



WALESKA ALMEIDA DE CARVALHO

**O ARMÁRIO DO ARQUITETO:  
O DIÁLOGO DE BRUNO ZEVI COM A HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre.  
Área de concentração: Conservação e Restauro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Odete Dourado.

Salvador

2005

---

CARVALHO, Waleska Almeida de

O Armário do Arquiteto: o diálogo de Bruno Zevi com a história / Waleska Almeida de Carvalho. – Salvador: W. A. de Carvalho, 2005. 111p.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Odete Dourado.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2005.

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

WALESKA ALMEIDA DE CARVALHO

**O ARMÁRIO DO ARQUITETO:  
O DIÁLOGO DE BRUNO ZEVI COM A HISTÓRIA**

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Salvador, 20 de setembro de 2005.

Banca Examinadora:

Odete Dourado \_\_\_\_\_  
Doutora em Arquitetura e Urbanismo (Universidade)  
Universidade Federal da Bahia

Dante Augusto Galeffi \_\_\_\_\_  
Doutor em XXX (Universidade)  
Universidade Federal da Bahia

Anete Araújo \_\_\_\_\_  
Doutora em Arquitetura e Urbanismo (Universidade Federal da Bahia)  
Universidade Federal da Bahia

Agradecimentos

À Odete Dourado,  
pela convivência que, apesar de pequena, foi ímpar.  
Ao Eugênio,  
pela paciência.  
Ao Clewton, Clóvis, Luzia e Eduardo,  
Pelo auxílio e pela amizade.

## RESUMO

Essa trabalho gira em torno de considerações sobre a história da arquitetura e as relações que podem ser estabelecidas entre esta e a prática arquitetônica atual, tomando como referência central a obra do italiano Bruno Zevi. Utilizando os parâmetros fornecidos pelo próprio autor na construção de sua crítica, nos propomos a indicar caminhos que, fundamentados em seu próprio discurso, abram possibilidades para uma reavaliação de seu juízo sobre a arquitetura moderna brasileira.

**Palavras-chave:** História da arquitetura, Bruno Zevi, arquitetura moderna, Brasília.

## A B S T R A C T

This work turns around considerations on the history of architecture and the relations that can be established between this and the practical current architectural, taking as central reference the workmanship of Italian Bruno Zevi. Using the parameters supplied for the proper author in the buildings of his critics, on the proposing to show the ways that, based in its own speech, open possibilities for a reevaluation of his judgment of Brazilian modern architecture.

**Key-words:** History of architecture, Bruno Zevi, modern architecture, Brasília, Brazil.

## S U M Á R I O

Resumo	6
Abstract	7
Lista de Figuras	9
1. INTRODUÇÃO	11
2. UMA PROPOSTA DE REVISÃO CRÍTICA	18
Arquitetura como espaço - <i>a influência de F. L. Wright</i>	28
A atualidade do passado - <i>a influência de Benedetto Croce</i>	43
3. REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA	58
4. A CONQUISTA DO ESPAÇO HUMANIZADO	74
5. UMA PALAVRA SOBRE BRASÍLIA	86
6. CONCLUSÃO	104
Referências bibliográficas	110



