamento da entrada da lareira, fazendo com que a abertura fosse muito mais pequena e colocando os muros laterais em ângulo para que irradiassem mais calor (Fig.20). Isto permitiu que produzisse menos fumo e irradiasse mais calor. De facto, nos séculos XVII e XVIII a lareira sofreu sucessivos melhoramentos realizados pelos chamados “médicos do fumo”⁶⁰, sendo o Conde Rumford o mais importante (Ibid.).

Nesta altura – 1795 – o público era receptivo às inovações, e como as modificações não eram nem complicadas nem caras, podendo os próprios proprietários das casas introduzi-las, as lareiras aperfeiçoadas alcançaram uma certa popularidade. Contudo, estas melhorias não resolveram totalmente o problema do fumo, e continuou a tentar-se melhorar o desenho da lareira até ao século XIX (Ibid.).

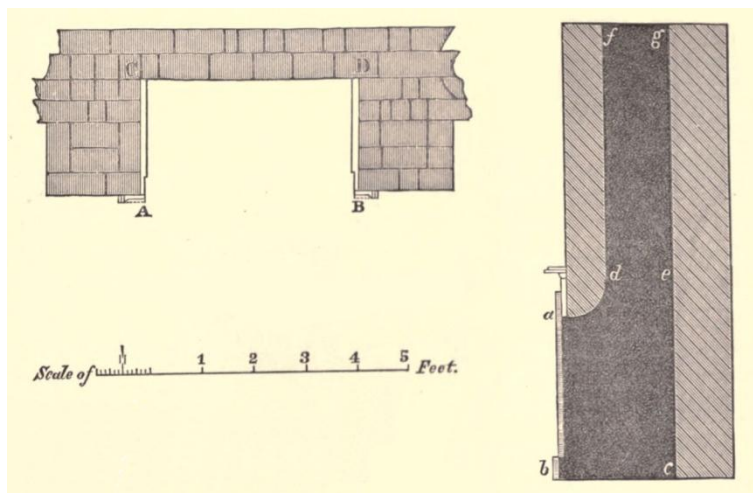
Fernández-Galiano refere que, no limiar da modernidade, a lareira ganhou em eficiência o que perdeu em tamanho e centralidade, e tentou-se resgatar o seu valor com elaboradas molduras decorativas⁶¹ (Fig.21 e 22). Afastado do centro da casa, o fogo multiplicou-se e dividiu-se ao longo das paredes das diferentes divisões que constituíam a habitação. Continuava-se a verificar que, enquanto estes desenvolvimentos ocorriam nas habitações urbanas, as casas rurais, de carácter tradicional, mantinham a estrutura da cabana primitiva, com o fogo central, aceso sobre o chão, que mantinha a sua multifuncionalidade ao ser utilizado para cozinhar e aquecer (Fernandez-Galiano, 2000).

Parafraseando o arquitecto, o fogo, descentralizado e enfraquecido em nome da eficácia, é integralmente desvalorizado ao ser enclausurado no interior de um fogão, perdendo-se o vislumbrar das

⁵⁹ Jane Austen, no seu romance *Northanger Abbey*, escrito entre 1798 e 1799, menciona a lareira de Rumford: “*The furniture was in all the profusion and elegance of modern taste. The fire-place, where she had expected the ample width and ponderous carving of former times, was contracted to a Rumford, with slabs of plain though handsome marble, and ornaments over it of the prettiest English china*” (Austen, 2006, p. 165).

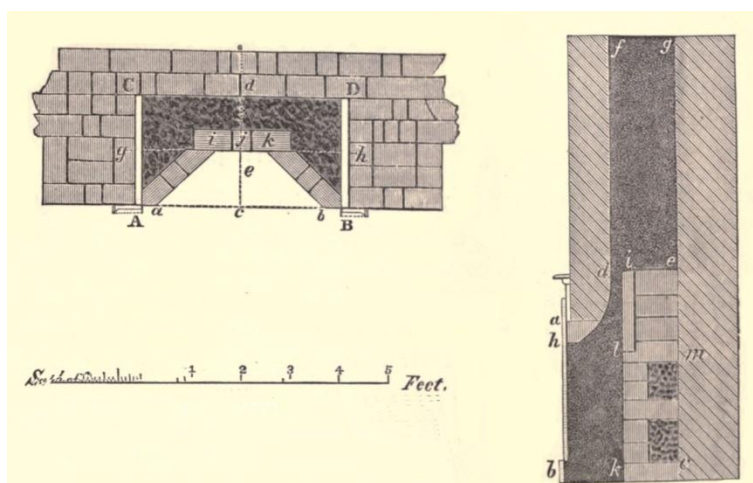
⁶⁰ “*De las 169 patentes británicas registradas entre 1815 y 1852 relativas a estufas y chimeneas, casi un tercio tenían por objeto el impedir o reducir el humo. En 1860, C. J. Richardson dedicó todo un capítulo de su libro sobre la proyección de casas a la ‘Construcción de Chimeneas y Prevención del Humo’ y escribió que ‘todavía no se há encontrado una construcción que ponga remedio a los graves defectos’. También escribió un folleto titulado ‘Las Molestias del Humo y sus Remedios’*” (Rybczynski, 2001, p. 138).

⁶¹ Podemos verificar essa proliferação ornamental em qualquer fonte sobre história da decoração de interiores.



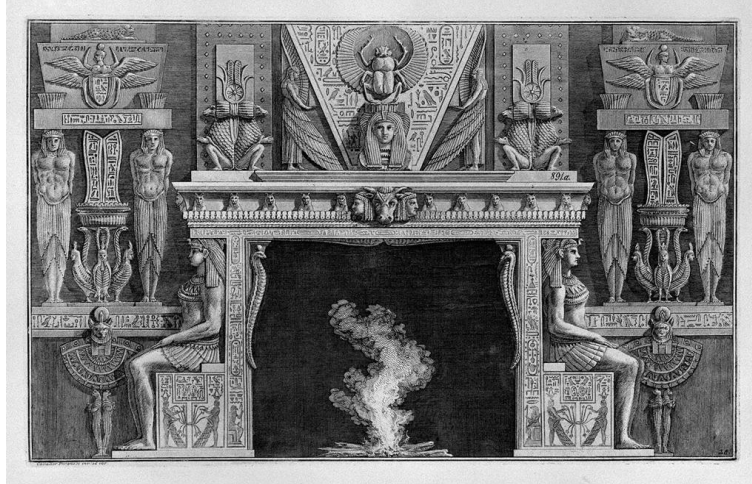
19. Lareira comum, anterior à modificação realizada pelo Conde Rumford.

Desenho publicado em *The Complete Works of Count Rumford*, vol.II, 1873 (originalmente publicado em 1796).



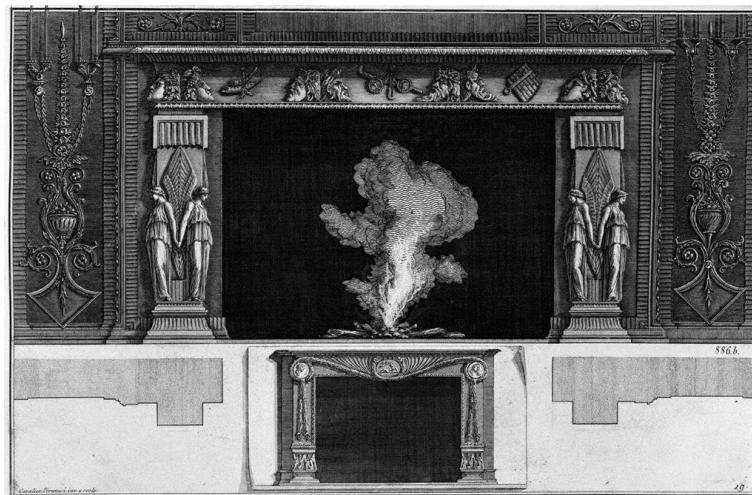
20. Lareira com as alterações propostas pelo Conde Rumford.

Desenho publicado em *The Complete Works of Count Rumford*, vol.II, 1873. Como explicou Rumford "This figure shows how the fireplace ... is to be altered, in order to its being improved. 'A B' is the opening in front, 'C D' the back, and 'A C' and 'B D' the covings of the fireplace in its original state. 'a b' its opening in front, 'i k' its back, and 'a i' and 'b k' its covings after it has been altered; 'e' is a point upon the hearth upon which a plumb suspended from the middle of the upper part of the breast of the chimney falls. The situation for the new back is ascertained by taking the line 'e f' equal to four inches. The new back and covings are represented as being built of bricks, and the space between these and the old back and covings as being filled up with rubbish" (Rumford, 1873).



21. Lareira em estilo Egípcio, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), 1769.

Arquitecto e teórico italiano, via a lareira como ornamento arquitectónico. Essa ideia é visível nas diversas gravuras que elaborou de lareiras (cerca de sessenta), publicadas em 1769, no seu livro *Diverse maniere d'adornare i cammini*.



22. Lareira em estilo Clássico, G. B. Piranesi, 1769.

As gravuras das lareiras de Piranesi não são, no entanto, exercícios gratuitos de desenho, mas manifestações gráficas de como o princípio da autoridade dos Antigos vai sendo substituída pela liberdade criadora do arquitecto para eleger de forma crítica, apenas com o instrumento da razão, entre o acervo material que lhe oferece a História (Alcantud & Rey, 1997).

infinitas variedades da chama (Ibid.). Apesar do fogão ter sido usado no Norte da Europa desde a Idade Média, o seu uso difundiu-se pelo resto do continente – não sem uma certa resistência emocional ao longo do processo – apenas no século XVIII e XIX, com a versão em ferro popularizada por Benjamin Franklin (1706-1790), opostamente aos fogões maciços construídos em tijolo, comuns na Alemanha e na Rússia. Este aprisionamento do fogo foi apenas um primeiro passo em direcção à sua expulsão do espaço doméstico e à homogeneização da temperatura ambiente.

O processo da homogeneização térmica do espaço arquitectónico progrediu com o aparecimento do aquecimento central e dos sistemas de ventilação que, embora já discutidos no final do século XVIII, apenas começaram a ser instalados em massa no século XIX. Esse processo – com a consequente desvalorização do simbolismo do fogo, que progressivamente foi trancado em fogões e mais tarde banido e substituído pelo sistema de aquecimento central – foi acelerado durante a segunda metade do século XIX. Os edifícios foram munidos de tubos, válvulas, canos, e sempre que existia uma lareira, possivelmente não era utilizada. No início do Movimento Moderno, a autonomia das instalações de aquecimento e ventilação estava praticamente concluída. Por conseguinte, meia década depois, os espaços visualmente homogéneos, repetitivos e permutáveis, eram igualmente espaços termicamente uniformes. Ambos os processos de homogeneização foram possíveis devido à separação entre *matéria* e *energia*, *arquitectura* e *fogo*, como defende Galiano, gerado no romper da modernidade, uma disjunção agora reflectida na alternância entre espaço para pessoas e espaço para tubos, onde elevados custos de materiais e de energia contrastam com uma pobre qualidade simbólica. O arquitecto defende esta ideia, e justifica-a ao citar Umberto Eco, quando este afirma: “...*architecture is the art that most tries, in its rhythm, to reproduce the order of the universe, which the ancients called Kosmos*” (Ibid., p.247), Galiano conclui que, se isso se verifica, teremos de reconhecer que “...*the obsessively monotonous rhythm of the architecture of our times reproduces the view of a mechanical and meaningless world, an opaque and neutral chronology, and order of the universe that is as exact and punctual as it is unintelligible*” (Ibid., p.247). E acrescenta ainda que, tal como a cabana primitiva, a casa contemporânea é um *imago mundi*, mas enquanto a primeira tinha como base um mundo estruturado por centros e limites, a última expressa um mundo uniforme e mensurável cujo único atributo é a sua amplitude (Ibid.).

O arquitecto acredita que essa ruptura entre construção e combustão, por um lado facilita a repetição no espaço, mas por outro também estimula a repetição no tempo. Ou seja, enquanto procura abstrair-se do lugar e tornar-se um espaço homogéneo e mensurável, aspira abstrair-se do tempo: alheio ao lugar, visa ser igualmente alheio à memória, ao passar dos dias e das estações, do tempo e dos astros. Contudo, alguns dos mais conceituados arquitectos do século XX, que analisaremos no quarto capítulo, restabeleceram a união entre *arquitectura* e *fogo*, reintroduzindo significado e simbolismo nesses espaços visual e termicamente homogéneos, dotando-os de *vozes arcaicas*, *fragmentos de uma memória remota e obscura* (Ibid.). Contudo, como já dissemos, a casa tradicional, ou rural, manteve a estrutura original da cabana primitiva, preservando o seu centro familiar indissociável do fogo doméstico, um fogo aberto e multifuncional, como acontece na casa tradicional portuguesa.

2.3. Chaminé e *lar*: Casa tradicional Portuguesa

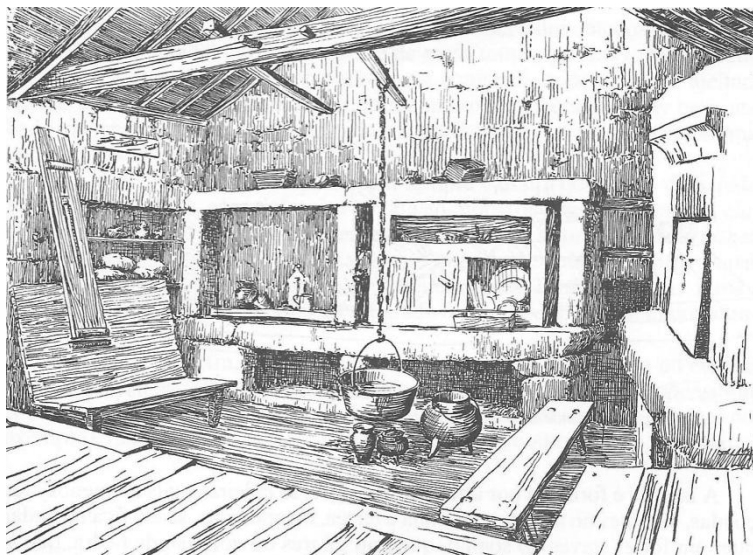
"As coisas belas reduzem-se a meia dúzia: o tecto que me cobre, o lume que me aquece, o pão que como, a estopa e a luz."

Raul Brandão, *Memórias*, vol.I, 1919, p.14

A arquitectura tradicional perdurou através dos tempos, preservando a sua rusticidade e erudição, a sua essência bucólica, sempre vinculada às origens. Exemplifica um tipo de construção do passado que, com as tecnologias disponíveis e os materiais locais, tornavam-se elementos caracterizadores dos lugares onde se inseriam. Assim, a casa tradicional representa o produto imediato das relações do Homem com o meio natural que o circunda e por esse motivo responde às características particulares de cada região, nomeadamente como resposta às condições climáticas. Quando se fala em casa rural, fala-se, sobretudo, segundo muitos autores (Oliveira & Galhano, 1992), como um instrumento agrícola que se adapta às necessidades de exploração da terra. Porém, quando falamos num sentido mais lato em casa tradicional, falamos, essencialmente, na concepção de um *abrigo*. O que importa focar, no âmbito deste trabalho, não são os materiais com que essas habitações foram construídas, nem as suas formas exteriores, mas o seu plano interior, a sua organização interna, pois, segundo Albert Demangeon, *"...a sua verdadeira originalidade não provém desses caracteres exteriores que evoluem, se deterioram e se perdem: ela reside no plano, na repartição dos diferentes locais nessa ordem interna que faz reinar, no meio das coisas inertes, uma ideia e uma alma"* (Demangeon citado em Oliveira & Galhano, 1992, p. 14). Na casa tradicional portuguesa o centro da vida familiar corresponde ao local onde se acende o fogo: o *lar*, que neste contexto tanto significa a intimidade da casa e da família assim como a parte da casa onde se acende o lume, cuja chaminé exterior reflecte a sua ambiência interior. O fogo que arde no núcleo destas casas remete a um fogo primitivo, arcaico, pois é utilizado tanto para aquecer como para cozinhar.

A casa tradicional do Norte do país, como nos é descrita na obra *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, de Ernesto Veiga de Oliveira, caracteriza-se por ser construída em dois andares, sendo o rés-do-chão destinado aos estábulos, currais, aidos, adegas, lagares, etc., enquanto o piso superior é reservado à habitação. Assim, apesar de sobrepostos, estes dois pisos revelam-se independentes, salientando a dualidade de funções – habitação e trabalho -, e, deste modo, o acesso à habitação faz-se, usualmente, por uma escadaria exterior em pedra, adossada ou perpendicular à fachada. Nesta região, a chaminé, de difusão relativamente recente⁶², é inexistente em inúmeros casos, sobretudo, mas não só, nas casas mais antigas e humildes, localizadas em zonas arcaizantes, sendo que, deste modo, o fumo era escoado através da telha-vã, pelas fendas naturais ou intencionalmente deixadas no telhado, por telhas levantadas, ou então por portas e janelas abertas (como acontece na zona serrana em que a cobertura é de colmo) - isto resultava no enegrecer interior das casas, um esfumado que se tornou característico das habitações tradicionais nortenhas. Porém, a chaminé é muito frequente, principalmen-

⁶² Há cerca de setenta anos a existência de chaminé nessa região era muito rara.



23. Vilarinho da Furna, Terras de Bouro. Desenho etnográfico de Fernando Galhano.

Dois escanos ladeiam a lareira, mais baixa que o soalho. A chaminé é inexistente.



24. Alvre, Paredes. Desenho etnográfico de Fernando Galhano.

A lareira está ladeada pelos bancos, o forno está ao canto. Atrás, contra a parede, o poial, com a borralheira para a cinza, e o trasfogueiro de pedra a separá-la do fogo. Novamente, não existe chaminé.

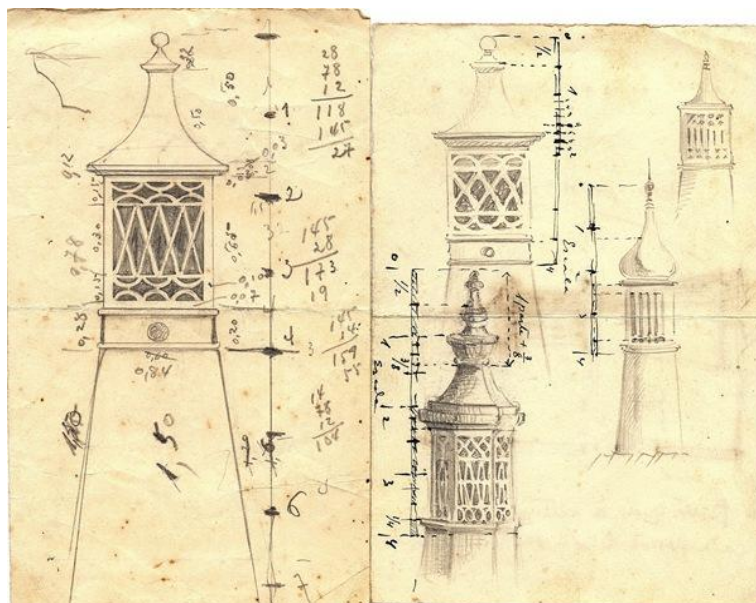
-te em casas mais recentes ou construídas sob moldes menos tradicionais, e, por vezes, consiste apenas num dispositivo rudimentar de telhas erguidas, encostadas pelos topos; outras vezes, em oposição, ela assume um grande volume⁶³, quando a cozinha fica incorporada no bloco principal da casa, cujo telhado tem três águas, e corresponde a uma casa de elevado nível económico. Na região do Baixo Douro e do Tâmega, a chaminé, por vezes, é ainda de maiores dimensões, assemelhando-se a pequenas torres de paredes cegas de pedra que se elevam muito acima do telhado; ela brota no interior da cozinha, já ampla e larga no saial, e as suas quatro paredes erguem-se verticalmente, até acima, mostrando apenas um conjunto de frestas ao alto, por onde escapava o fumo. Na mesma região, existe igualmente uma chaminé, de origem mais recente, que consiste num pequeno telhado de duas águas de telha marselha, elevado ligeiramente sobre o cume do telhado. Às diversas formas de chaminé corresponde, interiormente, uma grande saia, guarnecida muitas vezes com uma prateleira onde se pousam as peças de loiça. Porém, a existência de saia interior nem sempre exigiu a presença da chaminé propriamente dita. Vulgarmente, a falta de chaminé exterior indica que o fumo se espalha por toda a cozinha, para escapar pelo intervalo das telhas, ou seja, a presença/ausência da chaminé reflecte a ambiência interior.

Interiormente, o centro da casa, onde decorre toda a vida familiar, é a cozinha, onde se confeccionam os alimentos, onde se acende o lume, onde se come e se reúnem as pessoas depois do trabalho, sobretudo durante o Inverno – ou seja, um espaço multifuncional cujo centro é o fogo⁶⁴. O local onde tradicionalmente ardia o lume que prepara os alimentos e aquecia o ambiente foi, por quase toda a Europa românica, e ainda é em várias regiões, uma lareira que ficava ao nível do pavimento, ou um pouco acima ou abaixo deste, situando-se ao centro ou de um lado do espaço onde decorria toda a vida familiar. Apenas em algumas regiões meridionais, onde se vive principalmente no exterior, a importância da lareira, e da própria cozinha, é menor, surgindo o fogão exterior como substituto para cozinhar. Essa lareira baixa, junto ao chão, já há muito que foi elevada em alguns países, nomeadamente os nórdicos, parecendo ter sido esse o primeiro passo para a construção do fogão de tijolo ou de pedra. Igualmente, a localização do fogo ao centro do espaço foi-se abandonando, como já verificámos anteriormente, passando a lareira a ocupar geralmente um canto, ou o meio de uma das paredes, contra a qual se encosta. Na zona nortenha, os casos das lareiras elevadas agrupam-se em duas ou três zonas reduzidas, e tal alteamento parece ter-se iniciado há cerca de setenta/oitenta anos. Apesar da diversidade de aspectos que a maior ou menor abastança da casa permite, as duas peças principais da cozinha – lareira e forno – situam-se geralmente em lugar idêntico por quase toda a área do Noroeste português⁶⁵.

⁶³ Estas chaminés volumosas encontram-se especialmente na zona litoral minhota, nos concelhos de Esposende, Barcelos e Viana do Castelo.

⁶⁴ “ *Debruçada sobre o lar, a mulher deitava um feixe de sarmentos da poda sobre as brasas, e a fogueira lambia as paredes negras que reluzem, iluminava os potes de ferro e o berço do filho ao lado do lume, a quem ela ia falando enquanto fazia o caldo... Este pequeno quadro de interior humilde, o homem que trabalha comigo na mesma vinha, o moço que o ajuda, a mulher e o berço, fizeram-me cismar...*” (Brandão, s/d, p. 3).

⁶⁵ O forno localiza-se no exterior geralmente na zona central e setentrional.



25. Chaminés algarvias, estudo etnográfico, esboço de José Formosinho (1888-1969), 1945.



26. Monte da Quintã, Mértola. Desenho etnográfico de Fernando Galhano.

Contrariamente à casa do Norte, na casa do sul a lareira é sempre abrigada pela chaminé, que interiormente mostra um pano, como exemplifica o desenho. A lareira é, aqui, normalmente ao nível do solo.

A cozinha, o espaço principal da casa, situa-se no rés-do-chão, ou, mais geralmente, no andar de cima, num dos topos da casa. O *focus* deste espaço é a lareira, centro e símbolo da casa, ou seja, o lugar onde se acende o fogo e se prepara a comida. É usualmente constituída por uma laje de pedra, normalmente em granito, ou por blocos esquadrejados, elevada do solo cerca de vinte a vinte e cinco centímetros, sobre os quais se acende o fogo, e localiza-se ao centro ou um pouco ao lado de uma parede, ou então num canto do espaço. Quando a laje é em lascas de xisto, a sua altura é menor, confundindo-se com o pavimento. Mais recentemente a lareira eleva-se a cerca de sessenta centímetros do chão. Se a cozinha for no piso térreo e o chão for em terra batida, então acende-se o lume ao nível do pavimento, enquanto nas casas mais humildes e rústicas acende-se abaixo do nível do pavimento, formando, assim, um degrau onde as pessoas se sentam, voltadas para o fogo. Por detrás da lareira, cava-se na parede um nicho, ou pequeno armário, denominado *borralheira* ou *cinzeiro*, onde se deita a cinza. A *borralheira* é coberta, em cima, por uma grande laje de pedra, por vezes com um nobre desenho, que evoca o altar dos deuses romanos *lares*, denominada *poial* ou *pial*, ou, em alguns locais, *pedra do lar*. É limitada à frente por outra pedra baixa, o *trafogueiro*, contra a qual se encostam as achas de madeira que ardem. A lareira é delimitada por dois bancos compridos pesados, os *escanos*, e, à sua frente, uma peça de ferro, também chamada de *trafogueiro*, ao qual se encostam as achas que ardem. Em muitos casos o forno do pão é embutido na espessura da parede, ao lado da lareira, e em casas mais abastadas há um outro forno mais pequeno, para outros usos. Em algumas áreas desta região, designa-se *alhar*⁶⁶ ao lugar da cozinha onde se arruma a lenha, situado atrás do banco da lareira.

Contrariamente à casa do Norte, a casa do Sul do país é térrea, normalmente de planta rectangular simples. No Sul, a casa é construída com materiais leves e de grande plasticidade, em oposição à robustez da pedra do Norte, que funcionam como isoladores de calor, sempre rebocadas e caiadas exterior e interiormente, com poucas janelas. O seu elemento característico fundamental é a chaminé⁶⁷, elemento muito valorizado e que está associado à limpeza característica das cozinhas, contrariamente à casa do Norte. As chaminés do Sul, tanto no Alentejo como no Algarve, transcendem a sua função e representam o principal ornamento dos edifícios, sobre o qual incide o espírito inventivo dos construtores locais, consideradas por Virgílio Correia “...porventura as mais interessantes de todo o mundo” (Correia citado em Oliveira & Galhano, 1992, p. 155), ou, como diz Amorim Girão⁶⁸, a “...alma da casa ... nela se põem todos os cuidados arquitectónicos; e não é raro que os mestres-de-obras, para se assegurarem do esmero que precisam de pôr na construção, perguntem primeiro ao proprietário ‘quantos dias quer de chaminé’ ” (Girão citado em Oliveira & Galhano, 1992, p. 155). A chaminé alentejana primitiva parece ter sido em tronco de pirâmide quadrangular, semelhante á forma minhota; porém, no Alentejo, ela implanta-se e faz parte do alçado ou frontaria da casa, e encontra-se junto á por-

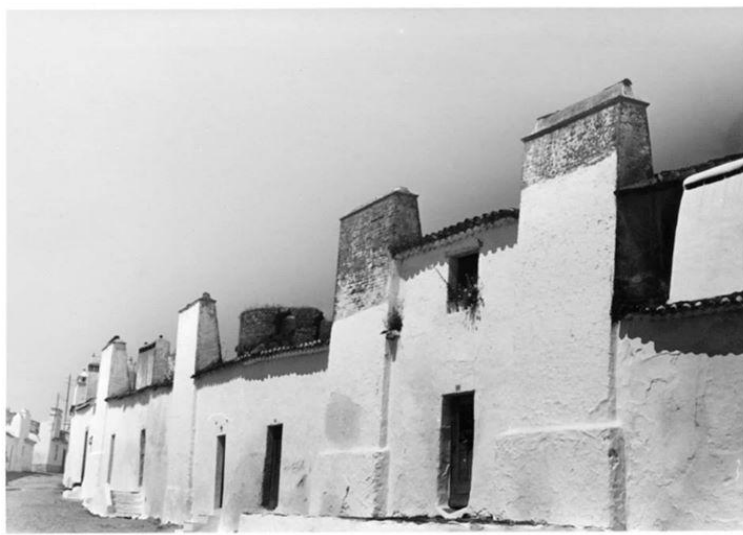
⁶⁶ O termo, com esta significação geral, existente em vários dicionários, juntamente com a variante alhal, por vezes com a indicação de que se trata de um provincialismo minhoto, ou com a sua localização precisa: quase sempre por baixo do forno.

⁶⁷ “À volta da igreja, as casinhas brancas, com altas chaminés que lhes furam o dorso atarracado, fecham-se num reduto que a voracidade calma do trigo não consegue romper...” (Namora, 1988, p. 7).

⁶⁸ Este mesmo autor refere que estas chaminés do sul, especialmente as do Algarve, têm influências orientais, onde se podem observar reminiscências dos minaretes muçulmanos.



27. Sabugal, década de 50.
Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. Salienta-se a ausência das chaminés.



28. Redondo, Túlio Espanca., s/d.
Em oposição à fotografia anterior, aqui a chaminé é elemento de destaque na fachada.

-ta da entrada. Mais recentemente, encontram-se tipos muito variados de chaminés que, nas suas linhas gerais, se podem classificar, relativamente á base, em rectangulares, quadradas e circulares e, quanto á forma, em prismáticas, cilíndricas e piramidais. Os remates das chaminés, conforme os diferentes tipos, são muito diversificados, tanto no Alentejo como no Algarve, reservando-se a ornamentação para a abertura da saída de fumo. É no Algarve que a riqueza e a variedade de desenhos ornamentais atinge o seu esplendor, de modo que se tornou um dos traços mais característicos da casa e da paisagem algarvia.

Também na casa do Sul o centro da vida familiar é a cozinha, onde além de se cozinhar, convive-se, trabalha-se, etc. O foco é, novamente, a lareira, normalmente ao nível do solo, numa banquetta de tijolos. A lareira é sempre protegida pela chaminé, que interiormente mostra um *pano*, o qual se apoia nas paredes da casa ou em muros laterais de suporte. Em todas as chaminés onde o fogo arde sem qualquer tipo de protecção, para que o calor não deteriore as paredes, existe uma laje de espessura média que isola. A essa peça, que funcionalmente é semelhante à *borralheira* nortenha, dão-se os nomes de *trafogueiro*, *boneca*, e ainda, mais raramente, *sempre-noiva*. Por vezes essa peça é talhada com elementos antropomórficos que evocam as divindades familiares, os *lares*. Nesta região, os fornos são sempre exteriores, construídos ao ar livre e separados da casa, em oposição ao Norte. (Oliveira & Galhano, 1992).

CAPÍTULO 3. O FOGO COMO SÍMBOLO

"Bring me my chariot of fire!"

Jerusalem, William Blake

"Fire most pure."

Elegy XIII, John Donne

Uma obra arquitectónica, por intermédio dos nossos sentidos, manifesta-se como expressão simbólica, que nos transmite qualidades e significados que valorizamos. De acordo com Rudolf Arnheim, *"O simbolismo sensorial revela o geral no particular, elevando assim este último a um nível superior de pertinência. Estas qualidades expressivas assim realçadas podem sobreviver num edifício e continuar a criar uma experiência particularmente intensa quando o matiz específico da mensagem do constructor só pela investigação histórica pode ser restabelecido"* (Arnheim, 1988, p. 171). Por esse motivo, revelou-se essencial o entendimento histórico do espaço do fogo na habitação, como praticámos no capítulo anterior. De modo a restabelecer o simbolismo associado ao fogo doméstico, era fundamental compreender a sua importância e evolução ao longo do tempo nesse contexto espacial.

Arnheim explica-nos ainda que os símbolos não podem basear-se nas *"...qualidades expressivas da experiência sensorial..."* (Ibid., p.172), se essa experiência não for provida de *"...acentuações metafóricas..."* (Ibid., p.172) no quotidiano. Isto é, os símbolos mais fortes resultam das sensações perceptivas mais elementares, pois estas remetem a experiências humanas básicas de que todas as outras derivam. Elementar como o acto de nos aquecermos ao calor do fogo ou refrescarmos-nos junto a um tanque de água. O simbolismo da arquitectura não poderia comover-nos tão profundamente se não se estabelecesse nas experiências humanas mais intensas e universais, ou seja, comuns a todo ser humano. Rudolf Arnheim defende que as actividades diárias como andar, comer, dormir, não podem ser reduzidas ao seu ganho material e físico, ou seja, não podemos deixar de

beneficiar das suas fontes perceptivas. Acreditava, inclusive, que cabe ao arquitecto “...*reforçar as conotações espirituais profundamente enraizadas inerentes a todos os aspectos simples da domesticidade...*” (Ibid., p.173).

Segundo Carl G. Jung, aquilo a que chamamos símbolo é um termo, um nome, ou até mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na prática diária, mas que possui uma conotação específica em adição ao seu significado convencional e óbvio. Implica algo vago, desconhecido ou oculto de nós. Ou seja, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando contém algo além do seu significado imediato. Possui um vasto aspecto inconsciente que nunca é definido com precisão, ou completamente explicado - nem pode ser explicado ou definido. Enquanto a mente explora o símbolo, é levada a ideias que estão além do alcance da razão (Jung, 1988). De acordo com Ernst Cassirer, o símbolo, no sentido próprio do termo, não pode ser reduzido a sinal (signo). Sinal e símbolo são conceptualmente distintos: um sinal faz parte do mundo físico do ser, enquanto o símbolo pertence ao mundo humano do significado. Ou seja, o sinal, mesmo quando entendido e usado como tal, tem sempre uma espécie de ser físico ou substancial; o símbolo tem apenas um valor funcional (Cassirer, 1944).

Na sua tese *Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido*, Carlos Correia construiu um conceito inédito de símbolo, pensado não como um signo hermético, mas como um *modelo* de recomposição do mundo. Defende que, neste sentido, o símbolo é um verdadeiro *objecto*, ou *artefacto*, que facilita, não só uma explicitação profunda das várias significações entrecruzadas na acção, como permite a sua reinvenção interpretativa e poética. O símbolo, enquanto *objecto* ou *artefacto*, não surge como entidade artificial, mas deriva da relação recíproca entre o Homem e o Mundo. Correia assegura que “*A concepção do símbolo como modelo do real implica a adopção de uma visão funcional, das representações imagéticas*” (Correia, 1999, p. 15). Como explica o filósofo Ernst Cassirer, o símbolo só possui valor funcional na medida em que se relaciona com o sentido humano. Assim, Correia lembra-nos que não devemos confundir um símbolo com o seu simbolizante⁶⁹, ou seja, o símbolo, ou função simbólica, necessita da sua expressão material, mas não se identifica com ela. Correia exemplifica socorrendo-se da imagem simbólica da água; contudo, no contexto deste estudo, podemos, de modo semelhante, recorrer ao exemplo do fogo. A expressão física do fogo é aquilo que simboliza – o simbolizante -, porém, a sua função simbólica transcende a sua materialidade: a sua imagem é-nos familiar mas contém algo além do seu significado imediato. A imagem poética do fogo não tem nenhum significado particular que a torne indissociável da sua própria matéria. O sentido poético deste elemento material deriva do modo como o imaginário humano vai investir funcionalmente o seu simbolizante – como é o caso do fogo doméstico ou o fogo sagrado utilizado em rituais religiosos. Na melhor das hipóteses, podemos identificar neste simbolizante determinadas características semânticas que resultam do seu sentido habitual e literal, e que podem, em qualquer momento, ser evocadas analogicamente por funções simbólicas distintas. O seu valor evocativo depende, deste modo, da intercepção entre a expressão cósmica do seu simbolizante e o modelo de inteligibilidade em que foi

⁶⁹ Aquele que simboliza.

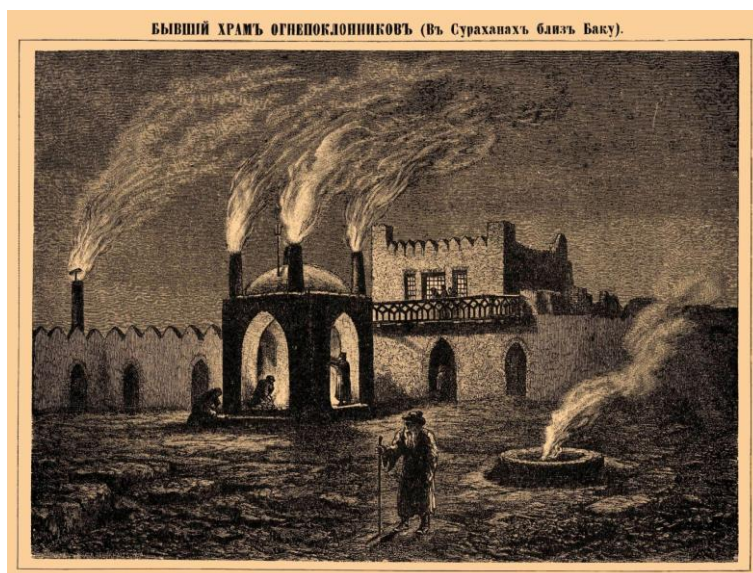
introduzida. O símbolo surge, conseqüentemente, como uma função que une duas perspectivas semânticas distintas: o sentido literal da sua expressão sensível e material, assim como o sentido indirecto que a nossa interpretação possibilita.

Carlos Correia detecta, na sua análise, três funções simbólicas no pensamento do filósofo Paul Ricoeur, que dimensionam a linguagem criativa do Homem. O símbolo surge espontaneamente na nossa linguagem e na nossa consciência e, por esse motivo, Correia acredita que se devem questionar as dimensões da expressão simbólica, delimitando as zonas de incidência do simbolismo. Em primeiro lugar, define uma dimensão *cósmica* do símbolo: “...em todo o símbolo vivo pode-se assinalar o seu enraizamento no mundo, de tal modo que as suas figurações sensíveis e imagéticas eclodem directamente do cosmo” (Ibid., p.29). Este aspecto cósmico do simbolismo foi, inclusivamente, estudado por Bachelard, que expõe a relação entre os símbolos e os elementos naturais, nomeadamente o fogo. A dimensão cósmica do símbolo manifesta, também, “...a relação de pertença recíproca, de enraizamento entre a subjectividade humana e o mundo, de tal modo que fazer um símbolo material supõe sempre um efeito de ressonância sobre a nossa intimidade” (Ibid., p.29). Ou seja, um símbolo cósmico impulsiona sempre uma ressonância da sua significação no interior do Homem, o que pressupõe uma manifestação psíquica e interior dos símbolos. Em consequência da dimensão anterior, define uma dimensão *onírica* do símbolo: “...os sonhos constituem a zona privilegiada do psiquismo humano responsável pela produção de imagens simbólicas” (Ibid., p.31). Com efeito, os símbolos não são apenas imagens alegóricas na nossa vida, mas expressam, sobretudo, “... um carácter operativo e arcaico da actividade psíquica” (Ibid., p.31). Correia diz-nos que, para Ricoeur, a dimensão onírica dos símbolos não é uma realidade exclusivamente semântica, como é o exemplo da metáfora – “...a raiz de onde brota perde-se nas regiões involuntárias e inconscientes da nossa existência” (Ibid., p.31). Em terceiro lugar, define uma dimensão *poética* do símbolo, enquanto expressão verbal e linguística de uma ressonância vital: “...a linguagem poética⁷⁰ (metafórica e narrativa) realiza um desdobramento do plano referencial linguístico, possibilitando a formação de um referente de segundo grau, distinto do referente imediato dos seus enunciados” (Ibid., p.34). É a metáfora⁷¹ que determina uma semelhança semântica entre planos distintos, e, assim, concretiza esse desdobramento referencial. Isto permitirá uma nova visão referencial à mesma experiência. A narrativa⁷², por sua vez, reinventa a experiência do real, ao construir um mundo singular a nível linguístico, axiológico e temporal. Correia defende que “A referênci poética do mundo coincide com o sentido profundo do símbolo...”, pois tanto a metáfora como a narrativa, apesar de imaginárias, reconstroem o mundo e a nossa vivência. Cada símbolo tem, assim, uma tripla função: cósmica, onírica e poética.

⁷⁰ “A linguagem poética redescreve a realidade, configura os nossos valores, institui parâmetros e normas de acção, traz à luz modos de existência até então ocultos, altera a nossa visão do tempo” (Correia, 1999, p. 71).

⁷¹ “A metáfora constitui, para o pensamento ricoeuriano, o ponto de cruzamento entre o símbolo e a linguagem” (Ibidm., p.51).

⁷² O conceito de narrativa é aqui definido como “...a representação temporal da acção humana” (Ibid., p.168).



29. *Ateshgah of Baku*, ou templo do fogo, em Baku, Azerbaijão.
Ilustração de *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary* (1890-1907).



30. *Ateshgah of Baku*, actualidade.
O templo do fogo é um exemplo particular do simbolismo religioso associado ao fogo.
Fotografia de Urek Meniashvili, Março de 2014.

O fogo, enquanto força ígnea e iluminativa, está associado às várias dimensões simbólicas, considerado um símbolo sagrado na maioria das religiões, desde a Antiguidade Clássica até ao presente – permanecendo a primitiva idolatria do fogo -, sendo que quase todos os rituais religiosos são realizados na presença desse elemento, seja representado por uma vela, ou por fogueiras. Também a mitologia materializa esse simbolismo, aparecendo em histórias por todo o mundo protagonizadas, muitas vezes, por seres mitológicos associados a esse elemento, como a Fênix, o Dragão ou a Quimera. Importa referir que o *símbolo* origina o *mito*, ou seja, uma narrativa de carácter simbólico-imagético, relacionado ou inserido numa determinada cultura, que, conseqüentemente, é colocada em prática pelo *rito*.

