

**A CIDADE, O CAMPO E O *MIME***

Uma leitura da Casa de Hóspedes de Balkrishna Doshi, 1956-65



**Sarah Iris Drouet**

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
Sob orientação do Professor Doutor Paulo Providência

**Departamento de Arquitectura, FCTUC**

Julho de 2016



**A CIDADE, O CAMPO E O *MIME***

Uma leitura da Casa de Hóspedes de Balkrishna Doshi, 1956-65



### **Agradecimentos**

Agradeço profundamente ao professor Balkrishna Doshi pela sua paciência ao longo dos nossos singulares encontros, da primeira conversa informal antes da minha partida para a Europa há quatro anos até à recente reportagem de Setembro passado. Pelo *chai* no jardim de Kāmala, pela palavra generosa feita da sua famosa ambiguidade, pelo humor e a sinceridade, agradeço imenso. Sobretudo, o *porquê* deste estudo, agradeço-lhe de ter feito da experiência do lugar um ensino *per si*.

Obrigada também aos membros da Fundação *Vastu Shilpa*, Sinali Ratan e Joseph Varughese, por me ter dado acesso aos desenhos reproduzidos no presente estudo, e assim a possibilidade de conferir a reportagem com os arquivos. Toda a minha gratidão vai para Khushnu Hoof, neta de Balkrishna, por me ter aberto as portas da Fundação na perspectiva de uma publicação, e por ter tornado concreta toda a reportagem, de Ahmedabad a Bangalore, concluída com uma entrevista<sup>1</sup> ao arquitecto. Agradeço a sua confiança e o seu apoio ao longo da minha estadia em Ahmedabad, como também a sua lucidez, quanto necessária, sobre as ameaças, concretas e iminentes, que consomem cada vez mais obras de arquitectura moderna em Ahmedabad e, além da cidade Gujarati, no subcontinente indiano.

À Bipin Shah, Radhika Doshi, à Revanta, Vânia, Filipe,  
Ao Professor Paulo Providência.

---

<sup>1</sup> Encontram-se ao longo do documento excertos traduzidos da entrevista, realizada a Set. 7 de 2015 e não publicada, chamados para o argumento quando relevantes na progressão do estudo.



### **Resumo**

À procura dos princípios da dinâmica singular da obra de Balkrishna Doshi, este estudo coloca-se no lugar inquieto da concepção de um projecto construído em 1965 em Ahmedabad. Feita do deslocamento de elementos urbanos para o privado, a obra do arquitecto indiano absorve os pormenores construtivos de Louis Kahn e a agilidade de Le Corbusier — o dito *acrobate* que confere a Doshi o papel do *mime* — para desenvolver gestos silenciosos, aprendidos e contudo improvisados. Na Casa de Hóspedes da *Ahmedabad Textile Industry's Research Association* aparece em relevo o que inquietava o arquitecto: além da referência aos mestres modernos, ao familiarizar-se com o modelo rural da arquitectura popular indiana, era paradoxalmente a cidade, pela construção de habitação a custo mínimo, aquilo que o arquitecto interrogava — a cidade no seu sentido lato: o do lugar de *convívio*. Falar de um arquitecto como de um *mime* é já colocar pistas de investigação; implica traçar o seu percurso inicial e encontrar nele pontos de convergência entre a sua obra e os modelos conhecidos. É a época entre 1947 e 1965 que nos interessa: as datas correspondem, entre outros, à Independência da Índia e ao famoso banho no Mediterrâneo de Le Corbusier, o mestre adoptado por Doshi — dois eventos cuja justaposição numa só frase pode parecer incongruente, mas que o estudo, nas entrelinhas, pretenderá esclarecer.

### **Palavras-chave**

Casa de Hóspedes da ATIRA, Ahmedabad — Balkrishna Doshi — Modernismo vernacular — Arquitectura pós-colonial — Habitação colectiva na Índia.



### **Abstract**

The present study explores the singular dynamic at work in the conception of one of the early housing projects of the Indian architect Balkrishna Doshi, built in Ahmedabad in 1965. Made of the displacement of urban elements into the domestic domain, his work tends to absorb the construction details of Louis Kahn and the dexterity of Le Corbusier within the silent gestures the architect learnt — as if an improvised *mime* from a professed *acrobat*. However, beyond the obvious reference to the modern masters, the Guest House of the *Ahmedabad Textile Industry's Research Association* reflects the early concerns of the architect. Borrowing from rural models of popular Indian architecture, it was paradoxically the very construction of the city, through the realization of low-cost housing, which he questioned then — the *city* in its broader sense: a place for the community. To address an architect as a *mime* is to define ways of investigation: it implies a recollection of the early years of his practice, in which one may find points of convergence between his work and its referring models. It is the period from 1947 to 1965 that this document offers to study: both dates match, coincidentally, the Indian Independence and the final bath in the Mediterranean for Le Corbusier, the master Doshi adopted — a seemingly incongruous set of events that, eventually, weaves the backdrop of the study.

### **Key words**

ATIRA Guest House, Ahmedabad — Balkrishna Doshi — Vernacular modernism — Post-colonial architecture — Collective housing in India.



## Sumário

Prólogo

### **Anteprojecto** **15**

*Land belongs to the farmers*

O núcleo da cidade é um campo

Aprender a fazer como

A nova *Viagem do Oriente*

### **Déjà-vu** **29**

— *Conheces, tu, Marcel Marceau?*

*Ostinato*

Gesto e silêncio

Do silêncio ao ruído

### **O mapa** **43**

Uma matriz clássica

Mapa de conotações

'*Composite cluster diagram*': o mapa social

Ordem de correspondências

### **O tijolo e o betão** **61**

*A casa é uma pequena cidade*

O muro e o umbral

A construção da *casa*

*Moderato, etc.*



### **Prólogo**

O presente documento é o fruto de uma reportagem realizada em Agosto e Setembro de 2015 em Ahmedabad e Bangalore, Índia, à procura de aprofundar a minha compreensão da obra de Balkrishna Doshi — e através dela, a minha compreensão da concepção de projecto entre *habitat* e cidade, sobre a qual comecei a reflectir durante os meus anos de estudo em Jaipur e Ahmedabad, a partir de 2010. Iniciava-se então um questionamento à volta da maneira de compor arquitectura a partir de uma forte tradição codificada, afim de encontrar pontos de ancoragem para a experiência quotidiana, entre estrutura e improviso. O que começou como uma investigação ampla à volta da estrutura física e do movimento quotidiano, encontrou depois foco no próprio processo de concepção do projecto de arquitectura. Encontrei fascínio na iteração do gesto certo, repetição que leva à interpretação e à abstracção dos modelos (*déjà-vu*) ou do existente (*déjà-là*).

Vi assim na figura do arquitecto, e precisamente na pessoa de Balkrishna Doshi, a figura de um *mime* que observa, imita e abstrai ao mesmo tempo, e logo compõe com o *déjà-vu* e o *déjà-là* um vocabulário material que pode falar a qualquer um de nós. Se este processo por analogia cria oportunidades de diálogo do oeste para o este, o mesmo tipo de diálogo fez-se no outro sentido: para os '*modernos*', o próprio deslocamento (de lugar, de conceitos, de pessoas) remetia para uma perspectiva '*nova*' a partir de vivências aparentemente alheias — basta pensar em Aldo Van Eyck e os Dogões, em Charlotte Perriand e o Japão ou Marguerite Duras e o Vietnam... série de figuras que construíram uma alteração estrutural ao pensamento moderno a partir de uma realidade interna: *definiram-se pelo outro*.

A procura inicial ficou, a forma foi, a língua mudou, as

questões complexificaram-se à medida que se afastava a ingenuidade das primeiras experiências no Rajasthan e no Gujarat, enquanto as realidades construtivas e sociais tomavam forma. Para concluir os meus estudos de arquitectura parecia-me assim legítimo agradecer à figura com a qual aprendi o *métier* — Eklavaya, no mito indiano, escolheu o seu mestre sem o mestre o saber — com um ensaio (ensaio no sentido de prova, de tentativa) que poderia expor uma parte do trabalho de Balkrishna Doshi pouco explorada: os anos iniciais da sua prática, as suas primeiras indagações no território indiano. Parecia, ao familiarizar-se com as experiências inaugurais do arquitecto, o modo certo, aliás, um modo possível, de apreender uma obra tão extensa, tão cheia de significados. A sua obra recusa aparentemente a inovação para colocar perguntas primárias: as do espaço e da massa, do colectivo e do individual, do perene e do transitório, no interior dessa folga tensa entre cidade e campo na qual o presente estudo se abriga.

O objecto do estudo é uma Casa de Hóspedes projectada por Balkrishna Doshi<sup>1</sup> na década de sessenta, num terreno da margem esquerda do Sabarmati ao oeste da cidade velha de Ahmedabad, para uma cooperativa têxtil. Uma ‘*casa*’, porque oferece o conforto de um todo supostamente doméstico, lugar certo para a aprendizagem *por partes* da arquitectura. A presença dos hóspedes, todavia, dá ao projecto a simplicidade do transitório, e por isso a própria possibilidade de servir de ensaio, de um ensaio sobre o *habitat* colectivo. Hoje em dia a Casa de Hóspedes — como a grande maioria das obras construídas em Ahmedabad durante a era *corbuseana*<sup>2</sup> — sofre um abandono absurdo, que contribui para uma forma de urgência, a nossa urgência em documentar o produto de uma reflexão essencial sobre o construído e o colectivo, reduzido hoje a um alinhamento de tijolos atrás das paredes altas da indiferença. Optimistas, conservam para nós e por agora o construído tal qual projectado, e concedem-nos o suficiente para aprender lições básicas de arquitectura, ou lições de arquitectura básica.

Se desenhar os contornos de uma obra construída é aprender com ela, este estudo coloca-se no lugar inquieto da

---

<sup>1</sup> Balkrishna Doshi (Puna, 1927) é arquitecto e professor estabelecido em Ahmedabad, Índia. Desenvolveu a sua prática da arquitectura desde os anos cinquenta, compondo, a partir da sua experiência com Le Corbusier e logo com Louis I. Kahn, uma arquitectura ancorada no território do subcontinente indiano. Fundou em 1962 a escola de arquitectura de Ahmedabad, completada por seu atelier *Sangath* e a *Vastu Shilpa Foundation for Environmental Studies*, fundação de investigação para o *habitat* indiano.

<sup>2</sup> William Curtis lançou uma rara chamada de alerta no seu artigo *Nothing is sacred: threats to modern masterpieces in India* publicado em *The Architectural Review* do 28 de março de 2014.

concepção do projecto, à procura dos princípios da dinâmica singular da obra de Balkrishna Doshi. Feita do deslocamento de elementos urbanos para o privado, a sua obra absorve os pormenores construtivos de Louis Kahn e a agilidade de Le Corbusier — o dito *acrobate*<sup>3</sup> que confere a Doshi o papel do *mime* — para desenvolver gestos silenciosos, aprendidos e contudo improvisados. Na Casa de Hóspedes da *Ahmedabad Textile Industry's Research Association* aparece em relevo o que inquieta o arquitecto: além da mera referência aos mestres ou à arquitectura popular, é de facto a cidade aquilo que o arquitecto interroga. A cidade no seu sentido lato: o do lugar de *convívio*.

Falar de um arquitecto como de um *mime* é já colocar pistas de investigação. Implica traçar o seu percurso inicial e encontrar nele pontos de convergência entre a sua obra e os modelos conhecidos. É a época entre 1947 e 1965 que nos interessa: as datas correspondem, entre outros, à Independência da Índia e ao famoso banho no Mediterrâneo de Le Corbusier, o mestre adoptado por Doshi — dois eventos cuja justaposição numa só frase pode parecer incongruente, mas que o estudo, nas entrelinhas, pretenderá esclarecer.

Logo, partir do pano de fundo do debate da década de cinquenta abre pistas notáveis: a dupla questão da habitação e da comunidade, da cidade e do campo, explorada nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* e nos encontros do *Team 10* fundamenta a obra do arquitecto. Foca-se na sua obra inicial, ainda permeável e construída em Ahmedabad - a sua cidade de adopção e a cidade dos mecenas de Le Corbusier e de Louis Kahn, de quem Doshi foi o correspondente local. A Casa de Hóspedes da *Ahmedabad Textile Industry's Research Association* reúne os modelos do arquitecto numa forte componente construtiva, colocando também pela primeira vez na sua obra a questão da comunidade entre cidade e campo. O caso particular levará assim a pressentir o projecto de arquitectura enquanto produto mimético da cidade - na qual se encontram correspondências de relações e de proporções que contribuem para a ambivalência própria da obra de um arquitecto melómano que viaja da estrutura para o improvisado. Trata-se assim de esquissar a monografia de uma obra omitida, certamente enviesada pelas questões que nos interessam cá: o *arquitecto-mime*, a *cidade-modelo*, o *edifício-aldeia*.

---

<sup>3</sup> Segundo Doshi (1992: *The Acrobat, The Yogi and The Sangathi*), Le Corbusier referia-se a si próprio enquanto um acrobata que arrisca os seus limites cada vez que actua. Jogo de palavras, do corvo ao acrobata, as alegorias são omnipresentes no discurso literário como plástico do mestre de Doshi, e vão ocupar uma presença cada vez mais forte na sua prática.



**Anteproyecto**



### ***Land belongs to the farmers***

Quando lhe foi pedido o seu ponto de vista sobre o estado das cidades indianas, a bordo de um táxi no tenso tráfico de Bangalore em Agosto do ano passado, Doshi começou por responder assim: *Land belongs to the farmers*. Apesar de todas as ameaças do *Land Acquisition Act*<sup>1</sup> e das suas recentes emendas, as terras do subcontinente indiano são de facto, oficialmente desde a Independência em 1947, propriedade rural. A resposta do arquitecto indiano pode parecer à primeira vista paradoxal: para quê convocar a realidade rural para informar a condição urbana? Como é que o arquitecto, à procura de uma resposta sobre a cidade, convocou as setecentas mil aldeias do território? Enraizada na própria natureza do território indiano, esta primeira contradição reverte o quadro: à espera de uma cidade, encontra-se uma aldeia.

Na Índia, referir-se às *setecentas mil aldeias* é referir-se directamente aos fundamentos do discurso de Gandhi: no movimento *Swadeshi* — traduzido por *auto-suficiência* ou seja, sistema comunitário que promovia a produção local — a aldeia identificava-se com o conceito global de *home* — *casa e lar*, autonomia à escala doméstica e territorial. A analogia implementava-se nas necessidades arcaicas do *habitar*, do

---

<sup>1</sup> O *Land Acquisition Act* é o processo jurídico pelo qual um estado da União indiana ou uma parceria privada-pública equiparada, pode adquirir, mediante compensação, terrenos rurais privados para o desenvolvimento infraestrutural ou industrial. Os vários '*amendments*' actuais à Lei datada da Era Britânica, lei de 1894, privilegiam grandes corporações industriais, ameaçando a propriedade rural descentralizada que foi instaurada durante o Pós-Independência para lutar contra o feudalismo obsoleto do *Raj*, e assim gerar novas condições para os agricultores. O assunto é histórico mas desde os anos 2000, foi objecto de um debate tenso, no que diz respeito às condições de vida e de trabalho dos agricultores e da sua impotência frente às corporações; debate, por si, desequilibrado.

comer, e do vestir. O vestir era aposta capital para a cidade de Ahmedabad onde o *Mahatma* exemplificou os seus princípios: motor de desempenho social e político, a tecelagem definia ao mesmo tempo os contornos de uma alegoria ideológica para uma sociedade unida e autónoma — tecer é acção simbólica e corpórea — e ainda oferecia o meio concreto para o desenvolvimento do mecenato dos anos 1960, fundado em parte por figuras da indústria têxtil<sup>2</sup>.

...*And it is all about land ownership*, afirmou ainda Balkrishna Doshi, que tinha vinte anos no dia da Independência. Estudava então na *JJ School of Art* em Bombaim, à época epicentro dos movimentos independentistas. Desta altura, sabe-se pouco: sabe-se apenas da resolução de um filho de carpinteiro originário de Puna, cidade a leste de Bombaim, de deixar o país em direcção a Londres, após dois anos de estudo na escola fundada pelo mestre da escola *Arts and Crafts* na Índia, Claude Batley<sup>3</sup>. Chegou a Londres em 1951 depois de uma viagem pelo cruzeiro *Batory* que efectuava as ligações Bombaim-Europa. A figura do barco vai marcar o jovem arquitecto até constituir um espécie de *leitmotiv* na sua obra<sup>4</sup>. Estudou livremente entre a biblioteca do *Royal Institute*

---

<sup>2</sup> William Curtis dedica ao mecenato dos anos sessenta o capítulo *The merchants of Ahmedabad* em *Le Corbusier: Ideas and Forms* (Curtis, 1986), que propõe uma leitura aprofundada das quatro obras de Le Corbusier em Ahmedabad: *La Villa Shodan*, *La Villa Sarabhai*, o *Museu da Cidade*, e a *Casa dos Fiadores*. É preciso acrescentar que o mecenato *amdavadi* enriqueceu-se ainda pela realização do *Instituto Indiano de Administração* de Louis Kahn — cuja construção, contemporânea à *Casa de hóspedes*, foi em parte conduzida por Doshi — juntamente com a criação do *National Institute of Design* a partir do ensino Bauhaus e da dupla Eames, incentivado por Gira e Gautam Sarabhai, actores chave da emulação artística e cultural dos anos 1960 em Ahmedabad, a maioria ligada a trocas intensas com a avant-garde americana — depois de Le Corbusier e Louis Kahn, nos anos sessenta foram convidados a trabalhar em Ahmedabad, entre outros, John Cage, Merce Cunningham, Philip Glass, Alexander Calder, Christopher Alexander... e fora da lista, em 1948, o fotógrafo francês Henri-Cartier Bresson.

<sup>3</sup> Sobre os anos de formação do arquitecto, refere-se à autobiografia de Balkrishna Doshi composta a partir de gravações e cadernos do arquitecto, *Paths Uncharted*. (Doshi, 2011): o livro, sendo uma compilação de esboços, apontamentos, relatórios biográficos, pensamentos e fábulas, sugere uma leitura não linear que entrelaça as épocas da sua vida para dar a ver um imaginário arquitectónico fortemente construído a partir de memórias pessoais.

<sup>4</sup> Seria essa uma interpretação extrapolada do momento da concepção da *Carta de Atenas*: a própria sendo escrita a bordo de um barco? Segundo J.M. Montaner no ensaio *Espaço e anti-espço, lugar e não-lugar na arquitectura moderna*, a nova atitude dos modernos confundiu-se com o lugar dos seus debates, tornando o barco metáfora de uma '*arquitectura autónoma, que se pode fundamentar sem nenhuma relação com o entorno*' (Montaner, 2001). Seja deliberada ou não, a figura do barco é de facto recorrente tanto nos escritos como nos desenhos de Balkrishna Doshi, aparecendo também nos mitos que

of *British Architects* e a escola *Northern Polytechnic* para a admissão ao *RIBA*. A sua iniciação à cena contemporânea da arquitectura construiu-se aos poucos por afinidade ou por fascínio, numa aprendizagem sempre *ao lado* do académico, baseada em conversas e leituras.

Assim, em Julho de 1951, nem arquitecto nem oficialmente *estudante de arquitectura*, Doshi assistiu ao oitavo *Congrès International de l'Architecture Moderne* em Hoddesdon. Lá, foi interpelado por Germán Samper<sup>5</sup> que lhe sugeriu então ir trabalhar em Paris nos projectos indianos de Le Corbusier. Ao explorar *The Core of the City*, tema revelador do encontro de 1951, assentavam-se as premissas das preocupações sobre arquitectura e cidade, preocupações que ganharam peso no debate ocidental dos anos sessenta: será o *núcleo da cidade*, tão simbólico como físico, regresso contraditório ou impulso unânime verso à *necessidade de sentido comunitário*?

Se durante o primeiro entusiasmo modernista tal *sentido comunitário* passou despercebido, acabou por ser colocado na mesa do arquitecto indiano uma década mais tarde, uma vez de volta à Índia e estabelecido na cidade de Ahmedabad. Trabalhando a construção de habitações para os funcionários da Associação da Indústria Têxtil da cidade, Doshi transferiu para a escala de uma *Casa* o dito conceito de *núcleo*, num território ainda não urbanizado. Pensa *comunidade*. Se Siegfried Giedion, autor de *Arquitectura e Comunidade* (Giedion, 1958), lhe soprou esta mesma inquietação durante as suas entrevistas nos Estados Unidos em meados dos anos cinquenta, ou se o *zeitgeist* da década simplesmente o marcou, não ficou registado — mas a ruptura ciente do esquema espacial do projecto da *Casa de Hóspedes* é manifesta: as folhas de desenho desdobram o projecto de 1956 a 1965, da *Unité* (objecto) para o esquema de *Aldeia* (conjunto). Contudo, é só neste último esquiço e não no primeiro — cruzamento local entre os *dúplexes* da *Unité d'habitation* e os volumes das

---

o arquitecto indiano tende criar à volta da criação dos seus projectos construídos: acaba por justificar através de fábulas ou imagens tal ou tal forma de projecto nas suas conversas com os estudantes ou com os habitantes.