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Frank Lloyd Wright demonstra estruturas com suas mãos. 28  
Fonte: KAUFMANN; RAEBURN (Org.), 1970, p.168.
- Figura 2** - Ilustração de rosto de um artigo sobre arquitetura contemporânea. 33  
Fonte: *Revista Veja*, n.1843, p. 52-53, 3 mar. 2004.
- Figura 3** - Escritório principal do edifício da administração da Johnson and Son em Racine, Wisconsin (EUA), 1939. 35  
Fonte: KAUFMANN; RAEBURN (Org.), 1970, p.141.
- Figura 4** - Casa de Aburgton Glebe em Whitemarsh, Pensilvânia (EUA) e casa rural em Roanoke, Virgínia (EUA). 41  
Fonte: ZEVI, 1973, p.567.
- Figura 5** - Imagem do Teatro Carlo Felice em Gênova conforme projeto original (1823) de Carlo Barabino. 51  
Fonte: <http://digilander.libero.it/leo491/vecchiage/images/carlofelice.html>.  
Acesso em: 11 jun. 2003.
- Figura 6** - Imagem do Teatro Carlo Felice após a reforma definida pelo projeto vencedor do concurso de 1984. Autoria: Aldo Rossi e Ignazio Gardella. 51  
Fonte: FONTE: *Revista AU*, São Paulo, n.38, p.120, out/nov. 1991.
- Figura 7** - Maquete apresentando um corte longitudinal do Teatro Carlo Felice segundo a proposta de Rossi-Gardella. 51  
Fonte: *Lotus International* – Rivista trimestrale di architettura, Milão, 1984/2.
- Figura 8** - Pronunciamento de Zevi sobre o concurso para reforma do Teatro Carlo Felice veiculado na revista semanal italiana L'Espresso. 52  
Fontes: *L'Espresso*, p.133, 27 mai. 1984.
- Figura 9** - Pronunciamento de Zevi sobre o concurso para reforma do Teatro Carlo Felice veiculado no jornal italiano La Repubblica. 53  
Fonte: *La Repubblica*, p.14, 25 mai. 1984.
- Figura 10** - Trecho inicial da matéria publicada no Brasil sobre o projeto de Rossi para o Teatro Carlo Felice. 53  
Fonte: *Revista AU*, São Paulo, n.38, p.118, out/nov. 1991.
- Figura 11** - Maquete da Praça do Capitólio e planta da mesma praça. 77  
Fontes: *L'architettura cronache e storia*, n.99, p.676, jan. 1964 e BACON, p.25, jan. 1976.
- Figura 12** - Maquetes da Igreja de São Pedro em Roma. 78  
Fonte: *L'architettura cronache e storia*, v. 99, p.677-678, jan. 1964.

<b>Figura 13</b>	- a/b - Foto e planta da Vila Savoye (Le Corbusier. Poissy, França, 1928/1930). c/d - Foto e planta da Casa Kaufmann ou 'casa da cascata' (Frank Lloyd Wright. Penna, EUA, 1936). Fonte ZEVI, 1973.	82
<b>Figura 14</b>	- Charge sobre Brasília. Fonte: <i>Revista AU</i> , n.18. jun/julho 1988.	89
<b>Figura 15</b>	- Basílica romana e basílica cristã. Fonte: ZEVI,1996. p.68.	94
<b>Figura 16</b>	- Panteon, Roma. Fonte: NORBERG-SCHULZ ,1979. v.2. p.79-98.	95
<b>Figura 17</b>	- Igreja de Santa Constanza, Via Nomentana, Roma. Fonte: NORBERG-SCHULZ ,1979. v.2. p.127-129.	95
<b>Figura 18</b>	- Planta da basílica de Santa Sabina, Roma. Planta de Santa Constanza, Roma. Fonte: ZEVI, 2002, p.68,77.	96
<b>Figura 19</b>	- Interiores de Santa Sabina e Santa Constanza. Fonte: ZEVI, 2002, p.81.	96
<b>Figura 20</b>	- Croquis de Oscar Niemeyer retratando a Catedral de Brasília e esquema de corte longitudinal da referida catedral. Fonte: Croquis de Niemeyer publicados na Internet.	98
<b>Figura 21</b>	- Imagem da pintura de Athayde sobre o forro da Igreja da Igreja de São Francisco em Ouro Preto e aspecto do interior da catedral de Brasília. Fonte desconhecida.	101
<b>Figura 22</b>	- Casa Müller de Adolf Loos. Praga, 1930. Fonte: MÜNZ; KÜNSTLER, 1966, p.153-158.	105

*Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam um dos outros.(...) Por que tão independentes? Porque não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro?*

Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*

## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa nasceu do desejo recorrente de compreender o ‘fazer’ do arquiteto para além da rapidez da prática ligada ao simples consumo de imagens. Distante das reflexões críticas corre-se sempre o risco de construir uma arquitetura tão frágil que basta um riso mais agudo para quebrá-la e torná-la miserável.