O fogo simboliza o bem e o mal: “*Brilha no paraíso. Arde no Inferno*” (Bachelard, 1989b, p. 13). Aquece mas queima. Permite a vida mas mata. Domestica-se mas é selvagem. Venera-se mas aterroriza. Entre todos os fenómenos, é ele que de facto pode aceitar duas valorizações opostas – pode contradizer-se. Dentro de casa é controlado, mas é mantido sempre com muita prudência. Enquanto elemento central da casa, reúne a família, constituindo uma metáfora da vida humana⁷³ – ele cresce, move-se, é quente e aquece, esfria quando se extingue, tal como o nosso corpo. E assim como o corpo é animado por uma alma, a casa é animada pelo fogo, sendo simbolicamente o *espírito da casa*, - o *ignis elementatus* -, que representa a união e a integração da família.

Para Yi-Fu Tuan, no seu livro *Topophilia*, um símbolo é um repositório de significados. Defende que esses significados emergem das mais profundas experiências acumuladas ao longo do tempo (Tuan, 2007). Na medida em que um lugar se torna um repositório de significados que são valorizados por uma cultura, então, segundo Lisa Heschong, também adquire valor por associação. Da mesma forma que podemos apreciar um livro pelas ideias que contém, podemos igualmente gostar de um lugar, ou um espaço, pelas ideias que incorpora. De certo modo, o lugar, enquanto símbolo, abriga a ideia, materializando-a fora da mente. A sacralidade do fogo doméstico é comum a muitas culturas. O nosso próprio conceito da primazia da lareira pode incluir a imagem de um fogo ardendo brilhantemente na sala de uma família do século XIX, ou talvez possamos retroceder um século ou dois, até às grandes lareiras centrais da época medieval, usadas tanto para aquecer como para cozinhar. Os significados ligados à lareira existem, contudo, desde há muito tempo atrás (Heschong, 1973).

Como mencionámos anteriormente, Vitruvius situa a origem da sociedade humana com a descoberta do fogo, que corresponde à origem da construção humana. Enraizado no evolucionismo Epicurista, e antes disso, na mitologia de muitas sociedades primitivas, a ideia de Vitruvius não é remota como nos pode parecer. A relação entre a origem da *arquitectura* e o *fogo*, como nos lembra Fernández-Galiano, além de uma dimensão funcional, tem igualmente uma dimensão simbólica. O fogo aquece o

⁷³ Lisa Heschong (1973), compara, igualmente, o fogo a um ser vivo: “*The fire was certainly the most life-like element of the house: it consumed food and left behind waste. It could grow and move seemingly with its own will, and it could exhaust itself and die. And importantly, it was warm, one of the most fundamental qualities that we associate with our own lives. When the fire died, its remains became cold, just as the body becomes cold when a person dies. Drawing a parallel to the concept of the soul which animates the physical body of the person, the fire, then, could be seen as the animating spirit for the body of the house*” (Heschong, 1973, p. 95).



31. Lareira, *Villa della Torre*, Fumane, Verona (Itália), 1560.

As diversas lareiras, tipo gárgula, que adornam alguns espaços da *Villa*, assumem a forma de grotescas figuras zoomórficas (diábo, anjo, monstro do mar e leão, por exemplo), que simbolizam a força e a beleza do fogo.

Fotografia de Sara Matthews, 2012.

corpo e transforma a comida mas também simboliza a *alma da casa*, tornando-se assim num elemento básico nos ritos da fundação doméstica (Fernandez-Galiano, 2000).

A ligação entre casa e fogo sofreu alterações e metamorfoses ao longo do tempo, como pudemos ver anteriormente. Se o processo tem um fio condutor, é talvez o progressivo desgaste do valor simbólico do fogo, um desgaste que flui paralelamente às multiplicações quantitativas do fogo, como salienta Galiano. O fogo reproduz-se, divide-se e multiplica-se em número e amplitude. Enquanto aumenta em quantidade, sofre uma demorada diminuição de qualidade, perdendo a sua essência mítica; é desalojado, movido da sua posição central que ocupava no espaço doméstico. O fogo da lareira, antigo *focus* de conversação e crepitante coração da casa, é primeiramente individualizado e mais tarde fragmentado em diversos fogos individuais. Com o avançar do tempo, e aproximando-se dos tempos contemporâneos, o fogo silencioso e desmembrado que aquece as nossas casas é já estranho e remoto. As eloquentes chamas de outrora tornaram-se silenciosas, e o progressivo silêncio sensorial da arquitectura, reduzido ao espectáculo visual, encontra a sua réplica num silêncio térmico: uma paralisia semelhante à do olho e da pele - diz-nos Galiano (Ibid.).

3.1. A imagem da chama

“Entre todas as imagens, as imagens da chama – das mais ingénuas às mais apuradas, das sensatas às mais loucas – contêm um símbolo de poesia.”

Gaston Bachelard, *A Chama de uma Vela*, p.11

A chama, do latim *flamma*, significa uma porção de luz, ou espécie de auréola luminosa, que se eleva de matérias incendiadas, resultante da combustão dos gases produzidos por essas matérias (Machado, 1981), ou seja, a chama é a parte visível do fogo. Esta produz-se onde quer que se combine um gás ou vapor inflamável com um comburente, tal como o oxigénio do ar, e a mistura se produza a uma temperatura suficientemente elevada para que haja ignição. A complexidade da chama varia consoante a forma como foi produzida, existindo chamas visualmente mais simples ou mais complexas (Grande Enciclopédia Universal, 2004). Podem ser classificadas em dois tipos: chamas de pré-mistura e chamas de difusão. Nas primeiras, o combustível, normalmente gasoso, é misturado ao oxigénio antes da combustão - o que se inflama é a mistura desses dois componentes. Este processo origina chamas de temperaturas muito altas e de baixa luminosidade e corresponde, por exemplo, à chama de um fogão. As chamas de difusão, as que nos interessam no âmbito deste estudo, designam aquelas em que não houve uma pré-mistura dos seus componentes. A difusão molecular ocorre de forma turbulenta e é responsável pela mistura de gases. Neste caso, a proporção entre o combustível e o oxigénio é de difícil controlo, o que resulta, normalmente, numa baixa quantidade de comburente, gerando chamas luminosas, turbulentas e fuliginosas. Estas chamas são originadas pela combustão livre de sólidos (como a madeira) e líquidos expostos ao ar. A chama da vela é considerada uma chama laminar enquanto a chama do fogo é considerada turbulenta. A estrutura da chama de difusão é composta por uma parte interna, conhecida como a zona de combustão primária, enquanto a parte mais externa é a denominada zona de combustão secundária; entre as duas situa-se a zona mais quente da chama (Drysdale, 1999).

De facto, as chamas diferem muito de aspecto, variando conforme os gases que as originam e as condições da combustão. Regra geral, quanto maior for a densidade do gás, maior é a luminosidade da chama. Como o aumento da pressão torna o gás mais denso, os gases comprimidos originam uma chama mais luminosa. Inversamente, a luminosidade de uma chama diminuirá com o arrefecimento e a descida da pressão do gás. A luminosidade e a cor características de uma chama podem ser alteradas por adição de algumas substâncias químicas. Crê-se que a luz produzida pela chama deriva da actividade dos electrões que se associam com os átomos dos gases que ardem (Grande Enciclopédia Universal, 2004).

Relativamente à temperatura de uma chama, existem muitos factores que a influenciam. Um ponto importante é que a cor da chama, em si, não determina a temperatura desta, é apenas um indicador da temperatura. Os factores que determinam a temperatura são, nomeadamente, a pressão atmosférica, a percentagem de oxigénio no ar, o tipo de combustível, e o quão rápido acontece o

processo, a oxidação do combustível, a temperatura da atmosfera, entre outros. No fogo doméstico, cujo combustível é, usualmente, a madeira, a chama mais fria é avermelhada, e é a que produz mais fumo. Neste caso, a cor vermelha, comparada à típica cor amarela da chama, sugere que a temperatura é mais baixa. Isto acontece por existir pouco oxigénio disponível no espaço e assim a combustão é incompleta e a temperatura da chama é baixa, por volta dos 600-850° (Drysdale, 1999).

Sendo considerada, em diversas culturas, símbolo da purificação e da iluminação, a chama representa a imagem do espírito e da transcendência, a *alma do fogo* (Chevalier & Gheerbrant, 1986). Enquanto parte visível do fogo funciona como fonte de estímulo no espaço arquitectónico, influenciando a sua temperatura, a luz e as sombras, a ambiência, e por isso, revela-se fundamental compreender, sucintamente, o que ela é, como surge e como se transforma.

3.2. A experiência do fogo: Uma atmosfera

“With its circle of warmth, the fireplace had once been the center of family life. Its dancing light, smoky smells and warm crackling created an ambiance that made a house more than a home. . . the traditions around the hearth stretched back through the ages, connecting each house to deep cultural roots. What were the qualities of the hearth that made it so wonderful and so beloved?”

Lisa Heschong, *Thermal Delight in Architecture*, p.6

Nesta fase, ressaltamos um conceito importante, analisado por Victor Consiglieri, que é a *experiência da arquitetura*. Este conceito relaciona-se tanto com a estética como com a filosofia, e tem como propósito questionar os princípios relacionados com o prazer estético da percepção. Distinguem-se dois tipos de experiência: um de carácter intelectual e outro de carácter físico. Para a experiência do espaço do fogo interessam-nos ambos: o primeiro que se subdivide em percepção vulgar e percepção imaginativa⁷⁴, e o segundo, que se relaciona com os prazeres fisiológicos do Homem. Os psicólogos consideram que a experiência e a percepção são indissociáveis (Consiglieri, 1994), o que nos direcciona a análise. De facto, como observa Edward Hall, tudo o que o Homem é está relacionado com a experiência do espaço. O nosso sentimento do espaço resulta da síntese de diversos dados sensoriais, de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfactiva e térmica. Cada sentido não é apenas um sistema complexo, como cada um deles encontra-se igualmente modelado e estruturado pela cultura. A estruturação do mundo perceptivo não é apenas resultado da cultura, mas também da natureza das relações humanas, da actividade e da afectividade (Hall, 1986).

O psicólogo James J. Gibson explica-nos, em *The senses considered as perceptual systems*, o seu aprofundado estudo sobre a percepção e os sentidos humanos, que existem dois significados do verbo *sentir*: o primeiro é o de *detectar algo*, relacionado com o sistema perceptivo; o segundo é o de *ter uma sensação*. Os sentidos fornecem-nos informação sobre o mundo, mas apenas funcionam quando são estimulados, e é o ambiente que nos rodeia a origem de todos esses estímulos (Gibson, 1983). A soma de estímulos ambientais é continuamente analisada, seleccionada, e interpretada através da percepção. Essa informação é posteriormente extraída, categorizada e registada na nossa memória. Depois, esses conteúdos mnésicos são relacionados, concluídos e utilizados pelo pensamento. É a afectividade que está na base de todos estes processos, dotando-os de emoção e sentimento. A sensibilidade corporal é o primeiro factor que nos permite aceder ao mundo. Essa sensibilidade é a nossa capacidade de detectar estímulos e de os distinguir (Muga, 2005). A extracção da diversidade de estimulação é realizada pelos receptores sensoriais. No estudo de Gibson encontram-se classificados em três tipos: *exteroceptivos* – visão, audição, olfato, tacto e sabor; *proprioceptivos* ou *cinestésicos* – os receptores que nos dão informação sobre o movimento e equilíbrio do corpo; e por fim os *interoceptivos*

⁷⁴ “Enquanto a percepção vulgar se limita à realidade e aos conceitos de ver e acreditar, a percepção imaginativa não é uma atitude só do olhar, mas também um método mental onde se conjugam um tipo de análise, uma psicologia introspectiva e um raciocínio próprio da nossa experiência” (Consiglieri, 1994, p. 211).

ou *cenestésicos* – aqueles que nos dão informação proveniente do interior do corpo, nomeadamente dos órgãos. Na experiência do espaço, estão sobretudo compreendidos os receptores *exteroceptivos* e *proprioceptivos*, que são os que aqui nos interessa focar (Gibson, 1983). O aparelho sensorial do Homem contém duas categorias de receptores: os *receptores à distância*, que se referem a algo que está afastado e que são os olhos, os ouvidos e o nariz; e os *receptores imediatos*, que exploram o mundo próximo através do tacto, possibilitado pelas sensações que a pele, as mucosas e os músculos transmitem (Hall, 1986).

A palavra estímulo tem uma variedade de significados. Gibson salienta que há uma clara distinção entre uma fonte de estimulação, localizada no ambiente, e o estímulo em si. O primeiro são objectos, eventos, superfícies, lugares, substâncias, imagens, etc. O segundo “...are patterns and transformations of energy at receptors” (Gibson, 1983, p. 28). O estímulo pode especificar a sua fonte, mas não é a mesma coisa que a fonte. O estímulo depende do observador para ser eficaz, depende do seu equipamento receptivo, e dos seus actos de olhar, ouvir, cheirar, tocar. De facto, os sentidos humanos são considerados canais que permitem sensações. Gibson diz-nos ainda que um estímulo compreende sempre três características: contém sempre uma certa ordem adjacente, ou seja, tem uma estrutura simultânea ou padrão no “espaço”; em segundo, possui sempre uma certa ordem sucessiva, ou seja, tem uma estrutura sequencial no “tempo”; conseqüentemente, um estímulo detém sempre algum componente inalterável, permanente, e outro componente transformável. A estrutura espacial tanto pode continuar durante um longo período de tempo como pode mudar rapidamente, contudo, essa mudança faz parte do estímulo em si. Um estímulo pode ser grande assim como diminuto, pode ser demorado assim como momentâneo, “*There are stimuli at low and high levels of spatial order, and at low and high levels of temporal order*” (Gibson, 1983, p. 40).

As sensações desencadeadas pelas fontes de estimulação presentes num espaço determinam a identidade sensorial do lugar, algo que transcende as características físicas, ou observáveis, do espaço e que permitem a construção da sua *atmosfera*. A atmosfera, ou ambiência de um espaço, é um conceito enriquecido de significados, que confere à dimensão física do espaço uma dimensão poética e sensorial (Duarte, et al., 2008). Para Peter Zumthor, arquitecto profundamente interessado no conceito de atmosfera arquitectónica, esta é a primeira impressão que se tem de um espaço: “*Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-me uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é*” (Zumthor, 2006, pp. 11-13), ou seja, a atmosfera *sente-se*, ou seja, transcende a visão. A atmosfera é, neste sentido, um conceito subjectivo e individual, de certa forma interior ou íntimo, que resulta de um conjunto de estímulos (sensação térmica, lumínica, sonora, etc.) percebidos pelo nosso corpo ao experienciar um espaço: “*A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver*” (Ibid., p.13). É a ambiência que permite a passagem da dimensão sensível para a dimensão cognitiva – é necessário um relacionamento empírico, mesmo que inconsciente, para melhor captar a dimensão sensorial e poética do espaço. Importa salientar que o facto de uma ambiência ser considerada agradável reside na sua capacidade de ser reconhecida. Esse reconhecimento surge do facto de existirem informações cogniti-



32. Teun Hocks, Untitled (Man at fire), 1990.

-vas e sensíveis armazenadas na nossa memória, que se manifestam em sentimentos de afecto, ou rejeição, no momento em que somos envolvidos por uma atmosfera. Devido ao seu carácter multissensorial, uma ambiência é capaz de fazer emergir sentimentos profundamente escondidos na nossa memória (Duarte, et al., 2008).

Neste capítulo detemo-nos sobre uma fonte de estimulação ambiental em particular – o fogo -, este que desencadeia uma reacção no utilizador do espaço e lhe proporciona uma experiência sensorial e constrói uma atmosfera particular.

Gibson considera o fogo como uma fonte de quatro tipos de estimulação, pois emite som, odor, calor e luz, “ *It crackles, smokes, radiates in the infrared band, and radiates or reflects in the visible band. Accordingly, it provides information for the ears, the nose, the skin, and the eyes. The crackling sound, the smoky odor, the projected heat, and the projected dance of the colored flames all specify the same event, and each alone specifies the event*” (Gibson, 1983, p. 54). Podemos ouvi-lo, cheirá-lo, senti-lo, vê-lo, ou ter uma combinação de todos, e assim perceber o fogo. A visão fornece a informação mais detalhada, com cores únicas, formas, texturas, e transformações, porém qualquer um dos outros sentidos também o permite. Neste caso particular, os quatro tipos de informação de estímulo e os quatro sistemas perceptuais são *equivalentes*. Ou seja, há uma unidade dos sentidos. Se a percepção do fogo fosse uma combinação de separadas sensações de som, cheiro, calor e cor, teriam de ser associadas a experiências do passado de modo a explicar como qualquer uma delas poderia evocar memórias de todas as outras. Mas se a percepção do fogo é simplesmente o culminar de toda a informação, a percepção será sempre a mesma independentemente do sistema activado, embora, como é claro, a consciência da sensação ser algo distinto (Ibid.). É por esse motivo que, em algumas situações particulares, se recorre apenas à imagem do fogo (seja em fotografia, pintura, ou vídeo), como no quadro do artista Teun Hocks (Fig. 32) onde se observa um homem que, após pintar a imagem de uma chama, se aquece sobre essa representação. A imagem do fogo, por si só, provoca uma reacção nos outros sentidos, pois é suficiente estimular a visão para que todas as sensações relacionadas com a percepção do fogo sejam evocadas. Se todos os sistemas perceptuais são activados, a informação é redundante. Neste caso, o problema da percepção não é de que maneira as sensações são associadas: “...it is how the sound, the odor, the warmth, or the light that specify fire gets discriminated from all the other sounds, odors, warmths, and lights that do not specify fire” (Ibid., p.55).

O fogo de uma lareira, por funcionar como *focus* luminoso e *focus* térmico, estabelece-se como centro simbólico. A transferência de energia térmica – o calor -, permite que seja um ponto de congregação das pessoas durante o tempo frio, especialmente durante a noite. Além de ser um local de sociabilização, pelo conforto que oferece, é igualmente um local de introspecção⁷⁵, um lugar que

⁷⁵ Do latim tardio *introspectio*, *-onis*, do latim *introspicio*, *-ere*, significa olhar para dentro.

permite a contemplação dos próprios pensamentos, um lugar de devaneios, não só pelo conforto térmico mas também pelo fascínio que o ser humano possui pela chama. Abordamos, então, as várias dimensões sensoriais e cognitivas associadas ao fogo no espaço arquitectónico.

3.2.1. A materialização da sombra

“...one can readily perceive that in absolute light one sees just as much and just as little as in absolute darkness; that the one seeing is just as good as the other; that pure seeing is a seeing of nothing. Pure light and pure darkness are two voids which are the same thing.”

G.W.Friedrich Hegel, *The Science of Logic*, p.69

Visualmente, a sensação de espaço interior depende do modo como a luz incide e preenche esse mesmo espaço. É a incidência da luz sobre as superfícies das coisas e o reenvio para a nossa retina que permite que essas mesmas coisas possam ser vistas (Pinto, 2007b). Enquanto fenómeno físico a que os nossos olhos reagem deve a sua etimologia ao termo latino *lúmen*. No entanto, a intensidade destas luzes exprime-se em *lux*. Tanto *lux* como *lúmen* são duas unidades da Física contemporânea: o *lúmen* é a unidade de medida de fluxo luminoso, e *lux* é a iluminação de uma superfície que corresponde à incidência perpendicular de um *lúmen* por metro quadrado (Oliveira S. , 2012).

Como um tipo de radiação, a luz propaga-se em direcção ao exterior a partir de uma substância incandescente (sol, fogo) a uma enorme velocidade⁷⁶. Através do gás, é transmitida com pouca interferência; através de um líquido já é transmitida com alguma interferência e através de um sólido é completamente reflectida ou absorvida. Uma certa proporção de luz é reflectida numa superfície, sendo que a restante é absorvida (por uma superfície opaca) ou transmitida com refacção⁷⁷ (por uma superfície transparente). Uma superfície opaca de baixa reflectância⁷⁸ (a cor preta) reflecte pouco e absorve grande parte da luz, enquanto uma superfície de grande reflectância (a cor branca) reflecte muito e absorve pouca luz. Uma parte da luz que se propaga no ar é difundida, enquanto outra parte é dispersa por pequenas partículas como o pó ou gotículas líquidas. Estes factos sobre a física da luz devem ser referidos de modo a compreender a iluminação de um ambiente (Gibson, 1983). Referimos aqui, particularmente, a luz produzida pelo fogo, uma luz singular, que se encontra entre o natural e o artificial: natural por ser um elemento da natureza, e artificial por ser acesa e controlada pelo Homem. A luz do fogo, individualmente, constrói uma atmosfera muito particular: a luz alaranjada que crepita incessantemente actua como foco luminoso que cria uma gradação intensa entre luz e sombra e ao mesmo tempo projecta sombras sempre inquietas.

⁷⁶ 300 000 km/seg.

⁷⁷ Em física, refacção denomina a mudança de marcha (com ou sem desvio angular) que sofre a propagação das ondas electromagnéticas (luz), quando passam de um meio para outro em que a velocidade de propagação é diferente.

⁷⁸ Reflectância é a relação entre o fluxo de radiação que incide numa superfície e o fluxo de radiação que é reflectido.

Sombra, do latim *umbra* - originada da expressão *sub illa umbra*, sob aquela sombra -, é definida como ausência total ou parcial de luz. Habitualmente vivemos num ambiente de luz intermédia a partir da qual distinguimos variações de intensidade. De facto, entre a zona mais iluminada e a zona mais escura podemos distinguir inúmeras variantes de luminosidade ou obscuridade. Entre os dois extremos referidos por Hegel de *pura* luz e *pura* escuridão, existem zonas intermédias de luz e sombra que se fundem de tal forma que se torna difícil distinguir a zona iluminada da zona de sombra. É nesse sentido que Hegel afirma ser nesse limiar entre *luz pura* e a *absoluta escuridão* que conseguimos perceber o mundo (Hegel, 2010). Num meio-termo de controlo de iluminação, a penumbra e a sombra revelam-se essenciais por ressaltarem a plasticidade, a textura e a cor das formas, através dos contrastes lumínicos, que definem graduações de claro-escuro (Pinto, 2007b). Da percepção das sombras, em contraste com as zonas iluminadas no nosso campo visual, resulta sobretudo a interpretação da tridimensionalidade, ou seja, a leitura dos volumes, assim como do espaço interior, depende do controlo entre luz e sombra. O volume dos objectos e a sua relação com o espaço envolvente, o reconhecimento das texturas e dos seus gradientes, a localização e a distância das fontes de luz, são noções que derivam da existência de sombras próprias e projectadas⁷⁹, apesar de não termos consciência disso a maior parte das vezes. Num espaço escuro, um foco de luz incide sobre um objecto fazendo projectar a sua sombra numa parede. Se não virmos a origem da luz sabemos localizá-la pela contemplação da sombra, assim como a sombra permite-nos reconhecer o objecto se não o estivermos a ver (Oliveira S. , 2012).

O arquitecto Juhani Pallasmaa diz-nos que os olhos são o órgão da distância, enquanto o tacto é o sentido da proximidade, da intimidade e afecto. Durante certas experiências emocionais, temos a tendência para fechar os olhos, de modo a diminuir essa distância que a visão provoca e assim sentirmos mais intensamente. A sombra e a penumbra revelam-se essenciais pois diminuem a nitidez da visão, tornando a profundidade e a distância ambíguas e vagas e, assim, estimulando a imaginação e a fantasia⁸⁰. O arquitecto acredita que a limpidez da visão tem de ser desvanecida para que os pensamentos possam fluir com clareza, pois uma luz homogénea paralisa a imaginação da mesma forma que um espaço homogéneo enfraquece a experiência do ser e esvaece o senso do lugar. Como a técnica do *chiaroscuro*⁸¹ utilizada em pintura, que através de intensos contrastes de luz e sombra foca o protagonista que é incorporado num fundo negro aveludado, como um objecto precioso. A sombra dá forma e vida ao objecto iluminado. Para Pallasmaa, a arte do *chiaroscuro* é uma técnica que também o arquitecto deve dominar (Pallasmaa, 2008). Na noite escura, a luz do fogo contrasta com a penumbra, e esse tenebrismo arquitectónico estimula a imaginação, evoca memórias e alimenta o sonhador.

⁷⁹ A sombra própria é aquela formada pelo próprio objecto, no lado que estiver oposto à fonte de luz. O lado que estiver menos iluminado será sempre mais escuro do que o que estiver exposto à luz. A sombra projectada é quando um objecto é iluminado e projecta uma sombra sobre um plano ou sobre outro objecto.

⁸⁰ Como diria Bachelard: “*Todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos*” (Bachelard, 2008).

⁸¹ Palavra italiana para “luz e sombra”, designa uma técnica inovadora da pintura renascentista do século XV. Define-se pelo intenso contraste entre luz e sombra na representação de um objecto.

A actual proliferação das luzes resulta do culminar de uma crescente dependência das fontes energéticas e da inadequação social e fisiológica às variações de luz do ambiente natural e construído. O excesso de luz e a ausência de sombras prejudicam a visão, dificultando sobretudo a visão nocturna. Por outro lado, “...uma das primeiras leis da psicologia experimental afirma que a menor diferença em intensidade que pode ser percebida é directamente proporcional à intensidade do fundo” (Oliveira S. , 2012, p. 59). Ou seja, a chama de uma vela ou o fogo aceso de uma lareira é mais relevante de noite do que de dia, pois um objecto parece mais luminoso se a área que o envolve for mais escura e vice-versa.

Desde o século XIX que se inventam luzes artificiais cada vez mais luminosas, controláveis, estáveis e homogéneas. Essas luzes originam, igualmente, sombras cada vez mais estáticas. Não se têm vindo a alterar apenas as características da luz mas também as características das sombras. As sombras artificiais estão cada vez mais longe da instabilidade da natureza – a luz artificial já não depende de uma chama, exposta às correntes de ar, e já não treme: “*Until just a few generations ago, shadows were always moving. No shadow was ever really still. Candles and hearths project shaky, agitated shadows on the walls of a room*” (Casati, 2004, p. 14).

O sentido de sombra projectada, o mesmo que em castelhano, deriva de *projección*, ao contrário do termo inglês *cast*, distinto de *projection* e mais polissémico; já o francês *portée* equivale ao italiano *portata* e resulta de ser uma sombra transportada para outro objecto ou superfície. A projecção das sombras não é um fenómeno físico como o da luz, no sentido em que não existem partículas de sombra que se desloquem como existem fotões. Como dissemos, é a percepção das sombras em contraste com as áreas iluminadas no nosso campo visual que nos permitem perceber a tridimensionalidade (Oliveira S. , 2012). Existe, contudo, um paradoxo nesta questão: para que as sombras contribuam para a interpretação da tridimensionalidade, estas tem de ser percebidas como tal. Assim, se considerarmos a percepção das sombras projectadas como sombras, parece razoável assumir que o sistema perceptivo é capaz de registar a presença das sombras, ou seja, de as identificar como tal para depois as subtrair e descontar no campo visual. As sombras são figuras efémeras e instáveis numa superfície e necessitam ser diferenciadas dos aspectos permanentes, como é o caso das texturas ou formas. Por outro lado, as áreas de sombra ressaltam na distribuição de luz retiniana, sendo as zonas sombreadas usualmente as zonas mais escuras do ambiente visual. De forma a diferenciar e subtrair a sombra, a visão necessita de um mecanismo robusto e flexível, uma espécie de filtro adaptável que nos permite distinguir e seleccionar as sombras de modo a que estas caracterizem mas não se confundam com os objectos. Para que a visão possa fazer essa distinção, em primeiro lugar, o brilho da área sombria deve ser substancialmente mais fraco que o da sua envolvente. Em segundo lugar, deve estar preservada uma certa estabilidade na sombra de modo a que esta não desapareça, tal como uma certa regularidade de distribuição de luz deve ser mantida nas áreas iluminadas. Por fim, deve ser percebida a presença de uma linha de sombra, um desenho do limite entre a sombra e a envolvente iluminada (Ibid.).



33. *Jack Sprat and his Wife*, Arthur Rackham (1867-1939), 1913. Originalmente publicado em *Mother goose: The old nursery rhymes*, 1913. Nesta ilustração podemos contemplar as sombras projectadas, mas não o foco de luz. No entanto, conseguimos localizá-lo pela posição da sombra.

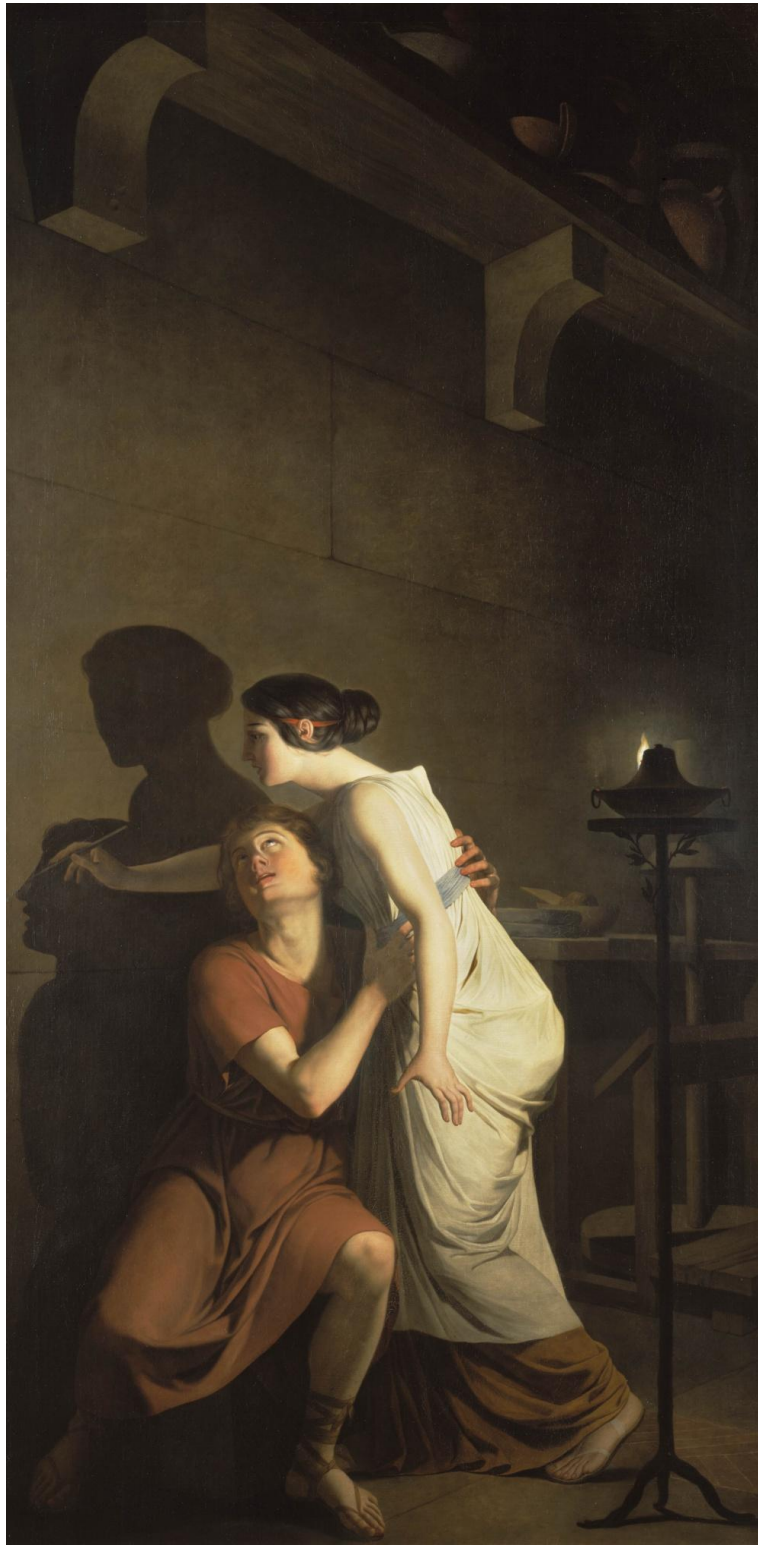
As sombras projectadas são fisicamente dependentes da luz e dos corpos. Por um lado, enquanto elementos do campo visual, podem ser descritas segundo a sua localização, direcção, orientação, dimensão e configuração e ainda repetição e/ou distribuição. Dessa forma são objectos espaciais e, ao mesmo tempo, áreas do espaço com características particulares. Nesse sentido, as sombras projectadas presentes num espaço tridimensional são cognitivamente significantes em relação a esse mesmo espaço. Por outro lado, as sombras são ao mesmo tempo não-objectos espaciais, pois elas pertencem táctil e visualmente ao espaço sem ocupar esse mesmo espaço. Ou seja, as sombras são um fenómeno visual, perceptíveis apenas pela visão - não têm corpo, não existem materialmente. Em rigor, a sombra é algo definido conceptual e perceptualmente pelo seu limite visual distinto sem o qual a sombra não é considerada enquanto tal (Ibid.).

Foram as sombras projectadas pelo fogo que incentivaram a origem do desenho e da pintura. No interior das grutas do período Paleolítico, com o auxílio de candeias (de gordura animal, em pedra ou grés), os homens contornavam as sombras projectadas na parede a carvão ou óxido de manganésio, pintando-as com pigmentos minerais⁸². Podemos imaginar o ambiente interior destas cavernas e as imensas agitadas sombras que revestiam as suas paredes (Ibid.). É também conhecida a lenda da origem da pintura contada por Plínio, o Velho, na sua *Naturalis Historia*⁸³: Dibutades, jovem coríntia, delinea o perfil do seu amado, antes da partida deste para a guerra, projectado em sombra pela luz da chama de uma candeia. O arquitecto Étienne-Louis Boullée⁸⁴ diz-nos que “*Todos conhecem o efeito dos corpos em oposição à luz; daí resulta, como se sabe, que as sombras oferecem a semelhança desses corpos. É a este efeito do natural que devemos o nascimento da bela arte da pintura. O amor, diz-se, inspirou a bela Dibutades. Para mim, é ao amor à minha arte que devo a minha inspiração*” (Boullée citado em Oliveira S. , 2012, p. 326). Um arquitecto das sombras, estava profundamente interessado na escuridão e foi um dos primeiros a aplicar as teorias estéticas do filósofo Edmund Burke (1729-1797), conseguidas na sua obra *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful* (Ibid.). O filósofo defendia que “... *all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reasons; the first is, that darkness itself on other occasions is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air; to go into one some few degrees less luminous, can make only a trifling change; but to make the transition thoroughly striking, you ought to pass from the greatest light, to as much darkness as is consistent with the uses of architecture*” (Burke, 1756, p. 63), a teoria de Burke sublinha o que referíamos anteriormente – a penumbra revela-se essencial pois, ao diminuir a nitidez da

⁸² A maioria dos registos de animais e plantas na arte parietal não terá sido, contudo, produzida por meio de projecção de sombras.

⁸³ É uma enciclopédia escrita pelo naturalista romano Plínio, o Velho durante muitos anos e que, finalmente, foi publicada entre 77 e 79 d.C. Actualmente, consiste em trinta e sete livros.

⁸⁴ Étienne-Louis Boullée (1728-1799) foi um arquitecto neoclássico francês, conhecido por ter sido um visionário. O projecto mais emblemático (nunca construído) foi o cenotáfio dedicado a Isaac Newton, uma esfera com 150 metros de diâmetro firmemente incrustada numa base circular.



34. *The Invention of the Art of Drawing*, Joseph Benoit Suvée, 1791.

visão, estimula a imaginação e o pensamento.

Uma arquitectura de sombras, de *chiaroscuro*, é a materialização do espaço enquanto experiência do pensamento e, enquanto é essencial controlar a luz solar durante o dia, durante a noite, é a luz do fogo que, por si só, materializa a sombra incorpórea que o envolve, ao funcionar como *focus* luminoso que ressalta a tridimensionalidade. No mundo ocidental actual, ambiciona-se uma atmosfera de luz homogénea, uma luz clara, branca. Em oposição, como teorizou Junichirō Tanizaki no seu *Elogio da Sombra*, a cultura tradicional japonesa valoriza, ou valorizava, a obscuridade e a sombra enquanto valor estético e enigmático que confere à ambiência interior um carácter intimista e uma dimensão de profundidade. Como observou “...creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias. Tal como uma pedra fosforescente que emite brilho quando colocada na escuridão e ao ser exposta à luz do dia perde todo o fascínio de joia preciosa, também o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra” (Tanizaki, 2008, p. 64). Tal como a pedra fosforescente, o brilho do fogo apenas ressalta, e ganha valor estético, em contraste com a penumbra.

3.2.2. Sentimento térmico

“...e onde, com o lume mantido toda a noite na chaminé, dormimos num grande manto de ar quente e enfumado, atravessado pelos fulgores dos tições que se avivam, uma espécie de alcova impalpável, de quente caverna escavada no seio do próprio quarto, zona ardente e móvel nos seus contornos térmicos...”

Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, volume I, p.30

Há algo de interior, de íntimo, relacionado com o calor, talvez porque o associamos ao calor gerado dentro do nosso próprio corpo. Talvez porque o associamos à calidez do ventre materno, como anteriormente enunciámos. O calor é aquilo que está vivo no núcleo das coisas. O fogo e o sol também geram calor dentro deles. Sentimos o seu calor, não no sentido de apenas aquecer a nossa pele, mas que penetra no centro do nosso ser, de nós mesmos (Heschong, 1973). Uma fonte de calor é particularmente indispensável durante a estação fria, assim como algo refrescante é na estação quente. O fogo relaciona-se com o Inverno da mesma forma que a água se relaciona com o Verão. Yi-Fu Tuan refere que a casa, em si, parece mais acolhedora, mais íntima, durante o Inverno do que no Verão, pois o Inverno lembra-nos da nossa vulnerabilidade e define a casa como abrigo (Tuan, 2001). De facto, durante o Verão dá-se primazia ao espaço exterior, pela agradabilidade que proporciona nesse período, como um pátio contendo um espelho de água; durante o Inverno tendemos a procurar abrigo e protecção, não só do frio, mas do rigor da estação. Bachelard reforça esta ideia ao citar Charles Baudelaire, que se interroga: *“Uma bela habitação não torna o Inverno mais poético, e o Inverno não aumenta a poesia da habitação?”* (Baudelaire citado em Bachelard, 2008, p. 55); o filósofo concorda e completa, exprimindo que *“O Inverno evocado é um reforço da felicidade de habitar. No reino da imaginação, o Inverno lembrado aumenta o valor de habitação da casa. De todas as estações, o Inverno é a mais velha. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo”* (Ibid., p.56-57). Deste modo, é no Inverno que o espaço do fogo, que oferece qualidades térmicas desejáveis durante o frio, se consagra, e é a partir deste ponto que nos interessa analisar a sensação térmica desencadeada por esse elemento.

Os nossos olhos, ouvidos e nariz, desempenham um papel tão importante na nossa vida que muitos de nós não consideram a pele como um órgão sensorial maior. No entanto, se não tivéssemos a capacidade de perceber o calor e o frio, morreríamos em pouco tempo. Edward Hall explica-nos que estas faculdades, assim como outras perceptivas e informativas da pele, encontram-se ligadas à percepção humana do espaço. São os nervos exteroceptivos, localizados debaixo da pele, que nos transmitem a sensação de calor, frio, táctil e de dor. Ao nível neurológico, a regulação térmica localiza-se no centro do cérebro e é controlada pelo hipotálamo. No entanto, os factores culturais afectam a nossa relação com a temperatura - o calor corporal é algo de personalizado e está associado à intimidade e às experiências de infância (Hall, 1986). Uma pessoa que nunca habitou um espaço com lareira, nunca sentirá falta do calor que esta irradia.

A sensibilidade de um indivíduo em relação ao mundo que é adjacente ao seu corpo pelo uso do mesmo, é denominado sistema háptico, como nos explica Gibson. A palavra háptico vem do grego e significa *próprio para tocar, sensível ao tacto*. Esse sistema entra em funcionamento quando um indivíduo sente coisas com o seu corpo ou com as suas extremidades. Não está apenas relacionado com o toque, ou seja, com a sensação de pressão da pele: o sistema háptico é um aparato pelo qual um indivíduo recebe informação sobre o ambiente que o rodeia e o seu corpo. É o sistema perceptivo pelo qual nos sentimos, literalmente, em contacto com o ambiente. Ao contrário de outros sistemas de percepção, o sistema háptico inclui o corpo inteiro, incluindo toda a sua superfície. A percepção da temperatura, distinto de sensação da temperatura, pode ser subdividida em dois sistemas: um com contacto cutâneo – que regista a temperatura de uma superfície ao tocá-la e faz parte do sistema háptico; outro sem contacto cutâneo - que regista a temperatura do ar ou atmosfera, e faz parte do sistema regulador da temperatura do nosso corpo. Sentimos calor ou frio e os nossos actos são influenciados por tal. Quando a saída de calor é demasiado elevada para haver compensação fisiológica, procuramos abrigo, cobrimos a nossa pele, ou colocamo-nos de modo a receber radiação externa, como o sol durante o dia ou o fogo durante a noite. No caso do fogo, sentiremos o fluxo do calor a partir da fonte num lado do nosso corpo, e isso desencadeará um estímulo assim como contentamento. Como salienta Gibson, até o Homem desenvolve um tropismo em relação ao fogo numa noite de Inverno. O estímulo para essa percepção não é o calor como nível de energia física, ou a temperatura medida em graus. O efectivo estímulo é a direcção do fluxo de calor à pele através de radiação ou condução, sendo esta a informação necessária para uma adaptação adequada (Gibson, 1983).