<sup>5</sup> De 1948 a 1954, Germán Samper trabalhava no Atelier de Le Corbusier sobre o projecto para a nova cidade de Chandigarh. A anedota é contada por Doshi na sua autobiografia '*At the conference, since I knew so little about the international on going in architecture, I was blissfully unaware of the significance of the event itself. (...) After a while in there, to my surprise, I saw a man striding purposefully towards me. When he was close enough, he asked me: Are you Indian? After hearing my response, he introduced himself: I am Germán Samper from Bogotá, Columbia, and I am currently working for Monsieur Le Corbusier in Paris on the master plan for Chandigarh, the new capital of Punjab. Do you know anything about it? What does Chandigarh mean?*' (Doshi, 2011, p. 55)

habitações da *Cité Frugès* de Le Corbusier — que se encontra maior proximidade formal com os desenhos iniciais dos projectos indianos de Le Corbusier. Precisou deste desvio para voltar ao modelo inicial: os estudos para Chandigarh.

### **O núcleo da cidade é um campo**

De facto, quando Samper encontrou Doshi no *CIAM 8: The Core of the City*, Le Corbusier estava constituindo uma equipa para enfrentar a recente encomenda da nova cidade de Chandigarh<sup>6</sup>. Herdando um projecto “órfão”, o *Atelier* tinha como matriz de trabalho o estudo preliminar feito pela equipa de Albert Mayer. A história da encomenda de Chandigarh é conhecida, mas os seus princípios são às vezes limitados ao ano 1951 — com o seu acidente de avião que faz as novelas de qualquer monografia dedicada à construção de Chandigarh, no qual se encontrava o arquitecto Maciej Nowicki de volta de Delhi para Nova-Iorque. Contudo, a construção da nova cidade não é uma mera sequência de acasos: parceiro de Albert Mayer no primeiro plano da capital, Nowicki deixou desenhos explícitos<sup>7</sup> que remetem, pela própria configuração espacial e pelo cuidado na observação das aldeias do norte indiano<sup>8</sup>, a experiências anteriores a 1951; mais exactamente aos estudos de Mayer no início dos anos quarenta. É revelador que o primeiro ministro Nehru tenha confiado a realização da primeira cidade da Índia moderna ao arquitecto a quem

---

<sup>6</sup> Ver *Correspondance 1928-1965*. (Le Corbusier, & Sert, 2009)

<sup>7</sup> Neste respeito, Lewis Mumford, descrevia de facto, na publicação de 1952, *Arte e técnica. Símbolo e Função em arquitectura*: '*Quando Matthew Nowicki foi para a Índia trabalhar no projecto de uma nova capital para o Penjabe Oriental (juntamente com Mayer e Whittlesey), não levou consigo estereótipos ocidentais já prontos, mas absorveu, com a sua maravilhosa sensibilidade e compreensão intuitiva, o estilo de vida hindu, sintonizando-se mesmo com a insondável riqueza e complexidade tradicionalmente expressas... Nowicki transpôs essa riqueza para modelos e planos que, inteiramente concordes com o vernáculo do edifício moderno, eram igualmente adequados ao contexto e estavam em ressonância com a personalidade e a vida familiar hindus... para uma plena reconciliação do orgânico e do mecânico, do regional e do universal, do racional-abstracto e do pessoal.*' (Mumford, 1952)

<sup>8</sup> Umás folhas de esquiço de Nowicki estão ainda expostas nas salas esquecidas do museu da cidade de Chandigarh, e dão a ver um cuidado notável sobretudo no desenho dos projectos de habitação, na modelação dos espaços exteriores, na materialização das fachadas e na sequência dos espaços de vida quotidiana. Da mesma maneira, no seu estudo sobre Chandigarh, M. Casciato observa as qualidades do desenho de Nowicki na sua capacidade de articulação, e fundamenta a importância dos estudos do arquitecto polaco no desenho de modelos para a *habitação minimal* (Casciato & Avermaete, 2014, pp.195-196). Os primeiros intuítos de uma genealogia de projecto anterior ao *Atelier de la Rue de Sèvres* consolidam-se nesta procura entre vernacular e moderno, campo e cidade.

ultimamente tinha solicitado um inquérito de grande escala sobre o *habitat rural*.

Num território ainda à espera da sua unificação, um primeiro projecto para *Etawah, Uttar Pradesh* (Mayer, 1958), foi considerado como um laboratório para ensaiar abordagens concretas em vista da *reabilitação* do território. O referido *Pilot Project* proposto por Albert Mayer foi ensaiado antes da Independência nacional nas *Províncias Unidas* lideradas pelo Congresso de J. Nehru e G.B. Pant. O protótipo, na linha das intenções da pós-independência, abria a via para uma concepção unitária e local do território, constituindo ainda uma ferramenta para espalhar a nascente democracia, numa tentativa de desconstruir a rigidez do sistema de castas e melhorar as condições de *habitat* (fig. 1). Na distribuição acelerada do território, apagava-se a dicotomia convencional entre cidade e campo, arcaico e progressista, vernacular ou importado, enquanto os protótipos procuravam o lugar certo no limiar destas duplas antitéticas — preparando assim o terreno para os projectos por vir na década seguinte: terreno paradoxal entre realidade rural e procura urbana.

Desta realidade, Pierre Jeanneret, companheiro de fortuna de Le Corbusier no campo do novo Punjab, tomou apontamentos feitos por clichés a preto e branco, postais quadrados da vida rural que endereçava para Charlotte Perriand em Paris, com umas observações pessoais escritas por trás.<sup>9</sup> Estas imagens, acompanhadas dos comentários do seu autor, testemunham da profunda impressão que deixara a sua longa estadia no campo punjabi (fig. 2). Inculcado indiscriminadamente de sentimentalismo pós-colonial, o arquitecto suíço cultivou, na verdade, um certo realismo em frente ao quotidiano áspero das pessoas que viviam da planície das Shivalik. Os estudos iniciais de habitação, baseados num conhecimento directo do terreno e num interesse genuíno pelo *savoir-faire* dos artesãos, eram tentativas pragmáticas: serviram de base de reflexão, crítica e produtiva, para os programas de habitação por vir. Longe de qualquer interpretação maniqueísta — a cidade *contra o campo*, o campo *para a cidade*, etc.— a geração da pós-independência à qual Balkrishna Doshi pertence escapava assim à fácil *perversão romântica [do ideal rural]*<sup>10</sup> para se focar na

---

<sup>9</sup> Umas imagens, provindo do fundo de arquivos de Charlotte Perriand, foram expostas na *Cité de l'Architecture* em Paris, para: *Chandigarh, 50 ans après Le Corbusier*, de Novembro de 2015 a Fevereiro de 2016; e outras, provindo do fundo de arquivos de Pierre Jeanneret do CCA, na publicação conjunta de *Casablanca-Chandigarh, Bilan d'une modernisation* (Avermaete, Casciato, 2014).

<sup>10</sup> *The Machine in the garden*, p.10. (Leo Marx, 1964)

necessidade de fazer do espaço construído o lugar da *experiência* da comunidade.

### **Aprender a fazer como**

No final do ano de 1951, Balkrishna seguiu para Paris com a resposta de Le Corbusier no bolso: foi aceite à *l'essai* para trabalhar no *Atelier de la Rue de Sèvres*. Paris constituiu a primeira experiência de solidão e, paradoxalmente, para o indiano que vai, cinco anos depois, estabelecer-se na cidade de Gandhi, de frugalidade. Essa experiência da individualidade é concomitante com a *descoberta* das ideias socialistas do panorama parisiense dos anos cinquenta. O aprendiz frequenta então a *avant-garde* parisiense, cujo trabalho e ideais — cita Constantin Brancusi ou Iannis Xenakis, de quem nutre uma longa amizade — permanecerão referências notáveis na construção do seu pensamento (Doshi, 2011).

Como uma criança repete e imita as linhas do alfabeto para aprender a escrever, o aprendiz repetia os esboços de Le Corbusier, e redesenhando aprendia sobre relações de espaço e de massa, de movimento e de implantação. Uma das suas primeiras tarefas no *Atelier*<sup>11</sup> será um estudo de habitação económica para Chandigarh — os *Logis à bas prix* ou *Maisons des péons*<sup>12</sup>. É necessário apontar que a palavra ‘*péon*’ usada por Le Corbusier define a origem — e sempre conota, mesmo na linguagem progressista dos anos cinquenta, o camponês, o operário agrícola. No *Atelier* de Le Corbusier, o projecto de habitação para os *péons*, acrescentado ao programa pelo próprio arquitecto, corresponde à necessidade de trabalhar o *elementar*. A investigação do atelier sobre a habitação *minimal* vem de encontro aos estudos prévios de Maciej Nowicki, estes últimos sendo legado das inquietações desenvolvidas por Albert Mayer em contacto com J. Nehru e, essencial, em contacto com os habitantes do campo do norte indiano. De facto, os desenhos que permaneceram do *Village de 750 habitants* parecem assim o prolongamento das provas de Nowicki referidas como *Superblock L-37* — numeração que designa os bairros de habitação modesta (fig. 3). Doshi revê então os desenhos do conjunto habitacional a partir dos primeiros desenhos de André Maissonnier (fig. 4). Nunca construída, a proposta enriquecer-se-ia de uma aura idealista,

---

<sup>11</sup> Começou com a elaboração dos desenhos do Palácio de Justiça de Chandigarh, a esta data em fase adiantada: o projecto definido pelo *Atelier* aguardava desenvolvimento para a execução. Logo, empreendia o estudo para o *Village de 750 habitants*, a origem do desenho do campus da cooperativa têxtil *Atira*.

<sup>12</sup> O estudo é arquivado na Fondation Le Corbusier sob a referência FLC Dessin 29082, folhas desenhadas por Doshi em Janeiro de 1952.

de um valor de arquétipo?

Desenhada no início de 1952 no *Atelier* de Paris, a proposta da *Maison des péons* era uma composição métrica baseada no fascínio de Le Corbusier por objectos arcaicos como o *charpoy*. A cama indiana serve assim de unidade-base, coberta por uma abóbada de tijolo sob um sistema estrutural elementar de betão e paredes de tijolo. Estas premissas serão abertamente convocadas por Doshi no desenho do projecto de *habitação a custo mínimo* para a associação da Indústria têxtil: o *low-cost housing*, que precede o desenho da Casa de Hóspedes da mesma cooperativa, em Ahmedabad. Nos anos sessenta a cidade de Ahmedabad era ainda definida pelo núcleo histórico (*Old City*) na margem este do Sabarmati, e pelas extensões pontuais para aldeias existentes, mas esparsas, a oeste. Sendo também enraizada nas realidades culturais e climatéricas do território, a proposta inicial serve de modelo para o resto da propriedade da cooperativa têxtil, desenvolvido durante uma década, crescendo neste terreno no limiar entre o campo e a cidade.

Escassez efectiva ou frugalidade *gandhisiense*, o facto é que, enfrentando a realidade construtiva e os constrangimentos técnicos da altura — na verdade não tão diferentes da realidade construtiva de hoje, animada exclusivamente por mulheres carregadas de tijolos numa nuvem de pó de cimento — o modelo inicial, com o projecto da cooperativa têxtil, entrou num processo de redefinição, aliás, de concretização, que permitiu várias experiências e ajustes da parte do arquitecto, passando do estatuto de protótipo ao de matriz. Logo adaptada para a construção de vários conjuntos de habitação no resto do terreno da cooperativa, a matriz *corbuseana* da *Maison des péons* parece afinar-se projecto a projecto, das *row-houses* à disposição em quincôncio, até modelar o desenho elaborado à volta de um pátio comum para a *Casa de Hóspedes*.

### **A nova ‘Viagem do Oriente’**

O regresso de Paris para a Índia é-nos contado nas notas autobiográficas publicadas por Doshi em 2011. Prolongou-se no decurso de 1954, de boleia de Paris até Alexandria, onde apanhou o barco para a Índia. O relatório da viagem de volta para o *Oriente* atrasa-se na experiência do campo italiano e nas impressões dos incontornáveis clássicos helénicos, nos passos do *mestre* Charles-Édouard Jeanneret (Doshi, 2011). Esta passagem entre arte popular e arte clássica fundamentou para Balkrishna Doshi uma reflexão profunda sobre o ritmo e as suas associações na procura da forma construída, formalizada mais tarde em vários ensaios publicados a partir dos anos

noventa<sup>13</sup>.

De volta, prolongou o trabalho iniciado no atelier parisiense de Le Corbusier a partir dos estaleiros indianos. Participou no estaleiro de Chandigarh e seguiu para Ahmedabad onde continuou o trabalho de correspondente *pour Monsieur Le Corbusier*, iniciado por Jean-Louis V  ret.

Jean-Louis V  ret    uma figura importante na realiza  o dos projectos de Le Corbusier em Ahmedabad, da qual pouco    dito. Era correspondente principal de Le Corbusier, nomeadamente responsável pela realiza  o da *Villa Sarabhai*, obra cuja influência sobre a Casa de Hóspedes, mas também sobre a obra de Doshi por vir,    importante: a sombra, quase a escuridão, o carácter térreo do edifício, a horizontalidade do conjunto, o trabalho sobre recursos climatéricos precisos, ou o estatuto do edificado enquanto parte de uma nova *paisagem* praticável, são fundamentos da sua obra (fig. 5). Voltaram a ser expressos de várias maneiras, da realiza  o da escola de arquitectura em 1962    constru  o do seu próprio Atelier em Ahmedabad em 1979.

A partir de 1955, Doshi tomou conta da realiza  o da obra da Casa dos Fiadores em Ahmedabad, a partir da qual começa uma longa rela  o com os *mecenas* da cidade que o v  o apoiar ao longo da sua prática de arquitecto. Foi assim que a *Associa  o de Investiga  o das Industrias Têxteis de Ahmedabad* (conhecida sob o acr  nimo *ATIRA*) lhe encomendou o conjunto habitacional do seu *Campus*. Durante uma década, a partir de 1956, Doshi desenvolveu protótipos habitacionais para várias famílias no seio do terreno da cooperativa têxtil, habita  o econ  mica e residências do pessoal. A Casa de Hóspedes, última construída de uma série, cont  m em si as várias e às vezes contraditórias influências que actuam necessariamente sobre um trabalho de síntese. No fundo, ensaiava ao construir as propostas não realizadas desenvolvidas no Atelier para Chandigarh, adaptava-as para as condi  o  es e a mão de obra locais e, ao afinar tudo na obra, encontrava solu  o  es específicas (fig. 6). No entanto, esta dedu  o directa, bem que factual e conseqüente, não chega a explicar inteiramente o nível de síntese que determinou    concep  o da Casa de Hóspedes — entre forma  o parisiense, *habitar* indiano, rigor construtivo e vizinhança aldeã.

Outros eventos, no decurso do período da encomenda, virão apoiar, influenciar talvez e certamente orientar a sua investiga  o sobre a questão do *habitat*: a sua verdadeira *Viagem do Oriente* teria assim lugar ao início dos anos

---

<sup>13</sup> Alguns dos ensaios escritos por B.V. Doshi ao longo da sua prática foram compilados por Bruno Melotto em *Sangath, Indian architecture between tradition and modernity*. (Doshi, Melotto ed., 2012).

sessenta. Corresponhia ao encontro com Louis Kahn, na sequência da bolsa da Graham Foundation<sup>14</sup>, realizada em 1958 com o desenvolvimento de um ensaio sobre as aldeias indianas (Curtis, 1988). Esta nova *Viagem do Oriente* — esse *outro* oriente, relativo ao subcontinente — passou pelos Estados Unidos e o Japão. Ensinou, professor convidado na *Pennsylvania University* de Filadélfia e na *Washington University* de St.Louis. Foi também uma oportunidade de encontros prolongados com o arquitecto holandês Aldo Van Eyck, ardente advogado de uma *outra sensibilidade* na produção da arquitectura, e isto desde o início dos anos cinquenta. Uma rede essencial de afinidades éticas e estéticas — fortalecidas pelo contacto com personagens como o crítico Siegfried Giedion — vinha assim afinar o discurso do arquitecto indiano e de uma certa forma orientar a sua prática. Dos meios higienistas e às vezes dogmáticos do movimento moderno, fazia uma leitura crítica, e pessoal; criando, um pouco à maneira de Aldo Van Eyck, uma linguagem mística e quotidiana, talvez funcional porque precisamente

---

<sup>14</sup> Ver a Carta de Le Corbusier, Paris, à Josep Lluís Sert, Harvard, datada do 12 de Julho 1957, (Le Corbusier, & Sert, 2009) que transcrevemos aqui na sua integralidade enquanto *resumo* do trabalho de Balkrishna Doshi no atelier de Le Corbusier, e transição para a nova viagem de 1958 para os Estados Unidos incentivada por Siegfried Giedion:

*Mon cher Sert,*

*Balkrishna V. Doshi me fait part de l'invitation qui lui a été adressée par Giedion au nom de la Graham Foundation Commitee. Il me demande de bien vouloir donner mon appréciation quant à la valeur de sa collaboration tant dans mon atelier qu'à Ahmedabad.*

*Je vous prie donc d'examiner dans le tome VI des Oeuvres Complètes de Le Corbusier, les travaux faits par Doshi dans mon atelier: page 134, la Villa Shodan et page 145, le bâtiment des Millowner's Association. Il a fait les dessins complets de ces deux bâtiments. De plus, il est allé à Ahmedabad en surveiller la construction (surveillance qui avait été commencée par Jean-Louis Véroet, un architecte parisien obligé de faire son service militaire). Il a également surveillé la construction de la Villa Sarabhai (page 114).*

*Par ailleurs, vous trouverez à la page 102, une partie du travail que Doshi a eu en charge, sous ma direction à Chandigarh, pour une révision du Palais du Gouverneur.*

*Ces exemples suffisent pour montrer la qualité du travail de Doshi.*

*Vous trouverez aux pages 142 et 143 une partie de son intervention personnelle pour le mobilier.*

*En un mot, je peux dire que c'est un plaisir pour moi de recommander Doshi qui est un garçon de la plus haute valeur morale, intellectuelle et technique. J'insiste sur le point de vue moral, car les hommes de caractère ne courent pas les rues. Je suis sûr qu'il aura un intérêt à recevoir le choc américain et que les contacts (dont parle Giedion dans sa lettre du 17 Juin à Doshi) seront du plus grand profit pour ses interlocuteurs.*

*Croyez, messieurs les membres de la Graham Foundation Commitee, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.*

*Le Corbusier.*

contraditória<sup>15</sup>. Este processo ilustrava-se nos estudos para a Casa de Hóspedes, testemunho flagrante das hesitações do arquitecto no período entre 1955 e 1965 (fig. 7, fig. 8).

A razão oficial da viagem ao Japão era o Congresso de Tóquio, a dita *World Design Conference* de 1960, como também chegou a ser descrito nos *Cadernos de Viagens* de Fernando Távora, o mestre português do modernismo crítico — perdoem o atalho. A ocasião da *WDC* expõe assim o arquitecto a uma outra vertente do legado moderno, que encontrava na linguagem moderna possibilidades para uma expressão regionalista, conseguida por Kenzo Tange, por exemplo, como também possivelmente às ideias de crescimento orgânico ligado a cidade-natureza do *metabolismo*, que levaram às perspectivas dos anos setenta sobre o carácter mutável da cidade e o carácter reproduzível (e altamente alterável) do projecto de arquitectura. Ainda ausente da prática de Doshi — ou até presente mas ainda *em possibilidade* na obra da Casa da cooperativa têxtil de Ahmedabad — esta dupla questão chegou de facto a ser largamente abordada nos anos oitenta, uma vez que o arquitecto se envolveu em encomendas públicas de grande escala<sup>16</sup>.

Mas o que marcou substancialmente o modesto ensaio da cooperativa têxtil foi, de facto, o estaleiro monumental do *Instituto Indiano de Administração*, a dois passos do campus da cooperativa têxtil, do outro lado da avenida Vikram Sarabhai, a Sul. Em 1962 Doshi convidou Louis Kahn para responder à encomenda do Instituto em Ahmedabad<sup>17</sup>, o que lhe deu a oportunidade de aprender com uma outra figura do modernismo, figura com uma abordagem radicalmente diversa: uma outra cara do modernismo, estranhamente ligada a uma certa forma de *geometria sagrada*, omnipresente nos tratados de edificação clássica indianos — o *vastu*, ao qual o aprendiz modernista desenvolveu um interesse aliás contraditório. Responsável, com B.V. Doshi, pela construção da obra do *Instituto de Administração*, Anant Raje veio a ser uma outra

---

<sup>15</sup> Na sua *História da Arquitectura Moderna desde 1900*, William Curtis comentava o trabalho de Aldo Van Eyck de uma forma que se assimilava ao trabalho desenvolvido por Doshi na mesma altura. '*Para muitos projectos dos anos sessenta, o interesse para as qualidades primárias do abrigo, do recinto, ou da processão, provindo em parte do estudo das estruturas urbanas tradicionais, ia de par com o foco dado à noção de lugar.*' (Curtis, 1996, p. 446)

<sup>16</sup> Aponta-se aqui para a concepção do conjunto de habitação económica Aranya em Indore, projecto extensamente publicado enquanto modelo de produção de arquitectura *participativa*, quando se trata de facto de realidade *incremental*, onde a arquitectura faz-se sim *para e pelo habitante*, mas criando-se segundo as necessidades do habitante no quadro das infra-estruturas construídas.