Os artistas que seguem ao período de vertiginoso desenvolvimento da indústria, marcado pelas descobertas no campo da ciência e da técnica e pelo desenrolar do pensamento constituído pelas ‘filosofias do sujeito’, repartem de modo mais ou menos lúcido o entendimento de que a cultura universal de um Alberti ou de um Michelangelo já não se reproduzia com a mesma naturalidade em uma sociedade que se tornava cada vez mais auto-consciente de si. Esse reconhecimento de algum modo tornava-os testemunhas do vaticínio pronunciado por Hegel na virada do século XIX: arte e conceito estavam fadados a caminhar de mãos dadas em um mundo que vinha desenvolvendo um modo de acesso à realidade que privilegiava uma explicitação de ordem reflexiva dessa mesma realidade, apreendida outrora exclusivamente por intermédio do mito. Tratassem então os arquitetos de apontar seus lápis e empunhar seus blocos de nota para amparar também com o próprio discurso suas proposições arquitetônicas. Os *crayons contè* e as pranchas de desenho acurado e metódico aprendidos

com tanto rigor nas Academias de Belas Artes já não eram por si mesmos suficientes. Tampouco era suficiente a simples aplicação do conhecimento contido na obra dos grandes tratadistas do passado. Havia a necessidade da crítica, e entre as diversas modalidades de crítica, também aquela que é auto-dirigida.

Um grupo bastante heterogêneo e que ora chamaremos a ‘vanguarda’ desse movimento que procurou ajustar-se às condições materiais e espirituais desse ‘novo’ tempo, constituiu-se inicialmente fora da academia e em franca reação à produção ‘estilística’ do ecletismo, dado que as respostas oferecidas no meio oficial eram consideradas defasadas frente às demandas solicitadas. Decorridas algumas décadas e por força indiscutível da experiência da *Bauhaus*, o lugar dessa reflexão voltou a ocupar os bancos das escolas, lugar que até hoje ainda é o privilegiado para o ensino do ofício, desde os aspectos mais rudimentares ao fomento do debate que faz avançar em complexidade e solidez o conhecimento outrora incipiente. É nela, ainda agora, que devem ser cavadas as posições de reflexão sobre as condições da produção atual da arquitetura em um exercício constante de revisão daquilo que estamos sendo. Reflexão da qual deseja fazer parte, por mínima que seja, essa pesquisa.

O processo de transformação do conhecimento no exercício do projeto e da crítica não se exime de dificuldades. No caso do Brasil, além de obstáculos circunstanciais, a falta de uma tradição que relacione intrinsecamente a prática do arquiteto à atividade crítica engajada, ou antes, a desarticulação desse processo nos anos que seguem à ditadura militar, são responsáveis por promover uma visível dificuldade de penetrarmos na intimidade das próprias questões que levantamos. Por conta dessa dificuldade de articular um discurso coerente e consistente acabamos por nos entendermos fora das questões centrais, com um discurso raso

que se por um lado é mais fácil de compor, por outro deixa excessivas frestas por onde escorrem ‘comos’ e ‘porquês’ que poderiam servir de pontes para a transformação de nossa realidade social tão marcada pela desigualdade. A essa dificuldade inicial somam-se outras, de naturezas várias, que não interessam tanto aqui no universo bastante circunscrito desse trabalho quanto as conseqüências da atividade crítica do arquiteto deixar de compreender a si própria e o objeto de seu interesse – a arquitetura em realização – como resultado de um processo construído historicamente.

Essa idéia de que a arquitetura moderna se desenrolava de costas para a história e os efeitos práticos a que ela corresponde se difundiram em um tom muitas vezes dogmático pelo mundo inteiro nas primeiras décadas do século XX e tiveram na figura de um mestre franco-suíço um dos seus principais defensores.