Como explica Lisa Heschong, a nossa relação térmica com um espaço é mais provável ser através da convecção, evaporação, e troca radiante. Podemos perceber se um espaço é quente e confortável, ou fresco e relaxante, mas sem percebermos necessariamente porquê e como. A informação térmica não é diferenciada na nossa memória, mas é retida como uma qualidade, o que é associado à *experiência do lugar*. Ao lembrar o espírito do lugar, podemos antecipar que, se retornarmos, teremos a mesma sensação de conforto que antes (Heschong, 1973). Como refere Pallasmaa *“The body knows and remembers”* (Pallasmaa, 2008, p. 60), ou seja, o significado arquitectónico deriva de respostas e reacções arcaicas lembradas pelo nosso corpo e sentidos. A poética descrição de Marcel Proust, transcrita no início deste subcapítulo, revela com perfeição o espaço térmico sentido pela pele e sentidos.

O sentimento térmico é um dos factores que caracterizam um espaço especial. O termo *inglenook* define um pequeno espaço com uma finalidade térmica especial. Este espaço, com bancos construídos de cada lado do fogo, desenha uma área protegida de correntes de ar (Banham, 1969), acolhedora e íntima, descrita pelo escritor Edward Verrall Lucas, no início do século passado: *“We English people would suffer no loss in kindness and tolerance were the ingle-nook restored to our homes. The ingle humanizes.... The fire itself is a friend, having the prime attribute – warmth”* (Lucas, 1900, pp. 101-102).

Do inglês, *Ingle*, de origem escocesa, significa fogo, “...a fire burning upon the hearth; a house-fire. Now chiefly in at, by, or round the ingle. ... as ingle-bench, a bench beside the fire...” (Simpson & Weiner, 1989, p. 960). Já a palavra inglesa *nook* significa canto, “...a small secluded or sheltered place; a corner or recess: a cozy nook” (Allen R. , 2000, p. 950). Da junção das últimas duas palavras resulta *inglenook*, igualmente de origem escocesa, designa “The nook or corner beside the “ingle”; chimney-corner” (Simpson & Weiner, 1989, p. 960). De acordo com o *The Oxford English Dictionary*, a primeira vez que se encontra registo desta palavra por escrito é em 1774, nos Poemas de Robert Fergusson⁸⁵, poeta escocês (Simpson & Weiner, 1989).

Este lugar denominado *inglenook* pode ser evocado como *thermal aediculae* (Heschong, 1973). Do latim, a palavra *aedicula* significa nicho, capela, cela, cubículo, e casa pequena. Deriva de *aedes* ou *aedis*, esta que significa templo, casa ou habitação⁸⁶ (Ferreira A. G., 1998). Apesar do termo *aedicula* ser usualmente utilizado em conjugação com um pequeno espaço sagrado ou cerimonial, pode também ser usado para descrever qualquer estrutura diminuta usada para marcar um lugar especial (Heschong, 1973). O ser humano possui um fascínio pelo abrigo em miniatura, como refere John Summerson no seu livro sobre o uso da *aedicula* na arquitectura gótica, e relaciona a *aedicula* com o anseio da criança em esconder-se debaixo de uma cadeira ou uma mesa, fingindo estar na sua “pequena casa” imaginária (Summerson, 1948). Assim, como menciona Bachelard “A miniatura faz sonhar... A miniatura é repousante, sem jamais fazer adormecer. A imaginação permanece vigilante e feliz” (Bachelard, 2008, p. 160 e 168).

É possível que isto aconteça porque a *aedicula* intensifica a experiência do lugar por funcionar, de alguma forma, como uma caricatura. Quando se reduz a escala de algumas coisas, exagera a importância de outras, especialmente o tamanho de uma pessoa em relação ao espaço em que está. Desenhar espaços térmicos que incorporem as qualidades de uma *aedicula* é uma forma de enfatizar a importância do lugar como cenário para as pessoas (Heschong, 1973). No Homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do *eu*, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente. Assim, certos aspectos da personalidade ligados à actividade visual, quinestésica, táctil ou térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo ambiente (Hall, 1986).

⁸⁵ “The ingle-nook supplies the simmer fields,/ An’ aft as mony gleefu’ maments yields’”. Fergusson’s Poems II.6. (Jamieson, s/d).

⁸⁶ O arquitecto Charles Moore (1925-1993) usou o conceito de *aediculae* no desenho das suas habitações, como expresso no seu livro *The Place of Houses*, em 1974, de modo a criar espaços dentro de espaços e para evocar o significado espiritual da casa. “From the earliest times, four posts, generally surrounding a hearth, have marked this spiritual center. In the huts of primitive man, this four-posted hearth was surrounded by nooks devoted to the storage or use of specific implements. Later the four-poster, with a roof added, became the symbolic house, the aedicula, in which, for instance, pharaohs were crowned, and later still, altars or statues of saints were enshrined. In our own work, the aedicule provided a way of accommodating this general need for a symbolic center in the midst of the specific demands of the household” (Moore, Allen, & Lyndon, 2000, p. 51).

Pequenos espaços com qualidades térmicas, como o *inglenook*, parecem actualmente bizarros e antiquados porque têm saído de moda por causa da tecnologia que nos permite manter um edifício inteiro a uma temperatura uniforme (Heschong, 1973), mas referimos anteriormente que um espaço homogéneo enfraquece a experiência do ser e esvaece o senso do lugar, o que poderá significar que uma temperatura homogénea produz o mesmo resultado. Podemos considerar o *inglenook*⁸⁷ um *canto para ler poesia*⁸⁸, como referia Ernesto Rogers, aquele espaço que não responde apenas às necessidades físicas do Homem mas também às espirituais. O *inglenook*, ou *thermal aediculae*, é um pequeno lugar qualificado termicamente pela presença do fogo, que desenha um recanto, este que, como já vimos, significa um lugar retirado e intimista – o reminiscente abrigo, que evoca a caverna primitiva e, por analogia, a calidez do ventre materno - que juntamente com o calor íntimo da chama cria um nicho acolhedor, *espécie de alcova impalpável, de caverna aquecida* - um lugar enquanto experiência térmica e, por permitir a introspecção, enquanto experiência do pensamento.

Lugares que oferecem qualidades térmicas desejáveis tendem a tornar-se lugares sociais, pois as pessoas reúnem-se para tirar proveito do conforto que ali encontram. Existem exemplos de lugares com qualidades térmicas importantes, que são também lugares de sociabilização, em praticamente todas as culturas, como as saunas, as termas, etc. O conforto térmico não é apenas algo que agrega as pessoas, mas é também uma experiência a ser partilhada, pois é um prazer corpóreo, e tal como outras experiências humanas básicas, como comer, é agradável partilhá-las com as pessoas de quem gostamos. Sentirmo-nos bem enquanto estamos com outras pessoas, e ter consciência disso, cria um certo vínculo social (Heschong, 1973). O fogo é, neste sentido, um elemento de sociabilização ao permitir esse conforto térmico, especialmente durante o Inverno, e assim congrega as pessoas⁸⁹. Desde tempos imemoriais que se contam histórias à lareira; em acampamentos onde se acende uma fogueira existe o ritual de se contarem histórias de terror⁹⁰, enquanto no interior da casa os avós contavam aos netos contos e fábulas que estimulavam, através do fogo, o imaginário das crianças.

A associação entre conforto, pessoa e lugar é reforçada pela ritualização do uso do lugar. Usar o espaço num tempo definido e de uma certa maneira, cria uma constância tão segura quanto o lugar em si. Estabelece, no tempo e no hábito, uma definição de lugar tão forte quanto qualquer definição espacial arquitectónica, tal como a *aedicula* pode ser.

⁸⁷ O espaço ocupado pelo fogo na casa tradicional portuguesa pode ser denominado *inglenook* ou *thermal aediculae*.

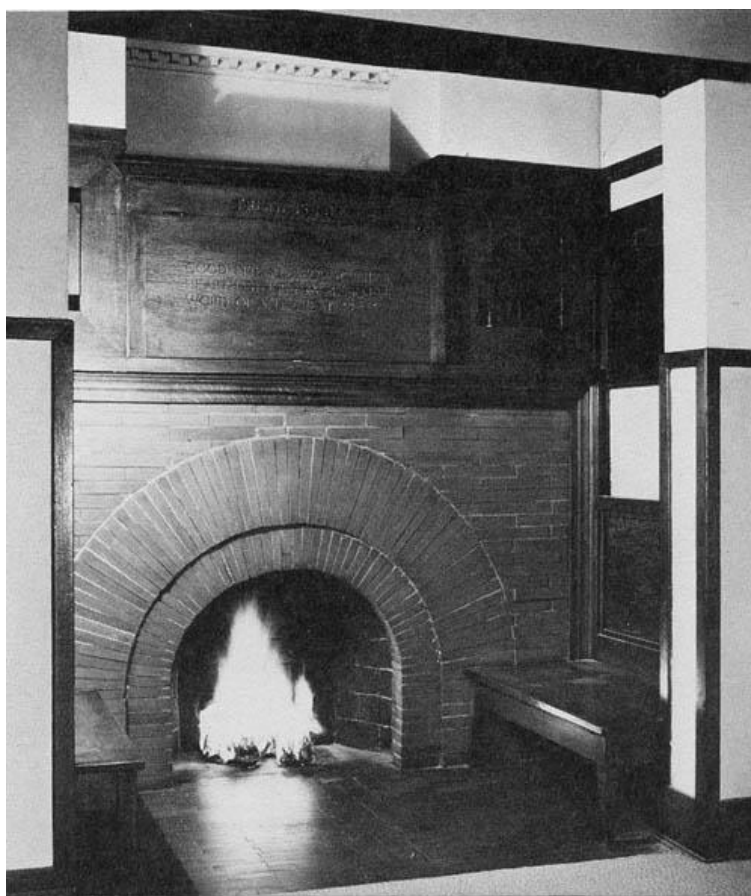
⁸⁸ Edward Hall fala-nos sobre um estudo realizado pelo fonólogo J. W. Black, que demonstrou que a velocidade da leitura é afectada pela dimensão da sala onde tem lugar e pelo tempo de reflexão. Lemos mais devagar nas salas grandes com um tempo de reflexão lento do que nas salas pequenas.

⁸⁹ "...esta mistura de sentimento e de sonho que eu tinha que expor como um cadáver perante um círculo de amigos que tivessem vindo um dia no Inverno, em Dezembro, para se aquecerem e me fazerem conversar tranquilamente à lareira.... Depois de todos terem chegado, de cada qual se ter sentado, de termos atacado os cachimbos e enchido os copos, depois de estarmos em círculo ao redor do fogo, um com a tenaz na mão, o outro a soprar, um terceiro a remexer as cinzas com a sua bengala, e de todos terem uma ocupação, comecei" (Flaubert, 2000, pp. 83-84).

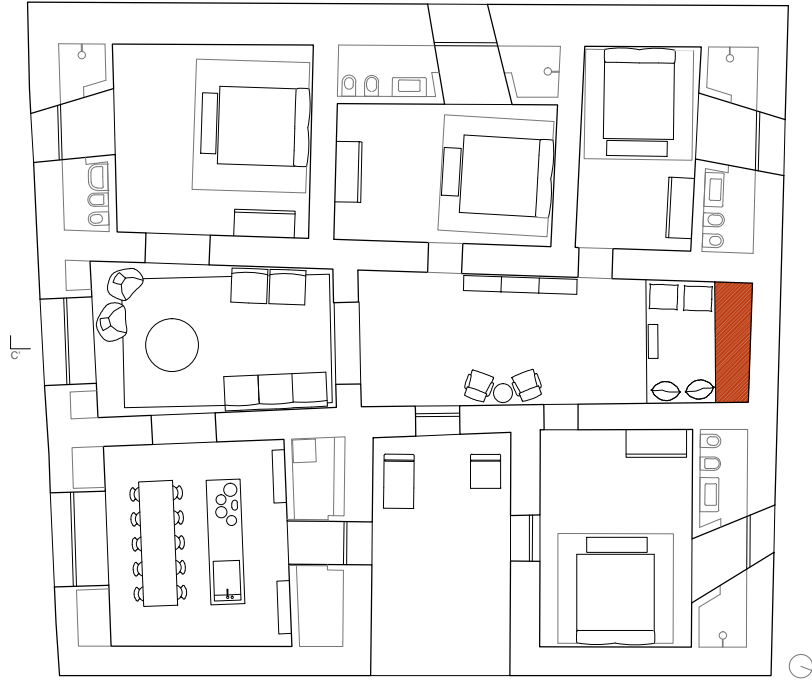
⁹⁰ Como refere E.V.Lucas "The hearth also is for ghost stories; indeed, a ghost story demands a fire" (Lucas, 1900, p. 103).



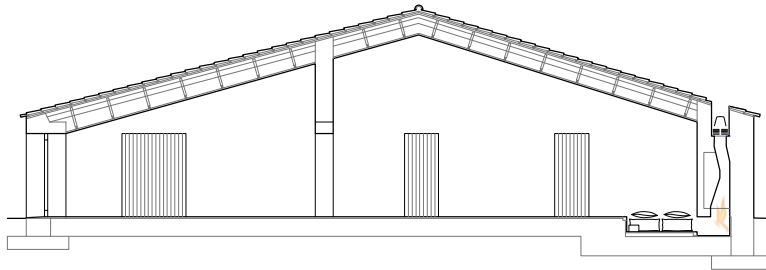
35. *Inglenook, Home and Studio, Frank Lloyd Wright, 1889.*
Fotografia de Philip Turner, Maio de 1967.



36. *Inglenook, Home and Studio, Frank Lloyd Wright, 1889.*
Por cima da lareira inscrevem-se as palavras: "Good friend, around these
hearth-stones speak no evil word of any creature...".



37. Planta Casa no Tempo, Aires Mateus, Montemor-o-Novo, 2010-2014.
Desenho gentilmente cedido por Maria Rebelo Pinto, da empresa Aires Mateus e Associados.



38. Corte transversal, Casa no Tempo, Aires Mateus.
Desenho gentilmente cedido por Maria Rebelo Pinto, da empresa Aires Mateus e Associados.



39. *Inglenook* contemporâneo, Casa no Tempo, Aires Mateus.
Fotografia de Nelson Garrido.

Um uso ritualizado pode ser mais do que o reforço do afecto por um lugar. Através do ritual, o lugar torna-se um elemento essencial nos costumes das pessoas (Heschong, 1973). Isto está relacionado com o conceito de vinculação ao lugar, pois o ritual permite construir o *apego ao lugar*. Antes de definirmos este conceito, é importante referir que as origens da vinculação ao lugar são variadas e complexas, e que contribui para a definição e integridade individual, de grupo, e cultural. A palavra *vinculação* enfatiza afecto enquanto a palavra *lugar* foca-se nas definições do ambiente às quais as pessoas estão emocionalmente e culturalmente ligadas. De facto, afecto, emoção e sentimento são centrais no conceito. Lugar refere-se ao espaço ao qual foi dado significado através de processos pessoais, de grupo, ou culturais. Os lugares podem variar de diversas maneiras – escala, tamanho e envergadura, tangível *versus* simbólico, conhecido e experienciado *versus* desconhecido e não experienciado. Respectivamente à escala, os lugares podem ser muito grandes, como a Terra ou um país; de tamanho médio, como cidades ou comunidades; pequenos, como a nossa casa ou um quarto; ou diminutos, como objectos ou, que nos interessa particularmente, o *inglenook*. A questão temporal é também fundamental no conceito de vinculação ao lugar. A análise da componente temporal de uma casa, de uma perspectiva intercultural, distingue entre linear – passado, presente e futuro -, e cíclico. A casa varia consoante o passado, o presente e o futuro, a escala de eventos temporais, o ritmo das actividades, e ritmos temporais de eventos realizados em casa. Como anteriormente referimos, o ritual - componente temporal -, faz parte do apego ao lugar (Altman & Low, 1992). O uso do fogo tem sido desde os primórdios um uso ritualizado. Além dos muitos ritos lhe estão associados, há um certo ritual no acender o lume quando o frio de Inverno retorna, e da reunião em torno do fogo, no Natal, nos serões invernais, etc. Esse ritual associado ao fogo contribui, desse modo, para um apego, uma vinculação ao lugar, à casa.

3.2.3. O cheiro da memória

Os mecanismos do olfacto são de natureza essencialmente química, e é por esse motivo que o olfacto é também conhecido por “sentido químico” (Hall, 1986). Se saborear é uma consequência do acto de comer, cheirar é uma consequência do respirar. Assim como todos os seres vivos necessitam comer, todos necessitam, igualmente, de respirar. O paladar monitoriza e controla a ingestão de alimentos, contudo, não se pode dizer que o cheirar controla a entrada de ar, pois os seres vivos respiram independentemente da sua vontade. Na verdade, a sua função principal é a detecção de coisas à distância através dos seus odores, ou, mais exactamente, do seu eflúvio⁹¹. O ar em si, ar puro, não possui odor. No entanto, o ambiente contém diversas fontes desses potenciais estímulos, cada um originando um campo de material volátil disseminado. Se o ambiente pode ser cheirado então possui um odor (Gibson, 1983). O olfacto é um sentido predominantemente espacial, e não superficial como a visão, sendo comparável a esta mas muito mais primitivo, reduzido em amplitude e pobre quanto à possibilidade de determinar a fonte que lhe dá origem. Ao contrário da visão, em que não é necessário qualquer contacto para que o estímulo seja recebido, o olfacto requer que moléculas efectivamente odoríferas penetrem nas fossas nasais em concentrações suficientes para excitar as células receptoras (Grande Enciclopédia Universal, 2004).

Pallasmaa diz-nos que a memória mais persistente de qualquer espaço é, usualmente, o seu cheiro. Conta-nos que a memória mais vívida que tem da antiga casa dos seus avós é, efectivamente, o seu odor, já não se lembrando do seu aspecto visual - esse cheirar fá-lo recordar um espaço esquecido pelo olhar. Um cheiro particular faz-nos vivenciar de novo um espaço completamente esquecido pela nossa memória visual - “*The nose makes the eyes remember*” (Pallasmaa, 2008, p. 54). O odor possui, assim, uma relação indissociável com a memória, que, aliada á imaginação, permite-nos experienciar sensações vívidas e reconfortantes. O olfacto é, de facto, capaz de reavivar as memórias mais profundas e remotas, contrariamente à nossa memória visual. O odor parece criar uma relação mais pessoal e íntima em relação aos lugares, aos espaços, do que a visão, um sentido mais superficial, pouco afectiva e pessoal.

Cada casa tem o seu cheiro particular, o odor que cada um identifica como sendo o *cheiro do seu lar*. O cheiro pode ser considerado como a dimensão oculta da arquitectura pois é algo que não se pode desenhar ou projectar (excepto no planeamento de um jardim onde o odor das plantas, flores e árvores por ser tido em consideração). Quando se projecta uma habitação pensa-se na luz, na cor, nos materiais e nas suas texturas, na temperatura e ventilação, na acústica do espaço; contudo, não se projecta o cheiro do espaço. Poder-nos-emos questionar: a que cheira a nossa casa? Os próprios materiais possuem um odor próprio, sendo o mais reconhecível o da madeira, ou o cheiro da cal. O local mais experienciado pelo sistema olfactivo é, sem dúvida, a cozinha. Numa casa onde se cozinhe com regularidade, o cheiro dos cozinhados preenche e, de certa forma, humaniza o espaço. Numa cozinha tradicional portuguesa, tanto no Norte como no Sul, onde ainda se acende o lume sobre o chão

⁹¹ Espécie de emanção que se exala dos corpos organizados; aroma; perfume.

e se cozinha sobre ele, o cheiro é o elemento mais característico. Não só o cheiro do fogo e do fumo, mas também dos alimentos que se cozinham ao lume, e do paladar que lhe está associado⁹². O negro interior das cozinhas tradicionais nortenhas, causado pelo fumo, é, de certa forma, a expressão física do cheiro que se lhe associa.

No âmbito deste estudo, interessa-nos particularmente o cheiro proveniente do fogo, causado essencialmente pelo fumo. De todos os estímulos desencadeados pelo fogo este é o único que pode ter uma conotação negativa. A agradabilidade da luz, das cores e do calor do fogo é, regra geral, consensual. Contudo, o cheiro do fumo pode, de facto, tornar-se desagradável e prejudicial à saúde. Foi sempre nesse sentido que, ao longo do tempo, se fizeram melhoramentos nas lareiras, para que estas “fumassem” melhor, para que o ar do espaço se tornasse mais limpo. Progressivamente, foi-se diminuindo o fumo no interior das habitações. Se na cabana primitiva a habitação era, em si, uma chaminé, escapando o fumo pela cobertura ou por qualquer outra abertura, na época medieval, com a lateralização da lareira e a origem da chaminé, o fumo diminuiu consideravelmente. Mais tarde, com o enclausuramento do fogo no interior de fogões e outros aparelhos, eliminou-se praticamente o fumo. Actualmente, é impensável a presença de fumo no interior de uma casa contemporânea, cidadina. Contudo, dispensa-se o fumo, mas não se dispensa a presença da chama. Assim, além das vulgares salamandras e recuperadores de calor que aprisionam o fogo e direccionam o fumo para o exterior, utilizam-se chamas sem fumo, nomeadamente lareiras electrónicas, lareiras de bioetanol, ou o denominado *fire glass*.

Porém, o fumo e o seu conseqüente cheiro são indissociáveis do fogo, simbolizando a sua presença. Bachelard conta-nos como alguns psicólogos, especialmente Françoise Minkowska, ao analisarem desenhos de casas feitos por crianças, concluíram que o seu aspecto exterior revelava a intimidade interior, pois em certos desenhos “...é evidente que faz calor no interior, que há fogo; um fogo tão vivo que o vemos saindo pela chaminé. Quando a casa é feliz, a fumaça brinca delicadamente acima do telhado” (Bachelard, 2008, p. 84). As nossas memórias de infância, da nossa casa natal, ou da casa dos nossos avós, são desencadeadas, como dizia Pallasmaa, pelo seu cheiro – ao retornarmos a um espaço do passado, o cheiro da lareira ou de algo que coze ao lume, fazem-nos recordar, sonhar, re-habitar o passado. O cheiro da lareira simboliza o cheiro de um lar acolhedor, com um fogo tão vivo que o fumo solta-se pela chaminé.

⁹² “...era como se eu comesse o fogo, a sua cor doirada, o seu perfume, até o seu crepitar, quando a filhó escaldante estalava sob meus dentes” (Bachelard, 1989, p. 21).

3.2.4. Fascínio, devaneio e solidão: A construção do silêncio

“A powerful architectural experience silences all external noise; it focuses our attention on our very existence, and as with all art, it makes us aware of our fundamental solitude”

Juhani Pallasmaa, *The Eyes Of The Skin*, p.52

O ser humano possui um fascínio pelo fogo, quase místico, desencadeado pelo seu poder de estimulação sensorial. O calor que irradia acolhe-nos na sua *atmosfera*. Cada sentido é estimulado, e todos os modos de percepção que lhe estão associados, como a memória e a noção de tempo, são evocados, centrando-se na experiência do fogo. Juntos criam um intenso senso de realidade, completamente captivante, dando a sensação de que poderíamos estar hipnotizados durante horas em frente ao fogo⁹³ (Heschong, 1973). Segundo Bachelard, a observação do fogo é, de facto, sempre uma observação hipnotizada (Bachelard, 1989b), *“A chama determina a acentuação do prazer de ver, algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar”* (Bachelard, 1989a), o que permite um certo tipo de contemplação, um silêncio particular.

O escritor francês Marc de Smedt acredita que *“...num mundo cada vez mais ruidoso, o valor do silêncio tem de ser redescoberto”* (Smedt, 2003, p. 10), o que o motivou a escrever o *Elogio do Silêncio*. De certo modo, pretendemos, neste contexto, evocar o valor do silêncio, essa abstinência do falar que permite a contemplação dos próprios pensamentos, facilitado pelo vislumbrar das chamas hipnotizantes do fogo e pelo som do seu crepitar.

Pallasmaa diz-nos, eloquentemente, que a arquitectura é a arte do silêncio petrificado. Salienta que a experiência auditiva mais essencial construída pela arquitectura é, efectivamente, a quietude e a tranquilidade (Pallasmaa, 2008). Porém, esse sossego só se consagra quando encontramos o silêncio. Actualmente, as nossas casas são inundadas por sons distractivos, na medida em que existe um horror ao vazio auditivo⁹⁴. Quando não estamos a assistir a um filme, ou a ouvir música, muitas vezes ligamos a televisão apenas como som de fundo, mesmo que estejamos ocupados com outra tarefa. Parece

⁹³ *“Era no Inverno, teve frio, mandou deitar lenha no fogão, que nunca se tinha acendido – e pôs os olhos no lume. À tarde chamaram-no para jantar – foi jantar e voltou para o lume. E, de manhã, mal se vestiu, mandou outra vez acender o fogão, embebido, extasiado, atraído pelo lume.*

– Mas como isto é lindo! E eu que nunca tinha reparado! Como isto é lindo!...

Mal respondia se lhe falavam, de olhos postos na chama. E assim preso ao lume foi ficando até morrer. Não houve mais despegá-lo daquela labareda onde ele via não sei o quê que o absorveu até à última hora...” (Brandão, s/d, p. 110).

⁹⁴ *“O silêncio da natureza não é sobretudo indiferente.... Os que têm medo dele ficam à espreita de um som que tornaria o local mais humano, têm receio de falar, como se as suas palavras desencadeassem as forças obscuras prestes a cair sobre eles. Outros, para fugirem ao medo, gritam ou assobiam, cantam ruidosamente ou levam consigo um rádio ou um magnetofone.... Restaurando o império do ruído, procuram restabelecer os direitos de uma humanidade em suspenso, voltam a descobrir as suas bases de identidade que foram momentaneamente abaladas pela ausência de uma referência sonora identificável.... A rádio ou a televisão ocupam a casa e ficam muitas vezes ligadas apenas como ruído de fundo, com a função de deliberadamente quebrar um silêncio difícil de suportar, porque faz lembrar a ausência, o luto, o vazio de uma existência ou uma solidão difícil de assumir”* (Breton, 1999, pp. 152-153).

predominar um medo da solidão, um medo de encarar a própria existência, ou os próprios pensamentos. É nesse sentido que se deve repensar o valor do silêncio.

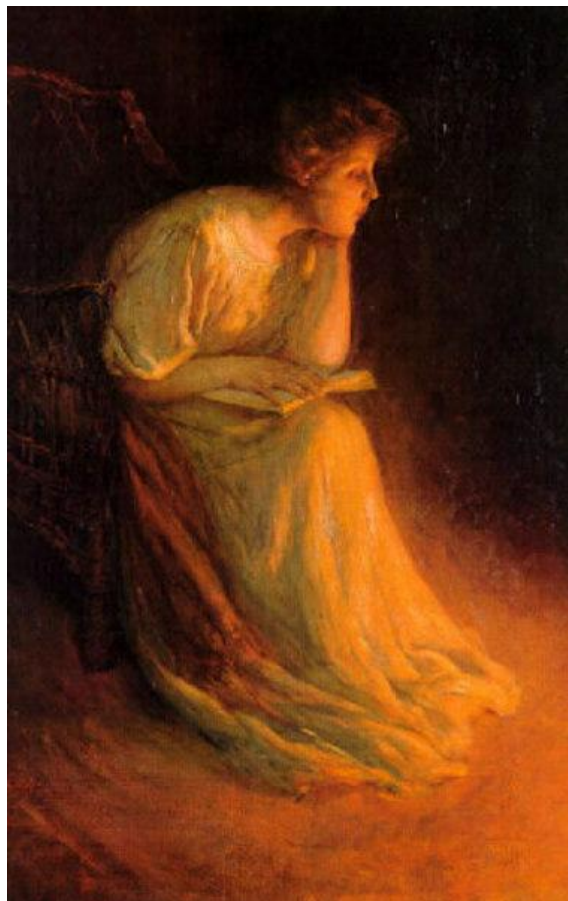
Referimo-nos ao silêncio que contempla o interior, que observa a própria vida interna. Poderíamos debruçar-nos sobre vários tipos de silêncios contemplativos, nomeadamente o contemplar a Natureza, essa comunhão entre o *eu* e o natural; ou o contemplar o sagrado, por exemplo, no interior de um mosteiro. Porém, no contexto deste estudo, interessa-nos o Homem recolhido no seu espaço íntimo, na sua casa, e que, dentro desta, encontra um canto recatado, onde se sente protegido, onde está só, na sua intimidade. Pretendemos convocar o Homem pensativo no seu *lar*, perante o fogo, como uma consciência de solidão e de silêncio. O prazer mítico da chama extingue-se no silêncio, postulando, simultaneamente, a solidão como concretização do silêncio.

As ideias de Gaston Bachelard são-nos particularmente importantes neste subcapítulo, pois o autor foca esta questão com bastante eloquência, estudando o *devaneio diante do lume*, “...aquelas suaves divagações conscientes do bem-estar, é o devaneio mais naturalmente concentrado” (Bachelard, 1989b, p. 20). Para o filósofo foi o fogo preso na lareira o primeiro *símbolo do repouso*, falando inclusive de uma filosofia do repouso intrinsecamente ligada ao devaneio diante do lume (Ibid.). Poder-nos-emos perguntar, que é o devaneio? Do castelhano *devaneo*, este de *vano* (vão) (Machado, 1990), é o acto ou efeito de devanear (do latim, *devanus*), ou seja, pensar em coisas vãs ou quiméricas; fantasiar, divagar, imaginar e sonhar. Devaneio significa sonho e fantasia (Silva, s/d). Apesar de devaneio e sonho serem sinónimos, Bachelard diferencia devaneio de sonho clarificando que “...o sonho caminha linearmente, esquecendo o percurso na corrida. O devaneio expande-se em estrela. Regressa ao centro para projectar novos raios” (Bachelard, 1989b, p. 20).

O autor distingue duas chamas: a *pequena luz*, que corresponde à chama da vela e o *fogo preso na lareira*. Associa o sonho à chama da vela e devaneio à chama do fogo. Acredita, inclusive, que a *pequena luz* é uma imagem de solidão, por ser uma chama isolada testemunha a solidão e essa solidão une a chama e o sonhador. Configura-se aí, perante a pequena chama, o espaço da solidão feliz. Além disso, ao queimar, a vela traz alimento verticalizante à alma, e reforço aos elementos de uma psicologia da intimidade. A chama é objecto de contemplação e de sonho. Conta que antigamente era a chama da vela que desencadeava os pensamentos dos sábios. Distingue com clareza as duas chamas ao referir que “O homem diante de um fogo prolixo pode ajudar a lenha a queimar, coloca no tempo devido uma acha suplementar. O homem que sabe se aquecer mantém uma atitude de Prometeu. Modifica os pequenos atos de Prometeu, daí [o] seu orgulho de atiçador perfeito. Mas a vela queima só. Não precisa de auxílio” (Bachelard, 1989a, p. 40). Para o filósofo quem não tem a capacidade de divagar diante da chama perdeu totalmente o uso primordial e humano do fogo e afirma, inclusive, que as

imagens da chama contêm um símbolo de poesia⁹⁵. Já o arquitecto Raul Lino salientou, na sua obra *Casas Portuguesas* que “*Enquanto houver sobre a Terra homens, matéria combustível e maneira de inflamar, nunca deixará o elemento fogo de exercer, pelo mágico bailado da labareda, eterna fascinação das almas inquietas ou sonhadoras*” (Lino, 1992). E Bachelard salienta ainda que a lâmpada eléctrica nunca nos proporcionará as fantasias, os sonhos ou devaneios que o fogo nos oferece: “*Entramos na era da luz administrada. [O] nosso único papel é o de ligar um interruptor. Somos apenas o sujeito mecânico de um gesto mecânico. Não podemos mais aproveitar deste ato para nos constituirmos, com orgulho legítimo, em sujeitos do verbo acender*” (Bachelard, 1989a, p. 92). Torna-se evidente o fascínio que o filósofo possuía pelo fogo, de certa forma em detrimento de qualquer outro meio de iluminação ou aquecimento, que aqui não pretendemos salientar, pois não se deseja de forma alguma criar uma dicotomia entre fogo-tecnologia mas sim, estudar as diversas potencialidades arquitectónicas do fogo. Contudo, Bachelard não era um saudosista, pois apesar de considerar que “*A chama está mais próxima de nós enquanto ser, do que a electricidade*” (Bachelard, 1989a, p. 93), reconhece que “*...essas fantasias sobre as cosmogonias da luz não são mais do nosso tempo. Nós só as evocamos aqui para sinalizar o onirismo desconhecido, o onirismo perdido, o onirismo que, além de tudo, tornou-se matéria de história, saber do velho saber*” (Ibid., p.96).

⁹⁵ O filósofo pretendia escrever um livro intitulado *A Poética do Fogo*, mas que nunca completou. Apenas restam fragmentos, compilados no livro póstumo *Fragments d'une Poétique du Feu* (Bachelard, A Chama De Uma Vela, 1989a).



40. *Women in Firelight*, Warren B. Davis (1865-1928).
Devaneio diante do lume. Símbolo do repouso.



41. *La Madeleine au miroir*, Georges de La Tour (1593-1652), 1635-40.
A pequena luz como imagem da solidão, do sonho.

3.2.5. A desmaterialização do tempo

“Não te parecia ser o espaço primitivo substituído por outro, inteligível e variável, ou melhor, que o próprio tempo te envolvia de todos os lados?”

Sócrates, Eupalinos ou O Arquiteto, Paul Valéry, p.75

O primeiro engenho mecânico destinado a medir o tempo, que veio substituir os relógios naturais, foram os chamados *relógios de fogo*⁹⁶: *“...a velocidade com que uma vela se consome sob a acção da chama quando usada para a iluminação; a velocidade com que o azeite numa lamparina vai desaparecendo; o queimar lento de uma corda, etc...”* (Costa, 1981, p. 262). Além de medirem o tempo, os *relógios de fogo* também permitiam a iluminação, e, por esse motivo, eram utilizados principalmente durante a noite (Ibid.). Contudo, não nos interessa focar os meios de medição do tempo, mas antes focar a percepção da duração do tempo desencadeada pela presença da chama. Poder-nos-emos perguntar, de que forma, a percepção do tempo influencia a tendência que temos de significar o espaço?

A percepção do espaço está também relacionada com o tempo - o tempo que demoramos a apreender uma determinada realidade. A percepção requer sempre uma certa duração, um determinado tempo em que o nosso corpo comunica com o espaço que o envolve. Pode ser um momento fugaz, ou a contemplação demorada de algo que nos atrai. Este subcapítulo surge na sequência do anterior, no sentido em que ao sentirmo-nos atraídos pela chama, hipnotizados, além de uma consciência de solidão e de silêncio, há a consciência de um tempo lento, demorado e interior.

O filósofo Henri Bergson fala-nos sobre a duração do tempo como experiência psicológica e da sua relação com o *eu*, explicando-nos que, quando estamos a dormir, *“...a velocidade do funcionamento das funções orgânicas diminui, modificando sobretudo a superfície de comunicação entre o eu e as coisas exteriores”* (Bergson, 2006, p. 4). Nesse estado, não medimos a duração do tempo, mas sentimo-la; *“...de quantidade⁹⁷ ela retorna ao estado de qualidade”* (Ibid., p.4). Quando estamos acordados, a experiência diária também nos deveria permitir diferenciar entre duração-qualidade – *“...aquela que a consciência atinge imediatamente, aquela que o animal provavelmente percebe, e o tempo por assim dizer materializado, o tempo que se tornou quantidade por um desenvolvimento no espaço”* (Ibid., p.4). É absolutamente impossível separar a medida do espaço da medida do tempo. No entanto, *“...a experiência do tempo remete-nos para um fenómeno muito mais íntimo, fundamental e primitivo que a experiência do espaço”* (Costa, 1981, p. 261). Definir o que é o tempo é consensualmente difícil⁹⁸. Muitos foram os teóricos que ao longo dos séculos tentaram explicar o que é

⁹⁶ Não se conhece nem a data nem o local onde os relógios de fogo foram primeiramente usados. A primeira referência conhecida do seu uso é relatada num poema chinês em 520. O relógio de fogo mais sofisticado conhecido é o do inventor muçulmano al-Jazari (1136-1206), em 1206.

⁹⁷ Quantidade significa, aqui, a avaliação matemática do tempo transcorrido.

⁹⁸ Interrogando-se sobre o que possa ser o tempo, Santo Agostinho respondia a si próprio: *“Se ninguém mo perguntar, sei muito bem o que é; porém, se quero explica-lo a quem me interroga já não sei”* (Santo Agostinho citado em Costa, 1981, pag. 264).

o tempo (desde Aristóteles a Kant), mas só no século XX, a Teoria da Relatividade de Einstein veio modificar por completo as concepções anteriores de espaço e tempo. Einstein defendia que, contrariamente ao que se pensava, se toda a matéria desaparecesse do Universo, o tempo e o espaço desapareceriam com ela. Ou seja, segundo esta teoria, a equivalência entre espaço e tempo é o primeiro princípio da ciência do tempo. Há uma natureza comum entre ambos: “...esta concretiza-se fisicamente na existência de um coeficiente de equivalência entre comprimentos e períodos, numericamente igual á velocidade da luz, no vazio” (Ibid., p. 265).

Como nos explica Amorim da Costa, a medida do tempo traduz-se pela medida de um espaço percorrido por um corpo de velocidade conhecida; e o espaço é avaliado pelo tempo que esse mesmo corpo leva a percorrê-lo. Ou seja, a percepção real do tempo e do espaço acontece quando há movimento. Pode-se dizer, inclusive, que não é só a percepção do tempo que se concretiza no movimento, como também a sua própria existência. *Isto significa que o tempo em si não existe, o que existe é o movimento.* Aquilo que denominamos tempo não é senão um aspecto do movimento⁹⁹. Se no Universo tudo fosse imóvel, não haveria antes nem depois; não haveria nem noite, nem dia. Viver-se-ia eternamente no presente.

A relatividade interior do tempo, expressa ora numa contracção, ora numa dilatação, é experienciada por cada um de nós diariamente. Quando nos encontramos absorvidos e distraídos por uma tarefa agradável, não damos pela passagem do tempo. Ao contrário, se essa tarefa for incómoda, o tempo parece ter parado. Na juventude os anos são lentos, por ansiarmos coisas longínquas e desejadas, que parecem nunca chegar. Na velhice, os anos deslizam depressa, uns atrás dos outros, sem que se dê por isso (Ibid.). Neste sentido, há um *tempo externo*, que corresponde ao movimento natural dos astros, verificado aritmeticamente (o do relógio), e um *tempo interno*¹⁰⁰, medido pelo “espírito”, um tempo interpretável, percebido (Junior, 2012). Ou seja, a nossa percepção do tempo é variável, dependendo do espaço onde estamos assim como da actividade que nos ocupa.

A percepção do espaço pressupõe a sua temporalização, de onde, um objecto de arquitectura contém tantas dimensões temporais quantas cada utilizador puder experimentar (Morgado, 2006). Pallasmaa, em *The Space of Time – Mental Time in Architecture*, teoriza sobre o significado do tempo enquanto dimensão mental em arquitectura. Tal como o arquitecto, salientamos neste subcapítulo as virtudes e os benefícios de um tempo lento. O arquitecto sugere que, progressivamente, fomos perdendo a nossa capacidade de habitar no tempo - fomos puxados para fora dele, fora do espaço empírico do tempo. Este tornou-se num vácuo em oposição à percepção táctil do tempo, verificado, por exemplo, nas descrições literárias do século XIX e XX¹⁰¹. Vivemos, tendencialmente, alheios ao

⁹⁹ Aristóteles considerava que “...o tempo é o número do movimento” (Aristóteles citado em Costa, 1981).

¹⁰⁰ Os antigos gregos deram ao *tempo cronológico*, sequencial e linear, o nome de *Kronos*, que era também o nome do Titã, da mitologia grega, que devorava os próprios filhos. Tinham também outra palavra: *Kairós*, referente a um *tempo existencial*, que significava “o momento certo” ou “oportuno”, um momento indeterminado no tempo em que algo de especial acontece. Na mitologia, *Kairós* era o filho de *Kronos*.