<sup>17</sup> Ver *Gandhinagar*, relatório sobre os pormenores do encargo do Instituto Indiano de Administração de Ahmedabad. (Kalia, 2004)

figura essencial do modernismo indiano, resolutamente associado às lições do ensino de Louis Kahn. Partilhando o estaleiro vizinho, o seu nome aparece naturalmente na ficha da obra da Casa de Hóspedes (Curtis, 1988), e a sua participação na realização da *Casa* simplesmente elucidada, se fosse preciso, a expressão «à Kahn» do conjunto. Assim para Doshi, a Casa estreava o peso do método de Louis Kahn para a sua concepção do espaço mas também para a sua prática do *construir*.

O ano de 1962 também viu a criação da escola de arquitectura de Ahmedabad. Em paralelo à escola, tinha estabelecido o seu atelier e criado a fundação de investigação *Vastu Shilpa* (o nome do seu atelier é composto a partir da palavra *vastu*: *arquitectura, arranjo, padrões* ou simplesmente, *casa, arte de construir*; e de *shilpa*: *ambiente*). O objectivo da fundação é, ainda hoje, o estudo das condições do *habitat* indiano. Contando notáveis intervenções no território rural e urbano, aproximar-se-ia da maneira de apreender o território observada a partir do *Pilot Project* de Albert Mayer, sendo uma continuação lógica das intenções da pós-independência? As perguntas iniciais, repetindo-se, evoluem, convocando a realidade rural, já não para informar a cidade, mas para recompor desta vez, o campo no urbano.



### **Déjà-vu**

*Dizem eles que, na sua linguagem, chamam «kômai» às aldeias ...e que os 'comediantes' ...derivam ...de andarem de aldeia em aldeia, por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo «drân» para significar o 'fazer' ...por imitação, apreende-se as primeiras noções.*

— Poética, Aristóteles.

*...o obscuro poder de tornar de novo presente em si uma impressão passada...esse poder de suscitar implica, pelo menos, a possibilidade de fazer surgir... como vizinhas e contemporâneas, como existentes quase da mesma maneira... duas impressões, umas das quais, no entanto, é presente, ao passo que a outra, há muito talvez, deixou de existir.*

*...por um lado...o murmúrio insistente da semelhança, ...e, por outro lado, ...o recesso sempre possível da imaginação... análise da impressão, da reminiscência, da imaginação, da memória, de todo esse fundo involuntário que é como que a mecânica da imagem no tempo... De modo que a representação sempre acorrentada a conteúdos muito próximos uns dos outros, repete-se, chama-se a si mesma, dobra-se sobre si, faz renascer impressões quase idênticas e assim engendra a imaginação.*

— As palavras e as coisas, Michel Foucault.



— *Conheces, tu, Marcel Marceau?*

Não se sabe exactamente se o *mime* vem do *imitar* ou se a imitação (*mimesis*) vem da sua arte: representação e acto confundem-se na origem da palavra. No entanto, o lugar comum da cara branca sobre um palco negro, mãos ágeis sobre as quais a luz cai de cima e deixa ver gestos exactos e articulados, resiste. Mas é do *processo* atrás destes gestos mudos que se fala aqui. Porque o *mime*, sempre *a partir de*, consegue elaborar um vocabulário elementar e abstracto, performativo e mudo, interessa o arquitecto. E se Doshi evoca a memória de um Marcel Marceau subindo as escadas de uma casa com três pisos sem deixar o palco, a história leva necessariamente para a Paris dos anos cinquenta, a Paris do pós-guerra, da desilusão optimista e da troca compulsiva de certezas absolutas para o exalto do quotidiano... «*Conheces, tu, Marcel Marceau?*», perguntou.

É um mesmo processo que leva o *fazer* ao *fazer como*. Mas *'nunca foi uma questão de copiar a natureza, na obra de arte. É questão de uma equivalência da natureza, isto é de trazer num quadro ao mesmo tempo vida, movimento e harmonia, criada pela montagem de linhas, de cores e de formas independentemente da representação.'*<sup>1</sup> A representação em crise, a imitação em causa, a independência à figuração: os modelos mudavam, ou aliás, o processo de imitar mudava. Imitar era já interpretar, *'trazer num quadro vida, movimento'*: era o processo natural que se imitava. A antiga trindade

---

<sup>1</sup> *Le mur, l'architecte, le peintre* (Léger, 1933) é um texto fundador do pintor francês também conhecido sob o título *Discurso para os arquitectos* pronunciado por Fernand Léger durante o quarto Congresso Internacional de Arquitectura Moderna de 1933, que levou para a *Carta de Atenas* (tradução livre a partir da versão publicada por Gallimard em 1997).

aristotélica da imitação do *modo, do meio, ou do objecto*, lia-se logo de uma outra forma: para fundamentar o estudo de uma obra, privilegiava-se o *modo* (processo, acção) ao objecto (produto, imóvel), e ao meio (ferramenta). E Brancusi, chamado à barra, defendia a abstracção<sup>2</sup>.

O sincretismo que operava na formação de Doshi esclarece-se pela leitura de um ensaio de Umberto Eco sobre *Estética Indiana e estética ocidental*.<sup>3</sup> Extrai dos escritos de A. Coomaraswamy<sup>4</sup> um motivo fundamental da estética indiana: '*um conceito de arte como imitação, não tanto das realidades da natureza, como do próprio processo operativo da natureza*'. A relação com a imitação, longe da procura do *original* a todo custo e das culpas do direito autoral, é de facto radicalmente diferente na arte indiana: a aprendizagem faz-se por iteração, e a qualidade de execução do aprendiz é julgada pela semelhança aos gestos do mestre, sobretudo nas artes performativas. Música, dança e arte dramática são os pilares da cultura indiana, tanto clássica como popular. Assim, '*a experiência do edifício não é só uma narrativa mas também um percurso explanatório que te foi narrado como se estivesses num teatro... porque o edifício não está, não está aqui: o edifício está a acontecer*'.<sup>5</sup>

Se a arquitectura também é uma arte performativa, como Doshi o sugere, recorre-se ainda ao ensaio de Eco para levar a imagem do *habitante-actor-espectador* além da simples anedota e fornecer à mimese uma perspectiva *cultural*, própria da estética indiana:

*'A experiência estética não envolve nenhuma interrogação sobre a realidade do que é imitado: o espectador não quer saber se a pessoa que actua em cena é a personagem de Rama<sup>6</sup> ou o actor, se se trata de Rama ou de alguém que parece Rama: a experiência estética é uma percepção imediata evidente por si, que não comporta falsidade ou verdade... Os tratados indianos insistem continuamente no facto de o actor não dever deixar-se arrastar pelas emoções que representa, mas dever ser manipulador sempre vigilante do espectáculo de marionetas executado pelo seu próprio corpo no palco.'*<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> A anedota refere-se sim ao famoso processo de 1928 em que Brancusi defende o estatuto (fiscal) de *obra de arte* à alfândega americana.

<sup>3</sup> Publicado na *Definição da arte*. (Eco, 1981)

<sup>4</sup> Ananda Coomaraswamy (1877-1947) era um historiador da arte e erudito indiano-inglês, e o autor que transmitiu os tratados de estética indiana para os Estados Unidos, influenciando figuras essenciais da *avant-garde* americana como John Cage.

<sup>5</sup> Doshi, excerto da entrevista, não publicada, realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad. (tradução livre).

<sup>6</sup> Rama é a personagem epónima do *Ramayana*, poema épico sânscrito que é considerado como um dos textos fundadores da mitologia hindu.

<sup>7</sup> Umberto Eco retoma aqui o discurso de A. Coomaraswamy (Eco, 1981)

Passa-se do aprendiz que imita os actos do mestre ao intérprete que actua conscientemente narrativas próprias: trata-se afinal, também para ele, do percurso tradicional do artista indiano. No seu percurso inicial, o novo arquitecto passou da escola *Arts and Crafts* a uma aprendizagem de atelier, de Bombaim a Paris. Na escola de Bombaim produziam-se inquéritos sobre a arquitectura indiana antiga, nos quais as caves de Ajanta e Ellora constituíram uma experiência seminal.

Assim por referência à oficina familiar de carpintaria em Puna, a estadia em Paris no atelier de Le Corbusier poderia parecer como uma alienação à lógica artesanal com a qual cresceu... mas estes paradigmas aparentemente opostos, em vez de anular-se uns aos outros, enriquecem a formação do arquitecto para encontrar-se expressos de maneira óbvia na sua obra inicial. Inscrevem-se assim as bases preliminares para uma leitura do *moderno* orientada pela perspectiva dupla de aviso crítico e atracção curiosa, cravada na complexidade do contexto indiano: movimento contraditório entre aspirações e superstições, que ambos têm forte peso na definição do construído.

*À primeira vista, ...o mundo perceptível do homem moderno parece manifestamente conter muito menos daquelas correspondências mágicas do que o mundo dos povos antigos ou mesmo primitivos. A questão é só esta: tratar-se-á da extinção da faculdade mimética ou da sua transformação?*

— *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Walter Benjamin<sup>8</sup>.

### ***Ostinato***

*Observar, repetir, imitar, abstrair*, e enfim, *interpretar*: a figura do *mime* desapareceria a um certo ponto, até que prevalece a abordagem do *arquétipo*, esse *déjà-vu*. Como um *ostinato* musical, que se repete obsessivamente e molda-se pouco a pouco às variações do tempo, e se vai alterando em superfície para garantir a sua presença teimosa ao longo de uma peça, há figuras que retornam sempre sob a caneta dos arquitectos. Aqui o plural permite ver na obstinação, não do autor, mas da forma em si, a possibilidade de uma genealogia de projecto que procede além do seu próprio autor. Fala-se no jargão de *déjà-là* para apontar o existente: a natureza própria do terreno com a sua carga física de traços de uso; associa-se agora o seu pendente complementar: o *déjà-vu*, impressão de uma memória. Poderia assim ver na exploração insistente da abóbada arcaica, presente em toda a cooperativa da Casa de Hóspedes, uma forma de reprodução de um *déjà-vu*.

---

<sup>8</sup> Op.cit. *Teoria das Semelhanças*, 1933 (Benjamin, 1992, p.60)

De volta do Magreb, nos anos trinta, Le Corbusier desenhou uma cooperativa agrícola que lembrava fortemente os *ksur* berberes<sup>9</sup>. Os celeiros berberes serviam às comunidades semi-nômadas para a conservação de bens e cereais. O *ksur* é um modelo de celeiro arcaico e comunal que evidencia a ponte entre sedentarismo e transumância. Herman Haan, o arquitecto holandês feito *antropólogo*, documentou o habitat do Matmata, aldeia do sul da Tunisia onde se encontra esta tipologia de habitação. Haan apresentou o resultado da sua reportagem no último *Congresso Internacional de Arquitectura Moderna*, que teve lugar em Otterlo em 1959. Explicou, ilustrou, o que intitulou *A vida no deserto*<sup>10</sup>. O *ksur* era a estrutura do conjunto, a própria cooperativa, uma muralha constituída por uma série de celeiros à volta de um pátio central bastante largo, que podia também ser ocupado por celeiros; e a *ghorfa* era a cela, a unidade-celeiro de um ou dois pisos cobertos por uma abóbada simples, com uma escada exterior na fachada (fig. 1). O desenho do módulo da *ghorfa* volta, como um *ostinato*, ao longo da prática de Le Corbusier, logo que seja convocado o *campo* ou uma *ideia do campo*. Ligado de perto ou de longe a uma conotação rural (cooperativa de habitação ou de produção, de facto, agrícola) os projectos desenham à grande escala o perfil de uma *cidade-aldeia*, levando os *ksur* iniciais para uma nova contemporaneidade, imaginada, e nunca construída (fig. 2). Logo, foi na realização de casas de campo que Le Corbusier aplicava, por transferência para a escala doméstica, as figuras e valores das provas precedentes. Balkrishna Doshi certamente não visitou de maneira extensiva o campo norte-africano — trata-se assim de um modelo em '*segunda mão*' colhido nas mesas do atelier e nas páginas abertas da *obra completa* de Le Corbusier. A referência *por procuração* torna-se ainda mais significativa no campo do construído: o símbolo tende à uma carga aditiva, não subtractiva.

Existe aqui um amálgama, visto que a abóbada, também para Le Corbusier, se manifesta na estética industrial, com as suas asnas metálicas. No caso, por exemplo, do protótipo de Cooperativa agrícola para o território nacional francês, aliás *Le*

---

<sup>9</sup> Trata-se do estudo para a *Ferme Peyrissac*, residência para o campo argelino: Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1938-1946*. (Le Corbusier, & Jeanneret, 1964, Vol.4, pp. 116-123)

<sup>10</sup> No Congresso de Otterlo, reuniram-se, entre outros, Aldo Van Eyck, Louis Kahn, Fernando Távora, Kenzo Tange, André Wogenski, e as figuras desta geração de arquitectos que propunha respostas para a questão do *habitat* nas suas dimensões latas, cada um de acordo com um contexto próprio. Este exemplo de reportagem antropológica foi publicado nos *Documentos de arquitectura moderna* sobre o Ciam '59 (Newman, 1961. pp.150-156).

*Village radioux*<sup>11</sup>, a proposta em série era curiosamente marcada pelas memórias de viagens. Logo, a cela arcaica foi exportada para situações tão variáveis como a periferia parisiense — *La Petite Maison de Week-end*, *Les Villas Jaoul* — ou o sul da França, sob o patente de *Volume alveolar habitável 226x226x226* — para Roq e Rob (fig. 3).

Da *Petite maison de Week-end* de Le Corbusier às *Villas Jaoul*, dos armazéns industriais ao *Village radioux*, da *Maison des Péons* para a *Casa de hóspedes* de Doshi, tratar-se-ia de uma mesma figura — de um *ostinato*? A ideia (o ideal, paradoxal) do *rural* na obra de Le Corbusier é pouco comentada, ainda que seja muito presente ao longo da publicação da sua *obra completa* — a cooperativa agrícola para o campo argelino, os protótipos de habitação *Monol*, o *Village radioux*, as residências de *Roq e Rob*, o *Village pour 750 habitants* para Chandigarh... Estes projectos constituíram variações sobre o tema formal da abóbada ligado directamente — conscientemente ou não — a uma certa ideia romantizada do *conviver* na era tecnológica. Nunca construídos, estes ensaios de *idades* no meio rural, aguentavam em teoria os paradoxos do oxímoro, mantendo-se nas orlas da utopia. A realização das casas de campo (nomeadamente as casas Jaoul e a casa Sarabhai) actualizava de um certo modo uma das inquietações mais obsessivas do arquitecto.

Seria curioso ver na figura de Le Corbusier um *Rousseau* moderno, à procura da expressão mais arcaica do *habitat* humano? Lewis Mumford, muito severo e crítico sobre a posteridade do modernismo tal como proposto por Le Corbusier, propunha contudo uma visão de uma ordem semelhante — ainda que textual, enquanto a visão de Le Corbusier se mantinha no campo, implícito, da estética e da plástica, antes de mais visível na sua produção de pintura e de escultura (fig. 4) — : a aldeia primitiva seria uma representação ritual '*dos emblemas do corpo feminino*'.<sup>12</sup> A tese, datada de 1961, pode parecer tendenciosa, mas dá a entender os correntes de pensamento que operam nos anos sessenta, com essa necessidade de regresso ao arcaico. Já iniciada nas indagações do Cubismo, tal *necessidade* é de facto prolongada por Le Corbusier quando pretendia abrir a via '*Après le Cubisme*'. Encontrava-se então no *primitivo* o vocabulário formal necessário à *nova* era moderna... sem evitar os amálgamas e atalhos que esta atitude pode implicar. Mumford justificava logo: '*não se trata de uma hipótese*

---

<sup>11</sup> *Le Village Coopératif, 1934-1938*: Volume 3 da obra completa de Le Corbusier. (Le Corbusier, & Jeanneret, 1964, Vol.3, pp. 106-115)

<sup>12</sup> (Mumford, 1961, pp. 10-15, tradução própria)

*aventurosa de psicanalista... o mesmo signo hieroglífico significa 'a casa', 'a cidade', e 'a mãe', como se representava a mesma função do amamentar-alimentar do indivíduo para o colectivo'. E insistia: 'As construções as mais primitivas... geralmente têm uma forma arredondada, lembram o tal primeiro molde mitológico...'. Logo, a aldeia primitiva é feita de casas, armazéns, celeiros, solidamente agarrados ao solo...*<sup>13</sup>

Ligado directamente ao pensamento da nova escola de arquitectura crítica do modernismo americano, citando extensivamente nos seus ensaios a investigação de Maciej Nowicki, a origem do primeiro projecto para Chandigarh, Lewis Mumford explora a origem da forma da cidade nas analogias entre aldeia e representação ritual do corpo, numa dicotomia arcaica entre feminino e masculino. O celeiro, primeira construção sedentária, materializaria então a *forma da arquitectónica aldeã* por excelência, respondendo de facto às funções do *acolher, proteger, nutrir, encerrar*<sup>14</sup>. Se, assumindo a sob-interpretação, escava-se o discurso de Lewis Mumford, ler-se-ia então nas indagações permanentes de Le Corbusier à volta do corpo uma procura da forma arcaica, *recherche patiente* a partir de desenhos, pinturas e esculturas que fundamentava a sua prática da arquitectura<sup>15</sup> (fig. 5). E perceber-se-ia assim, do corpo à aldeia, as associações subjacentes ao vocabulário plástico de Le Corbusier, associações que permaneceram, cravadas num amálgama natural, nas obras para a Índia?

O *ostinato*, curiosamente, é contagiante: não se restringe às obsessões pessoais mas invade, *à maneira de uma necessidade muda e indelével*<sup>16</sup>, as procuras sustentadas por inquietações semelhantes, os ensaios de habitação colectiva nos territórios ambíguos entre campo e cidade. As obsessões plásticas do mestre se encontrariam assim, desencarnadas, no desenho do aprendiz? Se seguirmos *As palavras e as coisas*, o nosso *déjà-vu* seria talvez *o fundo indiferenciado, movente, instável, sobre o qual o conhecimento pode estabelecer as suas relações, as suas medidas, e as suas identidades*<sup>17</sup>. Assim a abóbada, avatar hipotético de uma barriga, de um seio, ou de uma coxa, desgarrada, deslocada das suas associações primeiras, entre forma carnal e ideal rural, ao ser exportada, mudou de sentido. O motivo, confrontado com uma outra lógica, lógica

---

<sup>13</sup> Ibid. (tradução própria)

<sup>14</sup> Ibid. (tradução própria)

<sup>15</sup> Ver *Le Corbusier's secret laboratory, From Painting to architecture*. (Cohen, & Ahrenberg (Eds.), 2013).

<sup>16</sup> (Foucault, 1966, p.140)

<sup>17</sup> Ibid.

estruturada pelo mapa geométrico emprestado a um outro mestre, Louis Kahn, passou para um sistema estético e simbólico profundamente diverso, contrariando o seu sentido. A forma, então esgotaria os seus significados ou, pelo contrário, se manteria cheia deles, actuando como um *lapsus*?

### **Gesto e silêncio**

Entre Doshi e Le Corbusier, sem linguagem comum a priori, a aprendizagem do desenho do espaço fez-se sobretudo através do gesto. *'É preciso desenhar uma linha (apanha uma caneta e uma folha de papel), ele dizia, — Vê, aqui são os pilares (desenha uma trama de pilares), sabe, o que é preciso fazer é olhar para os pilares, seguir o movimento, essa maneira de chegar, de avançar (desenha um percurso através da trama precedente), e se há uma vista, então lá ir... Isto cria logo uma forma de estrutura, sim. Portanto, quando se desenha uma linha aqui, uma direcção é dada, também. Era assim que ele ensinava. Então era como dizer que simultaneamente me mostrava o caminho no espaço, como o movimento ocorre, a maneira como se percebe a envolvente, e a maneira como uma pessoa é guiada...'*<sup>18</sup> Assim, a aprendizagem da arquitectura fazia-se pela aprendizagem dos gestos dos outros; já não só pela aprendizagem do acto de desenhar *per se*, mas sim pela necessidade de perceber os gestos comuns de andar, de sentar e deitar.

No entanto, na Índia, estes gestos básicos tornaram-se para Le Corbusier objecto de uma forma de lirismo à margem da ideologia. O que parece ser na primeira leitura uma forma de funcionalismo estrito, naturalmente relacionado com os constrangimentos de um esquema de *habitação a custo mínimo*, aparece afinal constituir um discurso ideológico do qual a Casa de Hóspedes se destaca claramente: se herdava da forma e da abóbada para a cela individual, revisitava contudo inteiramente o esquema espacial, e de lá, a intenção dada ao espaço colectivo. Passar da *rua-corredor* para a *praça-sala* não é inocente: o gesto linear (e único) foi posto de lado para propor em vez uma variedade de situações e de atitudes, num esquema de espaços imbricados.

*Colocando as famílias umas ao lado das outras, evita-se a promiscuidade; a separação é total; é o mesmo princípio que gere as 'Unités d'habitation de grandeur conforme'*<sup>19</sup>: chega ler

---

<sup>18</sup> Doshi, excerto da entrevista realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad (tradução livre).

<sup>19</sup> A nota publicada no Volume V da *Œuvre Complète 1946-1952*, que contém os estudos para Chandigarh e o primeiro esboço dos projectos de Ahmedabad, descreve: *'Le programme de Chandigarh donnait une surface de 110 mètres carrés par famille pour les péons. Ces 110*

em detalhe a descrição que Le Corbusier fez do estudo para a habitação económica de Chandigarh para perceber uma intenção higienista, radical, mas contudo sentimental para a qual '*as ruas tornam-se corredores interiores de tijolo limpo onde se anda descalço*'. À visão drástica da *Unidade* de Le Corbusier se substituiu a proposta ponderada de uma *Unidade* partilhada. Assim o aprendiz, a romper a '*unidade*' do primeiro modelo, conseguiu encontrar, finalmente, uma definição adequada do termo. Afinal, na Índia *unidade* quer dizer *comunidade*, e isto traduz-se *de facto* no desenho da habitação, e logo, no ensaio em questão. Este processo demorou cerca de uma década até aparecer no desenho da cooperativa, mas deste primeiro passo além do modelo, lembra-se das definições iniciais, visto que não se trata especificamente de uma *emancipação* do modelo — a presença do ensino corbuseano mantinha-se — mas bem de uma leitura do *modo de fazer* do mestre, e já não do objecto produzido. Do fascínio inicial pelo gesto comum, fez-se um motivo procurado (fig. 6).

*'A imitação tem duas caras, como Jano: de um lado é imitação do já-construído, dos aspectos dos outros edifícios e espaços, é imitação do fazer; do outro lado é representação do outro, ficção, fábula, mito. O termo imitação ou mimesis recolhe estes dois significados: procura-se demonstrar a sua indissolubilidade.'*

— *Arquitectura e imitação*, Pio Luigi Brusasco.<sup>20</sup>

Nesta procura da adequação entre *promeneur* e *habitant*, desenhar era já orientar o uso do espaço, o antecipar, porque antes de tudo, *o edifício é performativo, está a acontecer*. Assim, além de *aprender a fazer como*<sup>21</sup>, o arquitecto familiarizava-se com a *representação do outro*, e associava *ficção, fábula, mito* à concepção de projecto. *Parte-se do*

---

*mètres carrés comportent la part des rues, l'urbanisation du secteur, le jardin, la maison, etc. ...On admit que 110 mètres carrés entre quatre murs peuvent faire un appartement: "soleil, espace, verdure", comportant des parties couvertes, des parties ouvertes et à l'ombre, des parties libres en plein air et la rue passant au devant apportant sa distraction (qu'elle peut offrir à volonté). En mettant les familles les unes à côté des autres, on évite qu'elles ne soient en promiscuité; la séparation est totale; c'est le même principe qui gère les unités d'habitation de grandeur conforme. Le groupement des 750 habitants constitue un village; les rues deviennent des corridors intérieurs de briques propres, où l'on marche pieds nus; les voitures demeurent à l'extérieur du village, carré d'environ 140 mètres de côté.'* (Le Corbusier, & Jeanneret, 1964, pp. 158-159)

<sup>20</sup> *Architettura e imitazione* (Brusasco, 1992, p.11, tradução própria).

<sup>21</sup> Ver o terceiro parágrafo do presente ensaio, *Aprender a fazer como*, sobre os anos de formação no *Atelier*: o processo iterativo completava-se do trabalho de leitura dos esboços de Le Corbusier e da sua tradução para a medida construída, com a ajuda dos colaboradores do *Atelier* — Doshi cita nomeadamente no seu relatório biográfico (Doshi, 2011) André Maissonnier, Jacques Michel e Germán Samper.

*edifício para uma função: passear para conversar entre si*<sup>22</sup>, é Le Corbusier de novo em *voz-off*. Se a intenção narrativa se vai tornar um motor de concepção específico à prática de Doshi, é sobretudo a interpretação que faz da *promenade* corbuseana que vem esclarecer a concepção da Casa de Hóspedes.

*'Le Corbusier, naturalmente, explicava como nós actuamos fisicamente, como nós nos comportamos. Uma coisa primária: a arquitectura não é uma mera conclusão. Tem um início e tem um fim, e entre ambos há vida a acontecer. E a vida tem sequência, a vida tem padrões. A vida tem modos de agir. Nem sequer se trata de valores culturais, é uma coisa muito simples: a arquitectura deveria ser ensinada através de padrões de comportamento, através de emoções, através de surpresas. Também é funcional. Mas o funcionalismo não fala da subtilidade do comportamento humano, fala de uma função a e de uma função b, mas nunca fala do processo, não fala da maneira como podemos ser induzidos para a função dada ao espaço. Trata-se de saber como quer inferir no que as pessoas fazem, como quer que elas vejam as coisas. O funcionalismo apenas fala de um modelo no sentido estrito. Não estende o assunto para o quê, o quando, o 'como é que eu vou ver, qual será a minha reacção, quais serão as minhas emoções, que tipo de luz estará lá', etc.'*<sup>23</sup>

Se o mestre, fascinado, observou no Punjab pessoas colocando a sua *cama de quatro pés* na varanda, o aprendiz descobria de novo atitudes para ele familiares. Atitudes, gestos, *maneiras de se movimentar*, tornavam-se assim modelos para a elaboração de um vocabulário aplicado ao desenho do *habitat*. Afastava-se do modelo físico da *rua-corredor* para encontrar digressões espaciais na sequência de compressões e dilatações habituais aos *lugares comuns* do habitat indiano como o templo, a varanda, ou o pátio. Operava assim a necessária transferência do modelo para os valores de uma sociedade baseada na partilha de uma experiência comum: festivais, rituais, celebrações, são eventos agregadores onde se actua o *drama* quotidiano.

*A linguagem silenciosa*, de Edward T. Hall, aponta em 1959 para a importância, subestimada segundo o antropólogo, dos padrões de comportamento, *'essas regras culturais implícitas a partir das quais conjuntos são dispostos para fazer sentido'*, no entendimento das dinâmicas que operem sobre o território. Mas por *território*, entende o espaço próprio de uma pessoa, definido a partir da projecção *cultural* dos seus gestos no espaço. Evidencia assim os laços íntimos entre território,

---

<sup>22</sup> Le Corbusier, Carnets, E21 bis, 500. (Le Corbusier, 1981)

<sup>23</sup> Doshi, excerto da entrevista realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad (tradução livre).

escala e limite, numa tentativa de mapear a relação entre o indivíduo com o grupo. Propõe um *mapa de cultura* genérico que sistematiza uma realidade simples: projectar é *projectar-se para o outro*. Reduz-se numa expressão, na Casa de Hóspedes: o *pórtico*.

Ponto de vista privilegiado para o pátio comum, torna evidente aqui a dupla necessidade de projecção e de protecção que define as bases da relação elementar do indivíduo com o grupo. O módulo do pórtico, repetido invariavelmente à volta do pátio comum, ao projectar a cela íntima para o centro partilhado, também articula o percurso: dando espessura à *distância de interacção* da qual fala E. T. Hall, corresponde assim a realidade (ambígua mas incontestável) de uma intimidade reservada que se associa à observação do grupo, da família, ou da sociedade, seja rural ou citadina. São os diferentes planos que dissociam aqui os gestos explícitos do *observador* e do *observado*: o plano alto é reservado à observação distanciada e passiva, enquanto o plano térreo acomoda a agitação do *vai e vem* quotidiano.

### **Do silêncio ao ruído**

O *conto parisiense* do aprendiz indiano cerra-se aqui, numa nota que pode ainda instruir a leitura da sua obra inicial. Foi Iannis Xenakis, colaborador do *Atelier de la Rue de Sèvres*, engenheiro e arquitecto, mas sobretudo compositor, que introduziu Balkrishna à cena experimental dos anos cinquenta.<sup>24</sup> Quando a arte pictural procurava um novo sentido depois do esvaziamento absurdo e intenso da segunda guerra, a música densificava-se de sons reais, dos ruídos do quotidiano. A *música concreta* fabricava-se no contacto directo com a matéria sonora, gravada e operada, recorrendo às vezes a ruídos familiares fora de contexto ou a pedaços emprestados. Assim, o processo de composição fazia-se essencialmente por construção *concreta* a partir da manipulação de sons. As experiências da *música concreta* levaram para uma outra consideração do som e do *ruído*, sem discriminação. Por analogia, o que seria a expressão do *ruído* no campo do *lugar*? Uma forma de acto involuntário, um apagamento do edifício, a procura do banal? Passava certamente pela composição de elementos familiares, emprestados. Assim para o arquitecto, de volta à Índia, os modelos mudavam: a matriz inicial enriquecia-se de uma camada de *'real'*... E foi no meio dos *rumores do dia* da cidade velha de Ahmedabad que estabeleceu o seu primeiro atelier.

No prolongamento do óbvio *déjà-vu* encontrava no próprio

---

<sup>24</sup> Ver as notas parisienses de *Paths Uncharted* (Doshi, 2011).

núcleo da cidade que habitava o vocabulário adequado à construção do *habitat*. A primeira proposta *por citação* do "ostinato" corbuseano (a casa-celeiro) recuperava assim pontos de ancoragem no modo de vida urbano e tradicional da cidade gujarati. Hoje ainda, desde a janela do último piso do teatro que construiu em 1977, desde essa impressionante peça de arquitectura brutalista que é o *Premabhai Hall*, vê-se a antiga casa em Bhadra onde projectava o arquitecto, no último andar de um prédio doméstico, tão comum e singular como a maioria das *havelis* do centro histórico — essas casas tradicionais das cidades do norte da Índia, construídas num lote estreito e comprido, alternando pátios e pórticos para proteger dos calores do verão e acolher todas as gerações de uma família num espaço compartimentado, hierarquizado, e altamente contido. A *haveli*, casa cidadina, é um lugar distintamente colectivo: a família é constituída por um núcleo alargado de gerações ainda acrescido pelas pessoas de passagem, numerosas e variáveis, que se inserem num esquema social complexo, e logo, num esquema *espacial* complexo. Mais especificamente, no núcleo histórico de Ahmedabad, a casa usualmente integra um conjunto maior, o *Pol*, espécie de 'condomínio fechado' do século dezoito. A *casa* recria assim à escala da família alargada a dinâmica urbana: o pátio, o templo, a pórtico, encontram-se também no seio do espaço doméstico, criando constantes arquitectónicas que constituem *invariantes* da arquitectura popular do norte da Índia.

*Popular*. É difícil render o grau de espontaneidade, de informalidade, e a constante resiliência à obra nos bairros populares das cidades indianas. O grau, em suma, de *ruído*. Ruído visual, espacial, formal, que qualquer tentativa de resposta sobre a questão do *habitat* popular se propõe admitir sem reserva. A concepção da *Casa* começa assim por um hiato: empresta os recursos simbólicos (e higienistas) de Le Corbusier, fundamenta-se na ordem silenciosa de Kahn e, de facto, endereça-se às mudanças permanentes do cidadão indiano... Mas a sequência não é necessariamente antitética: a ordem apela à repetição, a repetição à modulação, e logo, à adequação.

'A cidade, o campo e o *mime*' assim empresta abertamente, por translação para o contexto indiano e para a obra de Balkrishna Doshi, a trindade do título do ensaio de Aldo Van Eyck: *The Child, the city and the artist*, escrito e publicado por partes em 1962, precisamente porque procura reflectir sobre a *reconciliação* de duas ordens. De facto, ao tentar apagar os limites entre arte erudita e arte popular — *entre nota e som* — Van Eyck citava, para ilustrar a sua reflexão, a obra de Igor Stravinsky (lembramo-nos de *Les Noces*, *Le Sacre du*

*Printemps...*) que desviava os ritmos populares russos para os entregar num território escrito, composto, e interpretado. Na verdade, ao desenhar a possibilidade de uma nova *banalidade* dentro de um sistema familiar, a *Casa de Hóspedes* construía as premissas de um vocabulário inesperadamente *endémico*. Preparava o terreno para uma arquitectura '*concreta*', concreta como a música experimental dos anos cinquenta precedentemente evocada: composta por fragmentos emprestados, era contudo sintética. A partir de recursos aparentemente insignificantes — o traçado do pavimento exterior acompanha, tijolo a tijolo, espaços próprios à passagem ou à pausa —, aparece assim uma *outra* trama da matriz do projecto: um mapa de *conotações*.

### **O mapa**

*As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade não aproveitas as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá à uma das tuas perguntas.*

— *As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino.



### **Uma matriz clássica**

*'Quando um ritmo simples é incorporado numa obra clássica, muitas mudanças subtis começam a acontecer. Ora uma nota sendo dividida em quartos de tom, aprecia-se nuances finas, e embarca-se numa exploração que leva no interior de si-próprio. Isto torna uma pessoa mais sensível ao mundo à volta.'*<sup>1</sup> Por negociação entre arte clássica e arte popular, o arquitecto encontra uma dinâmica de trabalho que vai e vem entre estrutura e vivência. Esta negociação necessária, constante na obra do arquitecto, faz pensar no processo de modelação da música hindustana. Parte do princípio de que existe um modelo estruturante, o *raga*, que estabelece o quadro a partir do qual inúmeras variações são possíveis, mantendo um motivo recorrente que constitui a *identidade* da peça.

*Igual e contudo sempre diversa*, da música clássica indiana ouve-se partes dentro do jardim do atelier do arquitecto, cenário de fundo ao encontro quotidiano da equipa, cobrindo ligeiramente o ruído das buzinas na estrada além. Porque apenas a ordem aparente *torna sensíveis* as variações, o conjunto da cooperativa têxtil que nos ocupa desenvolvia modos de conjugar o módulo singular e, explorando variações sobre o tema da abóbada, dava necessariamente uma intenção distinta a cada variante do projecto. Esta coerência, embora formal, nunca se tornara rígida na modulação do espaço colectivo. Apelava de facto a uma desmultiplicação interpretativa do projecto. E ainda permite, hoje, informar a matriz original do projecto à escala do mapa, da intervenção de conjunto: a intervenção feita por Doshi é claramente

---

<sup>1</sup> *My search for a healthy architecture.* (Doshi, Melotto, ed., 2012, tradução livre.)

identificável no seio do terreno da associação têxtil, agora povoado por edifícios esparsos e descaracterizados. Se seguia uma matriz própria, o conjunto inseria-se ainda num mapa maior, que respondia também à ordem de implantação do *Instituto de Administração* de Louis Kahn (orientação de facto sugerida pelo arquitecto da *Casa de Hóspedes*), obra limítrofe<sup>2</sup> (fig. 1). Seguir o mapa estabelecido pelo *Instituto* era uma escolha evidente, com um motivo concreto: o vento vindo do Sudoeste, toda a matriz do projecto orientava-se consoante, para dirigir os correntes de ar nos espaços interiores. Através de um ecrã de árvores (no Gujarat, até chegar a monção, o vento é seco e traz com ele o impossível calor de Maio) e ainda, no caso da *Casa de Hóspedes*, através destas '*salas exteriores*' criadas à sombra dos pórticos, o ar, arrefecido, penetra os interiores<sup>3</sup> (fig. 2).

Os pórticos da *Casa* começavam por compor uma ordem clara, até simplista: o módulo, sob o modo do *a- b- a*, repetia-se, neste ritmo ternário elementar e invadía, de maneira delicada mas insistente, a nova paisagem do que era ainda um prado para o pasto do gado. '*Quando um ritmo simples é incorporado numa obra clássica, muitas mudanças subtis começam a acontecer*'... De novo, lê-se o desenho da *Casa* à luz dos seus paradoxos intrínsecos: a obra atesta de inquietações formais, poderosas porque *básicas*. Se o dito ritmo *a- b- a* dos pórticos recorda o ritmo repetitivo e persistente dos transes populares, a obra sempre concretiza os motivos primários numa expressão '*clássica*'. Deste modo, a *Casa* expressa necessidades elementares (o pórtico é o lugar da sombra) explorando lugares comuns da arquitectura: o pilar, a base, a abóbada. A própria expressão construtiva da abóbada

---

<sup>2</sup> Ver a *Obra completa* de Louis Kahn (Ronner, Jhaveri, 1987, pp. 208-233)

<sup>3</sup> Poderia ver lá um paralelo agudo, sobre a prática da arquitectura moderna no ambiente de Ahmedabad nos anos cinquenta como descrita por Le Corbusier, quando colocava no papel os princípios de concepção da *Maison d'habitation de Mrs. Manorama Sarabhai* (**Le Corbusier, & Jeanneret**, 1964, Vol. 6, p. 114):

*'Le pays est tropical. La mousson sévit deux mois par année et c'est un duo de déluges et de raies de soleil alternés. Un architecte d'occident a appris son métier pendant toute une vie; aux Indes c'est toujours ce métier qu'il faut appliquer, mais il faut l'adapter à un programme antagoniste: le confort c'est le froid, c'est le courant d'air, c'est l'ombre. Et pourtant le soleil doit pénétrer aux heures favorables, aux saisons utiles. Les moustiques sont partout et les fenêtres ne peuvent pas être ouvertes sans certains aménagements. Qu'il s'agisse de logis, qu'il s'agisse de bureaux, qu'il s'agisse de palais, les données du problème sont dictées par un soleil implacable avec des conditions variant d'un mois à l'autre en température, en humidité et en sécheresse - tous facteurs contradictoires. Jouer le rôle de l'architecte moderne dans ces conditions n'est pas facile.'*

abatida é uma citação directa do arco de tijolo desenhado por Louis Kahn para o Instituto de Administração, desvio manifesto do seu fascínio para a o *arco romano*. A citação construtiva do arco de tijolo num apoio de betão serviu como ponte, uma ponte explícita entre os dois mestres convocados aqui por Doshi, a partir da qual o arquitecto conseguia todavia recuperar valores populares, pelo meio de uma ordem tradicional, ao mesmo tempo banal e simbólica (fig. 3).

*'Falava-se apenas de folclore, e pretendia-se copiar as construções antigas... ao regionalismo passivo retrógrado [o projecto] opunha, numa pobreza de meios extrema, os esplendores possíveis da arquitectura.'* Le Corbusier, a propósito de uma vivenda imaginada para um domínio agrícola na Argélia<sup>4</sup>, resumira assim uma conjuntura equivalente à qual se encontrava o arquitecto indiano ao entrar a década de sessenta: com a *Casa*, recusava um *regionalismo* óbvio para em vez dar forma a um novo *vernacular*, curiosamente emprestado dos *modernos* e levado, com meios excessivamente simples, para uma ordem *outra*, provindo da organização espacial clássica indiana, matriz essencial à leitura da obra.

Na sua representação tradicional a cidade indiana era uma imagem do *cosmos*, ordenada por uma geometria alegórica, onde cada quadro era habitado por correspondentes forças, personificadas pelo *corpo* cósmico que ocupava, da cabeça às pernas, a diagonal simbólica (fig. 4). Do mesmo modo, o espaço doméstico assimilava-se a uma representação da ordem do mundo, e obedecia aos mesmos princípios, aplicados nesse caso à escala da casa. Do território à casa, a construção do espaço originava de um mapa idêntico, simbólico e mitológico, que regrava *a priori* qualquer concepção: segundo Umberto Eco, *'o artista reproduz numa escala menor o mesmo processo exigido para obter o conhecimento de todas as coisas'*<sup>5</sup>. Esta reprodução *por redução de escala* é reveladora no entendimento da produção da arquitectura indiana: se cada construção é, à escala própria, considerada uma representação reduzida do território-mundo alargado, então a obra de arquitectura tende a afirmar-se enquanto *'fac-simile'* térreo do modelo ideal. Libertada dos vínculos infra-estruturais tornar-se-ia necessariamente paradigma isolado, objecto plural mas fechado sobre si, e tornando-se representação da cidade em si-mesmo, ofereceria o seu sentido unitário à escala do grupo, procurando a *comunidade* em vez da *urbanidade*? Os desvios deste princípio são numerosos, originando vícios

---

<sup>4</sup> Descrição da dita *Residência Peyrissac* de 1942, obra não-construída, da *Oeuvre Complète* de Le Corbusier (**Le Corbusier, & Jeanneret**, 1964, Vol. 4, p. 116-123)

<sup>5</sup> *Estética Indiana e estética ocidental* (**Eco**, 1981)

contemporâneos que levaram o lugar para o objecto, a protecção para o proteccionismo, a comunidade ao comunitarismo, efeitos de um *repli sur soi* paradoxal que se pretende ter tornado inevitável.

Assumindo que, desde o nascimento da democracia nacional, o território do subcontinente indiano era fundamentado no seu carácter rural, por analogia o projecto de habitação integrava um mapa necessariamente utilitário e comunitário. 'A não ser que esta tradição sociocultural fique compreendida, a organização dos edifícios, das ruas e dos espaços, não pode formar o desejado tecido onde a comunidade quer viver.'<sup>6</sup> No prolongamento da lógica erudita descrita precedentemente, feita de transferências de escala por representação do tudo na realização do particular, esta realidade essencial — rural, utilitária e comunitária — colocava *a priori* os termos do problema para a realização dos protótipos de habitação dos quais fazia parte a *Casa de Hóspedes*. Incorporar-se-ia então o carácter rural (e autónomo) do território legado dos planos da pós-independência no seio do terreno da cooperativa têxtil? O arquitecto, ao introduzir pedaços de um *déjà-vu* rural, salientava o *determinismo* inerente à história do território indiano, e do território da cooperativa, terreno de pastagem (fig. 5).