¹⁰¹ Tomemos como exemplo o romance de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, que representa, em mais de três mil e duzentas páginas, uma longa fábula sobre o tempo.

continuum do tempo, e apenas habitamos o espaço. O arquitecto conta-nos que a era pós-moderna trouxe um fenómeno particular: a compressão do espaço-tempo, onde o tempo perdeu a sua profundidade, a sua plasticidade. Esse colapso é provocado por uma incrível aceleração do tempo no mundo contemporâneo. A velocidade é o factor mais prolífico da actual cultura industrial. Esta tendência fez surgir uma “filosofia da velocidade”, como exemplificado nos escritos do filósofo Paul Virilio, onde este denominou de *dromology*¹⁰² a ciência da velocidade. A substância do tempo, diz-nos Pallasmaa, parece apenas perdurar em reminiscências fragmentos encontrados na literatura, na arte e na arquitectura do passado. Em semelhança, o silêncio originário do mundo apenas existe em fragmentos, mas, como sugere Max Picard, o filósofo do silêncio, encontramos-nos amedrontados por todos esses fragmentos. Pallasmaa conclui que encontramos-nos assustados tanto pelos fragmentos do silêncio como pelos fragmentos do tempo (Pallasmaa, 2007).

O sociólogo Anthony Giddens analisa esta separação entre espaço e tempo, como consequência da modernidade. Diz-nos que todas as culturas pré-modernas possuíam formas de calcular o tempo (como o calendário, por exemplo), porém, o cálculo do tempo que constituía a base da vida quotidiana sempre aliou o tempo ao lugar. Ninguém poderia dizer a hora do dia sem referenciar outros marcadores sócioespaciais: “quando” estava quase sempre associado a “onde”, ou a alguma ocorrência natural de carácter regular (fases da lua, por exemplo). A invenção do relógio mecânico e a sua difusão¹⁰³ foram fulcrais na separação entre o tempo e o espaço. O relógio, observa Giddens, expressava uma dimensão uniforme de tempo “vazio”, quantificado de forma que permitisse a designação exacta de “zonas” do dia. O tempo ainda estava ligado ao espaço até que a uniformidade de mensuração do tempo pelo relógio mecânico permitiu uma uniformidade na organização social do tempo. Esta mudança coincidiu com a expansão da modernidade e atingiu o seu auge na pós-modernidade. O “esvaziamento do tempo” é, em parte, uma pré-condição para o “esvaziamento do espaço”, como conclui o sociólogo. O desenvolvimento de “espaço vazio” pode ser entendido em termos comparativos entre espaço e lugar. Nas sociedades pré-modernas, o espaço e o tempo coincidiam, eram indissociáveis, pois as dimensões espaciais da vida social eram, para a maioria das pessoas, dominadas pela “presença”, ou seja, por actividades localizadas. A chegada da modernidade distancia o espaço do tempo ao fomentar relações entre outros “ausentes”. Ou seja, o lugar torna-se, progressivamente, *fantasmagórico*, pois os locais são completamente dominados e influenciados por realidades sociais distantes deles¹⁰⁴. O que estrutura um determinado local ou espaço não é simplesmente o que está presente – a forma visível do local oculta as relações distanciadas que, na verdade, determinam as suas características (Giddens, 1991).

¹⁰² A palavra *dromology* deriva da palavra grega *dromos*: avenida ou pista de corrida. A teoria da *dromologia* interpreta o mundo e a realidade como resultado da velocidade. Em 1977, no seu livro *Speed and Politics: An Essay on Dromology*, Paul Virilio constrói uma interpretação da história, política e sociedade no contexto da velocidade. Segundo o autor, a realidade actual é definida por um mundo virtual, onde se pode estar em todos os lugares e ao mesmo tempo em nenhum, ou seja, perde-se a noção de tempo e espaço.

¹⁰³ Um fenómeno que data, nos seus primórdios, do século XVIII.

¹⁰⁴ Esta ideia relaciona-se com a teoria do *não-lugar* de Augé.

Cada edifício tem a sua velocidade, percepção do tempo e silêncio. Existem espaços lentos e pacientes, assim como existem espaços rápidos e apressados. Poder-nos-emos questionar qual é o *tempo* da nossa casa? Que percepção do tempo nos transmite? O artista americano Sanda Lliescu, referido por Pallasmaa, escreve sobre esta particular percepção temporal, concedendo-lhe uma essência poética: *“In aesthetic experiences, time seems to slow down, allowing our memories and perceptions to mingle. Unlike chronological time, which is concerned with actions and consequences, aesthetic time is a layered surface in which present (what is seen, touched, smelled, tasted, heard) and past (what is remembered or re-considered) are embedded. The past and present overlap in fluid ways, neither one serving or being summoned for the sake of the other”* (Lliescu citado em Pallasmaa, 2007). A experiência estética do fogo contém em si uma dimensão temporal, pois ele nasce, consome e morre, esfria e transforma-se. Como um ser, é igualmente efêmero, e a sua imagem torna-se num instrumento que concretiza a passagem e a persistência do tempo. A contemplação demorada da chama que nos atrai, nos hipnotiza, desacelera o tempo, prolongando-o no espaço – a contemplação do fogo proporciona uma contemplação de um tempo estético. Transmite-nos, assim, uma percepção de um tempo lento, um tempo sentido, pois, no silêncio do espaço interior, alheio à rapidez do tempo actual, permite-nos experienciar uma duração-qualidade, ou seja, usufruir desse tempo sem a pressão do tempo matemático (do relógio) – nesse sentido, podemos considerar que há uma desmaterialização do tempo. A chama arde sem pressa, ao seu próprio ritmo, *“The fire gives a flickering and glowing light, ever-moving, ever-changing.... Every sense is stimulated, and all of their associated modes of perception, such as memory and a sense of time, are also brought into play, focused on the one experience of the fire. Together they create such an intense sense of reality, of the ‘here and now-ness’ of the moment, that it becomes completely captivating”* (Heschong, 1973, p. 42), diz-nos Lisa Heschong.

Em meados do século passado Heidegger observou que a essência do habitar (além do resguardo e abrigo) é um *demorar-se junto às coisas*. Se progressivamente a nossa realidade for definida por um mundo virtual, em que o ritmo apressado ditado pelos media¹⁰⁵ nega a reflexão, a contemplação prolongada, e intensifica a superficialidade e o instantâneo, então perde-se a essência do habitar. A presença do fogo relembra-nos que ao *habitar* pertence um *pensar*, e que a nossa casa é um refúgio e nela podemos suspender o tempo.

¹⁰⁵ Do inglês *mass media*, meios de comunicação de massa.

CAPÍTULO 4. O RETORNO DO FOGO AO CENTRO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Alguns dos mais conceituados arquitectos do século XX, inseridos no contexto do Movimento Moderno¹⁰⁶, restabeleceram a união entre *arquitectura* e *fogo*, *casa* e *lar*, reintroduzindo significado e simbolismo em espaços que se estavam a tornar visual e termicamente homogéneos. Analisaremos, neste capítulo, quatro habitações protagonizadas pelo espaço do fogo, onde é recuperado o seu significado primordial¹⁰⁷, assim como a sua centralidade original: a Casa Robie (1908-1909), de Frank Lloyd Wright; a Casa em Stennäs (1937), de Gunnar Asplund; a Casa Experimental (1953), de Alvar Aalto; e por fim, a Casa Korman (1973), de Louis Kahn. Entendemos estes como os arquitectos que, ao reconhecerem a importância do fogo, o introduziram como elemento integrante da concepção arquitectónica e nuclear da habitação, assim como experiência arquitectónica e do habitar; que pensaram e desenharam o espaço do fogo e lhe atribuíram simbolismo, além da sua mera funcionalidade. Quatro refúgios, dispersos no tempo e no espaço, que servir-nos-ão para representar a ideia da casa articulada a partir de um centro ígneo.

¹⁰⁶ A arquitectura moderna, inserida no contexto do modernismo – conjunto das vanguardas artísticas do início do século XX –, reflecte as influências das várias correntes estéticas da época. Enraizada na arquitectura industrial do século XIX, caracterizava-se pela adesão às inovações tecnológicas do século, pela fidelidade à “verdade dos materiais”, pelas preocupações com a proporção, à escala humana, e a atenção aos pormenores, bem como pelo conceito de que “a forma deve seguir a função”. As suas premissas consolidaram-se nas décadas de 1920 e 1930. Disseminada pelos CIAM – Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna –, esta arquitectura atingiu o apogeu a seguir à Segunda Guerra Mundial, nos anos 50 e 60, para depois entrar em crise, dando origem ao Pós-Modernismo. Pode considerar-se a arquitectura dos princípios do século XX como um escape aos estilos revivalistas do século anterior, simultaneamente com uma luta pela definição de um novo paradigma arquitectónico.

¹⁰⁷ Utiliza-se a palavra primordial no sentido de primitivo e originário.

4.1. Frank Lloyd Wright: Casa Frederick C. Robie

Desde o início que Frank Lloyd Wright (1867-1959) se dedicou à problemática que constituiria o maior interesse na sua vida enquanto arquitecto: *a casa como abrigo*. Para Wright a casa era um refúgio, onde o Homem se pode recolher, do mesmo modo que o Homem primitivo se recolhia na caverna, em segurança e quietude, *como um animal na sua toca*. A sua particularidade, que o distinguiu de muitos outros, foi o ter observado a casa tradicional americana, juntamente com os exemplos dos arquitectos Louis Sullivan e Henry Richardson¹⁰⁸, e ter retirado os elementos básicos que poderiam ser utilizados como base para o futuro, acrescentando-lhe outros. Desenhava a casa como se esta fosse um só recinto¹⁰⁹, remontando ao século XVII ao localizar a lareira no centro da casa, que funcionava como ponto de partida para toda a configuração do espaço interior. Era a partir do núcleo maciço da lareira e chaminé que as diferentes divisões eram distribuídas. A planta da casa caracterizava-se por ser em forma de *moinho de vento*, assim denominado devido à forma como os espaços se prolongavam a partir desse centro maciço que albergava o fogo, *como asas de um moinho de vento*. Este tipo de planta, que é na verdade cruciforme, resulta da intercepção transversal das duas partes da casa, compondo uma cruz. Frequentemente, as duas partes apresentam diferentes alturas, resultando num braço de cruz sobreposto ao outro (Giedion, 2004). Sigfried Giedion explica-nos que a prática americana de utilizar a lareira como núcleo da casa, como ponto a partir do qual o todo é organizado, perdurou até meados do século XIX. Conta-nos que *“Num dos pequenos livros populares sobre casas suburbanas e casas de campo publicados no início dos anos 70, propõe-se uma casa de campo inteiramente construída ao redor de uma chaminé de quatro lados, com cômodos que se originariam de alas a partir de cada um dos quatro lados”* (Ibid., pp. 428 - 429) - esta ideia é muito próxima à disposição cruciforme conseguida por Wright, principalmente na intenção de organizar as várias divisões como uma unidade. A maioria das casas projectadas pelo arquitecto¹¹⁰, especialmente as de menores dimensões, baseiam-se na planta cruciforme, resultante do cruzamento de dois volumes de alturas distintas, cujo centro é o espaço do fogo. De facto, a habitação irradiada a partir de um núcleo central foi uma das ideias que caracterizou as suas obras.

Wright entendia o piso térreo como uma cave, localizando os espaços principais no piso superior. Esta concepção do espaço levou-o ao desenho de uma planta aberta e flexível - em 1910, já havia alcançado uma flexibilidade espacial até então única. Destacou os elementos resultantes de soluções utilitárias, como a lareira, e redescobriu a sua expressividade arquitectónica, modificando-os e devolvendo-lhes a sua força simbólica *“...como faz um poeta ao expressar o conteúdo sentimental que*

¹⁰⁸ Henry Richardson (1838-1886), Louis Sullivan (1856-1924) e Frank Lloyd Wright (1867-1959) foram os arquitectos que impulsionaram a arquitectura americana a partir do classicismo para um novo ideal.

¹⁰⁹ *“todo o ... pavimento como um só recinto, destacando a cozinha como um laboratório, situando os dormitórios e as acomodações dos empregados próximos a ela; meia-parede no piso térreo, separando várias porções no grande recinto, para determinados fins domésticos – como refeições e leitura, ou recepção formal de um visitante”* (Wright citado em Giedion, 2004, p. 428).

¹¹⁰ Assim é a casa Hickox, em Kankakee, Illinois, de 1901; a casa Ward, em Willett Park, Illinois, de 1901; a casa Willitts, em Highland Park, Illinois, de 1901; a pequena casa de campo de Charles Ross em Lake Delavan, Wisconsin, de 1902; a casa Robert Evans em Longwood, Illinois, de 1904; a casa Isabel Roberts, de 1907; a casa Horner, em Birchwood, de 1908.

tem para ele, assim como para nós, as montanhas e árvores, os rios e lagos da sua terra natal” (Ibid., p.433). Todo o percurso profissional do arquitecto constituiu uma tentativa de se expressar naquilo que designava *arquitectura orgânica*¹¹¹. Esta tendência para o orgânico explica, parcialmente, a preferência que demonstrava para a utilização de materiais extraídos directamente da natureza, sem acabamento. Do mesmo modo, esta propensão fundamenta o desenvolvimento da sua planta aberta irradiada a partir da lareira, na época do aquecimento central (Ibid). Mas o que significava arquitectura orgânica? Já em 1900, Louis Sullivan procurou definir o seu verdadeiro significado. Para ele orgânico significa “...a procura de realidades – uma palavra que adoro, pois adoro o sentido vital que representa, o agarrar as coisas com todos os dez dedos que implica...” (Sullivan citado em Giedion, p.442-443). Walter Curt Behrendt, um dos mais importantes historiadores do Movimento Moderno, foi dos poucos a valorizar a palavra *orgânico* em arquitectura. Salientava que o termo já tinha sido utilizado pelo historiador Jacob Burckhardt (1818-1897) e ainda por Giorgio Vasari (1511-1574) que, ao elogiar um edifício, descreveu-o como “*não construído, mas verdadeiramente nascido*” (Zevi, 1970), ou seja, a sua forma desenvolveu-se do interior para o exterior, ideia que se aproxima da concepção espacial de Wright. Em 1940, Wright deu uma palestra em Boston, onde se debruçou sobre esta questão, tentando explicá-la e defini-la. Contudo Giedion, por exemplo, considerou que tal não passou dum tentativa em vão, pois tornou-se evidente que, aquilo que o arquitecto entendia como arquitectura orgânica, não podia ser explicado por palavras – apenas as suas obras a podiam revelar. Behrendt, nas suas conclusões, afirmava: “*A arte de Wright é fundada sobre um princípio de validade geral, o princípio da estrutura orgânica. Se a arquitectura quer converter-se de novo numa arte viva deve adoptar esse princípio como guia*” (Behrendt citado em Zevi, 1970, pp. 331-332). Também na Europa, principalmente nos países do Norte, caminhava-se para o orgânico, consagrado nas obras de Gunnar Asplund (1885-1949) e Alvar Aalto (1898-1976), que analisaremos mais à frente.

Entre 1900 e 1911, os projectos habitacionais de Wright circunscreveram-se numa área designada por pradaria do Midwest, em volta de Chicago e arredores. Estas casas partilhavam entre si uma linguagem arquitectónica particular, desenvolvida desde 1893, após a construção da casa Winslow. Segundo o arquitecto “*A pradaria tem uma beleza própria, e nós devíamos reconhecer e acentuar essa beleza natural, a sua planura tranquila. Daí os telhados suavemente inclinados, proporções modestas, silhuetas tranquilas, largas, maciças e acolhedoras saliências, terraços baixos e paredes avançadas, rodeando os jardins particulares*” (Wright citado em Pfeiffer, 2002, p. 21). Assim, foram denominadas *Prairie Houses*, ou casas da pradaria¹¹². Nelas consagrou-se a planta aberta, que referimos anteriormente, desenhada a partir do núcleo central – o espaço do fogo. Profundamente interessado numa arquitectura orgânica, Wright via a Natureza de forma quase mística, acreditando que quanto mais próximo da Natureza o Homem se encontrasse, mais aumentaria o seu bem-estar, tanto fi-

¹¹¹ A partir dos anos 30 do século XX, começou a esboçar-se uma primeira reacção ao funcionalismo racionalista da arquitectura europeia e ao seu formalismo implícito. Como consequência e resposta a uma evolução demasiado tecnológica, a arte e arquitectura procuraram novas vias mais humanas e sensíveis.

¹¹² S. Giedion salienta que “*Referir-se a estas casas como pertencentes ao “estilo da pradaria”, como se tivessem sido inspiradas nas extensões horizontais da pradaria, não leva à raiz da questão*” (Giedion, 2004, p. 438).



42. *Casa Robie*, Frank Lloyd Wright, 1908-1909.
Exterior, fotografia de 1911.



43. *Casa Robie*.
A 18 de Março de 1957, Frank Lloyd Wright visita a Casa Robie, a mais eloquente das suas casas da pradaria, na Woodlawn Avenue em Chicago.

-sico quanto espiritual. Partindo desta ideia, as suas habitações afastavam-se do funcionalismo e racionalismo arquitectónico¹¹³ da época, procurando a essência da *casa como abrigo*, de certa forma, distante da ideia de Le Corbusier da *casa como máquina de habitar*¹¹⁴, que se focava no sentido funcional e prático da habitação. Além dos edifícios de Wright se integrarem na paisagem como se dali brotassem naturalmente, neste período, dava primazia aos materiais naturais, em bruto¹¹⁵, como a pedra e a madeira¹¹⁶; mas não só: utilizava o fogo como elemento extraído da Natureza, polarizando-o como núcleo das suas habitações, de modo a aproximar o Homem do natural, da origem, resistindo à maquinaria que progressivamente dominava o espaço doméstico.

As casas da pradaria caracterizavam-se pelas silhuetas amplas, extensas, proporções baixas, intimamente associadas ao solo, largas saliências e telhados de declive suave - desta forma, surgiu uma linguagem arquitectónica inédita. A primeira inovação fez-se ao nível da planta, desenhando espaços abertos, delimitados por pequenos elementos arquitectónicos, em vez das tradicionais portas e divisões. Outra inovação foi a forma como o edifício se implantava, como já referimos. Wright pensou que, naquela pradaria plana e ampla, se a planta se elevasse do chão, o espaço usufruiria de uma melhor vista. Assim, criou um embasamento ao nível do solo que servia de pedestal ao andar principal. O conceito de espaço interior era essencial na concepção das casas da pradaria. Foi algo que evoluiu progressivamente. Com o tempo, conseguiu destruir a ideia de “caixa”¹¹⁷ na arquitectura, ao transformar as paredes exteriores em elementos sem a função de suporte do que as encimava¹¹⁸, construídas ora em betão, alvenaria, madeira ou repletas de portas e janelas, que desvaneciam a distinção entre interior e exterior. Alcançou-se, assim, uma nova liberdade espacial, “...o espaço interior tornou-se a realidade do edifício” (Pfeiffer, 2002, p. 27), como afirmou o arquitecto. Deste modo, um novo conceito de espaço interior surgiu: “O edifício já não é um bloco de materiais de construção a tratar artificialmente do lado de fora, como acontece na escultura. O ambiente interior, o espaço em que se vive é o facto fundamental do

¹¹³ O funcionalismo denominou-se como uma corrente de arquitectura que eliminou das construções todos os elementos que não tivessem utilidade prática, ou seja, *a forma deriva da função*. Entre os expoentes desta tendência contam-se o design da *Bauhaus*, o do grupo holandês *De Stijl* e o dos artistas escandinavos, bem como a arquitectura de Walter Gropius e Le Corbusier. Outros preferiram o termo Racionalismo. Nas discussões dos anos 20, os temas Racionalismo e Funcionalismo eram alvo de muitas disputas quanto ao seu significado e relações mútuas.

¹¹⁴ A casa como máquina seria um objecto útil, fabricado e industrial, tal como um carro ou um avião. Le Corbusier, fascinado pelos automóveis e aviões, considerava-os um modelo a seguir para uma nova arquitectura que se baseasse no seu sentido funcional e prático. A arquitectura de Wright distanciava-se desta ideia, como refere Bruno Zevi: “O espaço orgânico subordinado pela escala humana exclui toda a moda aerodinâmica, toda a veleidade de fazer com que a casa se pareça com uma máquina ou com um automóvel. O antimaquinismo figurativo de Wright, o sentido de pertinência e de segurança que transmitem as suas casas ... tem sido confundido com uma atitude ruralista, romântica e conservadora” (Zevi, 1973, pp. 464-465).

¹¹⁵ Como disse em 1908: “Exibam a natureza dos materiais, deixem que a sua natureza se funda intimamente no vosso esquema. Retirem o verniz da madeira e deixem-na em estado bruto – a envelhecer” (Wright citado em Rodrigues, 2010, p. 52).

¹¹⁶ Wright só dirigiu a sua atenção para os materiais novos mais tarde; utilizou o aço juntamente com o betão armado em edifícios como Johnson Wax, a casa “Fallingwater” de Kaufmann, a Torre de Investigação de Johnson Wax, a Torre H.C. Price e o Museu Guggenheim.

¹¹⁷ “Os interiores das nossas casas estão formadas por caixas contíguas, cada caixa constitui um compartimento, cada função doméstica – comer, trabalhar, cozinhar, dormir – está limitada pela sua caixa e por último o conjunto de caixas é posto dentro de uma caixa maior que é a caixa do edifício” (Zevi, 1973, p. 453).

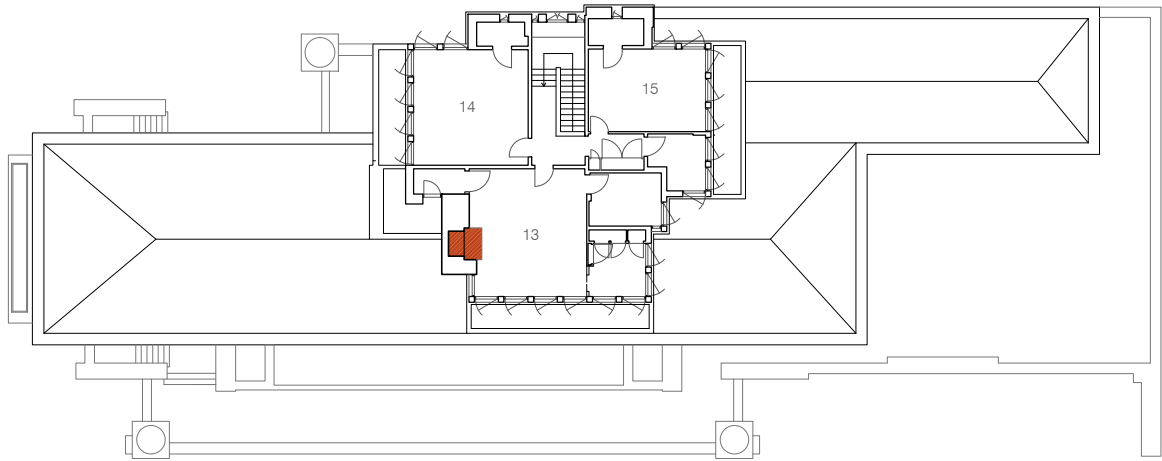
¹¹⁸ Com as sacadas, colocara os suportes no interior da orla exterior.

edifício, o ambiente que deve ser expresso no exterior como espaço fechado. Este sentido do ambiente interior... é o pensamento avançado dum nova era arquitectónica” (Wright citado em Zevi, 1973, p. 454), ou seja, reflectia-se sobre a questão do *habitar* o espaço doméstico, em vez do mero estilismo arquitectónico.

O expoente máximo da nova concepção espacial de Wright foi a casa Frederick C. Robie, em Chicago. Desenhada entre 1908 e 1909, foi a que exerceu maior influência entre todas as suas obras. As formas da casa Robie são definidas com precisão, as faixas longas e horizontais, um conjunto de janelas e muros, “...como se cortadas com auxílio de uma máquina” (Giedion, 2004, p. 438). Desenhando uma planta longitudinal, Wright criou uma composição de planos horizontais que se multiplicam e intersectam, situados em diferentes profundidades, um atrás do outro.

Ao criar uma sobreposição de planos, o espaço interior prolonga-se até ao exterior, originando uma certa dificuldade em distingui-los. As superfícies planas, que se estendem horizontalmente ao longo das fachadas, são intersectadas por um volume vertical maciço, em tijolo – a chaminé. Interiormente, é a partir deste elemento que se desenha o espaço, estabelecendo-se como eixo geométrico. A partir desse ponto central, a casa expande-se, do interior para o exterior. Se analisarmos a planta observamos que, no piso térreo (Fig. 46), a lareira maciça divide o espaço de jogos da sala de bilhar, abrindo-se para ambos os lados. Da mesma forma, no piso 1 (Fig.45) – o espaço principal -, separa a sala de estar da sala de jantar, abrindo-se apenas para a primeira. No último piso (Fig.44), a lareira continua a intersectar os planos horizontais, delimitando o espaço do quarto principal. Verifica-se que este elemento une a casa, não só horizontalmente – em planta -, como verticalmente – em corte (Fig.47) -, fixando-se como núcleo gravitacional.

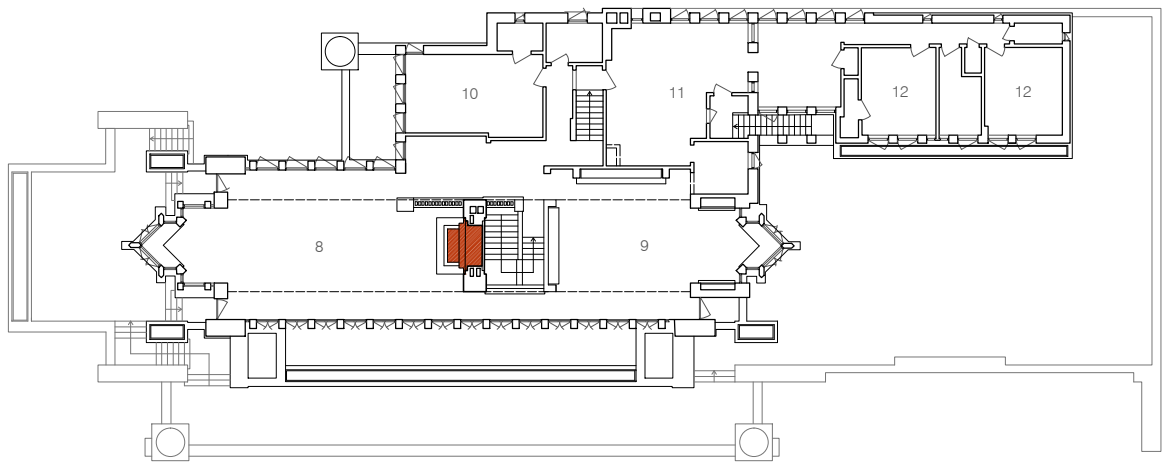
De facto, o protagonismo da lareira é algo constante nas habitações de Wright. Há sempre um fogo vivo no interior das suas casas. O arquitecto descreve as suas intenções ao referir que “*At that time a real fireplace was very rare. In its place were “mantels”. A “mantel” was a marble frame for a few pieces of coal, or a wooden furniture with tiles and a grille, attached to the wall. The “mantel” was an insult to comfort, but the integral fireplace became an important part of the building itself in the houses I got to build on the prairie. I found it refreshing to see a fire burning deep in the masonry of the house itself*” (Wright citado em Fernandez-Galiano, 2000, p. 29). Na casa Robie, representa um papel ainda mais vital: partindo da ideia do fogo primitivo como origem da congregação humana e do habitar, restabeleceu-se a união entre *casa* e *fogo*, *construção* e *combustão*, deslocando-o para a sua centralidade original – o fogo é, aqui, elemento integrante e fundador da própria habitação, do *lar*, como centro e símbolo. A casa Robie corresponde a um conceito orgânico de organização espacial, que têm em consideração a vida, os sentidos, os movimentos, as necessidades físicas e espirituais. A concepção do espaço do fogo, juntamente com uma composição planimétrica livre, que confere uma unidade espacial, onde o exterior é resultado do interior, este sempre relacionado com a envolvente, permite a construção de uma *atmosfera*: à dimensão física do espaço adiciona-se uma dimensão poética e sensorial.



44. Planta do piso 2, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.

0 1 5 m

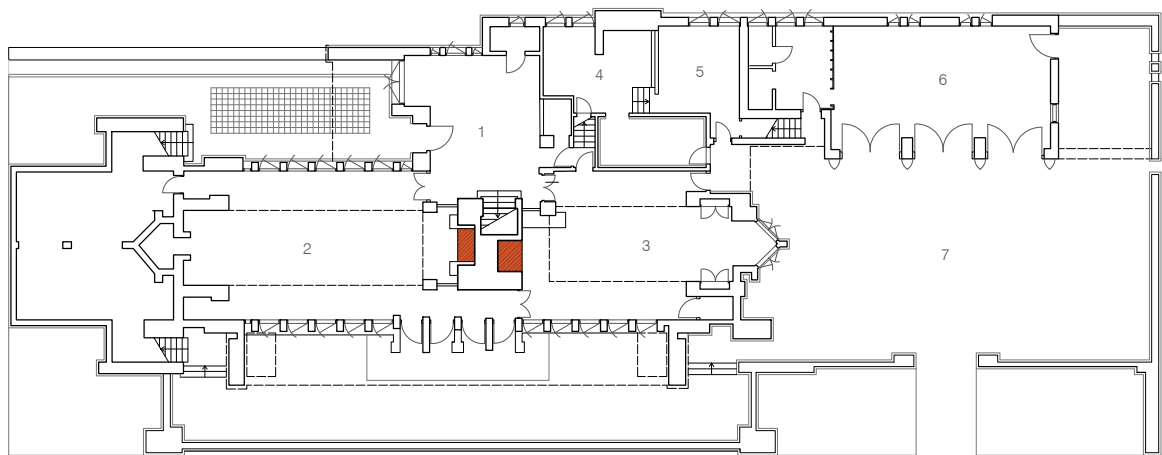
- 13 | Quarto Principal
- 14 | Quarto
- 15 | Quarto



45. Planta do piso 1, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.

0 1 5 m

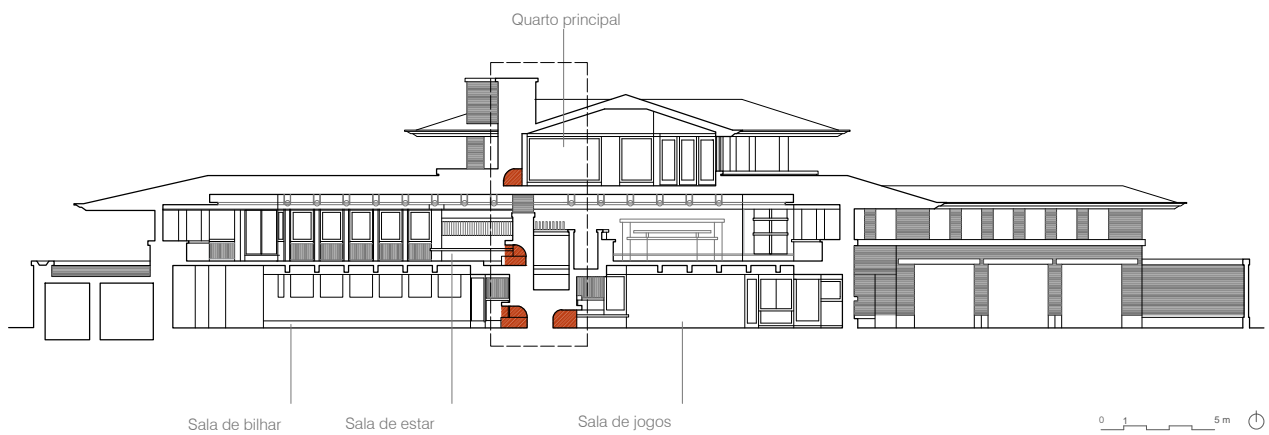
- 8 | Sala de estar
- 9 | Sala de jantar
- 10 | Quarto de hóspedes
- 11 | Cozinha
- 12 | Quartos dos empregados



46. Planta do piso 0, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.

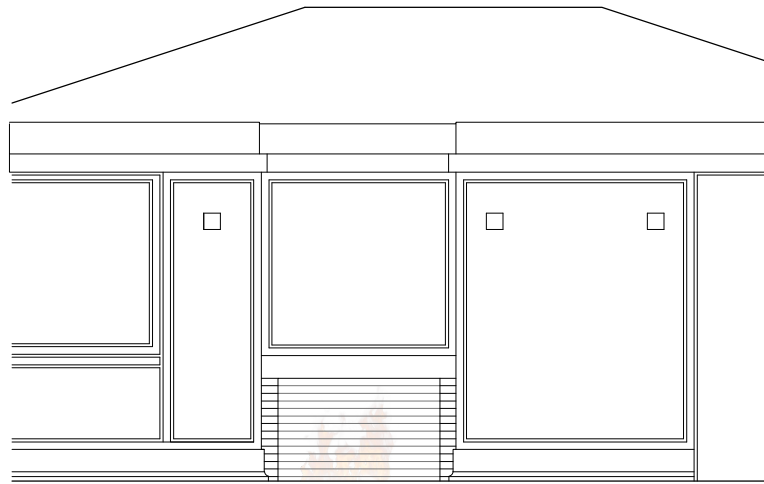
0 1 5 m

- 1 | Hall de entrada
- 2 | Sala de bilhar
- 3 | Sala de jogos
- 4 | Caldeira
- 5 | Lavandária
- 6 | Garagem
- 7 | Pátio

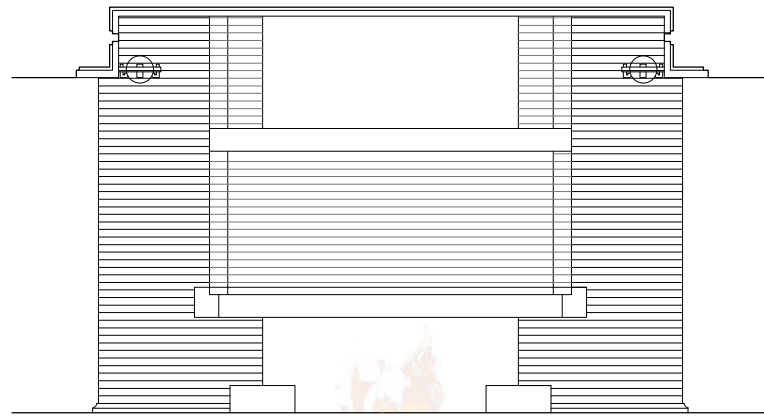


47. Corte longitudinal, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.

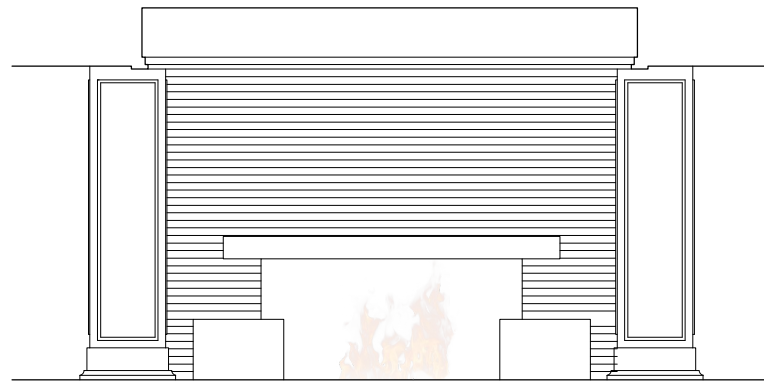
Neste corte podemos observar que os planos horizontais são intersectados por um volume vertical maciço: a chaminé e respectivas lareiras, que se abrem para os diversos espaços.



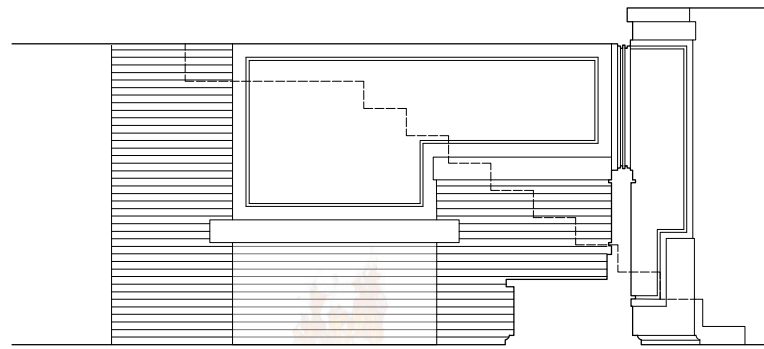
Lareira quarto principal



Lareira sala de estar



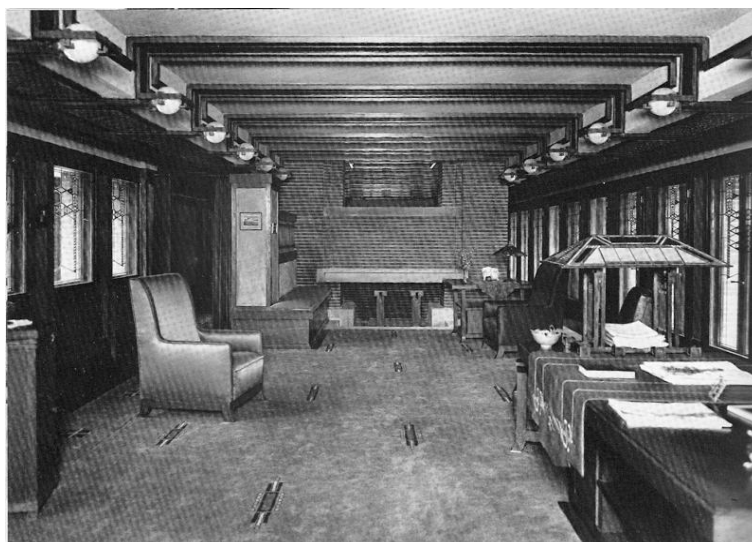
Lareira sala de bilhar



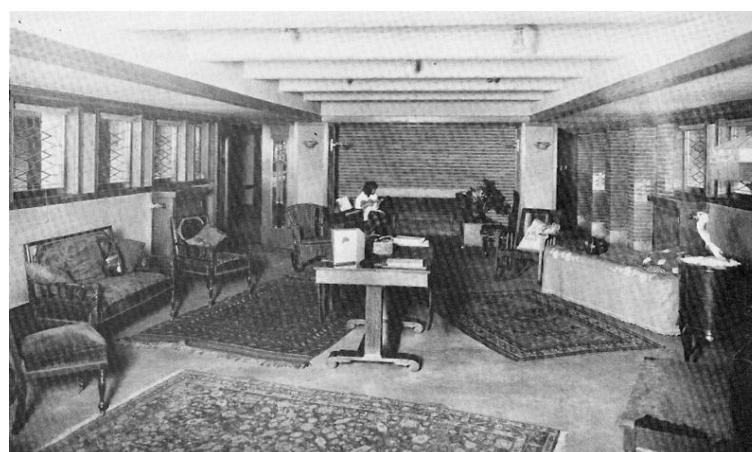
Lareira sala de jogos



48. Lareiras, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.



49. Sala de estar da casa Robie.
Fotografia de 1910.

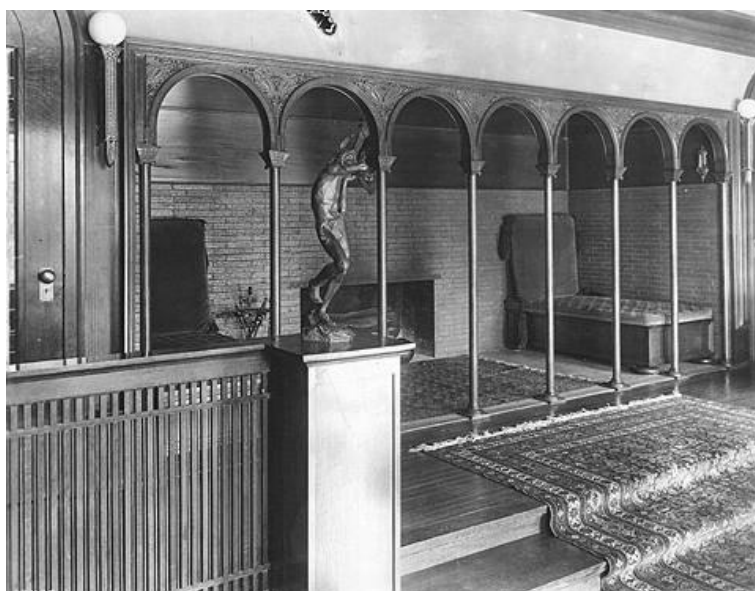


50. Sala de bilhar da casa Robie.
Fotografia s/d.

Como já referimos, Wright entendia a casa como um refúgio, como um elemento de estabilidade, assim como o centro da família. Do mesmo modo, entendia-a como um lugar de meditação: “... não se pode suspendê-la sobre pilares nem abri-la indefinidamente com janelas sem eliminar a sensação de recolhimento” (Zevi, 1973, p. 464). De facto, entendia a casa como o local onde nos podemos recolher, a *nossa segunda pele*. Recorrentemente desenhava *recantos*, pequenos espaços qualificados termicamente pelo fogo, onde se podia estar só, na intimidade da chama. O *inglenook* é de facto um espaço muito presente nas habitações do arquitecto, como se verifica na sua casa e estúdio (1889), na casa G. Blossom (1892), na casa Winslow (1894), na casa B. Harley Bradley (1900-1901), na casa E. Arthur Davenport (1901), entre outras. O *inglenook* da casa Winslow é o mais eloquente. O pequeno espaço, delimitado por elegantes colunas em madeira, estabelece-se ao centro da habitação, frente à entrada, acolhendo quem entra (Fig.53). Também o espaço do fogo localizado na sala de estar da casa Robie esboça uma espécie de *inglenook*, pois de um lado é limitado por um robusto banco que demarca um recanto.