Para a proposta de 1965 da *Casa de Hóspedes*, o 'determinismo' geométrico e simbólico do mapa tradicional dobrava-se nas mãos de Doshi numa ferramenta familiar para fazer corpo entre o individual e o colectivo: por associação de ideias, o hóspede podia ligar inconscientemente a sobreposição de planos geométricos da *Casa* à experiência quotidiana do templo, lugar por excelência do percurso que se faz do colectivo para o íntimo. A regra que ordenara a elaboração da trama da *Casa* torna-se legível a partir da matriz clássica dos templos, ou aliás, de forma mais ampla, a das *instituições humanas*. Sugestão feita, no ensaio *O Público, o Privado e o Sagrado*<sup>7</sup>, Charles Correa lembrava: '*cada vastu-purusha-mandala é um quadrado perfeito, subdividido em quadrados idênticos, criando uma série que começa de 1 para 4, 9, 16, 25...até 1024. ... O mandala não é uma planta; representa um campo de energia. O seu centro significa ao mesmo tempo 'shunya' - o vazio absoluto - e 'bindu' - a semente do mundo.*' Esse omnipresente '*mapa-corpo*' designaria talvez o *umbigo* da arquitectura indiana; sendo, às vezes, o fruto narcisístico de

---

<sup>6</sup> *Cultural continuum and regional identity in architecture* (Doshi, 1985, tradução própria)

<sup>7</sup> *The Public, the Private and the Sacred* (Correa, 2010), primeira publicação em *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 118:4, Cambridge, 1999.

uma cátedra abstracta e outras, substancialmente, o vínculo basilar, orgânico, da ordem diária? Largamente convocado no trabalho dos arquitectos do *modernismo* indiano, servia de base de resposta à procura da expressão da *identidade* indiana... Embora '*usamos palavras como 'identidade' ou 'regionalismo' como uma espécie de atalho para falar de um fenómeno psicológico e sociológico extremamente interessante, que lida claramente com a questão da ordem humana em relação com a crosta da terra...*'<sup>8</sup>, apontava um Curtis omnisciente, o arquitecto tenta, ao fazer desta *ordem humana* um ponto de ancoragem, encontrar substitutos construídos a conceitos colectivos e imemoriais, pensando assim a *condição habitada* da mesma maneira que outros pensaram outrora a condição humana: o *habitat* concebe um *microcosmo*.

### Mapa de conotações

Se se voltar para a história da representação do espaço para abordar a própria *concepção* do espaço da qual herdou o arquitecto indiano, há lá uma arte pictural, narrativa dos prazeres quotidianos e das anedotas mitológicas: as *miniaturas* do norte da Índia. As miniaturas, como o nome indica, aplicavam ao extremo tal princípio clássico de *redução de escala* dentro do imaginário popular, representando quadros emoldurados onde apareciam em pintura cenas mitológicas, cenas épicas ou mercantis, cenas históricas, ou ainda eróticas, ou simplesmente cenas domésticas de um passado supostamente remoto (fig. 6). Segundo Doshi<sup>9</sup>, um estudo extenso das miniaturas representando *Krishna* e as *Gopis*, iconografia de uma forma de libertinagem mítica, servira de base de meditação estética e de referência plástica a Le Corbusier para a concepção da *Villa Shodan* em Ahmedabad. As miniaturas assim constituem uma representação arquitectónica vívida, uma prova minuciosa da imbricação de escala precedentemente evocada, *da casa para a cidade, da cidade para o mundo*. As suas personagens anónimos, ocupando pórticos e jardins muralhados, participavam de uma perspectiva lisa da qual escapavam vistas para o '*mundo*' exterior — a selva, este excesso de natureza onde o mito ocorre.

Para representar o seu Atelier, *Sangath*, em Ahmedabad, ou ainda para ilustrar a componente vívida da proposta de *Vidhyadhar Nagar*, em extensão à cidade de Jaipur, Doshi recorreu a modos próprios de representação do projecto de arquitectura fortemente influenciados pelas miniaturas

---

<sup>8</sup> *Regionalism in architecture* (Curtis, 1985)

<sup>9</sup> Ver *Paths Uncharted* (Doshi, 2011)

tradicionais — lembrando curiosamente as guaches de Hassan Fathy, outro arquitecto de uma forma crítica, e pessoal, deste *outro* modernismo.<sup>10</sup> Realizou assim *miniaturas* contemporâneas para expressar as diversas vertentes do projecto de arquitectura: o mapa estrutural com a sua rede de paredes e de muros, o mapa social com os seus lugares de convívio, o traçado do percurso ou ainda o desenho cuidadoso da paisagem, constituíram assim temas de investigação conceptual e plástica personificados no desenho. Ambos projectos sendo enraizados numa procura do que será a *identidade* indiana, o modo de representação participa inevitavelmente do gesto intencional do arquitecto para uma *redescoberta* dos princípios de uma tradição, com a lucidez e o humor que o caracteriza: nas vias dos seus desenhos, carros dão-se com camelos e heróis de uma mitologia colorida. Nestas representações, o fundo e a forma unem-se, actualizando uma arte antiga para incentivar a reflexão sobre o projecto de arquitectura do ponto de vista do território iconográfico e da memória colectiva e popular (fig. 7).

O projecto entendia-se então enquanto *território* social, e se retomava a estrutura formal ligada aos princípios do *vastu* (a geometria simbólica legada dos tratados antigos de construção), nunca entregava a *Casa* a uma linguagem reaccionária. Assim no mapeamento da cooperativa, e no caso específico da Casa de Hóspedes, a estrutura tradicional não leva com ela a pesada hierarquização do espaço, nem a ritualização das escalas sociais inerente ao desenho tradicional do espaço comunitário, que implica usualmente um grande sentimento de regras contribuindo à hierarquização social. O plano alto da Casa põe toda a 'comunidade' sob um mesmo plano centrífugo, o grupo juntando-se no pátio central, desce da mesma maneira para os espaços comuns, no plano baixo. A organização do espaço não impõe percursos privilegiados ou dedicados mas abre pelo contrário uma série de possibilidades.

A obra reflecte assim, a escala da *casa*, o mapa de intenções do pós-independência, com os seus esforços para a unificação e a democratização do território. Prefigurando as grandes encomendas públicas de habitação social dos anos setenta, este ensaio de habitação é também um modesto reflexo da sensibilidade dos seus cometentes. Entre o hierarquizado e o descaracterizado, tratava-se de uma nova negociação para um *outro* território social. A combinação de dois modelos recorrentes, que são antes de mais modelos históricos, a *aldeia* e o *condomínio fechado*, no seio do mesmo projecto remetia

---

<sup>10</sup> Hassan Fathy é um arquitecto egípcio, actor referente no dito *regionalismo* dissecado por Curtis no seu artigo: *Towards an authentic Regionalism* (Curtis, 1986).

para uma necessária sobreposição (e contraposição) do espaço rural e do espaço urbano.<sup>11</sup> Se o projecto dá hoje a impressão de não pertencer ao terreno, poderia ser por duas razões. Uma, optimista, enfatizaria o carácter reprodutível do módulo habitacional, e aproveitaria o motivo de multiplicação da obra enquanto resposta às crises e às fadigas do *habitat* neste meio semiurbano para falar do oportunismo (e da relevância) de uma *obra aberta*. A outra vê que a obra encontra ancoragem no seu lugar apenas à escala territorial, pela orientação da sua implantação e pelas relações de vizinhança com o Instituto de Administração de um lado e a aldeia de Vastrapur do outro (hoje o bairro, engolido na '*metrópole*', ainda é chamado *aldeia*). Mas este último mapa de relações é contrariado pelo corte da avenida e as cercas que mantêm o projecto no esquecimento geral. Porquê, então, esta autonomia aberta ao lugar? Uma resposta, na dúvida, se o motivo desta atitude não teria a ver com a própria natureza do lugar? Um lugar entre o industrial e o rural, descaracterizado, ao qual o projecto construído vinha sobrepor uma nova realidade e de facto, uma nova topografia, trabalhada, que devolva ao lugar uma *outra* identidade, feita da imposição de uma nova ordem discreta, um mapa de pavimento e degraus incluído *entre paredes* como uma cidade nova à escala de uma casa.

O desenho, então, é concebido como um mapa. Um mapa delinea os contornos de um território, aponta as suas balizas, e com uma gramática esquemática representa os relevos do terreno. Do mesmo modo, aqui a paisagem construída regula o projecto, e o projecto em si propõe uma nova paisagem artificial, uma topografia edificada, sobreposta a um existente alisado. Esta nova *paisagem* construída, como no caso da escola de arquitectura de Ahmedabad, ia ser um motivo recorrente na obra de Doshi na década por vir. Mas esta aparente carência de enraizamento do construído no seu lugar abre vias relevantes à situação contemporânea: o carácter reprodutível combinado a consideração lata da *paisagem habitada* levam à ponderação do processo de crescimento interno da cidade (fig. 8).

Ao considerar o território indefinido dos anos cinquenta, ferido pela partição arbitrária e violenta do subcontinente ao sair de 1947, tal afastamento, ou *ausência*, ao lugar, parecia paradoxalmente uma resposta *saudável* à questão do *habitat*. Prolongando as intenções progressistas da pós-independência,

---

<sup>11</sup> William Curtis resumia em 1986, e de forma absolutamente lúcida, as suas inquietações — e de forma lata os problemas em causa na construção da paisagem habitada nas sociedades complexas do que chamara então o '*terceiro mundo*', no ensaio já citado *Towards an authentic regionalism*; do qual encontram-se excertos escolhidos no *Anexo* do presente documento.

voltava a interrogar os seus modelos. E o diagrama tradicional, que dava a trama simbólica, enfrentava a urgência geracional da questão do *habitat* popular. Esta negociação com o território, entre descaracterização consciente e hierarquização tradicional, leva inevitavelmente à questão delicada do contexto da pós-independência: perante os modelos históricos e os modelos importados, nada mais natural que a correspondência entre experiência pessoal e evento histórico quando Doshi levanta questões de identidade.

*Como viveu a Independência? O que significou para si? — Liberdade. Basta esta palavra, não? Uma vez que tu falas de liberdade, a questão é o quê, que fazes desta liberdade? Se não sabes, comesças por perguntar a ti-próprio: Quem és? O quê é que tu queres fazer? E logo, como fazer? E para quê? E vais começar a falar, e vais começar a andar. A liberdade é difícil. Temos de a experimentar.*<sup>12</sup>

#### **‘Composite cluster diagram’: o mapa social**

Há qualquer coisa da escrita automática na linguagem esquemática que usou Christopher Alexander para a '*determinação dos componentes de uma aldeia indiana*'. Conhecido pelos seus *Apontamentos sobre a síntese da forma*<sup>13</sup>, o teórico trocou, em 1962, a seguir a uma viagem ao norte da Índia, o seu discurso usualmente tecnológico pelo tom inquieto de um antropólogo. Em Bavra, uma vila rural a cinquenta quilómetros a Sul de Ahmedabad, descobria as necessidades concretas do *habitat* rural. A sua tese expressava-se por diagramas e, mais especificamente, por um fio de dados cuja lógica obedecia às mais intrincadas dependências e propunha um sistema de análise do *habitat* pela observação minuciosa dos hábitos dos aldeãos. E assim vão, páginas aparentemente herméticas à leitura, por lista de números ligados apenas pelo seu sentido atribuído.

*1 interage com 12, 48, 106, ...*  
*78 interage com 3, 4, 16, 23, 79, 101, ...*

O que se traduziria por:

*1: Harijans considerados como ritualmente impuros, intocáveis, etc.*

mas ainda

*12: A família estendida está numa casa só.*

assim que o problema da

*48: Escassez de terras arvoradas*

---

<sup>12</sup> Doshi, excerto da entrevista, não publicada, realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad (tradução livre).

<sup>13</sup> *Notes on the Synthesis of form* foi publicado em 1964, a partir do PhD apresentado em Harvard por Christopher Alexander. O apêndice, este 'Worked example' é o que nos interessa aqui: *The determination of components for an Indian Village* foi composto a partir da sua experiência em Bavra, Gujarat.

diz respeito a

*106: Novas árvores precisam de protecção para com as cabras, etc.*<sup>14</sup>

Por associação de padrões e de comportamentos, esquiçava um sistema de ligações e de dependências que pretendia actuar enquanto ferramenta para a composição  *sintética* do projecto de arquitectura. A forma assim era um pressuposto de laços sociais que podia resolver o tudo pela resposta das partes. Em teoria, os *componentes* correspondiam a um inventário complexo de dados ligados à vida quotidiana. *78 interage com 3, 4, 16, 23, 79, 101, ...* estabelece assim que é necessário *sombra para se sentar e conversar (78)*, o que está ligado à existência de *regras sobre o facto da porta da casa não poder estar orientada a Sul (3)*, sendo que *umas árvores são consideradas como sagradas (4)*. *As mulheres conversam extensivamente enquanto tomam banho, vão apanhar água, a caminho para o campo e as latrinas, etc. (16)*; enquanto *grupos de homens a conversar, a fumar, até tarde à noite (23)*, precisam de *uma brisa fresca (79)*, mas isto dependeria ainda da *falta de terras arboradas (101), etc.* Ao preencher os vazios — isto é, os laços subentendidos desta trama, científica apenas em superfície, na verdade profundamente baseada numa espécie de *humanismo* ingénuo — interpreta-se a abordagem de Christopher Alexander, que colocava o *problema da forma* a partir do programa. Gerava num primeiro tempo um *mapa social* equiparado a uma ferramenta de composição, para retirar dele diagramas: uma forma de sociologia *ao figurado*.

Este ponto de vista sociológico diz respeito a uma forma de *etnologia* do projecto de arquitectura. Essa *etnologia* reflexiva documenta, e por várias entradas, o projecto da *Casa de Hóspedes*. Antes de mais, a estadia de Alexander na Índia correspondia à época de colaboração plena com Balkrishna Doshi, da qual resultou por exemplo o ensaio-manifesto *Main structure concept: the role for the individual in city planning*, publicado em 1963.<sup>15</sup> A colaboração com Christopher Alexander coincidia também com a mudança de plano da cooperativa têxtil, uma deriva de interesses, a passagem do *objecto* para o esquema de *conjunto*. Doshi, depois da citação moderna do início de 1956, virava-se para modelos próprios ao

<sup>14</sup> Ver *Notes*, referenciado acima, *Appendix I: A Worked Example* (Alexander, 1964, pp. 136-173, tradução livre)

<sup>15</sup> Christopher Alexander e Balkrishna Doshi apresentaram nos Estados Unidos, em Junho de 1962, o resultado do estudo sobre a *'Indian Village Structure'*. A conferência foi primeiro revisada e publicada para *Landscape* em 1963, sob o título *Main structure concept*, e uma segunda vez, à qual se refere o presente estudo, na revista *Ekistics* (Doshi, & Alexander, 1964. Primeira publicação em *Landscape*, Vol. 13, 1963-1964). Excerto em anexo.

território indiano para extrair deles guias para o *habitat*. E, implicando figuras como Christopher Alexander na sua investigação de terreno, inscrevia a sua obra nas inquietações da sua geração — geração para a qual o arquitecto tomava o papel ambíguo e necessário de um antropólogo. Um pouco à maneira de Albert Mayer em 1945 com o Pilot Project encomendado por Nehru e pelo governo das *United Provinces of India*, Alexander chegou a fazer do seu estudo uma encomenda pública, e tomou em 1962 o papel de assessor para o *Village Development Planning of the Government of Gujarat* sobre o plano director de Bavra, trabalhando também à concepção, com Janet Johnson aliás *Jan*, de uma escola para a vila.<sup>16</sup> Ora, a escola, *coberta por abóbadas preenchidas de telha*, pareceria de longe uma nova citação formal da *Villa Sarabhai*. Mas a forma importa pouco nas considerações de Alexander: é a *matriz estrutural*, este *'main structure concept'* que origina o projecto.

*'Estamos neste momento a desenhar uma estrutura primária muito básica, que consiste num núcleo de serviços e de telhados, para pastores de uma aldeia na Índia. [Seguindo o capricho do habitante mas sempre na disciplina da estrutura primária] ... o resto da estrutura vai ser preenchida pelos pastores mesmos. Usarão materiais ... na maneira tradicional; e, visto que esse recheio é barato e expansível, permite alterações e melhorias consoante o aumento de rendimento da família... Obras recentes sugerem que uns arquitectos estão agora explorando uma abordagem mais modesta do projecto ambiental, a contracorrente das tentativas ambiciosas de costume na prescrição da forma do ambiente.'*<sup>17</sup> No método explorado por Alexander — e ensaiado por Doshi — o diagrama, de ferramenta, tornava-se *forma* em si, *forma aplicada* directamente para o construído, gerindo formas abertas mas esquemáticas. *Expectantes*, atiravam o projecto para o seu carácter infraestrutural, focando no sistema de relações físicas e sociais que pretendiam gerir.

A leitura das *Notes* de Christopher Alexander remetia todavia para uma lógica sistematizada e automática. No entanto profundamente documentado e lúcido, o ensaio pouco invejaria à escrita surrealista: a colagem era pensada como um algoritmo que levaria à composição certa, dando lugar a uma síntese expressionista das listas do inquérito. Além do mero exercício de estilo amarrado às questões de método de uma (sín)tese,

---

<sup>16</sup> O projecto é mencionado no Curriculum de Christopher Alexander, sem o documento gráfico que comprovaria a forma como aplicou a sua tese e os seus métodos no modo construído.

<sup>17</sup> Op. cit.: *Main structure concept* (Doshi, & Alexander, 1964, tradução própria)

tratar-se-ia de uma resposta válida para resolver os assuntos do quotidiano rural — com os seus esquemas espaciais ligados *per si* à comunidade e à cultura, ao gado e à terra? Para Alexander, o estudo de Bavra serviu de ensaio prático para o desenvolvimento da sua tese de doutoramento em Harvard, publicada em 1964 enquanto *Notes on the synthesis of form*. Antes de mais um método documentado, este ensaio foi divulgado por incentivo de Balkrishna Doshi em 1962 quando propôs a participação de Christopher Alexander no encontro do Team 10 em Royaumont.<sup>18</sup> O que se deve retirar deste mapeamento é a forte analogia entre aldeia e (infra)estrutura, relevante no seio da sociedade indiana, sendo uma sociedade altamente codificada. A partir do laborioso mapa de dependências, versáteis e subjacentes, cerrava o processo por uma *árvore* de diagramas: a questão da habitação resolvia-se pela elaboração de um *mapa social* que, ao nunca ser imperativo, possivelmente conseguiria ser operativo. Assim, o inquérito original era representado por uma ilustração resolutamente conceptual, síntese dos *padrões* observados (fig. 9). Do método de Alexander, Doshi retirara a relevância de uma leitura dos *padrões* de comportamento, fugindo contudo ao perigo ideológico da aplicação directa de um sistema. Mais simplesmente, defendia a exploração de uma sintaxe elaborada a partir de termos elementares, genuinamente fragmentada. O desenho da *Casa de Hóspedes* assim entrava em *ruptura* com os ensaios anteriores na medida em que propunha um suporte equívoco entre o privado e o público, o rural e o urbano: equivaleria enfim ao '*composite cluster diagram*' proposto por Alexander e Chermayeff em *Community and privacy*<sup>19</sup> (fig. 10). Ênfase era dada sobre a *sala exterior* ('*outdoor room*') enquanto remédio para os conflitos entre *comunidade e privacidade* no meio urbano. Assim extrai-se do inquérito rural lições para o *habitat* urbano, na verdade endereçado às pessoas de origem maioritariamente rural, proveniente — ainda hoje — das aldeias dos arredores da cidade.

A questão do *habitat rural* enquanto modelo de desenvolvimento para o território nacional (e urbano, paradoxalmente) não era um assunto novo, já em 1954 havia tido lugar em Delhi o '*International Exhibition on Low Cost Housing*', conjunto de maquetes à escala real de protótipos de habitação destacado no "Centro de aldeia", conceito bandeira da sua curadora, Jacqueline Tyrwhitt<sup>20</sup>. Se a possível

---

<sup>18</sup> Ver a nota sobre a participação de Christopher Alexander no encontro do Team 10 de Royaumont (Van Eyck, Ligtelijn & Strauven, Eds, 2008, p.716)

<sup>19</sup> *Community and Privacy* (Alexander, & Chermayeff, 1963)

<sup>20</sup> Segundo Ellen Shoshkes, que dedicou um estudo a figura de

participação de Doshi ainda vestia, em 1954, os traços do *Atelier de la Rue de Sèvres*, preparava-se nos bastidores as conexões férteis dos anos sessenta: o Congresso de Delhi fomentara a criação do periódico *Ekistics* do urbanista grego Constantino Doxiadis (a origem do plano de Islamabad, capital do Paquistão), no qual apareceu, em 1964, o artigo manifesto '*Main structure concept*', composto por Doshi e Alexander ao sair da sua experiência partilhada do campo gujarati. Revelara ainda o empenho do arquiteto americano Joseph Allen Stein para a educação e a investigação sobre o *habitat* indiano. Figura relevante do modernismo crítico indiano, Allen Stein chegou a ser, nos anos setenta, o parceiro principal de Balkrishna Doshi. Reconhecido pela qualidade de *mise en oeuvre* das suas obras, foi sobretudo o co-autor das suas maiores realizações dos anos 70; das quais o Instituto de Administração de Bangalore (IIM B.) reflectia princípios observados nas cidades-templos do Sul da Índia (Curtis, 1988); ou ainda o *Gandhi Labour*, Instituto Profissional de Ahmedabad, que recordava a organização do *Panchayat* (governo local) rural do norte da península. A firma *Stein, Doshi & Bhalla*, fundada em 1977, conseguiu assim ancorar a *pós-modernidade* indiana num regionalismo sensível mas nunca redutível a uma forma de *romantismo* camponês. Ao inverso, tirando tanto do ensino do horizonte moderno da costa oeste dos Estados Unidos como da experiência labiríntica das estruturas urbanas tradicionais, pretendia criar respostas texturadas, desviando qualquer ambição *identitária* para uma ordem aberta, simplesmente preocupada pela qualidade do ambiente construído.

### Ordem de correspondências

*A escrita tornou-se, a par da língua, um arquivo de semelhanças não físicas, de correspondências... Assim até a leitura profana — se quiser ser simplesmente compreensível — partilha com a leitura mágica a dependência de um "ritmo" necessário.*

— *Sobre arte, técnica, linguagem e política.* Walter Benjamin<sup>21</sup>.

Há duas obsessões, no trabalho de Doshi, já notáveis na concepção da *Casa*. Ambas estão interligadas, e embora recorrentes na sua obra, parecem simplesmente reflectir lugares comuns da psiché indiana, derivados de experiências usuais, as

---

Jacqueline Tyrwhitt, 'no congresso de 1954, Tyrwhitt arranhou para B.V. Doshi, um arquitecto indiano que trabalhava para Le Corbusier em Paris, e regressava então para a Índia, de conceber dois protótipos de casas para a exposição' em *Visualizing the Core of an Ideal Democratic Community: Jacqueline Tyrwhitt and Post-War Planning Exhibitions* (Shoshkes, 2014).

<sup>21</sup> *Teoria das Semelhanças*, 1933 (Benjamin, 1992, p.68)

dos templos, mercados e jardins do norte do país: o espaço define-se por um centro vazio, marcado por quatro colunas à volta. O princípio é colocado, elementar, adaptável. Este princípio, mantendo a lógica do *ostinato* precedente, desta vez a partir de modelos profundamente indianos, prefigurava a coerência das suas obras da década a seguir, sobretudo no que diz respeito, e é notável, ao espaço doméstico. De facto, a própria residência do arquitecto, largamente publicada sob o nome de *Kamala House*, integrava este princípio de planta em cruz com o centro vazio, a partir do qual surgiam deformações e ajustes (fig. 11).

A ordem e o crescendo cedo encontrados pelo arquitecto na música clássica hindustana ainda permitia a improvisação, oferecendo as condições para a composição por sequências no interior de uma trama fixa, adaptada à construção.

Contrapartida à *composição* e à *sequência*, o par organizado pelo *raga* (linha melódica) e pelo *tala* (sistema rítmico), forma a dupla base da música clássica. Aparece, na prática do arquitecto, não como mera *coloração* dada à sua prática mas sim enquanto modelo estruturante, por analogia: estabelecendo um conjunto de regras para responder às qualidades da encomenda, sempre coloca uma folga de uso, uma duplicidade e uma ambiguidade na definição do espaço. Um exemplo: na *Casa*, o pátio feito de degraus de tijolo abarca duas concepções do espaço, uma tradicional, e a outra, secular.

De facto, se o centro do espaço simbólico indiano era abstracto e vazio, o *núcleo* ocidental, discutido no *Congresso Internacional da Arquitectura Moderna* de 1951, entendia fazer um esforço para, ao sair da guerra, voltar à sua origem social e '*orgânica*' (a partir das várias e debatidas interpretações da sua etiqueta: do *núcleo* ao *coração* da cidade). Assim, se o centro do pátio faz citação ao motivo tradicional do *kund*, '*a frente, um tanque de água feito pelo homem, onde peregrinos se banham antes de rezar, e que desce, profundo, no solo (uma forma de modelo invertido do cosmos?)*'<sup>22</sup>; todavia retoma, do cubo escavado, piramidal, no solo, apenas linhas esboçadas, mantendo uma impressão de *déjà-vu* pouco sofisticado. Do simples cais onde se juntam *mulheres a conversar extensivamente enquanto tomam banho, vão apanhar água, a caminho para o campo*; até o templo do sol de Modhera a norte de Ahmedabad; a impressão de *déjà-vu* vagueia como sempre entre o vulgar e o espiritual, conjugando a razão social do *anfiteatro* a fontes patrimoniais — sendo que, '*de qualquer modo, tanto para o templo como para o 'kund', a*

---

<sup>22</sup> *A place in the shade* (Correa, 2010)

noção de nada, de vazio, é fulcral.<sup>23</sup> (fig. 12)

Vulgar e espiritual, o verbo de Kahn também era: entre *ordem* e *vazio*, os aforismos do mestre de Philadelphia formavam para o arquitecto indiano um *vade-mécum* para a construção. Deste vade-mécum inédito, fez-se um espécie de manual para a composição do espaço, extraindo do seu verbo bruto, inteiro, poético e pragmático, soluções para as relações de espaço e de massa, de luz e de sombra, de forma e de uso. Lê-se, de modo literal, uma ordem de correspondências desassombrada entre a obra construída e o ditado, tanto na composição própria da unidade da *cela* do hóspede como no arranjo do conjunto da *Casa*.

Descrevia, quase termo por termo, a *cela-sala* da *Casa* da cooperativa têxtil — seja *a posteriori* ou *a priori* da sua concepção, importa pouco, sendo *mantras* repetidos pelo arquitecto americano ao longo da década de sessenta, influenciando estudantes e discípulos de todos os géneros. 'A sala é o princípio da arquitectura... A estrutura da sala deve ser óbvia na própria sala. A estrutura, acredito, dá a luz. Uma sala quadrada pede à sua própria luz para ler o quadrado. Esperaria a luz ou de cima ou dos seus quatro lados, enquanto janelas ou entradas... O nicho de uma janela pode ser a sala privada dentro de uma sala... A escolha de uma sala quadrada também é a escolha da sua luz, distinta tanto de outra forma e da sua luz.'<sup>24</sup> Novo manual sobreposto às precedentes considerações programa-pragmáticas das *Notes* de Alexander, as directivas de Kahn eram, elas, construtivas e específicas, sendo exemplificadas no estaleiro vizinho do Instituto de Administração (1962-1974). O quarto quadrado da *Casa* assim possuía as janelas em nicho usadas nas Residências dos Professores do Instituto — um vão em cada canto evidenciaria o volume do seu quadrado: a entrada; duas janelas formando mesas onde se sentar virado para fora do recinto; e enfim uma para o pátio, para este modesto anfiteatro, através do intervalo do pórtico.

No prolongamento do pórtico, cada abóbada cobria uma sala íntima, a escuridão densa em contraste com a luz do exterior. 'Mas há uma fenda', Doshi acrescentou<sup>25</sup>. 'Até uma sala, se deve ser escura, precisa pelo menos de uma fenda de luz para saber dizer quanto escura é'<sup>26</sup>, dissera Kahn. Será esta fenda precisamente que justificaria o aparente arbitrário da

---

<sup>23</sup> 'Zero', *A place in the shade* (Correa, 2010, p.74)

<sup>24</sup> *The room, the street and human agreement* (Kahn, Latour, ed., 1991, pp. 263-266)

<sup>25</sup> Doshi, excerto da entrevista realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad (tradução livre).

<sup>26</sup> *Architecture: silence and light*, (Kahn, Latour, ed., 1991, p.252)

abóbada colocada por cima dos quatro cantos da planta quadrada? Interroga-se os esboços da *Fleisher House*, estudo doméstico que Louis Kahn desenvolveu em 1959, cujo desenho lembra os esforços de Doshi para a composição da *Casa de Hóspedes...* Composição em dezasseis cubos à volta de um pátio, o estudo da *Fleisher House* estranhamente correspondia — *a priori* absoluto — aos ditames do *mandala* tradicional com o seu centro vazio. O estudo dos alçados apresentava uma paisagem de arcos altos e degraus baixos, de salas interiores e salas exteriores inseridas na planta em cruz (fig. 13). Se, parafraseando Kahn, o quadrado *pedia* não uma abóbada mas quatro arcos ou uma cúpula, a adequação formal da abóbada da cela da *Casa de Hóspedes* perderia o seu fundamento inicial? Encontra-se resposta na fenda que segue a curva da abóbada, e ventila simplesmente o espaço. Relevo em negativo, sublinha o volume da cela das *incessantes mudanças das qualidade da luz natural*<sup>27</sup>, numa exploração discreta da luz que ora orientava a cela íntima para o centro partilhado. O *mime*, de novo, com os seus sóbrios meios, ditava uma certa ideia da relação entre o indivíduo e o grupo.

*'A planta é uma sociedade de salas. As salas relacionam-se uma com a outra para reforçar a sua própria natureza... A rua é uma sala de consenso... A rua é uma sala para a comunidade. A casa de encontro é uma sala para a comunidade de baixo de um telhado. É como se uma saísse naturalmente da outra...'*<sup>28</sup> Fundir o urbano e o íntimo, desfocar as linhas certas da toponímia para encontrar *consenso* no movimento constante do grupo para o indivíduo, e no movimento inverso, permitir ao habitante encarar o pátio como uma sala urbana — uma sala que do céu faz o seu telhado, *apenas o céu e as estrelas*, diria o homem de Cap Martin — à qual se amarravam os espaços pessoais das celas. Vulgarizava-se a correlação clássica entre *espaço servente* e *espaços servidos* atribuída às obras do mestre americano. O pátio devia tornar-se *praça*, nos desenhos de 1965, mas a obra construída omite, com uma parede alta que obstrui a entrada noroeste, o carácter urbano do projecto original, com a sua rua de doze pés que levava para a *praça*. O pátio, sem saída, cria todavia uma correspondência forte com o edifício da casa comum que abrigava a sala de jantar e a sala de jogo, espaços colectivos da *Casa de Hóspedes*. *'A rua é uma sala de consenso... Uma sala para a comunidade de baixo de um telhado. É como se uma*

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Traduz-se aqui os termos conceituais de Louis Kahn à través de uma linguagem simples, encontrando o termo '*sala*' para a neutra '*room*' da versão original. Ver, op.cit., *The room, the street and human agreement* (Kahn, Latour, ed., 1991, pp. 263-266)

*saísse naturalmente da outra...*<sup>29</sup> E o pátio e a sala de jogo, volume aberto, profundo, na parte baixa do edifício, se respondiam um ao outro; frente a frente, exterior para interior, radiante e assombrado, dilatado e contido, colectivo e protegido, num jogo de pares que invocaria também os termos do *twin-phenomena* de uma outra figura chave para a compreensão da obra: Aldo Van Eyck.

Estas aproximações anunciavam a Casa de Hóspedes, na segunda fase da concepção (e da construção) da cooperativa têxtil. Enquanto a primeira fase da construção da *ATIRA*, de 1955 a 1961, era um puro produto dos ensaios para a casa de *Péons* de Chandigarh (as habitações de facto ainda são chamadas *Peons Houses*), apenas a *Casa de Hóspedes*, a partir dos seus estudos de 1965, vinha sob a influência tardia de Kahn (o mapa estrutural, a planta de nove quadrados), e ainda abrangia-se, possivelmente, de alguns dos ideais de Van Eyck (da sua defesa para um arcaísmo relevante, na possibilidade aberta de uma aldeia contemporânea). A *Casa* deixava assim entender, além das referências aos temas formais do modernismo tardio dos anos cinquenta, preocupações abrangentes às actuais necessidades da habitação.

Doshi referiu mais uma vez aos arquitectos de passagem em Ahmedabad — numa altura em que a cidade se tinha tornado foco da atenção geral para uma *outra* modernidade, com os modelos dos edifícios construídos por esse *outro* Le Corbusier<sup>30</sup> — quando descrevia as premissas do projecto de habitação económica para a cooperativa têxtil: '*A planta de conjunto das residências do pessoal era como uma aldeia com pequenos espaços comunitários intercalados aleatoriamente. Aldo Van Eyck, que tinha acompanhado numa visita ao projecto, apontou pelo facto de o projecto ser 'uma solução ideal para a habitação indiana contemporânea'*'.<sup>31</sup> Ainda levava consigo as primeiras fotografias dos protótipos construídos de habitação económica para o escritório de Louis Isidore Kahn em Philadelphia, em 1960, que acabava de encontrar. Ansioso de confrontar a sua primeira experiência de construção de habitações de baixo custo ao *savoir-faire* dos seus pares, o arquitecto indiano preparava resolutamente o terreno para a construção da *Casa de Hóspedes*.

---

<sup>29</sup> Ibid, *The room, the street and human agreement*.

<sup>30</sup> Refere-se aqui ao ensaio de Kenneth Frampton, que explora a linguagem primitiva desenvolvida por Le Corbusier desde os anos trinta, sob o título *The Other Le Corbusier, Primitive Form and the Linear City, 1929-52*, na colecção de ensaios *Labour, Work and Architecture* (Frampton, 2002, pp. 219-225); primeiro publicado em *Le Corbusier: Architect of the Century*, 1987, Arts Council of Great Britain.

<sup>31</sup> Narrado em *Paths uncharted* (Doshi, 2011, p. 198)

### **O tijolo e o betão**

*Poderia dizer-te de quantos degraus são as ruas em escadinhas, como são as aberturas dos arcos dos pórticos, de quantas lâminas de zinco são cobertos os telhados; mas já sei que seria o mesmo que não te dizer nada. Não é disto que é feita a cidade, mas sim das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado.*

— Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*.



### **A casa é uma pequena cidade**

Quando se passa pelas vilas do sul do Gujarat, a caminho de Vadodara, pode-se observar recintos distintos nas ruas estreitas das aldeias. De vez em quando, o espaço da rua alarga-se, para se tornar passagem coberta, assento largo de cada lado — um metro e sessenta, um metro e oitenta para se deitar. Se pedir o nome deste lugar recorrente nas vilas — híbrido contudo facilmente identificável entre a varanda e a passagem — respondeu-lhe que é um *khadki*. Para segurar o piso superior, e interior, o *khadki* tem um ou dois pilares de madeira cuidadosamente trabalhada, apoiados numa peça de pedra. Existem diversas variantes do *khadki*, das suas dimensões aos seus materiais e ornamentos, mas todas tem valores comuns: trata-se de um espaço de encontro modesto, para cinco ou seis pessoas ao mesmo tempo, coberto e como que *escavado* ao lado do caminho, acima do nível do passeio, onde os habitantes podem sentar-se para discutir os assuntos fúteis da vida da vila, ou ainda jogar aos dados. Protegida da luz intensa da tarde, esta varanda pública é sem dúvida uma variante sofisticada da *otla* doméstica. *Otla* é o termo gujarati para designar, do mero plano sobrelevado ao umbral espesso, a soleira alargada da casa (fig. 1). *É uma questão de escala*, a parafrasear um Corbusier que, observando as aldeias indianas, apontava: *...a entidade mais pequena, é a varanda e a cama de baixo das estrelas*<sup>1</sup>. E insistia, nos seus cadernos, quando à

---

<sup>1</sup> Pierre e Charles-Édouard Jeanneret foram alojados perto do sítio, ainda rural, da cidade de Chandigarh, numa casa de campo que Le Corbusier vai baptizar nos seus cadernos '*Le Moulin*', o moinho. A concepção da obra para a nova capital fez-se assim ao abrigo da paisagem do campo indiano e dos hábitos dos *farmers*, como testemunham as fotografias de Pierre Jeanneret e os inumeráveis esboços dos cadernos indianos de Le Corbusier. '*C'est une question d'échelle... la plus petite unité, c'est la vérandah et le lit sous les*

volta se falava de urbanismo funcional no congresso britânico a debater *The Core of the City*, hesitando sobre a tradução concreta do *core*, esse núcleo, "*le noyau?*", mero caroço, coração, algo orgânico, substancial à vida da cidade? Ainda impregnado das impressões do campo indiano, da sua recente visita ao sítio de Chandigarh, escrevia para si mesmo, '*O núcleo indiano: a cama e as estrelas.*'<sup>12</sup> Se há uma forma de estetização, numa acepção do *arcaico* que poderia enervar, a poesia do *Corbusier* maduro enraizava-se de facto na realidade quotidiana do país: o clima inescapável, o vento seco do mês de Março, pois até as chuvas torrenciais de Julho, dorme-se ao relento, em cima dos terraços ou nas varandas. E a cama é leve, transporta-se, e dorme-se em *qualquer* lado fresco: dormir, lá, não é necessariamente coisa íntima.

*'Cabe à arquitectura fornecer um quadro construído, como se fosse definir o cenário, para o fenómeno gémeo do individual e do colectivo... Pois uma casa, se for realmente uma casa, é como uma cidade pequena — e uma cidade, se for realmente uma cidade, uma grande casa.'*<sup>13</sup> Dos incentivos de Aldo Van Eyck nos anos sessenta, destacam-se duas linhas para ler, com um outro foco, a obra do arquitecto indiano. Em primeiro lugar, a identidade da cidade com o edifício torna-se via para formular, e identificar na sua obra construída, paralelos físicos entre vilas existentes e casas projectadas. No segundo plano aparece ainda a defesa do valor da obra ambígua, que *fornece apenas o quadro construído*, esboçada a partir do modelo das aldeias tradicionais — lugares desgastados, moldados pelos anos de erosão social que lhes deram forma. Ambas as linhas de pensamento aparecem assim ligadas na reinterpretção criativa dos elementos regionais, que Doshi levava cedo para a sua obra. Se já em 1957 tinha

---

*étoiles.*' Esta nota provem de uma página nos *Carnets*, E21 bis de 1951 (**Le Corbusier, FLC**, 1981, folha 497, tradução própria)

<sup>2</sup> Op.cit.: folha 505.

<sup>3</sup> *A Home for Twin Phenomena* (**Van Eyck**, 1962, p.60) O editor, Francis Strauven, explica, em complemento à edição de 2008 de *The Child, the City and the Artist* (Ibid. p. 228):

*'Van Eyck first formulated this idea in Forum, August 1960. The mutual identification of house and city can be traced back to Alberti and Palladio. In De Re Aedificatoria, Alberti asks: 'If, as the philosophers maintain, the city is some large house, and the house is in turn like some small city, cannot the various parts of the house be considered little dwellings?' A hundred years later, Palladio states the idea in a more affirmative way, in Quattro libri (1570), 'Finally, in choosing a place to build a villa, the same matters must be considered as in building a city; for the city is nothing other than a large house, and conversely the house is a little city.' Remarkably, Van Eyck did not know these precedents when he formulated the idea. He rediscovered it while designing the Amsterdam orphanage, as a result of his thinking in terms of reciprocity.'*

procurado para o *Instituto de Indologia* uma sintaxe elaborada a partir de elementos regionais — museu de arte indiana e arquivo de manuscritos antigos, o Instituto, obra prima que constrói em 1962, era talvez o primeiro ensaio modernista indiano que tentou revisitar elementos regionais numa expressão brutalista — foi só a partir da elaboração da *Casa de Hóspedes*, a sua discreta contemporânea, que conjugava uma dimensão urbana; no sentido em que procurava o *empréstimo* regional apenas na sua trama espacial, trama que lembrava, com as suas alusões óbvias à *otla* ou ao *khadki* tradicional no tratamento do espaço comum, o tecido das vilas tradicionais (fig. 2).

A *Casa de Hóspedes* era, no fundo, pensada como uma pequena cidade, aliás, como uma vila, com as suas ruas, praças, aproximações apertadas, degraus amplos, etc. Presentes no desenho de 1965, algumas partes desapareceriam no projecto construído, mantendo-se todavia a presença primordial, e agregadora, do pátio central (fig. 3). Acima, os pórticos sobrepõem a sua sombra à das árvores: ainda permaneceram do estudo prévio pedaços roubados tanto à cidade histórica como à vila rural. Funcionais, são sobretudo elementos altamente simbólicos: ambos correspondem a dois pilares do quotidiano indiano, o pórtico lembra o lugar do vai-e-vem das orações matinais enquanto a árvore recorda o lugar ancestral do ensino oral. Evidência de uma sociedade estratificada, o espaço comum, seja doméstico ou cooperativo, fazia-se motivo urbano; crescendo, a partir da *Casa*, para se tornar a essência das obras da década a seguir. É de facto no próprio deslocamento de elementos urbanos familiares para o cenário quase rural da cooperativa têxtil que o projecto da *Casa de Hóspedes* encontrou significado: é na articulação ténue desses interesses contraditórios que a obra se construiu.

*The conscious and unconscious pull towards past and present, towards East and West, this, is what makes my practice richer. My efforts have been to combine the virtues of these diametrically opposite demands. Thus, for example, the meandering streets and the pedestrian scales of the village have to come to terms with the eight-lanes traffic system. Similarly, the quiet life in the early mornings and late evenings in the courtyard and under the trees, where platforms, water pots and birds interact, has to accommodate with the sounds of television as well as motorized two-wheelers from each household. Similarly, the intimate social and economic transactions that once took place between extended families and the community have to be viewed against the culture of the impersonal ... I know for certain that it is the combination of such diverse factors that gives an object or an environment its timeless quality.*<sup>4</sup>

Por parte do aprendiz indiano de um mestre modernista — mestre que se contradizia felizmente suficientemente para se

---

<sup>4</sup> *Between notion and reality.* (Doshi, Melotto, ed., 2012, p.77)

permitir digressões à volta de um lápis e de uma cama no meio das aldeias do norte indiano — a reconciliação, previamente articulada por Van Eyck<sup>5</sup>, de *valores básicos*, pelo habitat, toma a forma de uma tradução, construtiva, de memórias. Memórias pessoais e memória colectiva confundiam-se para assentar a *Casa* numa espécie de *memória descritiva* ou aliás, de memória operativa: as memórias de infância dos elementos observados nas vilas tornavam-se motivos absorvidos pela sua obra, imagens resistentes, leitmotive comuns — então reinterpretados para as condições de vida actuais dos engenheiros e empregados da cooperativa, estes *hóspedes da middle-class* indiana. Se procurava uma linguagem adaptada às necessidades progressistas da pós-independência, aproximava-se ao mesmo tempo dos significados que Van Eyck associava aos *elementos* de arquitectura: William Curtis aponta justamente a importância, para Van Eyck, da carga simbólica dos elementos construídos como portas e entradas, elementos constitutivos do *limiar*<sup>6</sup>. Da mesma maneira, Doshi, por transposição de elementos regionais, procurava a ambiguidade espacial entre interior e exterior, sombra e luz, privado e público, privilegiando abertamente, contudo, uma certa resposta à universalidade do *comportamento humano* contra dogmas iterados e, ao inverso também, contra fáceis abreviações culturais.