Segundo Giedion, a crítica mais frequente que se faz da casa Robie é ser um tanto sombria. Isto acontece por causa dos beirais que se prolongam para além das paredes juntamente com um pé-direito baixo (Giedion, 2004). Não é clara a intenção de Wright, no entanto, podemos imaginar o ambiente interior: a luz crepitante do fogo ressalta na penumbra, criando uma atmosfera mística e arcaica, que enriquece a experiência do habitar.

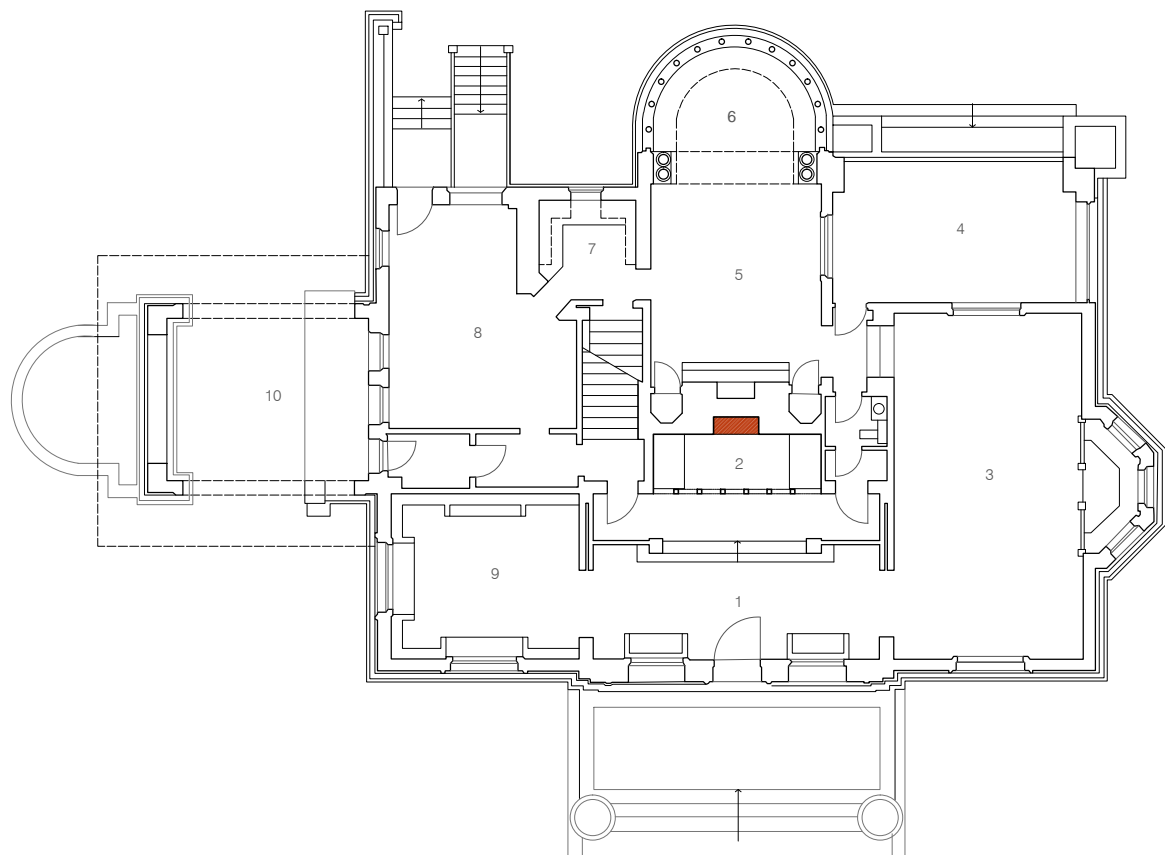
O movimento orgânico ganhou relevância também na Europa, após o entusiasmo do período racionalista ter sido ultrapassado, reflectido nas habitações de Gunnar Asplund, na Suécia, e Alvar Aalto, na Finlândia, cujas “...*tendências psicológico-figurativas, independentemente concebidas, concordam com as de Wright*” (Zevi, 1973, p. 465). Os três arquitectos partilhavam a visão de uma arquitectura focada na criação de espaços interiores que tornassem as superfícies e os volumes consequência dessa concepção espacial, ou seja, o espaço interior como protagonista de todo o processo criador. Todas as características da obra destes arquitectos partem intimamente das concepções espaciais e nelas terminam. Contudo, Asplund e Aalto não pertenciam ao grupo dos que meramente tentaram imitar Wright; tal como este, também os dois europeus foram pioneiros do Movimento Moderno. Tendo como ponto de partida o espaço interior indissociavelmente ligado aos volumes e superfícies, os que se inspiraram em Wright, através do estudo destes elementos, puderam descobrir a poética que os consubstanciava (Ibid.).



51. *Inglenook*, casa William H. Winslow, Frank Lloyd Wright, 1894.
Fotografia de 1894, originalmente publicada em *The Architectural Review*, Junho de 1900.

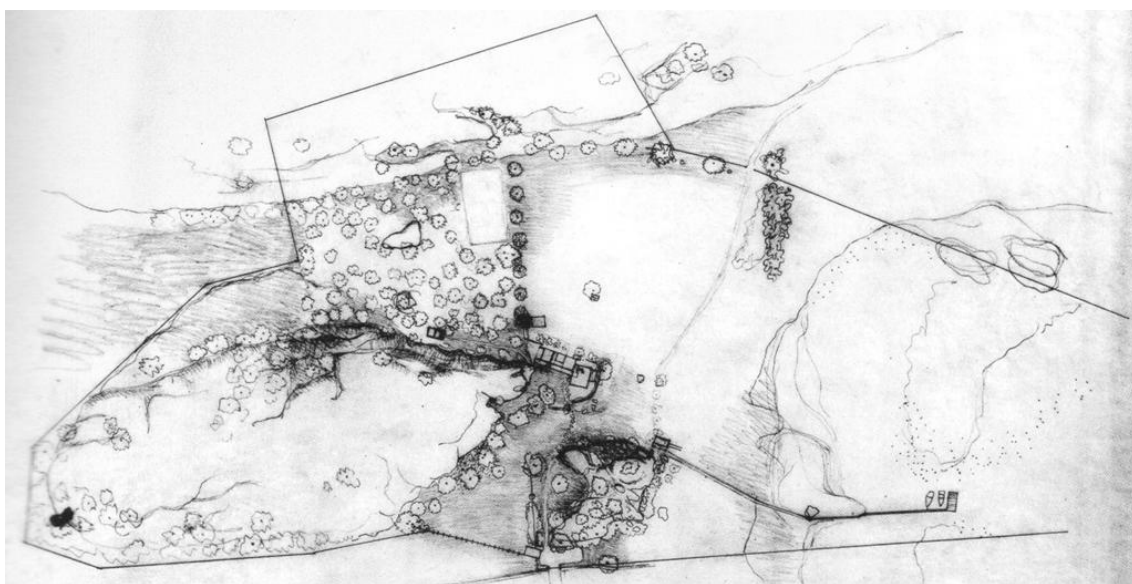


52. *Inglenook*, casa Winslow, Frank Lloyd Wright, 1894.
Fotografia de James Caulfield, s/d.



53. Planta piso 0, Casa Winslow, Frank Lloyd Wright, 1893.

- 1 | Hall de entrada
- 2 | *Inglenook*
- 3 | Sala de estar
- 4 | Alpendre
- 5 | Sala de jantar
- 6 | *Conservatory*
- 7 | Despensa
- 8 | Cozinha
- 9 | Biblioteca
- 10 | *Porte Cochère*



54. Casa em Stennäs, implantação, esquisso de Gunnar Asplund.

4.2. Gunnar Asplund: Casa em Stennäs

O surgimento da tendência orgânica na Europa firmou-se na Suécia, em 1930, com o arquitecto, até então pouco conhecido, Erik Gunnar Asplund. Nascido em 1885 e tendo-se formado no espírito de uma corrente romântica ou de “simplificação clássica”, ultimou, inesperadamente na arquitectura moderna, um movimento que ficou conhecido como a “revolução de 1930”. Asplund reviu o movimento racionalista que se propagava pela Europa, e deu-lhe um novo sentido. Foi a sua formação no romantismo arquitectónico sueco que lhe proporcionou uma atitude crítica em relação à produção europeia da década de 1920-30. A regra cubista¹¹⁹ parecia-lhe demasiado pobre e mecânica; a casa do Homem convertera-se numa fórmula, num esquema ao mesmo tempo abstracto e materialista. Assim, a problemática da humanização da arquitectura, especialmente da habitação, tornava-se urgente, e Asplund serviu-se da experiência do romantismo sueco e introduziu no modelo racionalista o único factor que parecia ter-se perdido nessa década – um factor psicológico: “...o factor pelo qual uma casa velha – ilógica, anacrónica, feia -, era às vezes uma casa em que se «vivia melhor», onde se sentia mais «a própria casa», do que naqueles anónimos rectângulos europeus...” (Zevi, 1970, p. 308). O arquitecto abraçou, convictamente, o Movimento Moderno sem renunciar a uma exigência de humanidade na arquitectura, a uma necessidade psicológica. De facto, como ressalta Bruno Zevi, o fenómeno histórico de Asplund é difícil de caracterizar, pois foi, por um lado um arquitecto pré-racionalista, e por outro pós-racionalista, sem nunca ter passado pelo racionalismo.

É particularmente significativa a casa que construiu perto de Estocolmo, em 1937¹²⁰, onde devolveu a humanidade à habitação: entre as casas que aqui analisamos, esta é, sem dúvida, a mais tradicional ou vernacular¹²¹. Se compararmos esta casa com as obras do período racionalista, verifica-se que a sua concepção foi integralmente modificada - enquanto estes procuram grandes envidraçados, a desinibição, Asplund idealiza uma casa fechada, “...de tal maneira que na sua solidão se encontre um convite para a meditação” (Ibid., p.309). Contra os que imaginam uma casa que domina e ressalta na paisagem, Asplund prefere valores íntimos, a arquitectura como continuidade paisagística, uma casa que permita a sensação de contacto, de união com a Natureza. O tecto da sala de estar não se ergue para o exterior de forma a facilitar uma visão panorâmica, como acontecia noutros edifícios, pelo contrário, tende quase a prender o espaço, a direccionar o olhar para o interior. Uma casa pensada para

¹¹⁹ O Cubismo foi um movimento artístico ligado, na essência, à noção de arte abstracta, no começo do século XX que, em breve, exerceria a sua influência na escultura, nas artes gráficas, e no cinema e, finalmente, na arquitectura. Os cubistas e arquitectos *avant-garde* tinham em comum o repúdio da tradição, fosse em materiais ou estilos, e das técnicas representativas como propósito.

¹²⁰ Projectou esta casa aos cinquenta e dois anos, três anos antes da sua morte.

¹²¹ A casa de Asplund em Stennäs tem sido apontada, por vários autores (Farias, 2011), como uma das obras que mais influenciaram a concepção da Casa de Ofir, do arquitecto Fernando Távora, em 1956. Um dos elementos que mais identificam a casa de Ofir é a chaminé, que se revela um elemento proeminentemente simbólico que representa, exteriormente, o *lar interior*. A lareira é, também aqui, uma referência à casa rural do Minho, tanto pela criação de um espaço designado para o fogo – um *lugar do fogo* -, como pela solução construtiva que utiliza o granito, recuperando, assim, a solução característica da arquitectura tradicional, reforçando a sua relação com os valores da cultura e tradição do norte de Portugal. É de salientar a importância simbólica do fogo, não apenas pela sua localização como o culminar da zona social, como pela afirmação da lareira pelo exterior, com o erigir da chaminé como um volume destacado do corpo construído, pintada de amarelo, constituindo desta forma um marco para quem se aproxima da casa (Ibid.).



55. Casa em Stennäs, fotografia anterior a 1969, de Sune Sundahl (1921-2008).



56. Sala de estar, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.
A família de Asplund no interior da casa de verão; fotografia anterior a 1940, de Andreas Feininger (1906-1999).

o Homem moderno que, “...no ritmo duma vida cada vez mais colectivizada, mecanizada e ensurdecadora, propõe ainda a possibilidade de pensar, de ser ainda ele próprio: «a casa como refúgio», como compensação psicológica da vida moderna, a casa não como símbolo de civilização maquinista, futurista e construtivista, mas como símbolo de habitação do homem e do seu reservado colóquio com a Natureza” (Ibid., p.310), tal como defendia Frank Lloyd Wright. De facto, em todas as obras de Asplund está presente esta preocupação psicológica. A casa de Verão em Stennäs, que aparenta brotar de um afloramento rochoso, revela essa preocupação, uma intensidade lírica, um poder da imaginação poética, reforçado pela melancólica paisagem em que se insere¹²².

Localizada numa pradaria orientada a Sul, entre duas montanhas altas e escarpadas, na enseada da baía de Hästrnäs, na localidade de Sorunda, na Suécia, a casa implanta-se junto à parte Sul de uma das montanhas. A casa está construída em quatro níveis de pavimento, seguindo a pendente do terreno que desce em direcção à água. Como consequência, a altura do tecto permanece muito baixa na zona junto ao afloramento granítico, inferior à altura de uma pessoa (Mansilla & López Peláez, 2002). Desde o início que esta habitação foi pensada como casa de Verão, e daí resultou a sua distribuição em planta. A casa encontra-se dividida em dois volumes: numa primeira área, junto ao rochedo, localiza-se a cozinha, dois quartos e a sala de jantar; na segunda área, virada para a água, localiza-se a sala de estar, de carácter multifuncional¹²³. Este último espaço encontra-se rodado alguns graus relativamente ao outro¹²⁴, estando a lareira estabelecida como rótula entre os dois espaços. Com vista sobre a água, é a divisão maior da casa, apesar da pequena escala. A complexidade do espaço, e das suas funções, é de salientar.

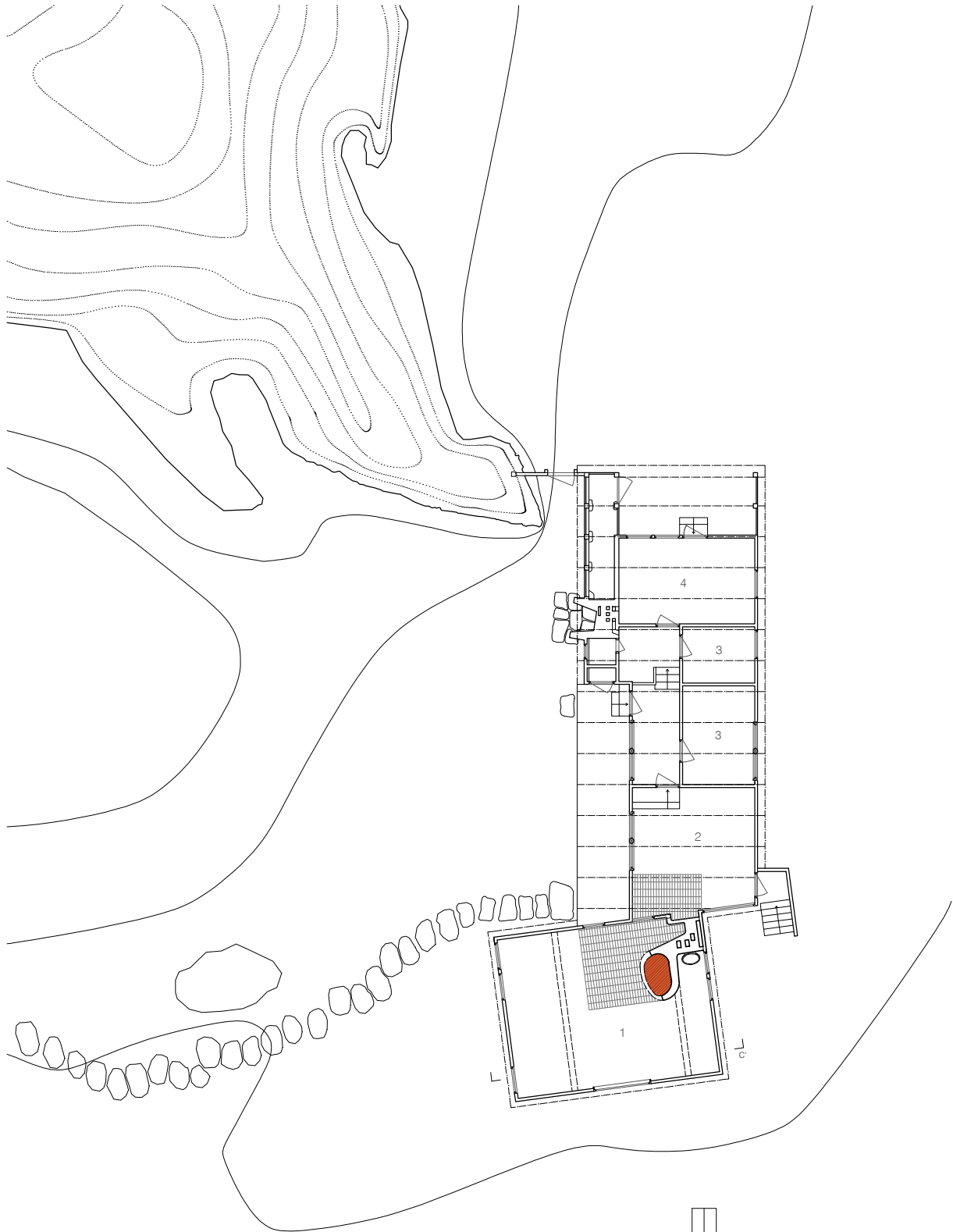
O espaço parece estar fragmentado em outros mais pequenos. Um desses pequenos espaços, protagonizado pelo elemento mais particular da habitação – o símbolo desta casa -, uma cavernosa lareira, de desenho orgânico e de grande proporção, intersectada por quatro degraus em tijolo¹²⁵. É uma composição muito íntima: podemos imaginar o sentimento de conforto proporcionado pelo calor da chama, ao estarmos sentados sobre as escadas, contemplando a paisagem através da janela que se abre nessa direcção. É a atmosfera ideal para os verões suecos, que tanto podem ser húmidos e frios, como amenos e suaves. De facto, o fogo é de enorme importância no clima nórdico: num local onde predomina o frio e a neve, o conforto térmico que a lareira oferece, reúne as pessoas em seu redor e cria um certo vínculo social. Asplund reconheceu a percepção psicológica do fogo e expressou-a na lareira em Stennäs. Esta obra demonstra, não só um reconhecimento do lugar, como um reconhecimento da luz e do espaço, em que a luz do fogo constrói a ideia da casa como refúgio, lugar primordial de reunião humana. A plasticidade da lareira revela essa intenção: uma modelação orgânica,

¹²² “El lugar, junto a una pequeña bahía, com grandes praderas descendiendo hacia el agua y rocas graníticas, era como un sueño escandinavo de verano” (Turégano, 1981, p. 25).

¹²³ Além de uma zona de repouso e de convívio, existe igualmente uma área de trabalho.

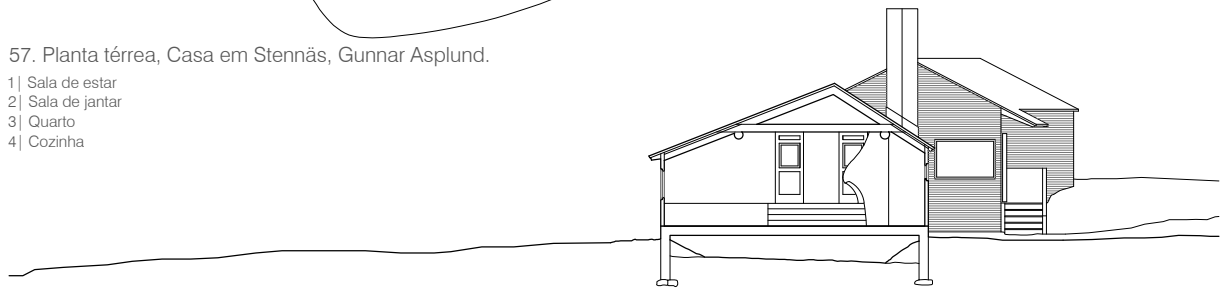
¹²⁴ O ângulo interior, que separa as duas áreas, não é recto. Tenciona-se como consequência da incerteza da sua posição. Ao perder a sua ortogonalidade, entendemo-lo como se tivesse deslocado da sua posição. Esta rotação provoca a “deformação” da peça maior, que se transforma num trapézio.

¹²⁵ O interior da lareira é igualmente em tijolo. Essa continuidade da materialidade transmite a ideia de unidade, de conjunto entre os dois elementos, como se fossem um só.



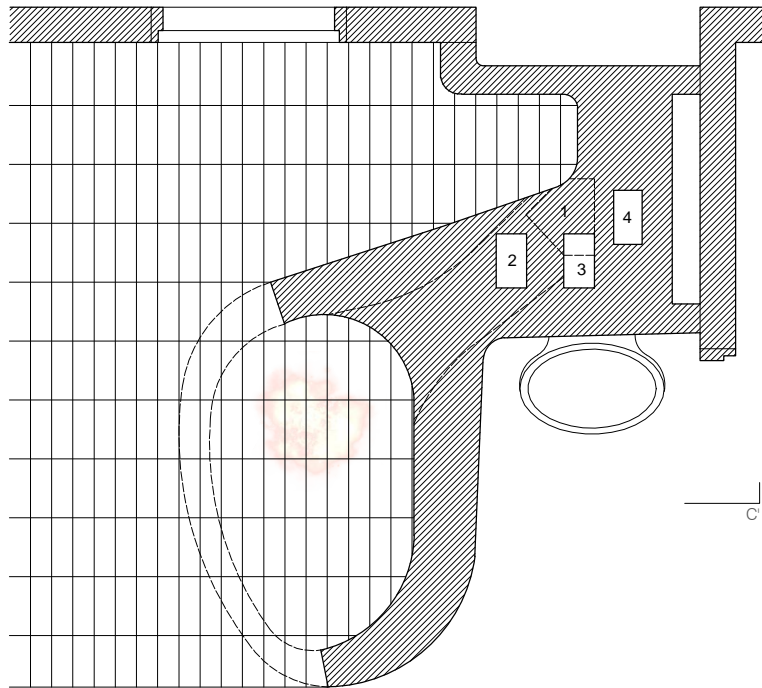
57. Planta térrea, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

- 1| Sala de estar
- 2| Sala de jantar
- 3| Quarto
- 4| Cozinha

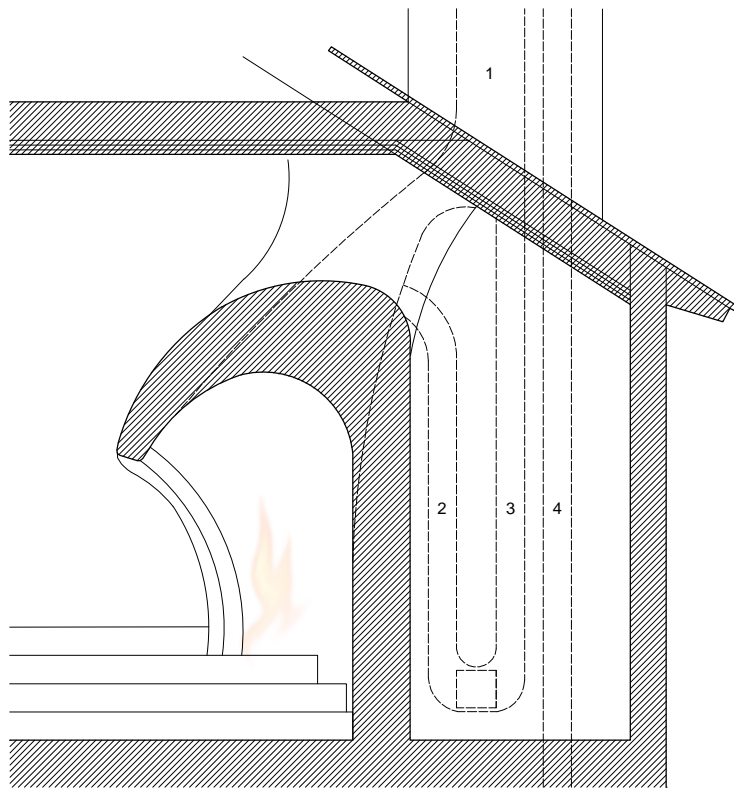


58. Corte transversal, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

0 1 5m



59. Planta da lareira, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.



60. Corte da lareira, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.





61. *O Brilho do Crepúsculo*, Björn Ahlgrensson, 1903.



62. *Lareira, Casa em Stennäs*, Gunnar Asplund.

Blanca Lleó (1998) observou, no seu livro *Sueño de Habitar*, a influência, já apontada por outros autores, do quadro *O Brilho do Crepúsculo* do pintor sueco Björn Ahlgrensson na lareira de Asplund.



63. Gunnar Asplund sentado em frente à lareira de sua casa.
Fotografia anterior a 1940.

que parece moldada pelas próprias mãos e que se adapta à forma incerta do fogo e do fumo, desenha uma espécie de caverna no coração da casa, o refúgio primitivo. De facto, afirma-se como centro da casa, não só pela sua posição entre os dois volumes, como pela utilização do tijolo no pavimento que demarca uma área distinta do resto da habitação, muito perceptível em planta.

A solução técnica da lareira é inovadora, pois conta com a introdução de conductas de ar, como se pode observar no desenho (Fig. 59-60), tanto para alimentar a combustão, como para fazer circular o ar quente em toda a casa, contribuindo assim para um aquecimento global de todos os espaços.

Uma fotografia (Fig.63) revela a intimidade e introspecção desencadeada por este elemento central: analisada pelo arquitecto Javier Ferrándiz Gabriel, a imagem mostra Asplund sentado num dos degraus junto à lareira que projectou. Podemos observar o arquitecto, ligeiramente inclinado em relação ao fogo, de chapéu e cachimbo na mão, a contemplar as chamas, de aspecto distante. O espaço, apenas iluminado pelo fogo, permite-nos vislumbrar a atmosfera criada pelas chamas. A fotografia captou e paralisou a imagem de um fogo, essencialmente perecível, detendo aquilo que mais o caracteriza: a sua contínua e frenética oscilação, o seu movimento, *"Su oscilante luz parece dotar de movimiento a cuanto toca. Todo se mueve al ritmo de la llama. Los límites oscilan, las formas se difuminan y se pierden en oscuras sombras y claroscuros"* (Gabriel, 1998, p. 22). A imagem é particularmente interessante por ser o próprio arquitecto a habitar o espaço que ele mesmo concebeu, e por nos permitir experienciar, pelo menos visualmente, esse soturno ambiente interior.

Assim, a introdução da lareira e do fogo nesta habitação não responde apenas a uma necessidade física, uma resposta ao clima áspero da Suécia – na verdade, transcende o mero funcionalismo. A inclusão da lareira responde a uma necessidade psicológica e espiritual, a uma *humanização do espaço*, explícita na fotografia de Asplund junto ao fogo. Surge como elemento simbólico, como centro e símbolo da casa, assim como consagração do *lar* – é tanto o centro do espaço físico como de um espaço mental. O posicionamento da lareira reflecte isso: não está simplesmente presa a uma parede, pelo contrário, desprende-se e, como uma mão, parece agarrar o espaço e quem o habita. De facto, a arquitectura de Asplund apresenta uma forte ressonância emotiva, conjugando memórias, sentimentos e estados de espírito, através de formas evocativas e detalhes simbólicos. O seu trabalho parece continuar a preocupação do século XIX acerca do significado e simbolismo, apesar de existir uma diferença: se o propósito e o sentido do simbolismo tradicional estavam claramente definidos, o simbolismo de Asplund é frequentemente evasivo e ambíguo; aparenta corresponder a um simbolismo intensamente intuitivo, carregado de emotividade, que contrastou com o optimismo tecnocrático e unidimensional do movimento moderno (Turégano, 1981).

4.3. Alvar Aalto: Casa Experimental

Asplund influenciou um dos mais importantes arquitectos escandinavos do século XX, Alvar Aalto¹²⁶, o expoente máximo da corrente orgânica europeia, cuja concepção organicista procurou, também, uma arquitectura integrada no ambiente e que respeitasse, ao mesmo tempo, as “necessidades psicológicas” do Homem.

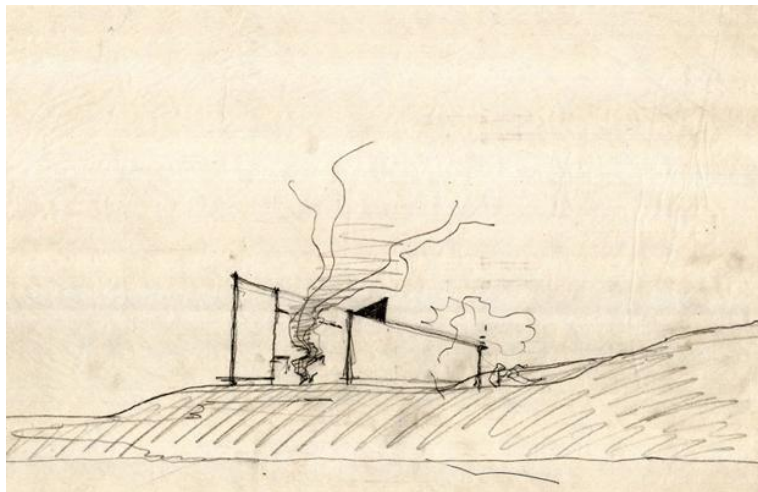
Em 1952, Alvar Aalto compra um terreno na ilha, então desabitada, de Muuratsalo, localizada a meio do grande lago Päijänne, o segundo maior lago da Finlândia. Em 1953 constrói nesse local uma casa de Verão, associada a pequenos edifícios auxiliares, destinada não apenas ao ócio mas também com o objectivo de manter uma certa actividade profissional. Encontra-se completamente isolada, inserida no interior de um denso bosque, quase impenetrável. Está construída sobre um enorme promontório rochoso que desce, com pronunciada pendente, em direcção ao lago, localizado a apenas cinquenta metros. Aalto chegava à sua casa através de um barco que ele mesmo desenhara, e que atracava num pequeno ancoradouro que havia sido construído junto à casa. De facto, não existe qualquer acesso para carros; para aceder à casa por terra, é necessário estacionar a uma distância considerável e percorrer o resto do caminho a pé, entre altos pinheiros e videiros. Como nos conta Javier Gabriel, *“Al andar, el bosque cierra la visión a poca distancia de nosotros, por lo que al llegar a la casa ésta aparece subitamente, casi con brusquedad. Aalto no parece haber movido una sola rama para facilitar este acceso”* (Gabriel, 1998, p. 75). A sua localização revela o desejo de isolamento e introspecção que o arquitecto procurava com a casa.

Foi mais do que uma habitação; funcionou, também, como espécie de casa experimental, como afirmou o arquitecto. Dois braços de comprimento igual, que se estendem perpendicularmente, um contendo a área social e outro a área privada, delimitam um pátio quadrado, este fechado para o exterior por altas paredes de tijolo. As paredes exteriores, que enclausuram o pátio, assim como o pavimento, reflectem a natureza experimental da casa, pois foram decompostos em cerca de cinquenta áreas, nas quais diferentes tipos de tijolos, aplicados de distintas formas, compõem um padrão heterogéneo de mosaicos. Esta experimentação de materialidades permitiu ao arquitecto testar a estética das diferentes composições e, ao mesmo tempo, perceber como resistiam ao clima áspero do local e ao passar do tempo (Armesto, 1997). Também o contexto natural, onde a casa se insere, desempenha um papel fundamental na experiência arquitectónica. As paredes exteriores de tijolo, pintadas de branco, contrastam com as pedras e rochas cobertas de musgo, assim como a densa vegetação que a rodeia. Ao centro do pátio foi enquadrada uma lareira – um fogo aceso sobre o chão –, convertendo-o num espaço de sociabilização, que evoca a tradicional reunião à volta da fogueira. Como o arquitecto explicou, em entrevista para a revista *Arkkitehti*, em 1953: *“...el conjunto está dominado por el fuego que arde en el centro del pátio y que desde el punto de vista práctico y del confort, tiene el mismo papel que la hoguera en un campamento invernal, donde el resplandor y los reflejos en los monto-*

¹²⁶ As ideias de Aalto dominaram toda a escola nórdica de arquitectura, que, na década de 50, exerceu importante influência noutros países da Europa.



64. Casa Experimental, Alvar Aalto, 1953.
Fotografia publicada em 1953 na revista Arkkitehti.



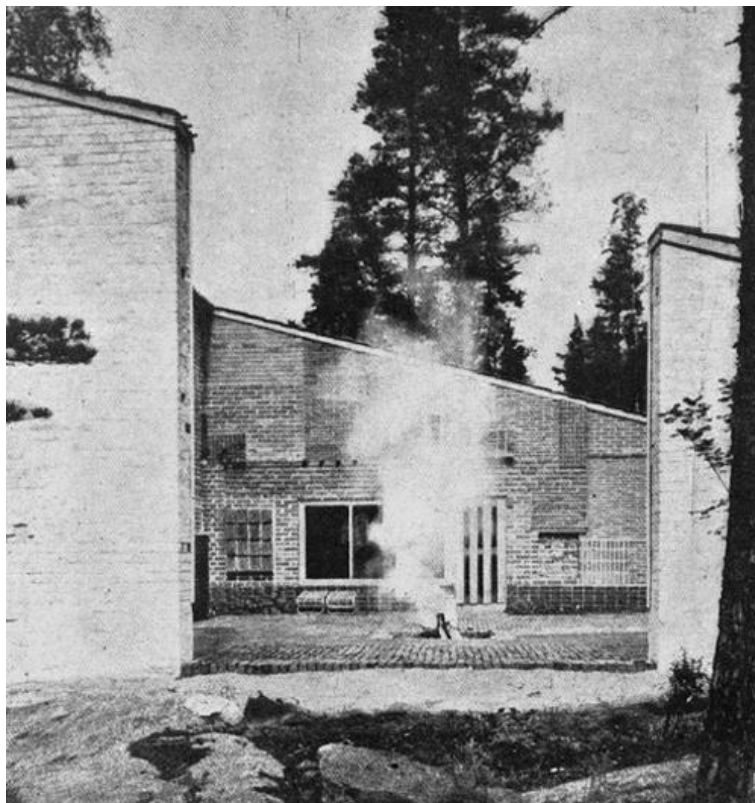
65. Casa experimental, esquisso de Alvar Aalto.

-nes de nieve circundantes crean un placentero, casi místico sentimiento de calor” (Aalto citado em Armesto, p.31). De facto, os invernos finlandeses são extremamente rigorosos e escuros¹²⁷; a região Sul costuma ficar coberta de neve durante três a quatro meses, e o Norte até sete meses. Por esse motivo, a lareira foi sempre um elemento fundamental nas habitações do país, estabelecido como centro familiar. Na casa de Aalto, o centro é o pátio protagonizado pelo fogo. O arquitecto usualmente revigorava formas arquitectónicas antigas associadas à congregação humana. O domínio público do anfiteatro, do *atrium* e da *piazza*, tem uma ressonância dentro da cultura ocidental que evoca memórias dos mais antigos e mais elementares espaços associadas à congregação humana. Aqui, Aalto tomou como referência a casa da Antiguidade Clássica: por um lado podemos apontar a casa da Grécia Antiga como inspiração, como nos indica Antonio Armesto (1997), esta que se definia como um recinto que delimitava a propriedade familiar e protegia o fogo sagrado. A casa grega, tal como acontece em Muuratsalo, formava um L, e, outras vezes ocupava três lados, formando um U, que demarcava um pátio; por outro, é evidente a inspiração na habitação romana, onde o *atrium*¹²⁸, um espaço aberto, ocupava uma posição central (Andresen, 2011). Em 1926 descreve, num artigo, o *hall* inglês como um grande espaço com uma lareira acesa sobre o chão, cujas características o distinguem dos restantes, concedendo-lhe uma qualidade especial: *uma função psicológica perceptível ao olho sensível*. Disse ainda que este espaço é a metáfora do exterior sob um telhado, e que, por isso, constitui o parente distante do *atrium* das casas de Pompeia, cujo tecto era o próprio céu. Para o arquitecto esta subtilidade – o espaço que recebe, de entrada, ser tratado como um espaço ao ar livre -, é uma forma de atenuar o contraste entre interior-exterior (Aalto, 2000). Aalto revisita este modelo, tomando-o como um princípio ao qual pode adicionar um novo vigor, num contexto geográfico e histórico distinto, e desenha o pátio em Muuratsalo, elemento de união entre os espaços íntimos e o mundo exterior - que tem algo tanto do *atrium* clássico como do *hall* medieval. Como escreveu em 1922, *“Nuestros antepasados serán siempre nuestros maestros”* (Aalto citado em Armesto, 1997, p. 32).

Apesar de ser um espaço exterior, este pátio está associado a uma intensa sensação de interioridade. Se por um lado a grande dimensão aparente medeia entre a Natureza e a casa como universo humano, por outro, o pátio inverte essa relação: o ambiente natural, observado a partir desse espaço, revela-se avassalador, de modo que o acender o fogo nesse lugar é um acto sacramental, primordial, no sentido em que nos revela a nossa posição relativamente ao mundo. Tal como disse Heidegger em meados do século passado *não habitamos porque construímos, construímos e chegamos a construir à medida que habitamos* (Ibid.). Assim como Frank Lloyd Wright, Aalto distanciava-se da ideia da *casa como máquina de habitar*, afirmando que *“En oposición al automóvil, el*

¹²⁷ Durante o Inverno, o sol permanece abaixo da linha do horizonte durante 51 dias, o que origina o fenómeno da noite polar, a que os finlandeses chamam *kaamos*. Em Dezembro, na região Sul do país, a luz do dia dura apenas seis horas, enquanto a Norte da Lapónia, prevalece a escuridão. Contudo, quando o céu está limpo, a neve reflecte as luzes, aumentando significativamente a luminosidade. No Verão, devido à sua localização muito a Norte, o sol não se põe abaixo do horizonte, originando o que se denominou *noite branca*.

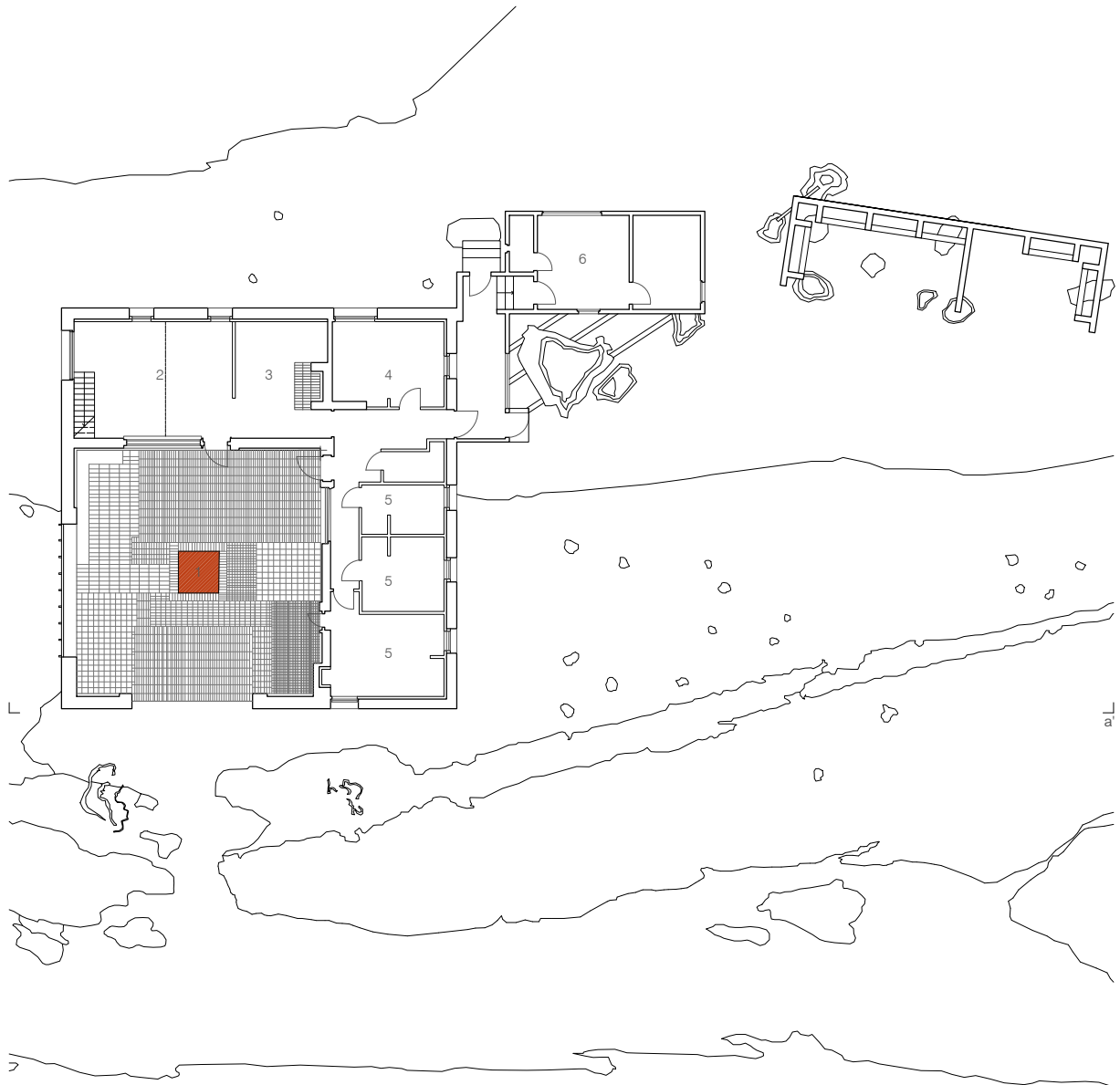
¹²⁸ Após uma visita a Itália em 1924, Aalto ficou fascinado pelo *atrium* clássico.