*'Uma casa nem é uma oficina nem é uma máquina. Pode fazer-se uma escada desta largura (-), pode fazer-se uma escada desta largura (- -) e poderia ainda fazer-se uma escada dessa largura (- - -). O quê que a escada larga faz? O quê que a escada apertada faz? É possível que nem dê vontade de subir, assim criava um sentido de privacidade forte. É neste sítio preciso que se encontra a diferença.'*<sup>7</sup> Ao descrever a interligação fundamental entre forma e uso, cedo superava, por um movimento ágil de *'arrière-garde'*, a comparação há muito

---

<sup>5</sup> Em 1959, durante o CIAM, Van Eyck apresentou a reflexão '*Será que a arquitectura reconcilia valores básicos?*' publicada nos *Dokumente der modernen Architektur* (Newman, 1961).

<sup>6</sup> Ver dentro do capítulo *Collective housing prototype* (Curtis, 1996, p.446) o parágrafo sobre a concepção do espaço de Van Eyck:

*'Van Eyck's quest for these timeless qualities eventually took him far afield to Dogon mud communities in sub-Saharan Africa and into the field of linguistic anthropology. His approach to vernacular forms was mystical; he saw them as expressions of coherent spiritual mythologies which he felt were sorely missing from most industrial building. His analysis focused on the cosmic meaning of symbolic elements like gates and entrances and on the hierarchies of space. He was also fascinated by the way buildings and streets were woven together.'*

<sup>7</sup> Doshi, excerto da entrevista, não publicada, realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad. (tradução livre).

assumida com os seus mestres. 'Afinal, o que importa, é o que uma cidade, uma aldeia, um edifício, um muro, uma cobertura, uns degraus ou qualquer pormenor nos diz hoje sobre o seu próprio sentido humano'<sup>8</sup>, confirmava Van Eyck. Peças elementares são lições de arquitectura básica.

Demonstrando uma certa necessidade da presença do *hábito*, ou do familiar, no desenho do espaço, não encheu contudo a sua obra de um regionalismo mimético primário, pois da cidade histórica retomava apenas as 'relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado'<sup>9</sup>. Da variedade de dispositivos urbanos tradicionais — da *otla*, das *jharokas* (a janela-varanda protegida de ecrãs de pedra trabalhada em filigrane), do *khadki* (o pórtico-assento), do *Pol* (a estrutura urbana do núcleo histórico de Ahmedabad) — abstraía um vocabulário que procurava sobretudo participar da construção do *limiar*, esse suposto *in-between* que, a tomar espessura, se tornaria um umbral denso e complexo (fig. 4).

### **O muro e o umbral.**

Chega-se de lado para a *Casa*. Pelo nordeste, passa-se onde um muro baixo, de um metro e vinte de altura, pára, ao encontro do planalto das celas dos hóspedes (fig. 5). Pelo sudeste, atravessa-se um pátio modesto, ladeado à direita pela parede alta da grande casa comum, que dirige o passo para o pátio central, a partir do qual se sobe para o dito planalto, onde são distribuídas as celas de estadia. Ainda se aproximaria do recinto que forma a Casa de Hóspedes depois de um desvio longo pelo parque da cooperativa, por uma escada de tijolo que permitiria aceder o planalto pelo noroeste. Esta alternativa não foi construída, deixando lá uma parede cega contra o bosque de árvores '*neem*'.

O que resistiu é o estudo do recinto. O *muro*, como um traçado de agrimensor, é um muro baixo e contínuo, ao qual se encostam as partes edificadas do conjunto. Comumente usado na construção de comunidades rurais tanto africanas como europeias ou asiáticas, corresponderia a estereotomia básica do lugar do assentamento humano. Aproximando-se do recinto da Casa, por contraste com os módulos abertos das Casas de *péons* presentes à entrada da cooperativa, lembra-se *au passage* das fotografias de Bernard Rudofsky mostrando vistas aéreas de vilas dos Camarões, onde aparecia claramente a prevalência do espaço exterior definido, protegido, sendo desenho, ou desígnio, sobre o território (fig. 6).

---

<sup>8</sup> *Concept and Vernacular* (Van Eyck, 1962, p. 133)

<sup>9</sup> Op.cit. *As Cidades invisíveis*, Italo Calvino.

*A house-like city and a city-like house should, I think, be thought of as a configuration of intermediary places clearly defined. This does not imply continual transition or endless postponement with respect to place and occasion. On the contrary, it implies a break away from the contemporary concept of spatial continuity and [its] tendency to erase every articulation between spaces.*<sup>10</sup>

Alargava-se a linha do muro para dar espessura ao limite entre fora e dentro, entre o campo da cooperativa e o *dentro* da *Casa*, um exterior fechado sobre si. Estendia-se por um espaço difuso. Afastando-se da franqueza dos primeiros ensaios de habitação, todo o exercício de arquitectura deste edifício modesto consiste na verdade na delicada articulação do campo público para o quarto. Na Índia tradicional, os lugares partilhados, públicos, são ligados a uma luz intensa, enquanto a intimidade se reflecte no grau de sombra (fig. 7). Assim explica-se a espessura do percurso desde a entrada até as celas da *Casa*, sobreposição de ecrãs de abóbadas de tijolo. Se no templo, o ritual é disposto em camadas ordenadas até a cela sacra, o dia-a-dia indiano na sua relação ao *outro*, ao grupo, também é estratificado. O arranjo do espaço articula-se por uma sequência que corresponde essencialmente à passagem da luz intensa do *fora* para a sombra da *casa* adequada à troca de conversa, até atingir a sombra interior do quarto. *O espaço é um complexo de tempos sobrepostos*, teria dito o compositor Olivier Messiaen, ensaiando-se ainda à manipulação de ritmos hindustanos pela exigência rítmica que imporiam.

O crescendo no grau de sombra procurado aqui foi composto a partir de um elemento repetido, o pórtico em abóbada. O pórtico da *Casa* era uma volta dada ao *brise-soleil* corbuseano: depois da realização do *Instituto de Indologia*, Doshi recusara formalmente o uso do *brise-soleil*, contornara-o para '*não copiar*' uma ferramenta que era na verdade uma resposta óbvia ao clima do norte (fig. 8). Citação derivada da *Casa Sarabhai* de Le Corbusier, a procura da sombra pela profundidade de campo, '*calculada para a latitude de Ahmedabad*'<sup>11</sup>, é de facto tradicional, e simplesmente indispensável nessa *latitude*. Os pórticos direccionam também o vento para o centro do conjunto, estruturando deste modo toda a trama do projecto num eixo sudoeste para nordeste. Mas o uso aqui feito do pórtico, com uma orientação solar indiferenciada — sendo colocados tanto a sul como a norte — acusa um valor mais social que climatérico: espera-se lá uma conversa, ocupa o ligeiro aborrecimento do intervalo, num espécie de ócio procurado, desejado. Esse outro *brise-soleil* separa-se da fachada, autonomiza-se, e torna-se sobretudo um

---

<sup>10</sup> *A Home for Twin Phenomena*. (Van Eyck, 1962, p.63)

<sup>11</sup> Como escrito na memória descritiva da *Casa Sarabhai* (Le Corbusier, & Jeanneret, 1964, Vol. 6, p. 114)

elemento social: a *loggia* orienta naturalmente o olhar para o pátio onde se encontra os degraus que formam um anfiteatro modesto, à frente da casa comum. Fez-se do *brise-soleil* uma alternativa endémica, retomando as características essenciais da arquitectura tradicional do norte da Índia: feita por camadas sucessivas, compunha uma complexidade de leitura a partir da sobreposição de tramas simples. Lá, só um *complexo de tempos sobrepostos* era capaz de criar de facto a possibilidade de um lugar colectivo, em correspondência com a sociedade para a qual o projecto era construído. A obra residia assim na articulação destes tempos, sendo uma resposta à necessidade de profundidade de campo, de sobreposição contínua, de repetição exagerada na ocupação do espaço: do *brise-soleil* fez um triplo pórtico que pedia uma leitura indirecta do espaço, ritmando deste modo a sequência de chegada até o quarto.

Prolongando as faixas do interior, o pórtico retoma a profundidade do modelo corbuseano, reabilitando assim a lógica perdida no processo de distorção do modelo para a sua adequação ao quadrado clássico. Esta projecção do interior para o exterior lembra a intenção presente no desenho seminal da *Petite maison de week-end* de Le Corbusier, com o seu 'quiosque na relva', apêndice pontual que completava a composição da casa, e fornecia o lugar exterior desejado para uma casa de fim de semana (fig. 9). Ao contrário da *Casa Sarabhai*, onde as abóbadas são ocultas na fachada por painéis espessos de betão afim de evitar o suposto 'aspecto industrial' de um armazém; na *Casa de Hóspedes* a métrica do espaço interior é ainda sublinhada pela duplicação do pórtico, criando desta forma uma outra sala, extensão exterior mas pessoal da cela individual.

Curiosamente, a métrica estrutural segue uma razão programática contrária ao intuito tectónico: o uso de uma abóbada abatida esforçaria a estrutura lateralmente (o que operaria por um esquema em  $b - a - b$ , com um reforço lateral por naves menores de cada lado). Mas nesse caso, com um esquema em  $a - b - a$ , o módulo central equivale ao banho entre celas, colocado numa simetria higienista sem lógica formal. A coerência estrutural residiria na coesão do conjunto. Nos pórticos, soltos do edificado, o reforço lateral é assegurado por um tirante de aço — resposta a um incidente, contado por Doshi nas suas notas autobiográficas, onde descrevia os primeiros ensaios de construção da abóbada para as casas de custo mínimo da cooperativa.

Eis o episódio: *'Infelizmente, para poupar no orçamento, não tinha fornecido tirantes e a primeira abóbada desabou. Foi um assunto sério para todas as pessoas envolvidas no*

*projecto, excepto por mim que sabia o porquê do caso...*<sup>12</sup>

Fruto de sucedidas experimentações *in situ*, a construção da Casa beneficiava dos ensaios precedentes, aos quais conjugava, na própria composição do espaço, um interesse sociológico distinto, e ensaiava as preocupações ambientais cultivadas logo pelo curriculum pluridisciplinar da escola de arquitectura de Ahmedabad, recentemente criada. O desenho articulado dos espaços participava assim de uma resposta singular à preocupação ambiental: não se sobrepunha a concepção do espaço como se vestiria uma roupa alheia, mas sim participava simultaneamente da coerência construtiva e da definição do espaço social. Lia-se uma mesma preocupação holística na descrição que Kahn fez das premissas indispensáveis à construção no solo gujarati; '*Orientação ao vento e sombra ao sol deram os elementos arquitectónicos da composição. Deve-se olhar constantemente para a orientação enquanto uma coisa que se dá às pessoas, porque é uma coisa desesperadamente necessária... A plenitude da luz, protegida, a plenitude do ar, acolhido, sendo sempre presentes enquanto base das formas arquitectónicas.*'<sup>13</sup>

### **A construção da Casa.**

*Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement. Les architectes d'aujourd'hui ne réalisent plus les formes simples... Le problème de la maison n'est pas posé. Les choses actuelles de l'architecture ne répondent plus à nos besoins. Pourtant, il y a les standards du logis.*

— *Vers une architecture.* Le Corbusier.

Se a Casa é uma obra menor, é seminal no entendimento da sintaxe construtiva das obras de Balkrishna Doshi: supostamente simplista, encontrava força numa espécie de *estética prática* — as sólidas defesas de Gottfried Semper não foram baseadas no *mero* estudo de uma barraca caribenha? Os constrangimentos aos quais a construção da habitação da cooperativa têxtil estava entregue eram tais que os poucos conselhos de *Monsieur Le Corbusier* em matéria de construção talvez surgissem inicialmente como as únicas âncoras que o arquitecto dispunha para começar o estaleiro.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Paths Uncharted* (Doshi, 2011, p.197)

<sup>13</sup> Kahn, em *Remarks*, descrevera assim a concepção do Instituto de Administração de Ahmedabad (Kahn, Latour, ed., 1991, pp.203-205).

<sup>14</sup> '*Housing for ATIRA was my first major assignment in many ways. I did not know where and how to begin working on it. Therefore, I decided to do something that I knew about and explore some of the ideas I had learned from Corbusier. I chose to use bricks for load bearing walls as well as a segmental brick vault as roof. I thought of this as appropriate solution since both cement and steel were in short*

Le Corbusier, para a concepção da *Casa Sarabhai* — cuja construção chegou a ser um dos primeiros estaleiros de Doshi em Ahmedabad (fig. 10) — tinha revisitado um antigo estudo feito dez anos antes para uma residência em Argélia, *La Ferme Peyrissac*, para a qual escreveu:

*Escassez de materiais e de mão de obra qualificada: naves estandardizadas com três tipos de paredes carregando as abóbadas: o pilar quadrado, a parede parcial, a parede inteira = jogo de combinações... As naves são rematadas por uma carpintaria contendo janelas, portas, painéis fixos ou abertos. Sumário: jogo de três materiais: alvenaria aparente, abóbadas de gesso branco, partições de madeira.<sup>15</sup>*

A sinopse é clara.

A comum falta de betão armado, conjugada com a falta de *savoir-faire* sobre a mesma técnica em Ahmedabad no início da década de cinquenta, reduziam a proposta de habitação para um objecto ascético, que se solucionava pela mera modulação de recursos básicos: seguia-se, e de modo literal, as três guias estabelecidas para o suporte da cobertura de abóbada, numa composição de pilares de tijolo quadrados, de fragmentos de nave, e de paredes contínuas de alvenaria aparente (fig. 11). O arquitecto comentava logo a escolha do sistema construtivo, justificando: '*Pensei que era uma solução adequada, visto que ambos cimento e aço eram pouco acessíveis nesta altura, mas também porque uma cobertura em abóbada poderia conceder o sentimento de um espaço amplo para uma casa por outro lado modesta.*<sup>16</sup> O volume interior cobria-se, à risca, do gesso sugerido, ferramenta elementar para conferir o *sentimento de um espaço amplo*. Portanto a explicação da escolha do sistema construtivo, supostamente incidental, justificava na verdade preocupações afinal mais estéticas que fortuitas; sendo um eco plástico — uma *contra-forma*? a crer na terminologia poético-política de Van Eyck — do ascetismo resistente do movimento *swadeshi*, ainda extremamente presente em mente nos anos sessenta em Ahmedabad. Uma cama, um banho e um lavatório: um estrito-mínimo para cada dia. Na verdade, o arranjo da *Casa* é comparável à estrutura *monacal*, com as suas celas elementares distribuídas por uma *loggia* à volta de um pátio comum. '*O plano vem do meu sentimento de um mosteiro,*' diria Kahn a propósito do Instituto de Administração do

---

*supply in those days, as also because a vaulted roof would lend a feeling of a large space for that otherwise modest house.'* (Doshi, 2011, p. 197)

<sup>15</sup> Apontamentos feitos por Le Corbusier em 1942 para a *Residência no interior de um domínio agrícola, quinta perto de Cherchell, Norte-África* (Le Corbusier, & Jeanneret, 1964, Vol.4, pp. 116-123)

<sup>16</sup> Op.cit. (Doshi, 2011, p. 198)

campus oposto. 'A ideia de um seminário'<sup>17</sup> possuía todavia um equivalente secular em Ahmedabad: o *ashram* do Sabarmati. Resistindo a qualquer conotação religiosa, tinha sido pensado a partir do modelo arcaico da comunidade rural. Aí, começava também a construir-se, em 1962, o *Gandhi Smarak Sangrahalaya* por Charles Correa, alargando o ar de família das obras *amdavadis* do modernismo crítico dos anos sessenta. Da estrutura rural original ao banho kahniense, foi composta como uma infraestrutura singular de patamares cobertos, articulação ágil de elementos tradicionais e modernos usando tanto da cofragem de betão como do pavimento de pedra local (fig. 12).

Ao começar o estaleiro da Casa, Doshi já tinha construído para Le Corbusier e estava a começar os ensaios construtivos do Instituto para Kahn<sup>18</sup>, à procura do tijolo 'perfeito'. Já tinha construído as galerias nobres do monumental museu de *Indologia*: contraste, da cofragem de betão à vista e do mármore indiano; mas contraste, sobretudo, com o regresso humilde para uma sintaxe da escassez, com a *Casa de Hóspedes*. Se já tinha feito a experiência de 'l'à peu-près' corbuseano e da precisão kahniense, acomodava nesse ensaio a *emoção bruta* do primeiro com o rigor construtivo do segundo. Diz-se *ensaio* porque o projecto acabava, ao ensaiar *formas primárias*, ao compor a partir de *formas simples*, por colocar a *questão da casa* na forma de uma procura ao vivo, no estaleiro, do protótipo adequado.

O desenho da abóbada catalã das *Villas Jaoul* ou sobretudo da sua variante local para a Casa Sarabhai (ambas obras sendo concebidas no *Atelier de la Rue de Sèvres* durante a estadia parisiense de Doshi) era certamente uma referência para a realização do protótipo de cobertura para as unidades da cooperativa têxtil; mas a técnica então desenvolvida era mais básica ainda: tratava-se de uma negociação com a condição modesta da encomenda, chegando à presente abóbada abatida.

---

<sup>17</sup> *Remarks*, op.cit. (Kahn, Latour, ed., 1991, pp.203-205)

<sup>18</sup> Kahn descreveu a escolha construtiva do Instituto de Administração no texto precedentemente referido, *Remarks* (Kahn, Latour, ed., 1991, pp.204- 205), esclarecendo as opções tomadas por Doshi mais tarde, nomeadamente para a escola de arquitectura de Ahmedabad:

*'The material of brick bearing walls and piers with concrete floors is retained throughout the larger spans giving rise to arches and buttresses, the more modest spaces simple slabs on walls. Consistent with the order of brick construction and the introduction of concrete, the concrete combines with the characteristics of brick in the making of the flat arches. In the houses, where there is not sufficient dimensional expanse to use a full arch, concrete restraining tension beams are introduced to counter the thrust of the flat arches.'*

*'Peon's quarter in Ahmedabad was designed to be roofed using conical 'guna' tubes inserted into each other to make an arch as the basis of a vault, like a nubian vault. 'Guna' are conical clay cylinders made by a potter on a wheel which, when cut into half, yield two of the traditional country tiles used in most parts of India for roofing. If we used them as cylinder, they will also provide a hollow space within the vault that would act as a good insulation and help keep the house cooler in Indian summers, we thought. Because they are conical, they readily slide into each other and can be adjusted to make an arch, so we were very hopeful about a vault made of these. However, after building the first vault, when the supports were removed, it just collapsed. The locally fired guna were too weak to take the load. I then opted to build vaults using regular bricks. I very much wanted the vaults to be hollow in the middle for insulation, but that did not happen until at Sangath years later.'*<sup>19</sup>

Primeiro ensaiada durante a construção do bairro de habitação a custo mínimo (1957-1960) e das residências do *Physical Research Laboratories* (1961) para a mesma cooperativa, a construção da cobertura da *Casa* foi afinada por tirantes de aço e por um lintel fino, na articulação do remate da nave com o nascimento do arco. Mas ainda, o pavimento de cimento liso, *conhecido localmente enquanto Indian Patent Stone*<sup>20</sup>, assim como a armação metálica dos vãos, participavam de um vocabulário afinal industrial, enquanto a omnipresença do tijolo local dava a tonalidade manual da obra, assentando-a na linha da famosa ambiguidade do mestre suíço, entre visão rústica e ideal maquinista. Apesar do estado de abandono e de degradação visível no qual se encontra a obra hoje, a aparente rudeza da realização é cedo desmentida por um certo refinamento no desenho das juntas entre os vários materiais executados. O corrimão de tijolo é coberto por um remate de pedra local; a cobertura é ligeiramente desligada do plano vertical, deixando respirar o volume interno da nave; e gárgulas de betão moldado fazem piscadelas uma a outra, chifre escultural de uma vaca sagrada esboçada lá.

### ***Moderato...etc.***

*... A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body.*

— *The Storyteller*, Walter Benjamin<sup>21</sup>.

Começava assim: uma criança corre no campo, atravessa a porta de uma aldeia, e contorna de um movimento ágil o altar no centro do pátio, para saltar enfim para a lógia de uma casa, onde poussa com cuidado o fruto que tinha colhido antes de o

<sup>19</sup> Op.cit. (Doshi, 2011, p.198)

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> *The Storyteller*, 1936 (Benjamin, 1969)

filme começar. O início de *Pather Panchali* — primeiro filme de Satyajit Ray, mestre bengali do cinema indiano — remete para a cadência frágil, entre alegrias e miséria, que precede o êxodo de um rapaz de aldeia, Apu, para a cidade (fig. 13). Tragédia falsamente desenvolta, retratava a realidade de uma vila rural em todo o claro-escuro da pós-independência indiana. O filme estreou em 1955, o ano em que Balkrishna regressava à Índia. A trilogia, composta a partir da vida de Apu, testemunha ainda da profunda mudança de ritmo da sociedade indiana na última metade dos anos cinquenta. É a gravação de um ritmo em via de esquecimento, desse mesmo ritmo apagado pelas ambições actuais de um capitalismo resignado; ambições que já não suportam a simplicidade de lugares despidos de tijolo e betão, fazendo deles, depressa, ruínas modernas.

*The early part of my life was spent in villages and small towns. Consequently, I still carry with me the memories of these villages, towns and their communities. However, over the years other factors have added another dimension to these memories and they have become the main weaving thread of my life fabric.*

— *Between notion and reality*, Balkrishna Doshi.<sup>22</sup>

Não há nostalgia, pelo menos nunca abertamente, no discurso de Balkrishna Doshi — antes uma forma de resistência alegre. Apontava para pontos de resistência específicos, no desenho do espaço. '*Nunca se fala do solo, do chão. Não se fala do facto essencial de caminhar, e, para se sentar, dever encontrar uma plataforma. Logo, subir, e olhar para lá de uma outra forma* (fig. 14).<sup>23</sup> A necessidade constante de desenhar o solo na sua espessura enraizava-se na mais antiga arquitectura indiana, sendo que '*à emergência da nova Índia, isto é, a partir da libertação e da Independência, os desafios eram óbvios: expressar a identidade indiana no seu novo avatar... Fiquei obcecado com os templos escavados e as vilas tradicionais, e perguntava-me se poderiam dar alguma dica sobre o nosso papel, agora*.<sup>24</sup> A arquitectura tradicional indiana era na verdade uma arquitectura do soco, do plinto, do *podium*: uma arquitectura do embasamento. Ouve-se quase o agudo *Rappel à l'ordre* de Kenneth Frampton, quando lembrava: a *marcação do solo*, e não a erecção do edifício, é o acto tectónico primordial.

Pensou-se assim o museu do *Instituto de Indologia*, concluído em 1962, com as suas galerias de betão trabalhado como uma carpintaria ligeira sobre um pódio sofisticado, altar escavado na sua base para a conservação dos arquivos (fig. 15).

---

<sup>22</sup> *Between notion and reality* (Doshi, Meloto, ed., 2012, p.77)

<sup>23</sup> Doshi, excerto da entrevista, não publicada, realizada em Setembro de 2015, Ahmedabad. (tradução livre)

<sup>24</sup> Op. cit. *Between notion and reality* (Doshi, Meloto, ed., 2012)

Uns anos a seguir na escola de arquitectura, a mesma intenção tomou a forma de um embasamento escavado e complexo, concebido como um lugar de encontro para o ensino, na base de uma malha articulada de plataformas e de degraus de tijolo.

Da insignificância do objecto em si, mero embasamento de pedra ou de tijolo, fez-se o fundamento do lugar *indiano* — se era possível encontrar unidade na complexidade do subcontinente. Fundação simbólica da relação com o outro, é sobretudo a fundação de uma certa relação com o mundo para a qual cada gesto, por insignificante que seja aparentemente, tem um significado profundo: o movimento da mão, segundo a maneira como é feito, é vulgar ou nobre. Assim o *pé*, representaria, para a *etiquete* indiana, não só a *fundação* ou a origem, mas também o lugar do trivial e do ordinário. E num gesto só — neste gesto comum do aluno para o mestre, mão estirada para o pé do outro — se denotaria a consideração desta dupla vertente, e logo, a marca de um respeito profundo (fig. 16). No acto do construir, '*antes de colocar pedra sobre pedra, colocou-se uma pedra no solo para reconhecer um lugar no meio de um universo desconhecido, afim de o legitimar e de o alterar. Como qualquer acto de fundação, este exigia medidas radicais e uma aparente simplicidade.*'<sup>25</sup> A *Casa*, na sua *aparente simplicidade*, destacava-se dos ensaios de habitação precedentes pelo seu planalto, articulação intuitiva da *região* íntima das celas e da *região pública* do solo comum. Sobreposto ao liso, no fundo, o planalto da *Casa* alargava a *otla* doméstica, a soleira tradicional. Se se afiançar a fábula popular, *otla* derivaria da palavra *boca*, visto que, disse-se, era o lugar onde se davam as conversas do dia a dia.

---

<sup>25</sup> Vittorio Gregotti, *Lecture at the New York Architectural League*, Section A, n.1 ; Fevereiro-Março de 1983 (Frampton, 2002, p.99). Citado, em 1990, por Kenneth Frampton no seu ensaio *Rappel à l'ordre*.



**Anexo**

*Housing*, Jawaharlal Nehru, avril de 1952, publicado no Volume 8 da *Obra Completa* de Le Corbusier.

*Main structure concept: the role for the individual in city planning*. Balkrishna Doshi e Christopher Alexander, 1964.

*Towards an authentic regionalism*, William Curtis, 1986.



## ***Housing***

Jawaharlal Nehru, april 1952

‘As usual, I was greatly interested in the quarters being built for staff of all grades. On the whole, they appeared to be good and not too expensive. In the course of conversation with Le Corbusier, he told me that he was surprised and somewhat unhappy at the way we copied foreign models in our buildings and houses, regardless of our own climate and environment. We had got so used to the Anglo-saxon approach, which was largely based on foreign engineers or on our own engineers who had received their training in foreign countries, that we tended to forget that India was somewhat different from these countries of the West. I think that there was a great deal in what Le Corbusier told me and we should definitely investigate what changes are necessary to make our buildings conform more to Indian conditions and at the same time have some artistic value. In the past we have paid little attention to architecture or to aesthetics in this respect. This does not necessarily mean greater expense.

What is more important however, is that our housing schemes should be thought out anew, specially houses of a cheaper variety. Nothing is more dreadful than the type of Peon's or Servants' quarters which became the standard pattern in British times and which still continue though with some variations. These quarters were looked upon as small, narrow, lightless little rooms. Our workers' dwellings followed that pattern more or less. When improvement was sought, we thought of two rooms instead of one. Sometimes we went further and attached a bathroom or a latrine or a kitchen. The basic conception, however, remained the same. I think that this conception might well be considered afresh.

What a man requires more than anything is not a small covered in space, but sanitation, lighting, and water supply. The rest is almost secondary, though of course it is important and would vary with the climate, whether it is cold or hot, whether it rains much or little.

I am more and more convinced that we should begin thinking on the basis of providing sanitation, lighting and water supply. Houses are supposed to provide privacy. As a matter of fact, a room 10'x12' [3x3.60m] which has a dozen persons living in it or at least four or five, affords no privacy at all. An open space is more private.

I am writing this note to draw attention to two facts: 1. that we might give thought to what Le Corbusier suggested, i.e. all our building conceptions, small or big, should be thought of more in terms of Indian conditions and 2. that our cheap housing schemes should be thought of as chiefly in terms of providing sanitation, lighting and water supply. We can add to this as occasion offers and resources are available. Even good huts would be infinitely preferable with these amenities than solid constructions.’

***Main structure concept: a role for the individual in city planning***

Balkrishna Doshi and Christopher Alexander (1962; 1964)

'[...] We ourselves are designing a very basic main structure, consisting of service cores and roofs, for village cowherds in India. The rest of the structure will be filled in by the cowherds themselves. They will use materials like mud-wall and thatch in the traditional way; and, since such filler is cheap and expandable, it will permit changes and improvements to be made as the income of the tenants rises.

The relation between main structure and filler has several characteristics. 1. The main structure is always more permanent than its filler. 2. The functions performed by the main structure are usually more exacting than the functions of the filler. 3. In many cases, the development of the filler can be left to the fluctuations of the market and to the whims and special desires of the individuals.

[...] some architects are now exploring an approach to environmental design more modest than the usual ambitious attempts to prescribe the form of the environment in full and every detail [...]. They suggest the possibility of concentrating the essential functions of the city in a few major structural components (over which the architects and planners *do* have adequate control) and leaving the rest of the city to grow as it will in between. [...]

If we can develop this trend towards the specific design of main structures only, it will be of enormous human advantage. Under present-day living conditions, the city-dweller's personal possessions are his only outlet for self-expression. Mass-produced, mass-design-regimented houses and offices stunt his spiritual and esthetic development and eventually destroy his mental well-being. His attitude toward his environment becomes increasingly impersonal and uninterested. There is nothing in the world around him to offer him the chance for personal identification or to arouse in him any sense of belonging. If designers concentrate on the main structure only, the individual filler units, whether they are dwellings, offices, cafés or gardens, will be able to find their own form at the hands of the people who inhabit them. Perhaps we can then again learn the freedom and sense of belonging to the things around us that we once had.'

### *Towards an authentic regionalism*

William J. R. Curtis. *Mimar 19*, 1986.

‘The hope is to produce buildings with a certain timeless character which fuse old and new, regional and universal. [...] Regionalism looks for sustaining spiritual forces and refuses to accept that a tradition is a fixed set of devices and images. It sees the past as a series of superimposed layers of inventions from the earliest nomadic forms, through villages and towns, to later imperial and even colonial frameworks. [...] Most vernaculars are hybrid of indigenous and imported types, and these types also change and adapt. The pretense that peasant culture contains some immutable essences has an obvious romantic appeal and has actually been used in support of myths of national identity, but it has only a limited value to the authentic regionalist who acknowledges that conditions have altered drastically and that the present world is one of increasing interchange and interdependence. [...]

Regionalism is inevitably involved in the struggle between city and country, industry and handicraft, peasant values and the uprootedness of the metropolis. Just as traditionalism is a reaction against loss of continuity, so regionalism is a restorative philosophy in favor of supposed rural harmony between people, their artefacts and nature. Regionalism is not likely to appeal to the blatant technocrat or to the parvenu who recalls that working in field for twelve hours for virtually nothing may not be the ideal life. Regionalist yearnings are especially appealing to sensitive intellectuals who are troubled by the fragmentation that seems to come with industrialisation but who also wish to maintain the mobility, complexity of viewpoint and even wealth that industrialism affords. It is for this reason that some of the most beautiful regionalist experiments are undertaken for the rich cultivated collector of handicrafts. [...] Pieces of farm equipments and tribal rugs appear on the walls of the well-to-do at about the same moment that shabby plastic sandals and cheap nylon shirts hit the lower end of the souk. The bigger picture is one in which the culture of the rural base deteriorates as the poor rush away from their roots towards the promise and desolation of the city with its jobs and money economy. The new urban landscape is not uplifting and has a banal similarity from one place to the other in the Third World — all the way from the glossy consumerist clichés at the rich end to the squatter settlements or the instant concrete-and-brick houses of the poor and ex-poor respectively. Gradually the same ugliness is carried back to the village like a prize motor cycle — a sign that one is making it back in Cairo, Casablanca or Islamabad.

If regionalism means the creation of a handful of arcane essays in aesthetic peasantry it will obviously have the slightest impact on these conditions. [...] Regionalism draws part of its sustenance from dramatic contrasts between urban and rural worlds, especially when climatic conditions are extreme and the reminiscence of the aboriginal wisdom is still visible in the architectural heritage.’



## **Bibliografia**

- Alexander, C. (1964). *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Alexander, C., & Chermayeff, S. (1963). *Community and privacy: toward a new architecture of humanism*. New York: Doubleday & Company.
- Aristóteles. (2003). *Poética*. (E. de Sousa, Ed.) (7th ed.). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Avermaete, T., Casciato, M., Barrada, Y., & Honma, T. (2014). *Casablanca Chandigarh: bilans d'une modernisation*. Montreal | Zurich: Centre Canadien d'Architecture | Park Books.
- Benjamin, W. (1969). The Storyteller. In H. Arendt & H. Zohn (tradutor) (Eds.), *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1992). Teoria das semelhanças. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Brusasco, P. L. (1992). *Architettura e imitazione*. Firenze: Alinea Editrice.
- Cohen, J.-L., & Ahrenberg, S. (Eds.). (2013). *Le Corbusier's secret laboratory, From painting to Architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Le Corbusier (1981). *Le Corbusier Carnets 2 1950-1954*. (Fondation Le Corbusier, Ed.). Paris: Hersher/Dessain et Tolra.
- Le Corbusier, & Jeanneret, P. (1964). *Le Corbusier, Oeuvre Complète, Vol. 2 1929-1934; Vol. 3 1934-1938; Vol. 4 1938-1946; Vol. 5 1946-1952; Vol. 6 1952-1957.; Vol. 8 1965-1969* (W. Boesiger & M. Bill, Eds.) (12th ed.). Basel: Les Éditions d'Architecture | Edition Girsberger (1995).
- Le Corbusier, & Sert, J. L. (2009). *Correspondance 1928-1965*. (M. Tieleman, Ed.). Paris: Éditions du Linteau.
- Correa, C. (2010). *A Place in the Shade: The New Landscape & Other Essays*. New Delhi: Penguin Books India.
- Curtis, W. J. R. (1986). *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon Press.
- Curtis, W. J. R. (1996). *Modern architecture since 1900* (3rd ed.). London: Phaidon Press.
- Curtis, W. (1985). Regionalism in Architecture. *Aga Kahn Award of Architecture* (Dhaka, Bangladesh).

- Curtis, W. (1986). Towards an authentic regionalism. *Mimar, 19. Architecture in Development*, (Singapore).
- Curtis, W. J. R. (2014). Nothing is sacred: threats to modern masterpieces in India. *The Architectural Review*, (28th of March).
- Curtis, W. J. R. (1988). *Balkrishna Doshi: An Architecture for India*. Ahmedabad | New-York: Mapin Publishing Pvt. Limited | Rizzoli.
- Doshi, B. V. (2011). *Paths Uncharted*. Ahmedabad: Vastu-Shilpa Foundation for Studies and Research in Environmental Design.
- Doshi, B. V. (2012). *Sangath. Indian architecture between tradition and modernity*. (B. Melotto, Ed.). Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.
- Doshi, B. V. (1985). Cultural continuum and regional identity in architecture. *Aga Kahn Award of Architecture*, (Dhaka, Bangladesh).
- Doshi, B. V. (2006). *The Acrobat, the Yogi and the Sangathi*. Ahmedabad: Vastu-Shilpa Foundation for Studies and Research in Environmental Design.
- Doshi, B. V., & Alexander, C. (1964). Main structure concept: the role for the individual in city planning. *Ekistics, 17*.
- Eco, U. (1981). *A definição da arte; Estética Indiana e estética ocidental*. Lisboa: Edições 70 (2011).
- Foucault, M. (1966). *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70 (2014).
- Frampton, K. (2002). *Labour, Work and Architecture*. London: Phaidon Press.
- Giedion, S. (1958). *Architecture, You and Me, the Diary of a Development. [Architektur und Gemeinschaft.] Translated by Jacqueline Tyrwhitt.* Cambridge: Harvard University Press.
- Kahn, L. I. (1991). *Writings, lectures, interviews*. (A. Latour, Ed.). New York: Rizzoli.
- Kalia, R. (2004). *Gandhinagar: Building National Identity in Postcolonial India*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Léger, F. (1933). Le mur, l'architecte, le peintre. In S. Forestier (Ed.), *Fonctions de la Peinture*. Paris: Gallimard, Collection Folio essais (1997).

- Marx, L. (1964). *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Mayer, A. (1958). *Pilot Project, India*. Berkeley: University of California Press.
- Montaner, J. M. (2001). *A modernidade superada.: Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mumford, L. (1961). *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. San Diego | New York: Harcourt, Inc. | MJF Books.
- Mumford, L. (1952). *Arte e técnica* (Columbia U). Lisboa: Edições 70 (2001).
- Newman, O. (Ed.). (1961). *CIAM '59 in Otterlo*. Stuttgart: Krämer | Dokumente der modernen Architektur.
- Ronner, H., & Jhaveri, S. (Eds.). (1987). *Louis I. Kahn, Complete Works 1935-1974*. Basel: Birkhäuser.
- Rudofsky, B. (1965). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (3rd ed.). Albuquerque: University of New Mexico Press (1995).
- Shoshkes, E. (2014). Visualizing the Core of an Ideal Democratic Community: Jaqueline Tyrwhitt and Post-War Planning Exhibitions. In *Exhibitions and the Development of Modern Planning Culture* (pp. 193–208). Farnham: Ashgate.
- Steele, J. (1998). *The complete architecture of Balkrishna Doshi : rethinking modernism for the developing world*. London: Thames & Hudson.
- Távora, F. (2012). *Diário de “bordo”, 1960*. Matosinhos: Casa da Arquitectura.
- Van Eyck, A. (2008). *Aldo Van Eyck: : Collected articles and other writings 1947-1998*. (V. Ligtelijn & F. Strauven, Eds.). Amsterdam: SUN.
- Van Eyck, A. (1962). *The Child, the City and the Artist*. (V. Ligtelijn & F. Strauven, Eds.). Amsterdam: SUN (2008).



## Fontes das figuras

i

- fig. 1** capa de papel do livro-relatório *Pilot Project*. (Mayer, 1958)  
**fig. 2** fotografias do arquivo Pierre Jeanneret publicadas em *Exploring the Site: Chandigarh Before Chandigarh*. (Casciato, 2015)  
**fig. 3** *Chandigarh City Museum*  
**fig. 4** *Vastu Shilpa Foundation, Ahmedabad; Fondation Le Corbusier: dessin 29082*.  
**fig. 5** *Le Corbusier, Œuvre complète, Vol. 5 1946-1952*, p. 165. (Le Corbusier, & Jeanneret, 1964)  
**fig. 6** *Vastu Shilpa Foundation, Ahmedabad*.  
**fig. 7** *Vastu Shilpa Foundation, Ahmedabad*  
**fig. 8** *Vastu Shilpa Foundation, Ahmedabad*

ii

- fig. 1** *Life in the Desert*, Herman Haan. *Ciam 1959* (Newman, 1961, pp. 150-156)  
**fig. 2** *Le Corbusier, Œuvre complète, Vol. 4 1938-1946*, p. 117 (op. cit.)  
**fig. 3** *Le Corbusier, Œuvre complète, Vol. 3 1934-1938*, p. 126 (ibid.)  
**fig. 4** *Fondation Le Corbusier, Paris. Carnets 2: 1950-1954* (Le Corbusier, 1981)  
**fig. 5. 1** *AVC Fund, Moscovo*. Publicado em *Le Corbusier's secret laboratory, From painting to architecture*. (Cohen, 2013)  
**fig. 5. 2** *Fondation Le Corbusier, Paris. FLC 054*, publicado em *Le Corbusier's secret laboratory, From painting to architecture*. (op. cit.)  
**fig. 6** *Le Corbusier, Œuvre complète, Vol. 5 1946-1952*, p. 118 (op. cit.)

iii

- fig. 1** *mapa de superfície*; próprio.
- fig. 2** a partir de *Vastu Shilpa Foundation*, Ahmedabad: desenho da Casa de Hóspedes de 1965; *planta do projecto construído*; desenho próprio.
- fig. 3** Ahmedabad, Setembro de 2015; fotografia própria.
- fig. 4.1- 4.2** *The Public, the Private and the Sacred* (Correa, 2011, p.30)
- fig. 5** *The Architectural Review* 1431: *India*. W. J. R Curtis, publicado em Maio de 2016.
- fig. 6** *Bibliothèque Nationale de France*.
- fig. 7** *Vastu Shilpa Foundation*, Ahmedabad (Curtis, 1988)
- fig. 8** Gast, K.P. (2001). *The idea of order*. Basel: Birkhäuser (pp. 170-178)
- fig. 9** *Notes on the Synthesis of form. A worked example*. (Alexander, 1964, p. 153)
- fig. 10** *Community and Privacy*. (Alexander, & Chermayeff, 1963, p. 181)
- fig. 11** *Vastu Shilpa Foundation*, Ahmedabad. Esboços de Balkrishna Doshi. (Doshi, 2011)
- fig. 12** Modhera, 2012; fotografia própria.
- fig. 13** *University of Pennsylvania & Giurgola*, R. Thomson, G. (1989). *Louis I. Kahn*. Barcelona: Gustavo Gili (p. 20)

iv

- fig. 1** *Vastu Shilpa Foundation*, Ahmedabad (Curtis, 1988, p. 190)
- fig. 2** Segundo o projecto de 1965; desenho próprio.
- fig. 3** Segundo o projecto construído; desenho próprio.
- fig. 4** Jaipur, 2010; fotografia própria.
- fig. 5** Ahmedabad, Setembro de 2015; fotografia própria.
- fig. 6** *Architecture without architects* (Rudofsky, 1965, p. 131)
- fig. 7** Jaipur, 2011; fotografia própria.
- fig. 8** Ahmedabad, 2012; fotografia própria.
- fig. 9** FLC L1-6-146, fotografia publicada em *Le Corbusier's secret laboratory, From painting to architecture*. (op. cit.)
- fig. 10** *Fondation Le Corbusier*, Paris.
- fig. 11** *Vastu Shilpa Foundation*, Ahmedabad.
- fig. 12** Khan, H.-U. (1987). *Charles Correa*. Singapore: Concept Media Ltd. (pp. 20-25)
- fig. 13** Excerto do filme *Pather Panchali. Trilogia de Apu*. Satyajit Ray, 1955.
- fig. 14.1- 14.2** Ahmedabad, Setembro de 2015; fotografias próprias.
- fig. 15** *Lalbbhai Dalpathbai Institute of Indology*, Ahmedabad.
- fig. 16** *Los Angeles County Museum of Art*, M.82.225.3: 'Abhimanyu Greets his Mother by Touching her Feet.'