66. Casa Experimental, pátio protagonizado pelo fogo central.
Fotografia s/d.

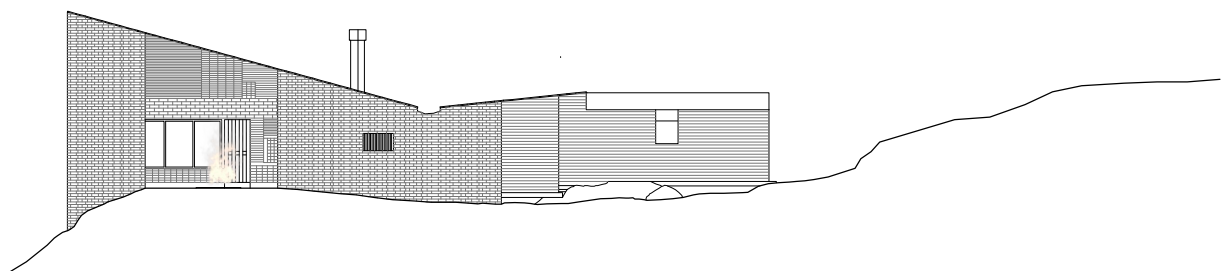


67. Casa experimental, pátio, Alvar Aalto junto ao fogo.



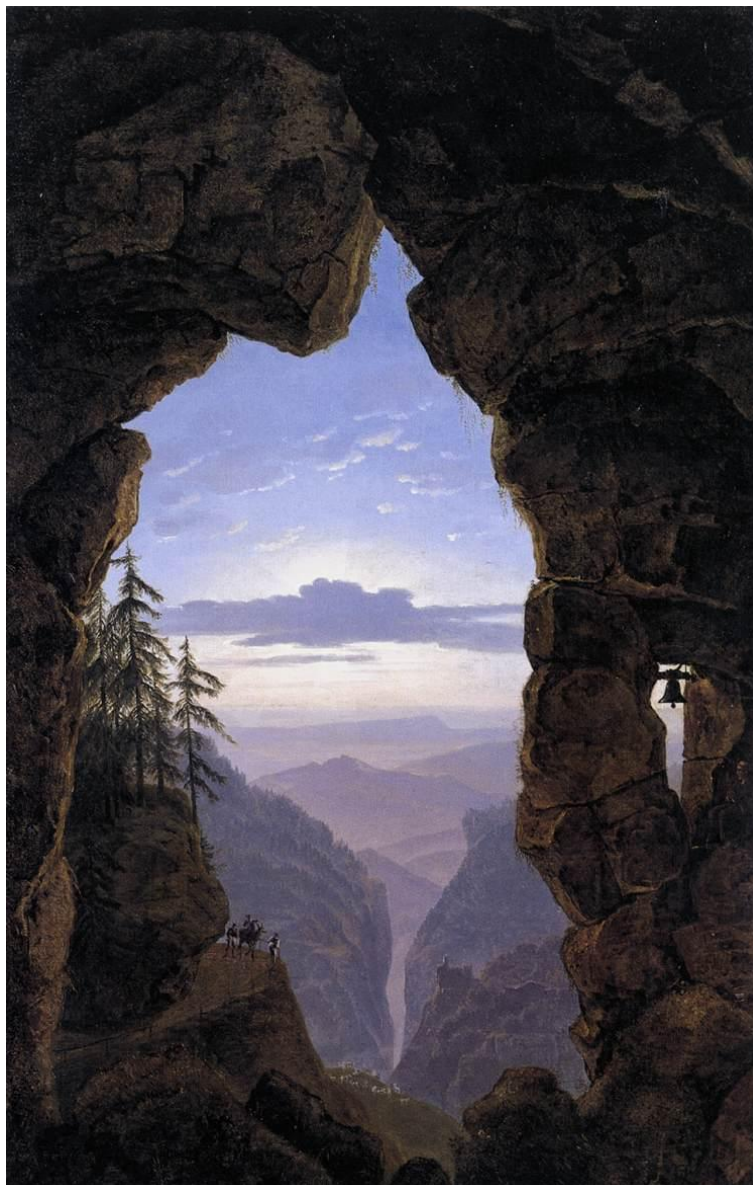
68. Planta térrea, Casa Experimental, Alvar Aalto.

- 1| Pátio com o fogo ao centro
- 2| Sala de estar
- 3| Sala de jantar
- 4| Cozinha
- 5| Quarto
- 6| Quarto de hóspedes

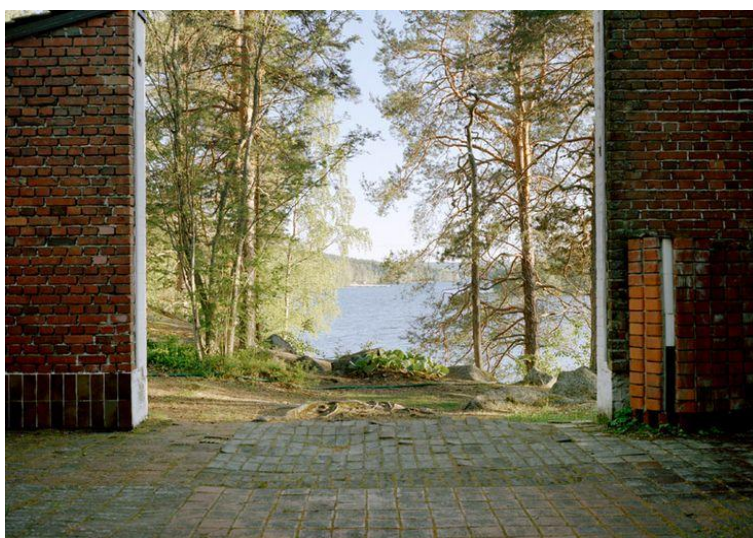


69. Alçado principal, Casa Experimental, Alvar Aalto.





70. *The Gate in the Rocks*, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), 1818.
Óleo sobre tela , 74 cm x 48 cm,.



71. Pátio, casa experimental.
Vista sobre a paisagem.

edificio tiene una relación fija con la naturaleza, se hace inseparable de una porción específica de tierra y está afectado por específicas condiciones naturales que se derivan del carácter distintivo del sitio" (Aalto citado em Armesto, 1997, p.34), pois para o arquiteto, a casa tem um alcance profundo demais na psique humana para responder a questões meramente funcionais e práticas (Giedion, 2004). A abertura no muro que encerra o pátio, permite a contemplação da paisagem natural do lago, infinito e invernoso, desde o interior do espaço, e parece indicar não apenas uma abertura mas a representação de uma separação, um enquadramento da paisagem, tal como em algumas pinturas românticas de K. Friedrich Schinkel (1781-1841) (Fig.70), é o meio pelo qual se olha *de dentro para fora*, assim como *de fora para dentro*, uma introspecção (Armesto, 1997) – um lugar enquanto experiência do pensamento. Em semelhança à concepção espacial de Wright, Alvar Aalto desejava criar uma continuidade entre espaço interno e externo.

Este espaço único, de tom avermelhado, cor de tijolo, revela-se entre as escuras árvores quase como uma ruína. Se por um lado Aalto tomou como referência a casa da Antiguidade Clássica, por outro lado, reconhecemos uma inspiração mais rudimentar - o fogo sobre o chão, ao centro, evoca fragmentos de uma memória remota, quase esquecida: o lugar primitivo da congregação humana, quando o Homem acendeu ao centro do seu abrigo – primeiro caverna e mais tarde cabana -, o fogo que o protegia do meio natural. Entre um denso bosque, de árvores altas, a casa surge como um refúgio, dotado de vozes arcaicas. Sob o céu noturno, as chamas reflectem nas paredes avermelhadas, amplificando o brilho quente do fogo.

Architecture comes from The Makings of a Room
 The Plan A society of rooms is a place good to live in



The Room

A great American Poet once wrote The Architectural style of the sun does give brightness to the light which comes from as if to say the sun now makes how great the world of streets. The side of a building

5 The place of the mind. In a small room one does not say what one would in a large room. In a room with only one other person could be general. The vectors of each meet
 Δ a room is not a room without natural light. natural light gives the time of day and the mood. The vectors of each meet

72. The Room, Louis Kahn, 1971.
 Carvão sobre papel.

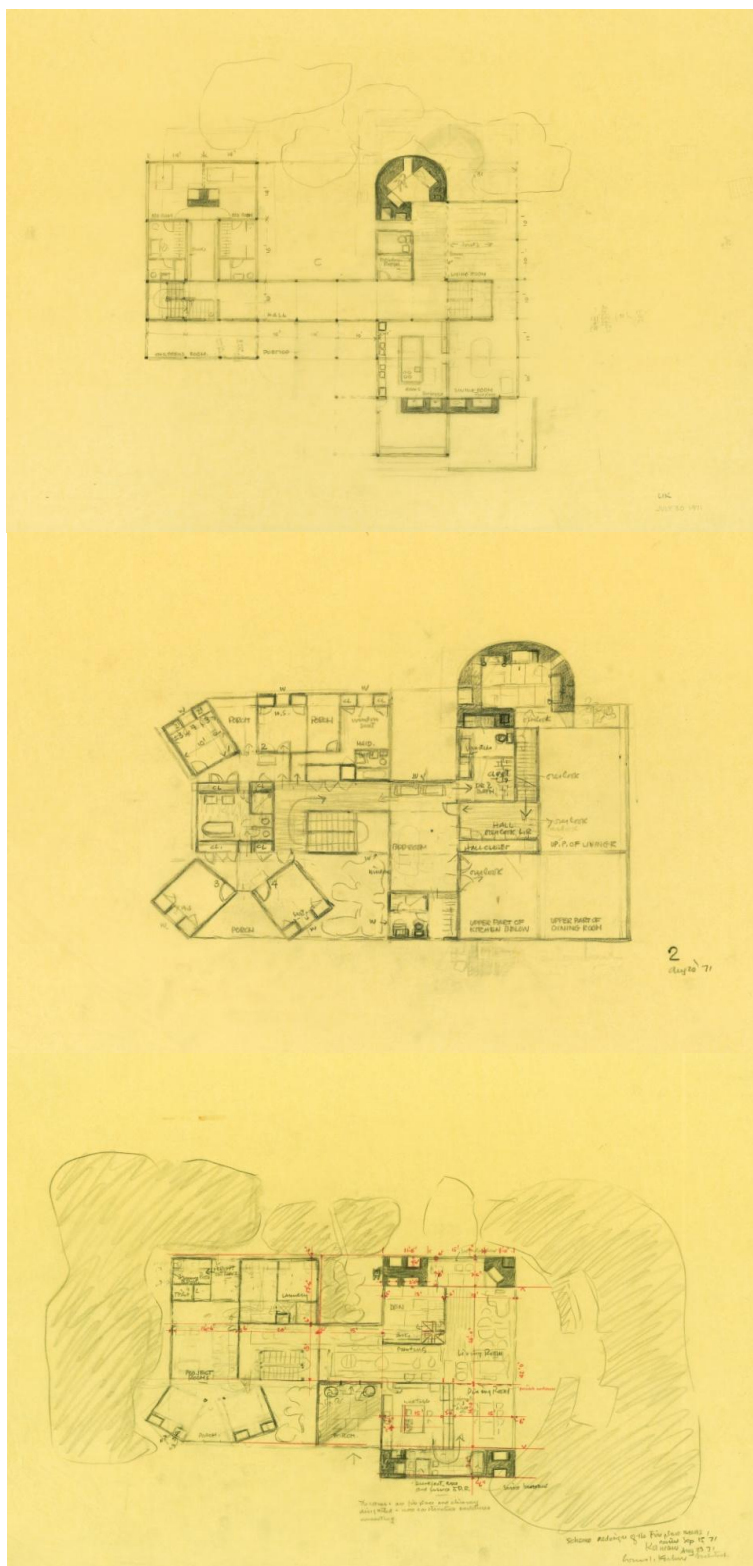
4.4. Louis Kahn: Casa Korman

O grande vazio cultural determinado pela crise de 1955, fez emergir um outro mestre da arquitectura moderna: Louis Kahn (1901-1974) (Zevi, 1973).

Para Louis Kahn a habitação é o princípio da arquitectura (Juárez, 2006). A concepção do espaço habitado do arquitecto formula-se a partir do seu conhecido esboço – ou espécie de caligrama-intitulado *The Room*. Kahn propõe a transformação do espaço habitado pelo Homem num *lugar* – um espaço existencial, um *lugar da mente*, como escrito na imagem. Para Kahn, os conceitos de *espaço* e *lugar* revelam-se indissociáveis, pois no *espaço* há sempre uma conotação humana de *lugar*. Este espaço habitado possui uma identidade definida e um carácter muito específico, tanto do ponto de vista funcional como físico. Do ponto de vista funcional, o espaço evoca uma determinada função, enquanto do ponto de vista físico é um espaço onde deve ser evidente a sua constituição estrutural e construtiva. Estes dois pontos caracterizam o espaço habitado de Kahn: um lugar indissociável da sua função – entendida do ponto de vista simbólico e poético e não meramente funcionalista -, e que deve expressar, de um modo claro, a sua constituição física – material e estrutural. O arquitecto procura espelhar a vida no projecto, na tentativa de encontrar uma adequação às necessidades vitais de cada elemento espacial. É, possivelmente, essa adequação que o induz a imaginar o espaço dessa determinada forma, essa busca pela união entre espaço e estrutura, relacionada ao vital, ao físico, mas também ao espírito, à alma do lugar. A casa, para Kahn, deve comportar uma função primordial: *abrigar*, não no sentido físico, mas psicológico¹²⁹ (Ibid.). O arquitecto entendia o edifício como “*a society of rooms*”, ou seja, um conjunto de espaços desenhados a partir do entendimento poético que as acções humanas inspiram, sem se subordinarem à função atribuída: “*I make a space as an offering, and do not designate what it is to be used for. The use should be inspired... rooms must suggest their use without name*” (Kahn citado em McCarter, 2005, p. 224). Assim entendido, o espaço pode, em seguida, incorporar-se na planta: “*I think that a plan is a society of rooms. A real plan is one in which rooms have talked to each other*” (Ibid., p. 224), despertando a poética da acção humana, dos rituais, de modo que essa *sociedade de espaços* articule um lugar onde seja agradável viver, habitar.

Ao centro do caligrama, encontra-se a presença do fogo na lareira, que reforça o carácter do espaço térmico e intimista do *lugar da mente* – o *lar* -, que o arquitecto aqui enuncia; à direita encontra-se um vão que estabelece uma relação visual com o exterior. Esse espaço apresenta-se como “...o *lugar metafórico da mente...*” (Pinto, 2007a, p. 207) e pode ser interpretado como um espaço habitado, não apenas pela mente, como por um *espírito*. A noção de que um lugar é habitado por um espírito conduziu ao conceito de *genius loci*, ou *espírito do lugar*. De acordo com Norberg-Schulz (1991), *genius loci* é um conceito originado por uma antiga crença romana de que cada lugar tem o seu *genius*, o seu espírito guardião. Esse espírito é a sua identidade, a sua essência, é o que caracteriza, em termos qualitativos, um determinado lugar – designa o que um lugar é, ou que deseja ser.

¹²⁹ Como afirmou: “*I think you can talk about machines being functional, bicycles being functional, beer plants being functional. But not all buildings are functional. Now, they must function, but they function psychologically*” (McCarter, 2005, p. 223).



73. Processo de concepção da Casa Korman, Louis Kahn, 30 de Julho, 20 de Agosto e Setembro de 1971. Nos esboços do arquitecto é perceptível a evolução do *inglenook*, originalmente semicircular.

No espaço habitado de Kahn, formulado a partir da concepção do *The Room*, o elemento que intensifica a sua identidade e carácter é o fogo, o *ignis elementatus*, não só pelo que verificamos no caligrama, mas também pela forma como o integrou no desenho das suas habitações. Em específico a, *sui generis*, casa Korman. Foi a última habitação que projectou, e também, a mais expressiva.

Desenhada e construída entre 1971 e 1973, assume-se como um volume paralelepípedo, rematado por três maciças chaminés que se erguem verticalmente, como três torres, que fazem recordar as imponentes chaminés das fábricas, igualmente pela utilização do tijolo¹³⁰. De facto, é a monumentalidade desta obra, em parte conseguida pelas chaminés, que emociona. A planta da casa foi pensada, desde o início, como binuclear, estando os espaços privados localizados no lado Sul-Oeste e os espaços públicos no lado Norte-Este, conectados nos desenhos iniciais apenas por um *hall* estreito. A planta final aproxima-se de algumas das *Prairie Houses* de Frank Lloyd Wright, particularmente a casa Cheney, de 1903 e a casa Westcott, de 1907, como refere Robert McCarter, na qual os espaços públicos, de pé direito duplo, estão organizados num longo volume rectangular no piso térreo, adjacente às áreas de serviço, enquanto os espaços privados – os quartos -, localizam-se no piso superior; estes dois universos encontram-se separados, ao centro, por uma escada, colocada perpendicularmente aos espaços públicos (McCarter, 2005). Esta casa revela a forma como o arquitecto idealizava e entendia o espaço doméstico. É fácil imaginar a experiência de estar sentado na grande sala de estar, numa noite invernal, ao calor do fogo crepitante da lareira, observando a paisagem coberta de neve que, através das grandes vidraças, parece entrar no interior da habitação. Tal como Frank Lloyd Wright, Kahn defendia que o espaço interior deveria prolongar-se até ao exterior, ou seja, o exterior deveria ser uma consequência do interior, como explicou em 1953, “...*external shapes must wait until the ‘nature of the space’ unfolds...*” (Kahn citado em McCarter, p. 224), e a casa Korman é exemplo disso.

As lareiras posicionam-se nos pontos extremos do lado Este da casa, delimitando a zona de sociabilização: numa extremidade localiza-se uma das lareiras maciças que se abre tanto para a cozinha, como para a sala de jantar; do lado oposto, no extremo da sala de estar, localiza-se outra lareira – um *inglenook* -, um canto que proporciona maior intimidade, numa sala muito aberta ao exterior. Ao longo do processo de concepção, a planta da casa esteve sempre ancorada às chaminés, contudo, o desenho do *inglenook* foi sofrendo alterações: inicialmente semicircular, foi progressivamente evoluindo até alcançar a forma quadrangular. A ideia de fundar o *inglenook* como centro da casa fascinou Kahn durante todo o seu percurso enquanto arquitecto. Dois dos primeiros exemplos são a casa Ruth and Jesse Oser (1940-42), onde construiu um *inglenook* também em tijolo; e a casa Weiss (1947-50), onde criou um *inglenook* em pedra (Wiseman, 2007).

A terceira lareira enuncia o limite da zona de sociabilização, estabelecendo-se como rótula que marca a transição entre o público e o privado, abrindo-se, do lado exterior para uma área social ao ar li-

¹³⁰ Kahn já tinha desenhado chaminés semelhantes a estas, no The Exeter Academy Dining Hall, em Exeter, Nova Hampshire, em 1965.



74. Casa Korman, Louis Kahn, 1973.

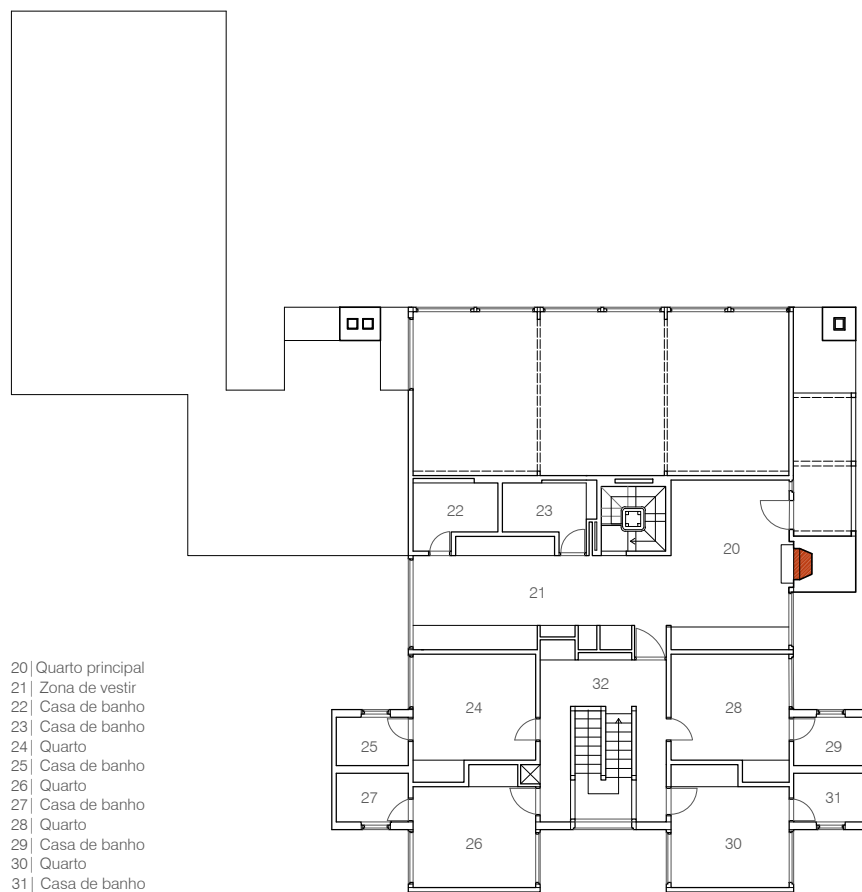
Light Study: sunrise series, fotografia de Matt Wargo, Janeiro de 2014. Podemos observar a monumentalidade da casa, em parte conseguida pelas imponentes chaminés que se erguem verticalmente, destacando-se na paisagem.



75. Sala de estar, casa Korman, Louis Kahn.

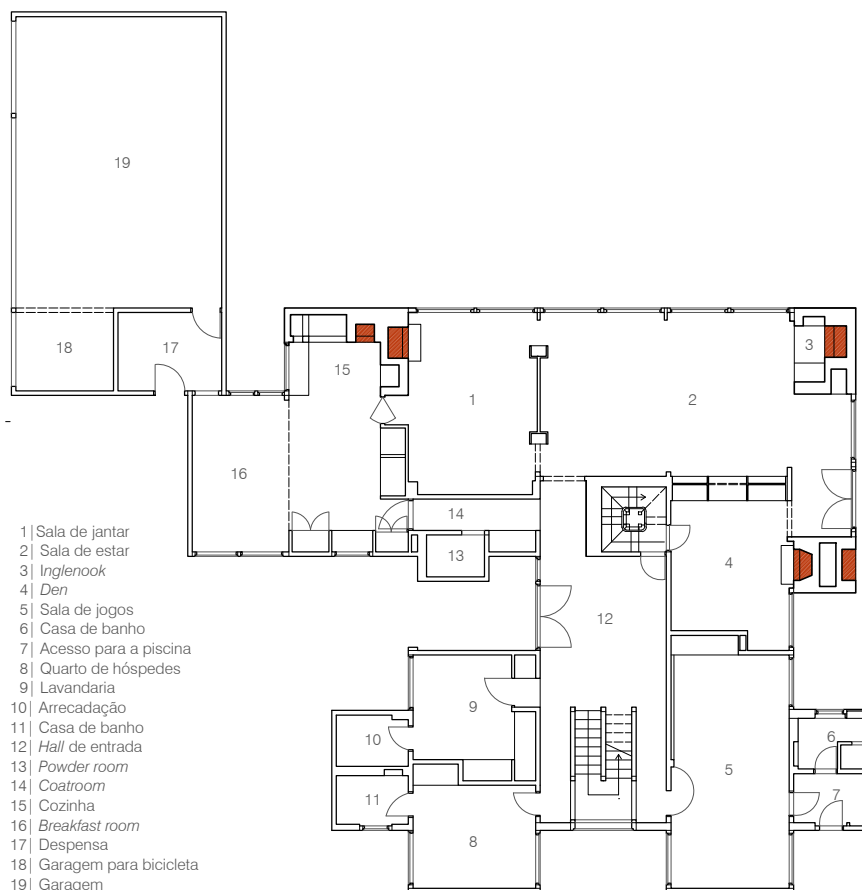
Ao fundo podemos observar o *inglenook*, um canto recatado, fechado sobre si mesmo, numa sala muito aberta ao exterior. Funciona aqui como um refúgio do mundo exterior.

-vre, e do lado interior, para um escritório, denominado *den* na legenda da planta original, que significa um espaço recatado, mais íntimo que a sala de estar, igualmente de sociabilização mas principalmente de introspecção; este espaço foca a transição entre o público e o privado, não só pela função que enuncia, como por interligar a sala de estar através de uma pequena abertura, assim como o quarto principal através de umas recônditas escadas. Apesar de existirem cinco focos onde se acende o fogo, funcionam como um conjunto, como um só espaço, pois é o seu posicionamento estratégico que desenha e delimita o centro da habitação. As imponentes chaminés, e respectivas lareiras, destacam-se do resto da casa (tanto interiormente como exteriormente), esta construída em madeira, ao serem erigidas em tijolo – um material incombustível que reforça a solidez necessária ao acendimento do fogo. Essa clara distinção entre materiais facilita a leitura do espaço, permitindo a localização imediata do espaço do fogo.



- 20| Quarto principal
- 21| Zona de vestir
- 22| Casa de banho
- 23| Casa de banho
- 24| Quarto
- 25| Casa de banho
- 26| Quarto
- 27| Casa de banho
- 28| Quarto
- 29| Casa de banho
- 30| Quarto
- 31| Casa de banho

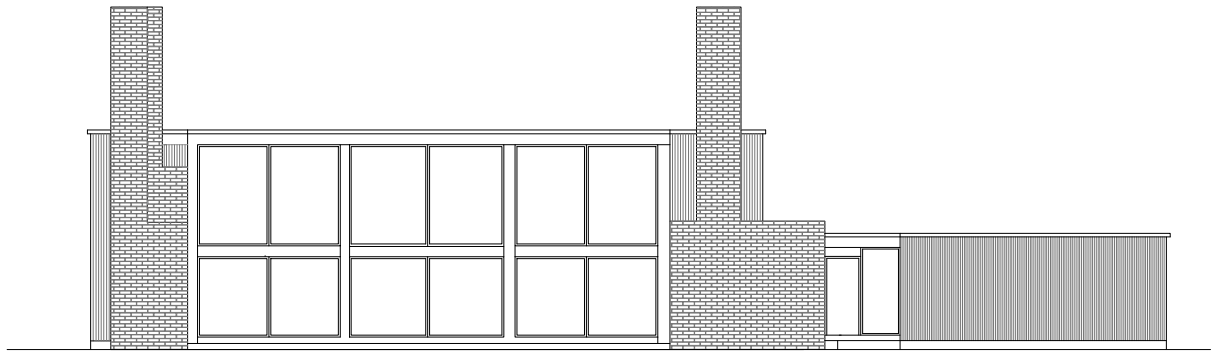
76. Planta piso 1, Casa Korman, Louis Kahn.



- 1| Sala de jantar
- 2| Sala de estar
- 3| Inglenook
- 4| Den
- 5| Sala de jogos
- 6| Casa de banho
- 7| Acesso para a piscina
- 8| Quarto de hóspedes
- 9| Lavandaria
- 10| Arrecadação
- 11| Casa de banho
- 12| Hall de entrada
- 13| Powder room
- 14| Coatroom
- 15| Cozinha
- 16| Breakfast room
- 17| Despensa
- 18| Garagem para bicicleta
- 19| Garagem

77. Planta piso 0, Casa Korman, Louis Kahn.



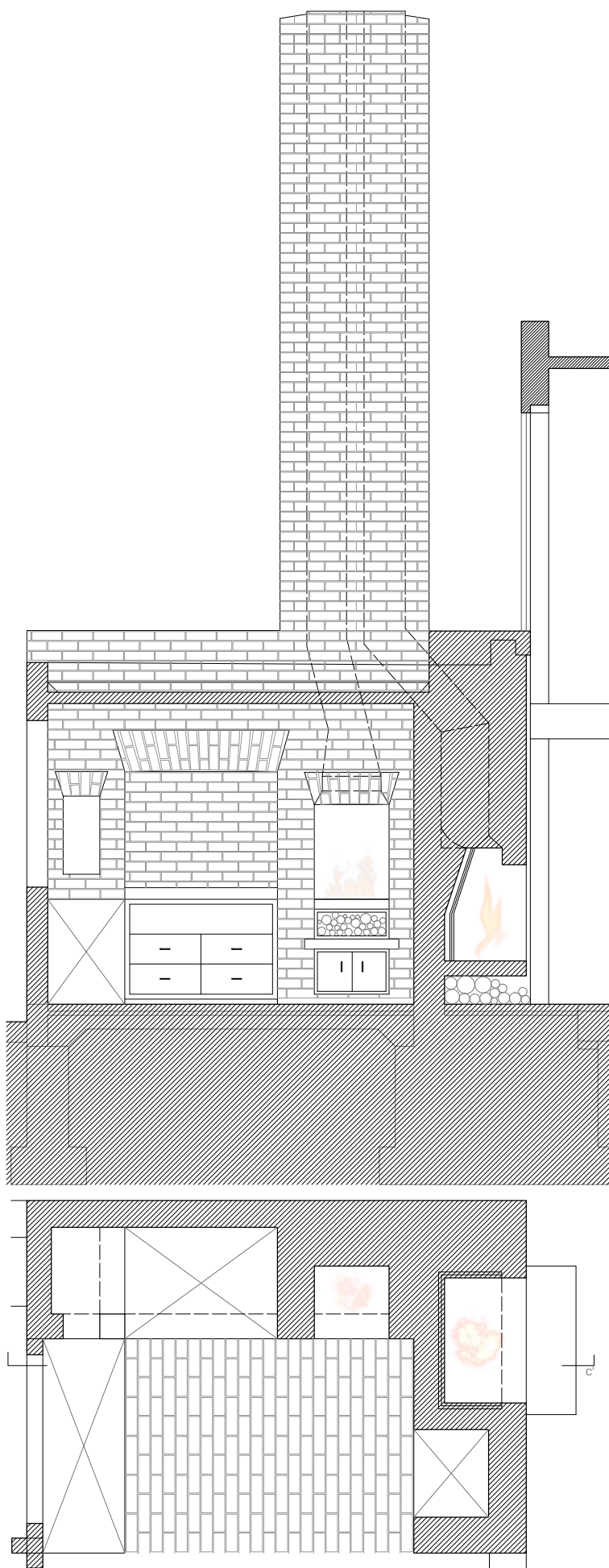


78. Alçado Nordeste, Casa Korman, Louis Kahn.

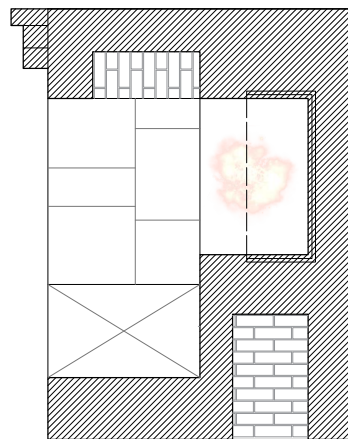
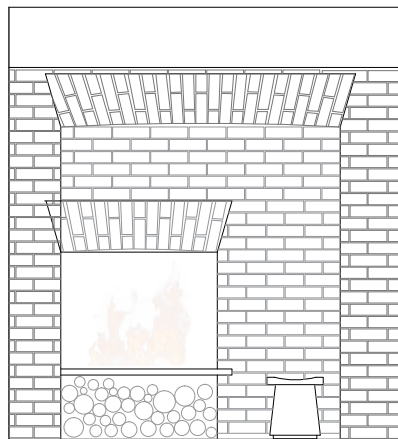
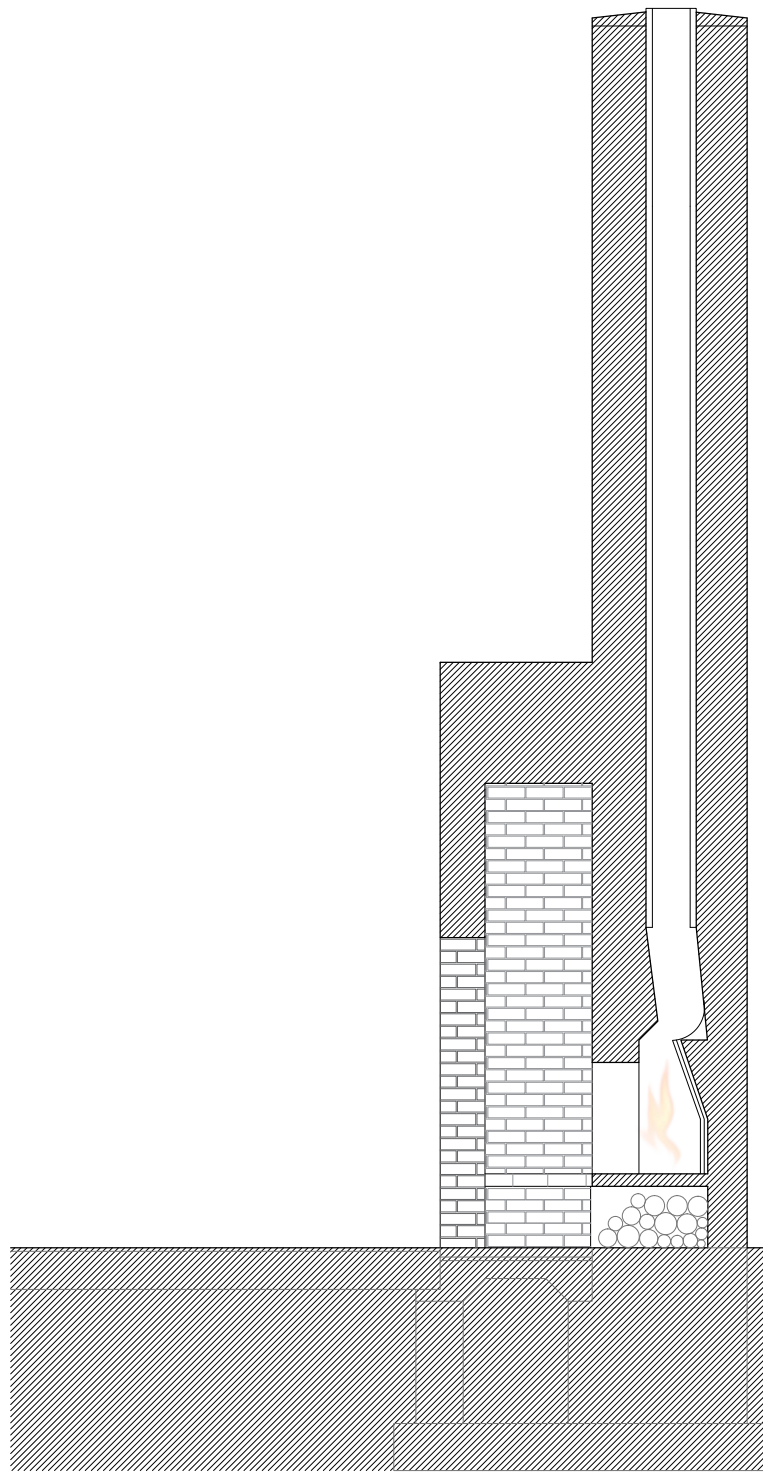


79. Alçado Este, Casa Korman, Louis Kahn.





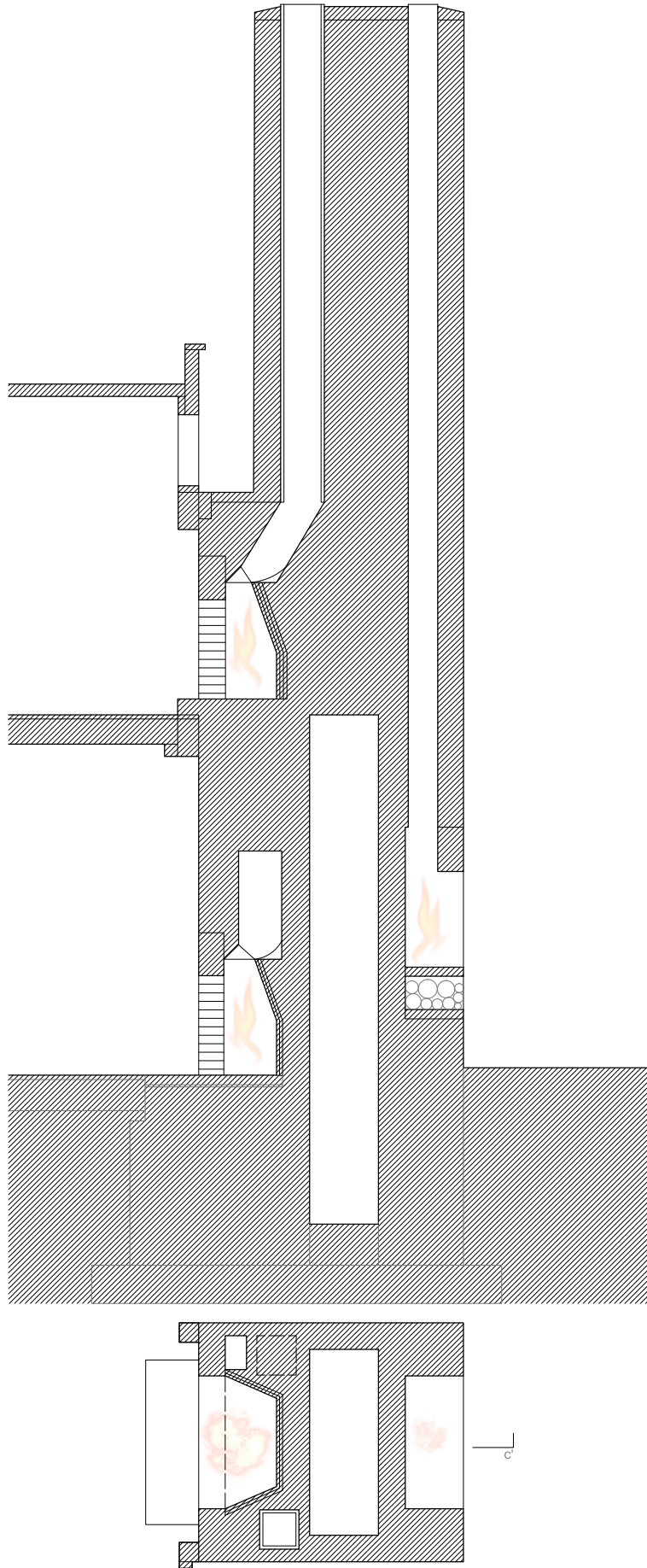
80. Lareira da cozinha e sala de jantar, Casa Korman, Louis Kahn.



c

81. *Inglenook*, Casa Korman, Louis Kahn.

0 0.5 1m

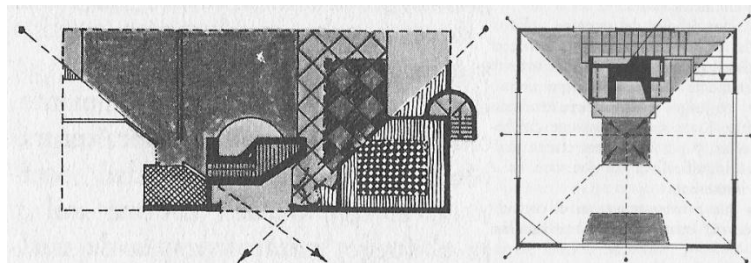


82. Lareira *den*, zona exterior e quarto principal, Casa Korman, Louis Kahn.

0 0.5 1m

Kahn foi mentor de um outro arquitecto de grande importância no século passado, que elegeu a lareira como núcleo das suas casas e que, por esse motivo, não poderíamos deixar de referenciar. Robert Venturi elege o fogo como centro do desenho da casa que projectou para a sua mãe, Vanna Venturi, em 1959, em Chestnut Hill, Filadélfia. A lareira, de grandes dimensões, evidencia-se como o *coração do lar*, juntamente com as escadas que ajuda a desenhar e que unem verticalmente a casa. De facto, as escadas encaixam-se em torno da grande chaminé, que exteriormente é o elemento em destaque, erguendo-se muito além da cobertura (Rodrigues A. L., 2008). O próprio arquitecto refere que *“Uma espécie mais violenta de acomodação ocorre no interior do próprio núcleo central. Dois elementos verticais, a lareira-chaminé e a escada, competem, por assim dizer, pela posição central. E cada um desses elementos, um essencialmente sólido, o outro essencialmente vazio, transige no tocante a seu formato e posição – isto é, inflete na direção do outro para fazer uma unidade da dualidade do núcleo central que eles constituem. De um lado, a lareira distorce o formato e desloca-se um pouco, tal como a chaminé; do outro lado, a escada contrai subitamente sua largura e distorce seu percurso por causa da chaminé”* (Venturi, 2004, p. 179), o que mostra que estes dois elementos revelam um eminente valor simbólico, por significarem o conforto do lar, e juntos conquistam a posição central da sala sendo-lhe atribuída a preponderância que contrasta com a regularidade dos restantes espaços (Rodrigues A. L., 2008). A planta é originalmente simétrica e com um núcleo vertical central, como já vimos, que irradia duas paredes diagonais quase simétricas, que separam dois espaços extremos na frente do espaço central do fundo. Esta simetria ajusta-se às necessidades espaciais, nomeadamente à cozinha e ao dormitório (Venturi, 2004).

Em 1975, em semelhança à casa anterior, projecta uma casa irradiada a partir de um centro, mas mais formalizada: a casa Tucker, em Katonah, no Estado de Nova Iorque. A casa é um cubo quase perfeito, de eixos simétricos, protagonizado por um centro de carácter simbólico, de dupla altura entre a sala de estar e a biblioteca situada no sótão. Josep Muntañola diz-nos que o centro deste cubo *“...es el centro poético entre el construir, el habitar y el proyectar”* (Muntañola, 1981, p. 86). É, de facto, o ponto privilegiado no processo de desenho, ou seja, funcionou como ponto de partida para toda a configuração interior, assim como, na realidade, se consagrou como lugar central da casa. É o centro do habitar a partir do qual se podem realizar múltiplas funções, no entanto, há uma função que nos interessa particularmente: é o ponto a partir do qual se observa o fogo. Nesta casa, o fogo não se estabelece literalmente ao centro, mas é a partir deste ponto que o experienciamos. A lareira é, de facto, o ponto aglutinador de toda a habitação, é o elemento interior que se destaca pelo seu desenho particular: assemelha-se a uma pequena casa, uma *casa dentro de casa*, *“... la inclusión de una chimenea simbólicamente análoga a la forma de la casa en su totalidad... una casa-chimenea, una chimenea-casa...”* (Ibid., p.87). Através desta inclusão simbólica pode verificar-se como o habitar e o construir se influenciam mutuamente, se projectam poeticamente um ao outro (Ibid.).



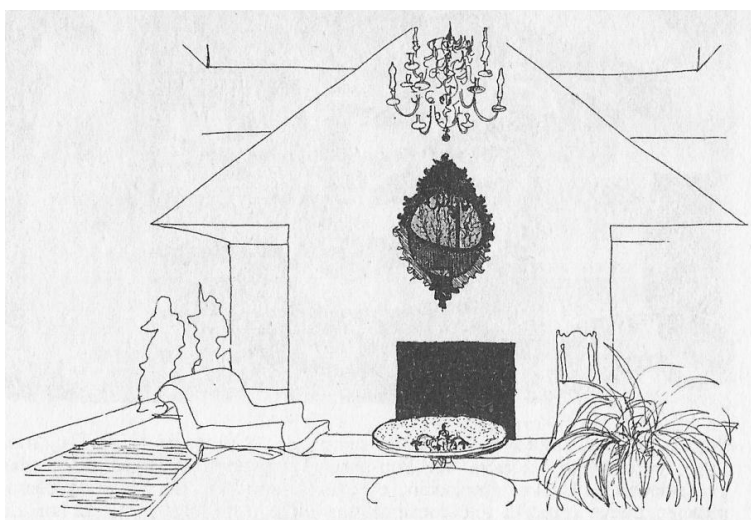
83. Esquerda: planta da casa Vanna Venturi, Robert Venturi, 1964; direita: planta da casa Tucker, Robert Venturi, 1975.

Desenhos de Josep Muntañola. É possível observar o protagonismo da lareira.



84. Casa Tucker, desenho de Josep Muntañola.

Neste desenho é perceptível a lareira como uma *casa dentro de casa*.



85. Lareira da casa Tucker, desenho de Josep Muntañola.

4.5. Considerações finais

Apesar de partilharem o protagonismo enquanto pioneiros no Movimento Moderno, e de terem contrariado a tendência racionalista daquele período, no âmbito da sua obra criativa, os quatro arquitectos que aqui abordámos, diferem entre si. De facto, cada uma das casas que elegemos nesta análise evidencia uma identidade própria, pois estão inseridas em contextos geográficos diferentes e, em termos cronológicos, distam entre si cerca de vinte-trinta anos. Apesar das suas características inerentes, assemelham-se nalguns pontos, principalmente, a casa articulada a partir de um centro e limites. Na casa Robie, o núcleo é a lareira que se estabelece como eixo geométrico e que auxilia o desenho dos espaços interiores; na segunda casa, a lareira é novamente o *focus*, não como eixo geométrico, mas como núcleo congregador estabelecido entre os dois volumes que constituem a habitação, onde a diferença de materialidade facilita a demarcação desse espaço como ponto central; em semelhança à anterior, na casa Experimental, o espaço do fogo impõe-se como centro congregador, contudo, aqui, localiza-se no exterior, evidenciando o seu carácter rudimentar ao ser delimitada por tijolos que desenham um quadrado onde o fogo é aceso sobre o chão. Esta espacialidade evoca, não só os pátios das casas na Antiguidade Clássica, como o fogo primordial aceso sobre o chão nos abrigos primitivos; na última casa – a mais particular das quatro –, erguem-se três chaminés que anunciam o limite do espaço central da habitação. Aqui, além da articulação de um centro, conquistado pelo *inglenook* na sala de estar, a casa é articulada por três limites¹³¹ que evidenciam o campo de acção do espaço nuclear.

Esta análise, dentro dos seus limites, evidencia os pontos para os quais, a concepção espacial das quatro habitações, convergem:

- O princípio psicológico expressado pelo conceito “*a casa como refúgio*”, presente nas concepções dos quatro arquitectos – ou seja, a casa deve comportar uma função psicológica, *abrigar*, não só no sentido físico mas também mental. No caso de Kahn é explícito na concepção do *lugar da mente*.
- O exterior como resultado do interior, ou seja, a forma desenvolve-se do interior para o exterior, pois valoriza-se a concepção do interior, do espaço que se habita, em detrimento do mero estilismo arquitectónico.
- No seguimento do ponto anterior, o prolongamento do espaço interior até ao exterior. A casa surge como continuidade paisagística, e deve manter-se próxima da Natureza.
- A casa direccionada para o interior, fechada, que ressalta a interioridade e reforça a ideia da casa como abrigo. Este ponto está presente nas primeiras três habitações, no entanto, não é totalmente revelado na concepção da habitação de Kahn, pois a sala de estar é completamente aberta ao exterior, sendo que o único ponto de introspecção é, efectivamente, o *inglenook*.

¹³¹ Como constatou Heidegger: “o limite não é aquilo onde qualquer coisa termina, mas antes, como os gregos observaram, o onde qualquer coisa começa a ser ..., e o espaço é essencialmente o que foi disposto, o que foi confinado” (Heidegger citado em Pinto, 2007b, p. 23).

- A exigência de humanidade na arquitectura, que surgiu como antagonismo ao funcionalismo e racionalismo do Movimento Moderno. Novamente, este ponto é evidente nas primeiras três habitações, sendo que a última, por se inserir num período pós-racionalista, não surge como contraposto ao racionalismo, contudo é uma preocupação inerente à sua concepção espacial.

- Por último, a casa articulada a partir de um núcleo. Apesar das distintas formas como esse centro foi pensado e desenhado, a característica fundamental - a identidade -, das quatro habitações é a re-simbolização do fogo e o seu reposicionamento central, aliado a uma arquitectura psiquicamente e formalmente eloquente, capaz de potenciar e ampliar as dimensões perceptuais, sensoriais e simbólicas do fogo.

Assim, os significados da visibilidade do fogo organizam-se na intersecção de três factores:

- Factor simbólico, associado ao seu significado mítico e ritual; e por simbolizar o *lar*, a *alma da casa*.
- Factor perceptual, relacionado com a experiência sensorial e cognitiva desencadeada pelas características inerentes à chama: calor, luz e volubilidade.
- Factor nuclear¹³², que deriva da ideia do fogo como origem da congregação humana e da família e, conseqüentemente, fundador da casa, fixando-se como *axis mundi* da habitação.

Como referimos no segundo capítulo, Luis Fernández-Galiano observou que, no início do século XX, com o avançar da tecnologia, houve uma ruptura entre *fogo* e *arquitectura*, que conseqüentemente transformou a casa num lugar desarticulado, sem centros e limites, tornando-se, progressivamente, visual e termicamente homogéneo. No entanto, Frank Lloyd Wright, Gunnar Asplund, Alvar Aalto e Louis Kahn, contrariaram essa tendência, no desenrolar do século XX, assim como outros arquitectos, que não poderíamos deixar de mencionar - além de Robert Venturi -, nomeadamente Baillie Scott (1865-1945) e Adolf Loos (1879-1933), onde o princípio do fogo como elemento central e origem do habitar está presente na concepção das suas habitações¹³³, e mais recentemente, em 1989, o espanhol Yago Bonet Correa que consagrou a teoria desenvolvida no seu livro *Arquitectura del Humo*, na Casa Azul, em 1989, perto de Madrid.

Estes arquitectos, pioneiros no século XX, repensaram o habitar e sentiram a necessidade de recuperação das razões e significados primeiros: *o fogo na origem da casa*. A tendência para a mecanização da casa¹³⁴ e a sua conseqüente desarticulação, de acordo com a perspectiva de Galiano,

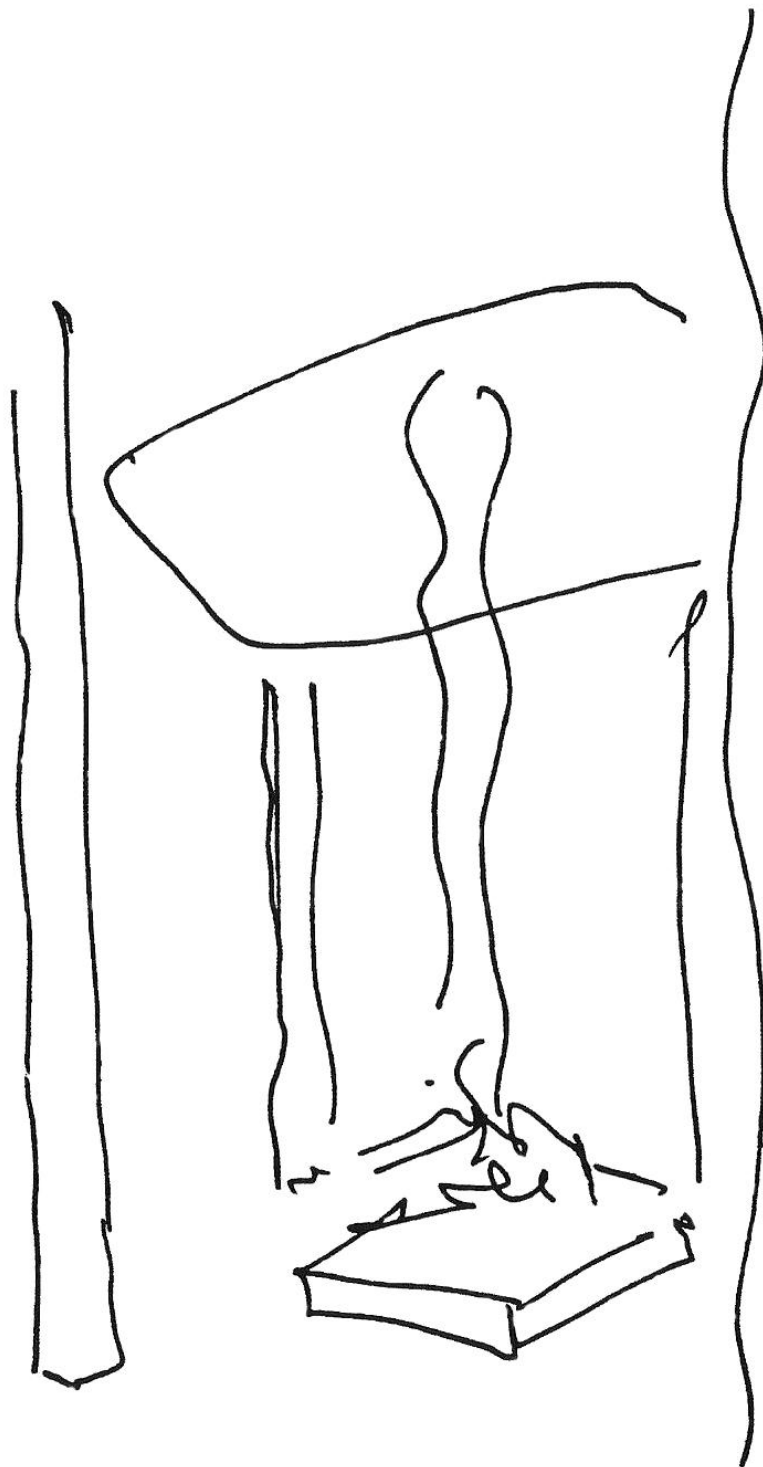
¹³² A organização do espaço reproduz concepções do cosmo, e em ambos os campos o fogo ocupa um lugar privilegiado: a casa, *imago mundi*, une *construção* e *combustão* no uso diário, quer como símbolo, quer como mito.

¹³³ No entanto, não com a importância ou o protagonismo que reconhecemos nas casas de Wright, Asplund, Aalto e Kahn, o que, por esse motivo, não integraram esta análise.

¹³⁴ Desenvolve-se, por exemplo, a ideia de "casa inteligente", onde surgem termos como "domótica", resultado da junção de *domus* e robótica, ou seja, funde-se arquitectura e tecnologia, onde o limiar de um e outro deixam de ser claros.

não foi resolvida no século passado, pelo contrário, a casa está progressivamente mais fragmentada, com o emergir de novos centros¹³⁵.

¹³⁵ Se a televisão se assumiu como o novo centro da habitação nos finais do século passado, actualmente, com a supremacia do computador e outros ecrãs, tende-se a habitar cada vez mais um “mundo virtual” em vez do espaço arquitectónico.



86. *El humo como axis mundi del hogar*, esboço de Yago Bonet, Dezembro de 1992.

CAPÍTULO 5. CONCLUSÕES

5.1. O fogo como metáfora do habitar

“You must confine yourself to saying old things and all the same it must be something new.”

Ludwig Wittgenstein

O fogo ocupou, desde o seu descobrimento e conseqüente uso, um papel fundamental na vida de todas as civilizações. Apresentava-se, perante o Homem primitivo, intrigantemente belo, perigoso, quente e vivo. Em seu redor criaram-se mitos, lendas, ritos e todo um imaginário profusamente criativo. Foi foco de um fascínio místico, onírico e sagrado. Mas, acima de tudo, ofereceu ao Homem selvagem a possibilidade de se *civilizar*. Permitiu cozinhar os alimentos, aquecer e iluminar as noites, tão escuras quanto frias. Motivou, principalmente, a construção da casa, na intenção de proteger a chama sagrada e ao mesmo tempo criar um espaço mais acolhedor, um *abrigo* – da protecção da chama surgiu a arquitectura e o habitar.

Com efeito, a etimologia da palavra *lar* revela-nos que *fogo* e *casa* são indissociáveis. O fogo é o *espírito* que anima a casa – o *ignis elementatus* -, que, em semelhança ao conceito de *genius loci*, é a identidade, a essência, é o que caracteriza, em termos qualitativos, o *lugar* que é a *casa*. Percebemos que a essência da arquitectura, segundo Vitruvius, encontra-se associada à cabana primitiva que protege o fogo, que o preserva e aquece a família. A primeira casa seria, assim, o resultado do fogo protegido. O fogo é, neste sentido, elemento proto-arquitectónico, sendo a partir dele que a arquitectura surge como concretização do habitar.

Em síntese, há um percurso do fogo domesticado a reter na abordagem dos espaços habitacionais: ao longo do tempo, como nos foi possível verificar, o posicionamento do fogo, assim como a sua funcionalidade e significado, foram-se transformando. Se na cabana primitiva designava o centro espacial e social, nas habitações da Antiguidade Clássica adquiria valor sagrado e mítico,

enquanto na Idade Média deslocou-se do centro para a parede lateral, originando a chaminé, elemento que se tornou indissociável da lareira. Com a evolução da casa, fundamentalmente da casa burguesa (a casa popular preservou a sua rusticidade e erudição, sempre vinculada à essência da cabana), onde progressivamente se foram adicionando novos espaços, paralelamente ao gradual desejo de intimidade, sucedeu-se uma proliferação do fogo doméstico que, ao multiplicar-se e dividir-se ao longo das paredes das diferentes divisões, foi afastado do centro da casa, perdendo o seu significado e funcionalidade originais. Com a difusão do fogão, juntamente com o aparecimento do aquecimento central, o fogo, além de aprisionado e descentralizado, foi desvalorizado, perdendo-se a relação intrínseca que mantinha com a casa desde as suas origens. Esse processo foi acelerado durante a segunda metade do século XIX, verificando-se, progressivamente, uma homogeneização do espaço, tanto visual como termicamente. Porém, como analisámos, alguns dos mais importantes arquitectos do século XX restabeleceram a união entre *casa* e *fogo*, devolvendo à palavra *lar* o seu significado original. Pensaram o espaço do fogo de uma determinada maneira, como observámos, e atribuíram-lhe significado – o fogo como centro e símbolo da casa, como origem do habitar. Apesar dos esforços desses arquitectos, a união entre *fogo* e *arquitectura* não se restabeleceu. Observa-se, continuamente, um afastamento entre *fogo* e *casa*, principalmente nos grandes centros urbanos, dominados pela tecnologia. O lume aceso sobre a lareira apenas permanece em alguns locais mais rurais ou eruditos, onde ainda se preserva a sua centralidade e funcionalidade.

Se ao fogo doméstico se associa uma centralidade espacial e social, também se lhe associa uma componente simbólica e sensorial. No terceiro capítulo, demonstrámos essencialmente as várias componentes sensoriais, cognitivas e simbólicas inerentes ao fogo. Não foi exequível, contudo, analisar todas as dimensões arquitectónicas que se lhe associam, pois são tão vastas quantas a nossa imaginação permitir. Analisámos, por isso, aquelas que, a nosso ver, designam a sua essência: a sua luz e a projecção de sombras, a sua temperatura, o seu cheiro, o seu poder contemplativo e a sua dimensão temporal. De facto, como salientámos ao longo do capítulo, o fogo permite a experiência de uma arquitectura multissensorial, que se conecta ao Homem nas suas várias dimensões. Por um lado a luz crepitante, entre o amarelo e o vermelho, ressalta no espaço e contrasta com a penumbra. Nas paredes desenham-se sombras projectadas, sempre inquietas, que dançam ao ritmo da chama. O calor que irradia acolhe-nos na sua atmosfera, e reforça a sensação de lar, de conforto, de abrigo. O acto de ver, de observar o fogo, torna-se um acto contemplativo e sentido, uma contemplação que preenche a alma e paralisa o tempo, criando-se um momento de tempo suspenso.

Assim, este estudo desenvolveu-se no cruzamento de duas esferas: uma realidade visível e outra invisível. Ou seja, partindo do paralelismo entre *casa* e *lar*, sendo que considerámos a casa como aquilo que é concretizado materialmente, ou arquitectonicamente, e o *lar* um conceito psicológico, um espaço mental, estruturámos o trabalho nesse sentido: uma primeira parte que focou o espaço físico, onde nos debruçámos sobre o posicionamento do fogo até à origem da chaminé, e uma segunda parte onde analisámos questões psicológicas, sensoriais e cognitivas, que permitem a construção do conceito de *lar*.

Este trabalho, no seu conjunto e dentro dos seus limites, evidencia a relação indissociável do *fogo* e do *habitar*, e de como essa relação foi enfraquecida ao longo do tempo. Se o habitar requer, como defendeu Norberg-Schulz a partir das teorias de Heidegger, que os espaços onde a vida se desenvolve sejam *lugares*, na verdadeira acepção da palavra, considerando-se *lugar* como um espaço com uma identidade particular, uma atmosfera ou *espírito*, e se o fogo, enquanto elemento proto-arquitectónico, confere essa identidade, essa atmosfera, então repensar o habitar actual pode passar pela necessidade de recuperação das razões e significados primeiros, ou seja, a recuperação da ideia do fogo na origem do habitar, e da sua inerência em relação à casa. Com as consequentes transformações no interior da casa, indissociáveis da supremacia tecnológica, revela-se fundamental, para o arquitecto, questionar o habitar actual. Se o fogo congregava a família em seu redor e fomentava a conversa, o diálogo, os diversos ecrãs (televisão, computador, telemóvel) distanciam os habitantes de uma mesma casa, reforçando o isolamento. Em vez de se habitar o espaço arquitectónico, cada vez mais se habitam espaços virtuais, elementos que caracterizam o *não-lugar*. O vazio hipnotizador do ecrã provoca um vazio existencial, como salienta Pallasmaa, mas acima de tudo, enfraquece a experiência arquitectónica, na sua essência. Se a água é elemento que enriquece a experiência dos jardins de Alhambra ou da *Villa Adriana*, ou a luz densa que entra pelo óculo do Panteão de Roma, o fogo enriquece a experiência de *habitar* uma casa. O fogo surge ao longo deste trabalho, a nosso ver, como uma metáfora do habitar, pois a partir dele poderemos repensar o habitar e redesenhar o interior doméstico, tendo sempre como objectivo a experiência arquitectónica e de que a casa deve ser estruturada a partir de um centro e limites.

Pallasmaa diz-nos que, enquanto seres essencialmente biológicos e históricos, cuja progamação genética se prolonga desde há milhões de anos, as nossas reacções instintivas a determinadas situações e qualidades espaciais encontram-se enraizadas nas condições de vida de inumeráveis gerações passadas. As sensações humanas de direcção, quente e frio, luz e escuridão, segurança e perigo, prazer e desconforto, proximidade e distância, etc., encontram-se enraizadas na nossa inconsciência colectiva partilhada. Podemos viver numa cidade contemporânea, profundamente dependentes da tecnologia e da realidade digital actual, e contudo as nossas reacções físicas continuarem a estar fixadas num passado imemorial – ou seja, ainda existe em nós um homem primitivo, oculto nos genes de cada um, e a arquitectura, como salienta Pallasmaa, precisa de reconhecer essa profunda historicidade da humanidade (Pallasmaa, 2007). A nosso ver, o fogo relembra-nos essa primitividade, dotando o espaço doméstico de vozes arcaicas, fragmentos de um passado imemorial. O poder simbólico da lareira resulta da sua capacidade de unir a imagem arcaica do fogo primitivo com a experiência pessoal de conforto, de abrigo e de sociabilização. A imagem do fogo no interior da casa combina o mais arcaico com o mais actual, que, no conforto da nossa casa, perante a chama que arde, habitamos tanto a caverna como o mais sumptuoso palácio. “O pintor *Vlaminck*, vivendo em sua casa tranquila, escreve: ‘O bem-estar que sinto diante do fogo, quando o mau tempo se desencadeia, é totalmente animal. O rato em seu buraco, o coelho na toca, a vaca no estábulo devem ser felizes como eu.’ Assim, o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o

sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se” (Bachelard, 2008, p. 104), diz-nos Bachelard.

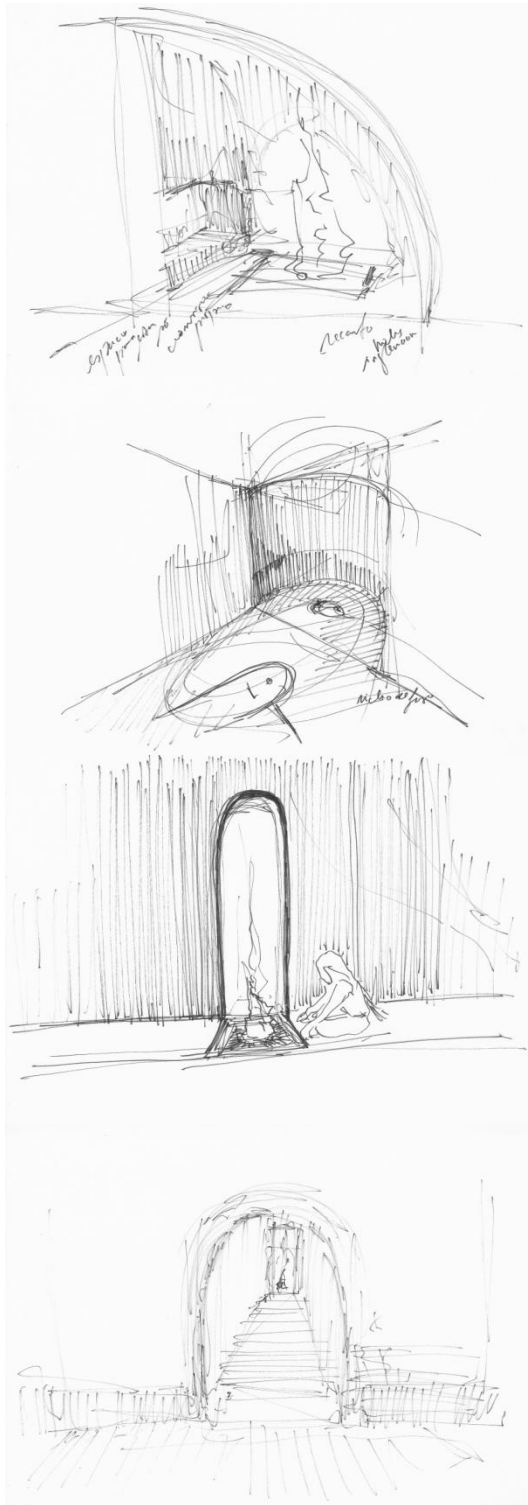
O caminho pelas revelações literárias, filosóficas e artísticas, paralelamente às arquitectónicas, é uma das direcções que este estudo tomou que se revelou mais frutífero. É igualmente essa direcção que mais acreditamos ter complementado os estudos já existentes sobre o tema, e que proporcionaram o seu ponto de partida. Contudo, é justamente na direcção das articulações e contaminações entre literatura, filosofia, arte e arquitectura que a especulação aqui apresentada em torno do fogo teria interesse em ser continuada e aprofundada.

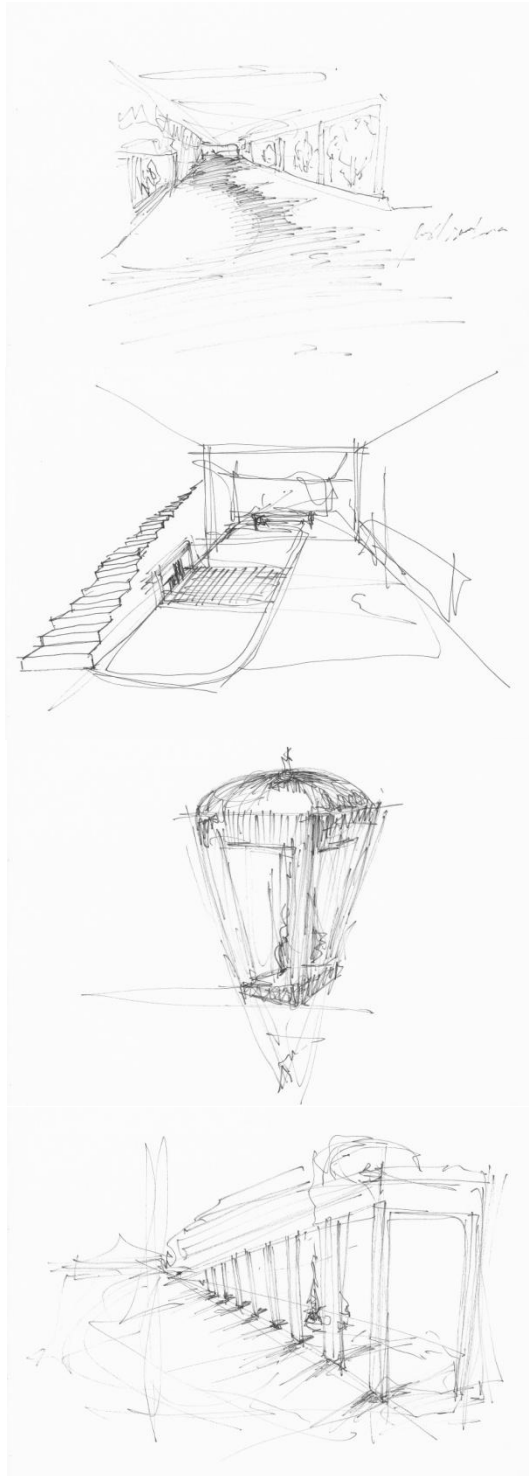
No decorrer da investigação, cedo se revelou evidente que, por mais incansável que fosse a recolha de informação, seria impossível esgotar possibilidades. Da mesma forma, essa constatação fez atribuir a este estudo um carácter interdisciplinar, na tentativa de compreender as várias dimensões arquitectónicas do fogo. A sua incompletude, apesar de ser um risco, surgiu igualmente como uma necessidade.

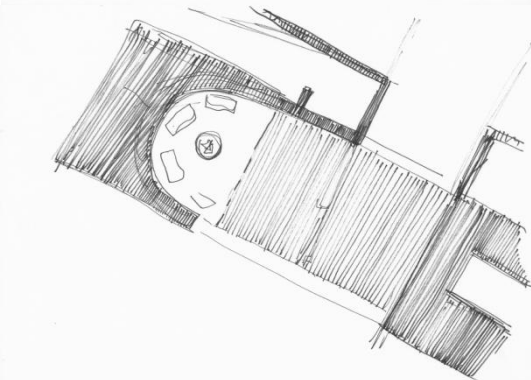
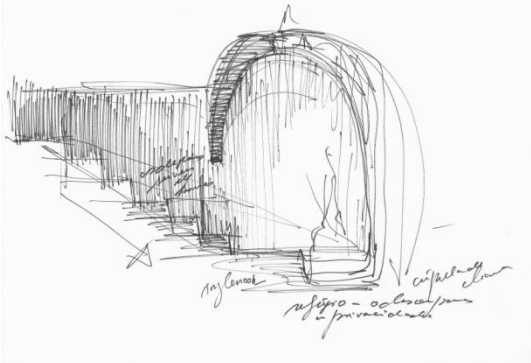
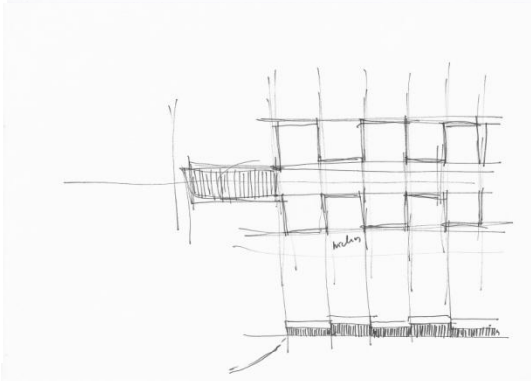
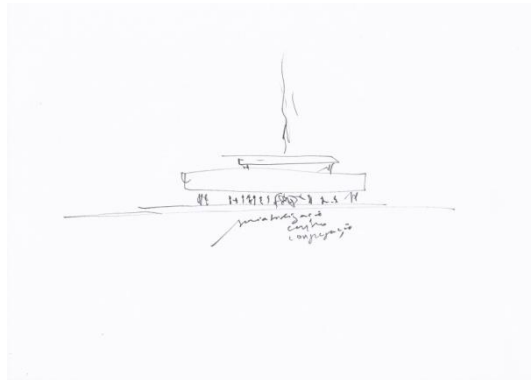
Assim, acreditamos que, sobre as ideias enunciadas ao longo deste estudo, sobre o objecto em si, ainda existe muito por explorar e indagar, não só na área da arquitectura, mas também em outras áreas de estudo, como, por exemplo, de um ponto de vista sociológico ou antropológico, psicológico, artístico, histórico, entre outros.

5.2. [O fogo como] Imaginação poética do espaço

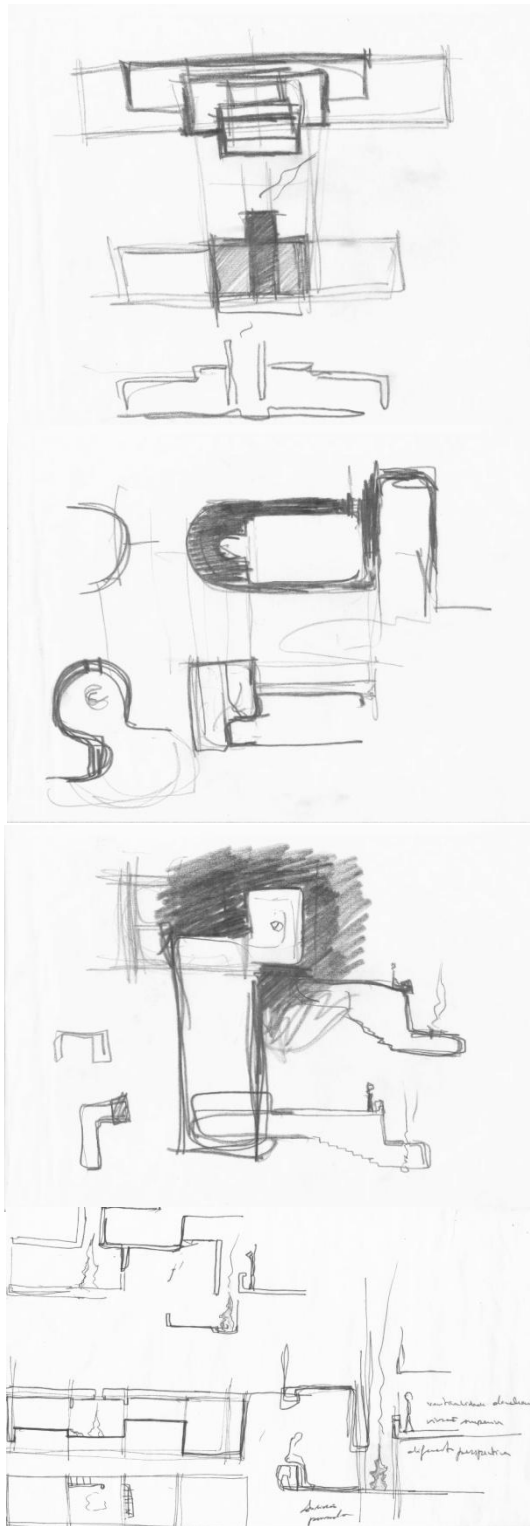
Ao longo do trabalho sentiu-se a necessidade de exprimir, através do esquisso, as ideias que se foram consolidando através da investigação teórica. Funcionou, essencialmente, como ferramenta de auxílio ao entendimento e pensamento arquitectónico, ou, por outro lado, como forma de expressão. Embora se teorize sobre arquitectura, este discursar é frequentemente uma estrutura paralela e monologante em relação ao desenho. Com o termo do trabalho, verificou-se que os esquissos eram, em si, um desfecho, ou seja, uma conclusão imagética. Não se incluíram, porém, todos os esquissos produzidos ao longo da investigação, pois o que interessa reter é que o fogo pertence ao espaço e ao habitar, e que, através dele, podemos imaginar a sua poética, ou, a sua eloquência.

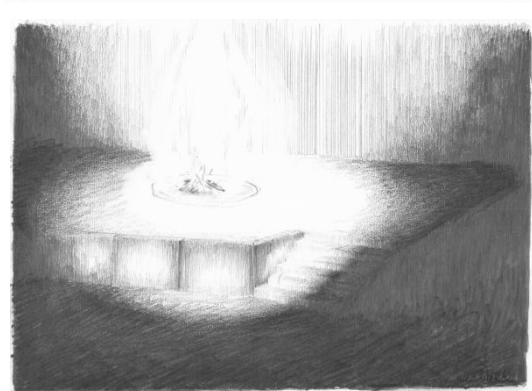
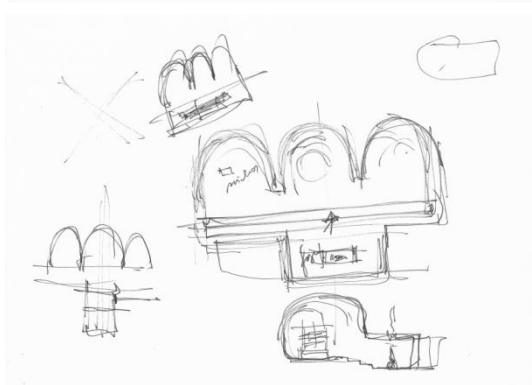
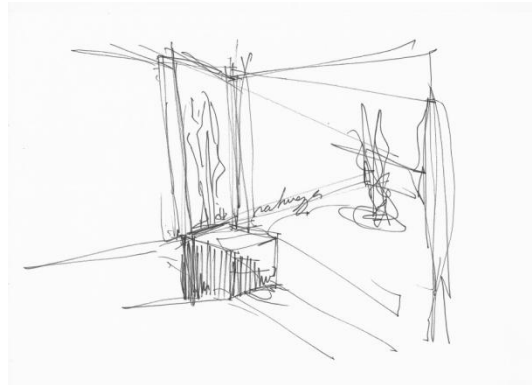
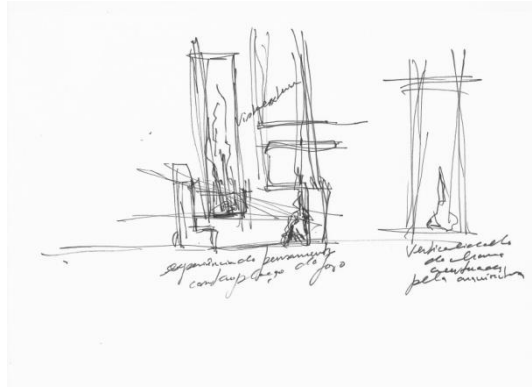


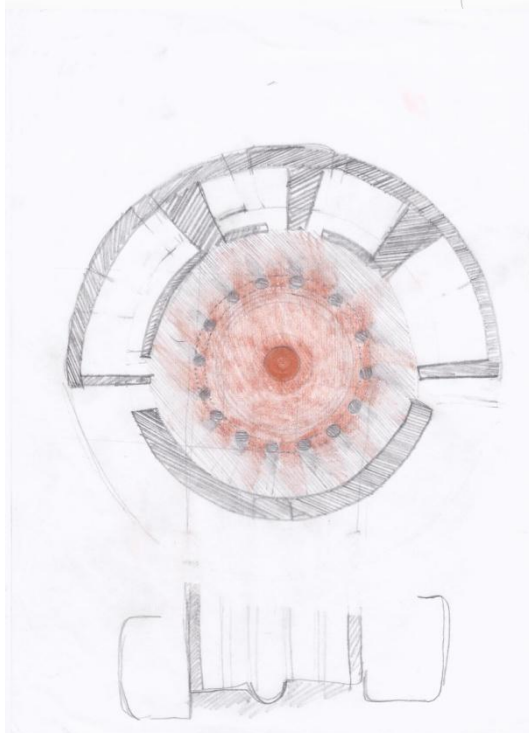
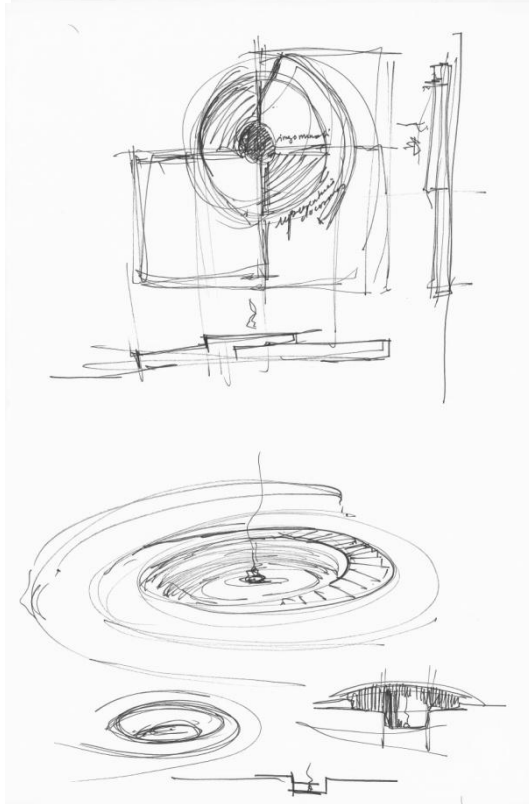
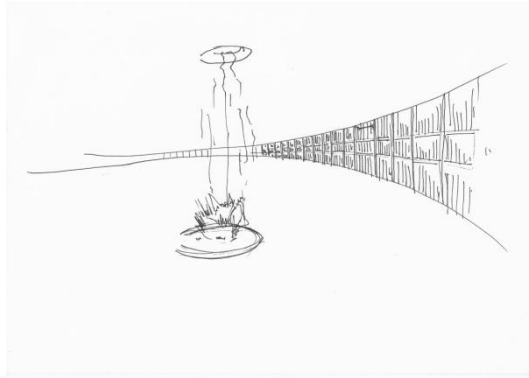




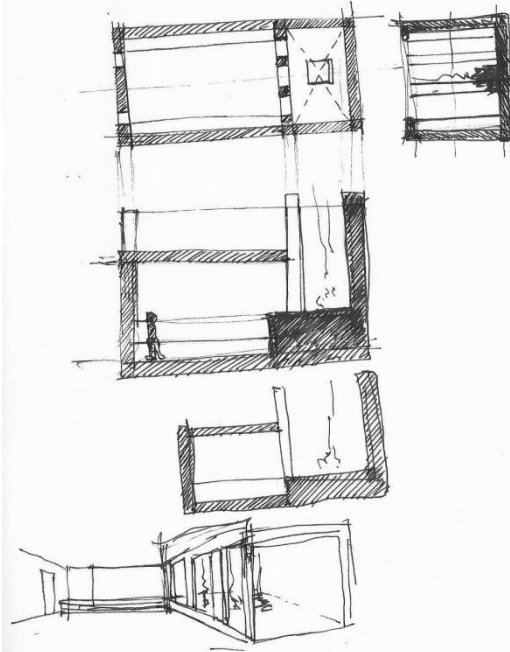




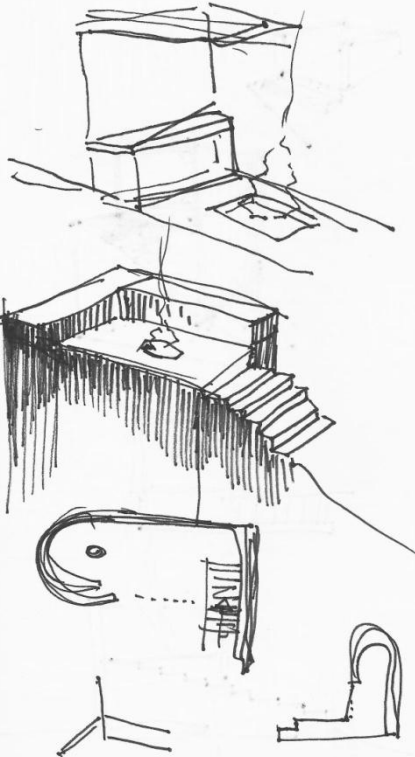




imaginação poética do espaço



verticalidade - para a intimidade



BIOGRAFIAS

Frank Lloyd Wright

1869-1959, EUA

Wright nasceu numa pequena cidade agrícola de Richland Center, no Wisconsin, e foi figura chave da arquitectura orgânica, assim como líder da *Prairie School*. O arquitecto norte-americano, que nunca terminou os estudos na Universidade de Wisconsin, e discordando da tradicional concepção académica da arquitectura, trabalhou como aprendiz em Chicago (1887) sob as ordens de Louis Sullivan. Após deixar Sullivan, Wright estabeleceu o seu próprio *atelier* em casa. As suas primeiras casas são representativas dos princípios que informaram a sua arte: análise dos materiais, clima, ambiente e função do edifício para que harmonizasse com a paisagem e não apresentasse contradições entre o exterior e o interior. Utilizou materiais indígenas, converteu as janelas em paredes de vidro e desprezou os velhos compartimentos estanques com tabiques móveis. Entre o seu vasto legado arquitectónico destacam-se a William H. Winslow House (1894), em River Forest, Illinois, Unity Temple (1904), em Oak Park, Illinois, a Frederick C. Robie House (1909), em Chicago, Edgar J. Kaufmann House (1935-1937), ou a casa da cascata, em Bear Run, Pensilvânia, a Beth Sholom Synagogue (1954), em Elkins Park, Pensilvânia e o Solomon R. Guggenheim Museum (1959), em Nova Iorque.

Gaston Bachelard

1884-1962, França

Gaston Bachelard filósofo, epistemólogo e crítico literário, nasceu em Bar-sur-Aube, em Champagne, França. Formou-se em matemática em 1912 e foi professor de física e química em diversas escolas durante dez anos. Durante esse período, interessa-se por filosofia; ganha o título de agregé em 1922 e torna-se doutor em 1927. Foi, igualmente, professor de filosofia na Faculdade de Letras de Dijon e depois na Sorbonne (cadeira de história e filosofia das ciências). Foi também director do Instituto de História das Ciências e Técnicas.

Escreveu diversas obras ao longo do tempo, nomeadamente *La nouvel esprit scientifique* (1934), *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La poétique de l'espace* (1958), *La flame d'une chandelle* (1961), entre outros.

Erik Gunnar Asplund

1885-1940, Suécia

O trabalho de Asplund associa a arquitectura tradicional à moderna. Estudou no Colégio Técnico (onde ensinou entre 1931 e 1940) e na Academia Livre de Arquitectura (1910), em Estocolmo. As primeiras obras incluem a Capela da Floresta (1918-1920), no Cemitério Sul de Estocolmo – para onde também projectou o Crematório (1935-1940) -, o Cinema Skandia (1922-1923) e a Biblioteca Pública de

Estocolmo (1920-1928). Os seus edifícios para a Exposição de Estocolmo de 1930, os Grandes Armazéns Bredenberg (1933-1935), Estocolmo, e a Câmara Municipal de Gothenburg (1934-1937), situam-no, firmemente, na vanguarda dos modernistas.

Hugo Alvar Henrik Aalto

1898-1976, Finlândia

Sendo um dos arquitectos mais importantes do século XX, a abordagem de Aalto incorpora as suas susceptibilidades regionais, culturais e estéticas com uma aproximação orgânica à forma. Estudou arquitectura na Politécnica de Helsínquia (1916-1921). Viajou pela Europa e, em 1923, fundou um estúdio. Casou com Aino Marsio, em 1925, a pessoa mais importante a colaborar com ele até à sua morte, em 1949. Depois de 1927, instalou-se em Turku, onde projectou o Edifício do Jornal Turun Sanomat (1927-1929), a Biblioteca Pública em Viipuri (1927, 1930-1935), o Sanatório Paimio (1929-1933), e mobiliário para a firma Artek. Outras obras importantes deste período são a Vila Mairea (1938-1941), perto de Noormarkku, e a Fábrica de Celulose, em Sunila (1935-1939). O arquitecto serviu na Segunda Guerra Mundial, após o que os seus edifícios incluíram os Dormitórios Baker House (1947-1948), no MIT, Cambridge, Massachusetts, e a magistral Câmara Municipal (1949-1952) de Säynätsalo. A arquitecta Elissa Mäkinemi, com quem Aalto casou em 1952, participou nas suas últimas obras e conservou o estúdio após a morte do arquitecto. Os edifícios mais emblemáticos que projectou em Helsínquia são, nomeadamente, o Centro Cultural (1955-1958), a Sala de Concertos e Congressos (1962, 1967-1971), o Centro de Conferências e a Sala de Concertos da Finlândia (1970-1975). Noutros locais, projectou o Pavilhão Finlandês para a Bienal de Veneza de 1956, a Maison Carré (1956-1959), em Baziches-sur-Guyonne, na França, e uma igreja em Riola di Vergato (1966-1970), em Itália.

Louis Isadore Kahn

1904-1974, EUA

Kahn, uma figura importante na arquitectura monumentalista do modernismo, nasceu na Estónia, no entanto a sua família mudou-se para os Estados Unidos quando tinha apenas cinco anos, sendo naturalizado americano em 1915. Estudou na University of Pennsylvania, Filadélfia (1920-1924). Trabalhou com diversos arquitectos, antes de se estabelecer por conta própria, também em Filadélfia, em 1937. Em 1941 fundou uma sociedade com George Howe (até 1943) e Oscar Stonorov (até 1948). Ensinou arquitectura em várias universidades e foi membro do Team X dos CIAMs. O trabalho de Kahn nos anos 40, em colaboração com Anne Tyng, revela a influência de Buckminster Fuller, o que se vê no seu City Tower Municipal Building (1957), e em planos para centros citadinhos utópicos. Exprime a abordagem à tecnologia na Art Gallery da Yale University (1951-1953), em New Haven, no Jewish Community Center (1954-1959), em Trenton, New Jersey e no Richards Medical Research Building (1957-1964), em Filadélfia. Obras mais tardias e elegantes incluem o Jonas Salk Institute (1959-1965), em La Jolla, Califórnia, e a Unitarian Church (1959-1967), em Rochester, Nova Iorque. Outras obras importantes foram os Dormitórios no Bryn Mawr College (1960-1965), na Pensilvânia, o Kimbell Art Museum (1966-1972), em Fort Worth, Texas, e o Center for British Art da Yale University (1969-1974).

Contudo, a construção dos edifícios mais monumentais que projectou fez-se no subcontinente indiano: o Instituto Indiano de Gestão (1962-1974) em Ahmedabade, e, em Dhaka, o Sher-e-Bangla-Nagar (1962-1984), o Complexo do Capitólio para o Paquistão Oriental (actual Bangladesh).

Yago Bonet Correa

1936, Espanha

Arquitecto e professor titular de projectos na Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid, nasceu em Lugo, na Galiza. Foi editor da *Revista de Arquitectura y Urbanismo "2C Construcción de la Ciudad"*, em Barcelona, entre 1973 e 1985, e da *Rivista Internazionale di Architettura Contemporánea OP. Opera Progeto*, em 2001, em Bolonha, na Itália.

Publicou alguns trabalhos científicos nomeadamente *La Casa Azul* (1993), *La arquitectura del humo* (1994), e *La Casa. Evolución del espacio doméstico en España*, inserido no livro *Edad Moderna y Edad Contemporánea* (2006).

Entre os projectos mais relevantes encontram-se a *Casa Ibarz* (1972), em Cadaques (Tarragona, Espanha); *Casa Hoffmann* (1976), em Vallvidriera, (Barcelona, Espanha); *Casa Jané* (1979), em Matajudaica (Gerona, Espanha), *Casa Sebastián* (1983), em Mora de Toledo (Toledo, Espanha), a *Casa Azul* (1989), em Manzanares el Real (Madrid, Espanha), entre muitas outras.

Luis Fernández-Galiano

1950, Espanha

O arquitecto, catedrático de projectos na Escola de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid, nasceu na Catalunha. É também director da revista *Arquitectura Viva* e membro da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ocupou a cátedra *Cullinan Professor* na Universidade de Rice e foi, igualmente, *Franke Fellow* na Universidade de Yale e investigador convidado no Centro Getty de Los Angeles, assim como crítico convidado nas Universidades de Harvard, Princeton e no Instituto Berlage. Foi presidente de júri na 9ª Bienal de Arquitectura de Veneza, em 2004.

Publicou alguns livros nomeadamente *La quimera moderna* (1989), *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energia* (1991) e *Spain Builds* (2006), em colaboração com o MoMA e o Atlas de Arquitectura Global, e a fundação BBVA.

Escreve habitualmente no jornal diário *El País* sobre arquitectura e o seu contexto social desde 1980.

BIBLIOGRAFIA

- Aalto, A. (2000). Del Umbral A La Sala De Estar. In G. Schildt, *Alvar Aalto: De Palabra Y Por Escrito* (pp. 69 - 74). Madrid: El Croquis Editorial.
- Alberti, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria*. (J. F. Núñez, Trad.) Madrid: Arkal.
- Alcantud, J. A., & Rey, M. J. (Edits.). (1997). *El Fuego. Mitos, Ritos Y Realidades: Coloquio Internacional. Granada, 1-3 de febrero de 1995*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Allen, E. (2005). *How Buildings Work: The Natural Order Of Architecture*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Allen, R. (2000). *The New Penguin English Dictionary*. England: Penguin Books.
- Altman, I., & Low, S. M. (1992). *Place Attachment*. New York: Plenum Press.
- Andresen, B. (2011). Alvar Aalto And Jørn Utzon: An Architecture Of Ancient Gathering Forms. (H. Beck, Ed.) *Ume 22 - The International Architecture Magazine*, pp. 44 - 59.
- Ariès, P., & Duby, G. (1990). *História Da Vida Privada. Volume 2. Da Europa Feudal Ao Renascimento*. Porto: Edições Afrontamento.
- Armesto, A. (1997). La Materia Y La Conciencia. La Casa De Aalto En Muuratsalo. *Revista DPA, nº13(Patio Y Casa)*, 28 - 35.
- Arnheim, R. (1988). *A Dinâmica Da Forma Arquitectónica*. Lisboa: Editorial Presença.
- Augé, M. (1998). *Não-Lugares: Introdução A Uma Antropologia Da Sobremodernidade (2ª ed.)*. Venda Nova: Bertrand.
- Austen, J. (2006). *Northanger Abbey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (1989). *A Psicanálise Do Fogo*. Lisboa: Litoral Edições.
- Bachelard, G. (1989a). *A Chama De Uma Vela*. Rio De Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bachelard, G. (1989b). *A Psicanálise Do Fogo*. Lisboa: Litoral Edições.
- Bachelard, G. (2008). *A Poética Do Espaço*. São Paulo: Coleção Tópicos.
- Banham, R. (1969). *The Architecture Of The Well-Tempered Environment*. Chicago: The Architectural Press, London/The University Of Chicago Press.
- Bergson, H. (2006). *Memória E Vida*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blondel, F. (1771). *Cours D'Architecture Ou Traité De La Décoration, Distribution & Construction Des Bâtiments Contenant Les Leçons Donnés En 1750 & Les Années Suivantes, Par J.F. Blondel, Architecte, Dans Son École Des Arts*. Paris: Chez Desaint.
- Bollnow, O. F. (Septiembre-Diciembre de 1966). El Hombre Y Su Casa. *La Torre. Revista General De La Universidad De Puerto Rico*, 54, pp. 11-24.
- Brandão, R. (s/d). *Memórias (Vol. II)*. Lisboa: Perspectivas e Realidades.
- Breton, D. L. (1999). *Do Silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.

- Burke, E. (1756). *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful With An Introductory Discourse Concerning Taste, And Several Other Additions*. London.
- Cabido, J. J. (1994). Reflexões Sobre O Interior Doméstico. As Mentalidades E Os Espaços. *Dissertação Para Doutoramento Em Arquitectura*. Lisboa: Faculdade De Arquitectura - Universidade Técnica De Lisboa.
- Carvalho, R. (Julho-Setembro de 2006). Morada: Rua, Casa. (P. C. Monteiro, Ed.) *Jornal Arquitectos*, 224, 34 - 41.
- Casati, R. (2004). *Shadows: Unlocking Their Secrets, From Plato To Our Time*. New York: Vintage Books.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay On Man: An Introduction To A Philosophy Of Human Culture*. United States: Yale University Press.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario De Los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Consiglieri, V. (1994). *A Morfologia Da Arquitectura: 1920-1970 (Vol. I)*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Correa, Y. B. (2007). *La Arquitectura Del Humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Correia, C. J. (1999). *Ricoeur E A Expressão Simbólica Do Sentido*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Para A Ciência E A Tecnologia.
- Costa, A. D. (1981). Temporalização Do Espaço Versus Espacialização Do Tempo. *Revista Da Universidade De Coimbra*. Vol. XXIX, pp. 259-270.
- Coulanges, F. D. (1980). *A Cidade Antiga: Estudo Sobre O Culto, O Direito E As Instituições Da Grécia E De Roma* (10ª ed.). Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- D'Haucourt, G. (1944). *A Vida Na Idade Média*. Lisboa: Edição Livros Do Brasil.
- Drysdale, D. (1999). *An Introduction To Fire Dynamics* (2ª ed.). Edinburgh: John Wiley & Sons.
- Duarte, C. R., Cohen, R., Santana, E., Brasileiro, A., Paula, K. d., & Uglione, P. (2008). Explorando As Ambiências: Dimensões E Possibilidades Metodológicas Na Pesquisa Em Arquitetura. *Colloque International Faire Une Ambiance*.
- Eliade, M. (1996). *Imagens E Símbolos: Ensaio Sobre O Simbolismo Mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes.
- Farias, H. J. (2011). La Casa: Experimento Y Matriz. La Casa De Ofir (1958), De Fernando Távora, Y La Casa De Vila Viçosa (1962), De Nuno Portas Y Nuno Teotónio Pereira, En El Proceso De Revisión Crítica De La Arquitectura Moderna En Portugal. *Tesis Doctoral*. Madrid: Universidad Politécnica De Madrid.
- Fernandez-Galiano, L. (2000). *Fire And Memory: On Architecture And Energy*. Cambridge: MIT PRESS LTD.
- Ferreira, A. G. (1998). *Dicionário De Latim-Português*. Porto: Porto Editora.
- Ferreira, J. R. (2008). *Mitos Das Origens - Rios E Raízes*. Coimbra: Fluir Perene.
- Flaubert, G. (2000). *Memórias De Um Louco*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Frazer, J. G. (1986). *Mitos Sobre El Origen Del Fuego*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

- Gabriel, J. F. (1998). *Apolo Y Dionisos: El Temperamento En La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Edicions UPC.
- Gibson, J. J. (1983). *The Senses Considered As Perceptual Systems*. Connecticut: Greenwood Press.
- Giddens, A. (1991). *As Consequências Da Modernidade* (5ª ed.). São Paulo: UNESP Fundação.
- Giedion, S. (2004). *Espaço, Tempo E Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Goudsblom, J. (1992). The Civilizing Process And The Domestication Of Fire. *Journal Of World History*, Vol.3, No.1.
- Grande Enciclopédia Universal* (Vol. 9). (2004). Lisboa: Durclub, S.A.
- Grande Enciclopédia Universal* (Vol. 5). (2004). Lisboa: Durclub, S.A.
- Hall, E. (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hegel, G. W. (2010). *The Science Of Logic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (1971). Building, Dwelling, Thinking. In M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought* (pp. 143 - 162). New York: Harper Colophon Books.
- Heschong, L. (1973). *Thermal Delight In Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Hesíodo. (2005). *Teogonia - Trabalhos E Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Da Moeda.
- Homero. (2010). *Odisseia* (2ª ed.). Lisboa: Edições Cotovia.
- Hough, W. (1926). *Fire As An Agent In Human Culture*. Washington: United States National Museum.
- Jamieson, J. (s/d). *An Etymological Dictionary Of The Scottish Language. Volume I*. Paisley A. Gardner.
- Jorge, G. (2007). *Lugares Em Teoria*. Casal de Cambra: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas.
- Juárez, A. (2006). *El Universo Imaginario De Louis I. Kahn*. Barcelona: Fundación Caja De Arquitectos.
- Jung, C. G. (1988). *Man And His Symbols*. New York: Anchor Press.
- Junior, P. P. (2012). O Tempo Medido E O Tempo Percebido: Um Antigo Contraste Re-descrito Por Filósofos E Poetas. *Revista Redescritções - Revista on line do GT de Pragmatismo*, nº3.
- Kostof, S. (1995). *A History Of Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Lamas, M. (1991). *Mitologia Geral. O mundo Dos Deuses E Dos Heróis. Volume I*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lino, R. (1992). *Casas Portuguesas*. Lisboa: Herdeiros de Raul Lino e Edições Cotovia, Lda.
- López Peláez, M. J. (Ed.). (2002). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Lozoya, M. d. (1951). *Chimeneas*. Madrid: Editorial Cigüeña.
- Lucas, E. V. (1900). *Domesticities: A Little Book Of Household Impressions*. London: Smith, Elder, & CO.
- Machado, J. P. (1981). *Grande Dicionário Da Língua Portuguesa*. Lisboa: Amigos Do Livro Editores.
- Machado, J. P. (1990). *Dicionário Etimológico Da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte. 6ª Edição.

- Mansilla, L. M., & López Peláez, M. J. (2002). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Cuaderno Del Viaje A Italia Em 1913*. Madrid: El Croquis Editorial.
- McCarter, R. (2005). *Louis Kahn*. London-New York: Phaidon Press.
- Melo, W. (s/d). O Simbolismo Da Casa E A Música: Imaginação E Memória. *Estudos E Pesquisas Em Psicologia*. Obtido de Revispsi: <http://www.revispsi.uerj.br/v1n1/artigos/artigo6.html>
- Moore, C., Allen, G., & Lyndon, D. (2000). *The Place Of Houses*. Berkeley : University Of California Press.
- Morgado, S. (Dezembro de 2006). A Arquitetura Do Tempo. *Artitextos*, N°3.
- Muga, H. (2005). *Psicologia Da Arquitectura*. Edições Gailivro, Lda.
- Muntañola, J. (1981). *Poética Y Arquitectura: Una Lectura De La Arquitectura Postmoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Namora, F. (1988). *O Trigo E O Joio*. Círculo de Leitores.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, Espacio Y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume.
- Norberg-Schulz, C. (1991). *Genius Loci. Towards A Phenomenology Of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Oliveira, E. V., & Galhano, F. (1992). *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote.
- Oliveira, S. (2012). *Lições Das Sombras: Imagens E Histórias Das Sombras Projectadas Na Experiência E Conhecimento Do Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Palladio, A., & Leoni, G. (1715). *The Architecture Of A. Palladio In Four Books*. London: John Watts.
- Pallasmaa, J. (1994). *Identity, Intimacy And Domicile: Notes On The Phenomenology Of Home*. Obtido em 17 de Junho de 2015, de UIAH - The University Of Art And Design Helsinki: http://www.uiah.fi/studies/history2/e_ident.htm
- Pallasmaa, J. (2007). *The Space Of Time - Mental Time In Architecture*. Obtido em 20 de Julho de 2015, de Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift Für Theorie Und Wissenschaft Der Architektur: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/eng/Subjects/071/Pallasmaa/pallasmaa.htm>
- Pallasmaa, J. (2008). *The Eyes Of The Skin: Architecture And The Senses*. England: John Wiley & Sons Ltd.
- Pfeiffer, B. B. (2002). *Frank Lloyd Wright*. Köln: Taschen.
- Pijuan, J. (1972). *História Da Arte. Volume II*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Pinto, J. C. (2007a). *A Caixa - Metáfora E Arquitectura. Volume I*. Lisboa: ACD Editores.
- Pinto, J. C. (2007b). *O Espaço-Limite - Produção E Recepção Em Arquitectura. Volume II*. Lisboa: ACD Editores.
- Proust, M. (2003). *Em Busca Do Tempo Perdido. Volume I, Do Lado De Swann*. Relógio D'Água.
- Proust, M. (2004). *Em Busca Do Tempo Perdido I - Do Lado De Swann*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Putnam, J. P. (1882). *The Open Fire-place In All Ages*. Boston: James R. Osgood And Company.

- Pyne, S. J. (2001). *Fire: A Brief History*. Seattle; London: University Of Washington Press.
- Richards, C. (September de 1993). An Archaeological Study Of Neolithic Orkney: Architecture, Order And Social Classification. *Thesis Submitted as PhD Requirement*. Glasglow: University Of Glasglow.
- Rider, B. C. (1916). *The Greek House. Its History And Development From The Neolithic Period To The Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodrigues, A. L. (Dezembro de 2008). A Habitabilidade Do Espaço Doméstico. O Cliente, O Arquitecto, O Habitante E A Casa. *Tese De Doutoramento*. Minho: Universidade do Minho. Escola de Arquitectura.
- Rodrigues, A. L. (Dezembro de 2008). Tese de Doutoramento. *A Habitabilidade Do Espaço Doméstico. O Cliente, O Arquitecto, O Habitante E A Casa*. Minho: Universidade do Minho. Escola de Arquitectura.
- Rodrigues, J. M. (2010). *Teoria E Crítica De Arquitectura - Século XX*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Rodrigues, S. F. (2009). *A Casa Dos Sentidos. Crónicas De Arquitectura*. ARQCOOP.
- Rogers, E. N. (1965). *Experiencia De La Arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rosário, M. D. (1963). Cinzas Da Minha Lareira. In E. Gama, *À Sombra Do Aqueduto - Roteiro Antigo De Elvas (I Série)*. Elvas.
- Rumford, C. (1873). *The Complete Works Of Count Rumford (Vol. II)*. Boston: University Press: Welch, Bigelow, & Co.
- Rybczynski, W. (2001). *La Casa. Historia De Una Idea*. España: Editorial Nerea.
- Rykwert, J. (1999). *La Casa De Adán En El Paraíso*. Barcelona: GG Reprints.
- Sá, T. (Dezembro de 2006). Lugares e Não-Lugares em Marc Augé. *ARTITEXTOS*, pp. 179 - 188.
- Schivelbusch, W. (1995). *Disenchanted Night. The Industrialization Of Light In The Nineteenth Century*. Berkeley/Los Angeles/London: The University Of California Press.
- Silva, A. D. (s/d). *Grande Dicionário Da Língua Portuguesa. Vol. IV*. Editorial Confluência.
- Simpson, J. A., & Weiner, E. S. (1989). *The Oxford English Dictionary. Second Edition. Volume VII*. Oxford: Clarendon Press.
- Smedt, M. D. (2003). *Elogio Do Silêncio*. Porto: Sinais De Fogo Publicações, Lda.
- Smyth, G., & Croft, J. (2006). *Our House: The Representation Of Domestic Space In Modern Culture*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- Summerson, J. (1948). *Heavenly Mansions, And Other Essays On Architecture*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Tanizaki, J. (2008). *Elogio Da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Távora, F. (2006). *Da Organização Do Espaço*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

- Távora, F., Amaral, F. K., Pereira, N. T., Freitas, A. P., Filgueiras, O. L., Lobo, J. H., & Castro, C. (1980). *Arquitetura Popular Em Portugal* (2ª ed.). Lisboa: Associação Dos Arquitectos Portugueses.
- Tichi, C. (1992). *Electronic Hearth. Creating An American Television Culture*. New York. Oxford: Oxford University Press.
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space And Place: The Perspective Of Experience* (8ª ed.). London: University Of Minnesota Press.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia: Un Estudio De Las Percepciones, Actitudes Y Valores Sobre El Entorno*. España: Editorial Melusina.
- Turégano, R. (1981). *La Arquitectura De Gunnar Asplund*. Madrid: Colegio Oficial De Arquitectos De Madrid.
- Valéry, P. (2006). *Eupalinos Ou O Arquitecto* (2ª ed.). São Paulo: Editora 34.
- Venturi, R. (2004). *Complexidade E Contradição Em Arquitectura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Vitrúvio. (2006). *Tratado De Arquitectura. Tradução Do Latim, Introdução E Notas Por M. Justino Maciel*. Lisboa: Ist Press.
- Vries, B. D., & Goudsblom, J. (2003). *Mappae Mundi: Humans And Their Habitats In A Long-Term Socio-Ecological Perspective. Myths, Maps and Models*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wharton, A. H. (1915). *English Ancestral Homes Of Noted Americans*. Philadelphia And London: J.B. Lippincott Company.
- Wiseman, C. (2007). *Louis I. Kahn: Beyond Time And Style*. New York: W.W. Norton And Company.
- Zárate, J. M. (2012). *Mitología E Historia Del Arte - Tomo I: De Caos Y Su Herencia. Los Uránidas*. Encuentro.
- Zevi, B. (1970). *História Da Arquitectura Moderna* (Vol. I). Lisboa: Arcádia.
- Zevi, B. (1973). *História Da Arquitectura Moderna* (Vol. II). Lisboa: Arcádia.
- Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

FONTES DAS IMAGENS

CAPÍTULO 1

1. Santa Bárbara, Robert Campin, 1438.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/santa-barbara-1/oimg/0/>

CAPÍTULO 2

2. Terra Amata (França), cabana primitiva, 400.000 a.C.

Kostof, S. (1995). *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, p. 23.

3. Planta Skara Brae.

Desenho da autora, baseado em:

http://www.odysseyadventures.ca/articles/skarabrae/skarabrae_article.htm

4. Corte reconstrutivo de uma habitação de Skara Brae, Trevor Garnham.

<http://www.mdpi.com/2075-5309/3/2/357/htm>

5. Karakou (Grécia), *hairpin megaron*. 2000 - 1500 a.C.

Desenho da autora, baseado em: Kostof, S. (1995). *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, p.99.

6. Tiryns (Grécia), cidadela micénica, 1600-1100 a.C.

Desenho da autora, baseado em: Kostof, S. (1995). *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, p. 103

7. Sítio arqueológico do Palácio de Nestor, em Pylos (Grécia).

https://classconnection.s3.amazonaws.com/973/flashcards/819973/jpg/storage_megaron_pylos1335820439212.jpg

8. Pylos (Grécia), *mégaron*.

Kostof, S. (1995). *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, p.102.

9. *Tholos* ou *Skias*.

Kostof, S. (1995). *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, p.147.

10. Sistema Stav.

Correa, Y.B. (2007). *La Arquitectura del Humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 46.

11. Cruck construction.

<http://www.trada.co.uk/images/onlinebooks/F8A457ED-8137-4FD0-B7B9-7ABA5718A761/>

12. Casa *cruck*.

<http://www.abandonedcommunities.co.uk/page58.html>

13. Hall, José Pijoan.

Correa, Y.B. (2007). *La Arquitectura del Humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.42.

14. Hall, *Penshurst, Kent*, Joseph Nash (1808-1878), 1841.

<http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=24977>

15. Baronial Hall, Penshurst Place, 1915.

Wharton, A. H. (1915). *English Ancestral Homes Of Noted Americans*. Philadelphia And London: J.B. Lippincott Company, p.151.

16. Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto, Vittore Carpaccio, 1494.
<http://www.gallerieaccademia.it/miracolo-della-reliquia-della-croce-al-ponte-di-rialto>

17. Diagrama, Nicolas Gauger, 1714.
<http://cabinetmagazine.org/issues/32/combusti.php>

18. Sequência, Nicolas Gauger, 1714.
<http://cabinetmagazine.org/issues/32/combusti.php>

19. Lareira comum, anterior à modificação realizada pelo Conde Rumford. Rumford, C. (1873).
The Complete Works Of Count Rumford (Vol. II). Boston: University Press: Welch, Bigelow, & Co., p. 548 3 551.

20. Lareira com as alterações propostas pelo Conde Rumford.
 Rumford, C. (1873). *The Complete Works Of Count Rumford* (Vol. II). Boston: University Press: Welch, Bigelow, & Co., p. 549 3 551.

21. Lareira em estilo Egípcio, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), 1769.
<http://uploads5.wikiart.org/images/giovanni-battista-piranesi/fireplace-egyptian-style-the-sides-two-seated-figures-in-profile-facing-outwards.jpg>.

22. Lareira em estilo Clássico, G. B. Piranesi, 1769.
<http://uploads5.wikiart.org/images/giovanni-battista-piranesi/fireplace-egyptian-style-the-sides-two-seated-figures-in-profile-facing-outwards.jpg>.

23. Vilarinho da Furna, Terras de Bouro. Desenho etnográfico de Fernando Galhano.
 Oliveira, E.V., & Galhano, F. (1992). *Arquitetura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, p.113.

24. Alvre, Paredes. Desenho etnográfico de Fernando Galhano.
 Oliveira, E.V., & Galhano, F. (1992). *Arquitetura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, p. 112.

25. Chaminés algarvias, estudo etnográfico, esboço de Dr. José Formosinho, 1945.
http://drjoseformosinho.blogspot.pt/2011_01_09_archive.html

26. Monte da Quintã, Mértola. Desenho etnográfico de Fernando Galhano.
 Oliveira, E.V., & Galhano, F. (1992). *Arquitetura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, p.162.

27. Sabugal, década de 50.
 Távora, F., Amaral, F. K., Pereira, N. T., Freitas, A. P., Filgueiras, O. L., Lobo, J. H., & Castro, C. (1980). *Arquitetura Popular Em Portugal* (2ª ed.). Lisboa: Associação Dos Arquitectos Portugueses, p.286.

28. Redondo, Túlio Espanca., s/d.
 Arquivo fotográfico Túlio Espanca.

CAPÍTULO 3

29. Ateshgah of Baku, ou templo do fogo, em Baku, Azerbaijão.
https://en.wikipedia.org/wiki/Ateshgah_of_Baku#/media/File:Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b4_738-0.jpg

30. Ateshgah of Baku, actualidade.
https://en.wikipedia.org/wiki/Ateshgah_of_Baku#/media/File:Ateshgah_of_Baku_burning.jpg

31. Lareira, *Villa della Torre*, Fumane, Verona (Itália), 1560.

<http://www.villadellatorre.it/en/index.php>

32. Teun Hocks, *Untitled (Man at fire)*, 1990.

<http://uncertaintimes.tumblr.com/post/2564861012/teun-hocks-untitled-man-at-fire-1990>

33. *Jack Sprat and his Wife*, Arthur Rackham (1867-1939).

<http://www.museumsyndicate.com/images/2/12400.jpg>

34. *The Invention of the Art of Drawing*, Joseph Benoît Suvée, 1791.

http://www.rudedo.be/amarant01/wp-content/uploads/2013/12/JB-Suvee_De-ontdekking-van-de-tekenkunst.jpg

35. *Inglenook*, Home and Studio, Frank Lloyd Wright, 1889.

https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Lloyd_Wright_Home_and_Studio#/media/File:FL_Wright_Main_House_fireplace.jpg

36. *Inglenook*.

<https://maryloudriedger2.wordpress.com/tag/frank-lloyd-wright-house/>

37. *Planta Casa no Tempo*, Aires Mateus, Montemor-o-Novo, 2010-2014.

Desenho gentilmente cedido por Maria Rebelo Pinto, da empresa Aires Mateus e Associados.

38. *Corte transversal*, *Casa no Tempo*, Aires Mateus.

Desenho gentilmente cedido por Maria Rebelo Pinto, da empresa Aires Mateus e Associados.

39. *Inglenook* contemporâneo, *Casa no Tempo*, Aires Mateus.

Fotografia gentilmente cedida por Maria Rebelo Pinto, da empresa Aires Mateus e Associados.

40. *Women in Firelight*, Warren B. Davis (1865-1928).

<https://americangallery.wordpress.com/2012/04/26/warren-b-davis-1865-1928/>

41. *La Madeleine au miroir*, Georges de La Tour (1593-1652), 1635-40.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_de_La_Tour_-_The_Repentant_Magdalen_-_Google_Art_Project.jpg

CAPÍTULO 4

42. *Casa Robie*, Frank Lloyd Wright, 1908-1909.

https://en.wikipedia.org/wiki/Robie_House#/media/File:Robie_House_exterior_HABS_ILL,16-CHIG,33-1.jpg

43. *Casa Robie*.

<http://www.metalocus.es/content/en/blog/10-frank-lloyd-wright-buildings-nominated-unesco-world-heritage-list>

44. *Planta do piso 2*, *Casa Robie*, Frank Lloyd Wright.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0039.sheet.00004a/>

45. *Planta do piso 1*, *Casa Robie*, Frank Lloyd Wright.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0039.sheet.00003a/>

46. *Planta do piso 0*, *Casa Robie*, Frank Lloyd Wright.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0039.sheet.00002a/>

47. Corte longitudinal, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0039.sheet.00005a/>

48. Lareiras, Casa Robie, Frank Lloyd Wright.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0039.sheet.00007a/>

49. Sala de estar da casa Robie.

http://www.savewright.org/wright_chat/viewtopic.php?t=7926&view=previous&sid=2b1182f4aad10de05ca1a6b90067da12

50. Sala de bilhar da casa Robie.

http://savewright.org/wright_chat/viewtopic.php?p=17889&sid=943f291e0953f736aab3980cc1b1af79

51. Inglenook, casa Winslow, Frank Lloyd Wright, 1893.

<http://www.steinerag.com/flw/Artifact%20Pages/OakPark.htm#Winslow>

52. Inglenook, casa Winslow, Frank Lloyd Wright, 1893.

<http://www.caulfieldphoto.com/gallery.html?gallery=Frank+Lloyd+Wright&folio=Architects&vimeoUserID=&vimeoAlbumID=#/6>

53. Planta piso 0, Casa Winslow, Frank Lloyd Wright, 1893.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0316.sheet.00002a/>

54. Casa em Stennäs, implantação, esquisso de Gunnar Asplund.

<https://www.pinterest.com/pin/514395588663632656/>

55. Casa em Stennäs, fotografia anterior a 1969, de Sune Sundahl (1921-2008).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stenn%C3%A4s_sommarhus_hist_bild_9.jpg

56. Sala de estar, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stenn%C3%A4s_sommarhus_hist_bild_2a.jpg

57. Planta térrea, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

Desenho da autora, baseado em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stenn%C3%A4s_sommarhus_ritning.jpg

58. Corte transversal, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

Desenho da autora, baseado em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stenn%C3%A4s_sommarhus_ritning.jpg

59. Planta da lareira, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

Desenho da autora, baseado em: López Peláez, M.J. (ed.) (2002). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906-1940*. Madrid: El Croquis Editorial, p. 231.

60. Corte da lareira, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

Desenho da autora, baseado em: López Peláez, M.J. (ed.) (2002). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906-1940*. Madrid: El Croquis Editorial, p. 231.

61. O Brilho do Crepúsculo, Björn Ahlgrensson, , 1903.

<https://www.pinterest.com/pin/447052700482613613/>

62. Lareira, Casa em Stennäs, Gunnar Asplund.

<http://homesthetics.net/100-architects-houses-series-4-erik-gunnar-asplund-home-stennas-hastnasviken-lison/>

63. Gunnar Asplund sentado em frente à lareira de sua casa.

Gabriel, J. F. (1998). *Apolo Y Dionisos: El Temperamento En La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Edicions UPC, p.21.

64. Casa Experimental, Alvar Aalto, 1953.

<http://www.revistadiagonal.com/recomanem/dpa-26-nordicos/attachment/1952-53-casa-experimental-en-la-isla-de-muuratsalo-finlandia-alvar-aalto-publicado-en-1953-arkkitehti-arkitekten/>

65. Casa experimental, esquisso de Alvar Aalto.

<http://sixtensason.tumblr.com/post/42624203254/alvar-aalto-his-muuratsalo-experimental-house-i>

66. Casa Experimental, pátio protagonizado pelo fogo central.

<http://www.stepienybarno.es/blog/2011/10/04/la-casa-experimental-de-alvar-aalto/?cuid=2b56d5f4d7310897897bbee71e24a5b4>

67. Casa experimental, pátio, Alvar Aalto junto ao fogo.

http://jcb.fi/news?article_id=5311&category_id=76

68. Planta térrea, Casa Experimental, Alvar Aalto.

Desenho da autora, baseado em: <http://atlasofinteriors.polimi-cooperation.org/2014/03/19/alvar-aalto-muuratsalo-experimental-house-finland1952/> e http://www.archigraphie.eu/wp-content/uploads/2012/05/Aalto-Maison_Muuratsalo.jpg

69. Alçado principal, Casa Experimental, Alvar Aalto.

Desenho da autora, baseado em: <https://www.pinterest.com/pin/526428643919082598/>

70. The Gate in the Rocks, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), 1818.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Karl_Friedrich_Schinkel_-_The_Gate_in_the_Rocks_-_WGA20999.jpg

71. Pátio, casa experimental.

<http://www.dezeen.com/2014/09/30/alvar-aalto-retrospective-exhibition-vitra-design-museum/>

72. The Room, Louis Kahn, 1971.

<http://www.vangviet.com/wp-content/uploads/natural-louis-kahn-the-making-of-room.jpg>

73. Processo de concepção da Casa Korman, Louis Kahn, 30 de Julho, 20 de Agosto e Setembro de 1971.

<http://www.kahnkormanhouse.com/history/design-process/>

74. Casa Korman, Louis Kahn, 1973.

<http://www.kahnkormanhouse.com/house-tour/exterior/>

75. Sala de estar, casa Korman, Louis Kahn.

<http://www.kahnkormanhouse.com/house-tour/living/>

76. Planta piso 1, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

77. Planta piso 0, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

78. Alçado Nordeste, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

79. Alçado Este, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

80. Lareira da cozinha e sala de jantar, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

81. *Inglenook*, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

82. Lareira *den*, zona exterior e quarto principal, Casa Korman, Louis Kahn.

Desenho da autora, baseado em: <http://www.kahnkormanhouse.com/history/completed-plans/>

83. Esquerda: planta da casa Vanna Venturi, Robert Venturi, 1964; direita; planta da casa Tucker, Robert Venturi, 1975.

Muntañola, J. (1981). *Poética y Arquitectura: Una Lectura de la Arquitectura Postmoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 85.

84. Casa Tucker, desenho de Josep Muntañola.

Muntañola, J. (1981). *Poética y Arquitectura: Una Lectura de la Arquitectura Postmoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, p.87.

85. Lareira da casa Tucker, desenho de Josep Muntañola.

Muntañola, J. (1981). *Poética y Arquitectura: Una Lectura de la Arquitectura Postmoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 83.

86. *El humo como axis mundi del hogar*, esboço de Yago Bonet, Dezembro de 1992.

Correa, Y. B. (2007). *La Arquitectura Del Humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.19.