A franca hostilidade dos arquitetos que assumiram esse discurso ao tratamento dado pelos arquitetos ecléticos ao legado da história da arquitetura atravessou décadas repercutindo erroneamente como hostilidade à própria história da arquitetura, que passou a ser encarada como algo marcado pela mais profunda obsolescência e fadado a uma superação, via de regra, intransigente. À tona vinha em favor desse procedimento de exclusão da tradição a ênfase no caráter objetivo da arquitetura, justificada pela necessidade de ela voltar-se para a ação e para o presente, para o compromisso assumido com a realidade específica de sua época, permeada por injunções – políticas, econômicas ou sociais – que detinham importante papel em sua produção. No caso da arquitetura, o vínculo com a realidade exterior ou material sempre se mostrou especialmente forte porque aliado a necessidades atuais e irrevogáveis. Era sobretudo para esse vínculo que esses arquitetos atentavam, legitimamente, e o qual viam obscurecido

pela tradição acriticamente recebida e reproduzida nas Academias de Belas Artes. O que inicialmente não se pôde ou não se desejou atentar foi para o fato de que a relação estabelecida com a tradição necessitava ser reformulada e não necessariamente eliminada. Isso porque a relação que tem a arquitetura com o mundo à sua volta não faz dela simples produto monitorado de uma ação imediata e irrefletida, o que nos levaria a considerar exclusivamente o seu último estado, vale dizer, a sua realização constantemente atualizada num presente puro, cujo passado seria – como na ciência – sucessivamente consumido pelo apagar-se das perdas ou pelo progresso.

O impasse que se firmou nesse momento de mudança de paradigmas tendia para uma valorização da arquitetura como ciência, associação que ainda hoje se discute apesar das claras dificuldades que apresenta. Uma dessas dificuldades, a que nos interessa mais de perto, reside no fato de que enquanto a validade da ciência prioriza o momento atual e tende a considerar desenvolvimentos passados como particularidades de um enunciado que se supera permanentemente, outras formas de conhecimento tem uma história de longo curso, que não pode ser ignorada nem pensada como simples evolução linear. A arquitetura, assim como outras formas de expressão ligadas à arte ou à filosofia, modera sua relação com o presente mediante uma ligação histórica ineliminável.

Perceber com clareza esse elo da arquitetura com a história da humanidade e de modo particular com a história da própria arquitetura é, tanto quanto a percepção da especificidade da arquitetura frente às demais manifestações do espírito humano, a chave para a construção de um lastro capaz de sustentar decisivamente a prática do arquiteto hoje, quando a consciência da historicidade humana exige de nós uma atitude no mínimo de reconhecimento.

Para tanto essa pesquisa, na sua versão inicial, se propunha a avaliar comparativamente as versões formuladas por alguns dos principais historiadores do Movimento Moderno, a fim de identificar simultaneamente as contribuições que haviam resistido ao tempo, bem como as aporias de seus sistemas de compreensão, buscando com isso alcançar um patamar onde fosse possível - agregando a esse legado o conhecimento produzido mais recentemente - articular um sistema de interpretação diferente.

Tal pretensão se mostrou inviável logo nas primeiras semanas de estudo. Mesmo reduzindo o material de pesquisa a três autores considerados representativos de diferentes vertentes da historiografia produzida no período de 1940 a 1960, a proposta lançada não podia prescindir do acompanhamento passo a passo do caminho trilhado por esses autores sob a pena de reduzirmos a contribuição de cada um deles a um punhado de clichês que em nada contribuiriam para uma articulação fecunda do pensamento formulado em conjunto por essas pessoas. O tempo requerido pelo amadurecimento necessário para a compreensão crítica da produção de cada um deles era visivelmente superior ao que tínhamos disponível, razão pela qual tivemos que privilegiar apenas um desses caminhos.

Não é sem justificava consistente que apresentamos o discurso de Bruno Zevi como ponto de partida das nossas reflexões sobre arquitetura e história da arquitetura. Afora suas considerações sobre a produção arquitetônica brasileira - que muito nos interessa, mas que também foi alvo de debates por parte de outros historiadores como Benévolo, Pevsner e Giedion - as reflexões de Zevi se colocam num ponto de conexão ímpar, assimilando a concepção espacial de arquitetura presente na proposta de Wright ao mesmo tempo em que, pela influência assumida de Croce, ele traz para o contexto da arquitetura uma reflexão sobre

a importância e o sentido da história da arquitetura que faz de sua obra uma alternativa ao que havia sido difundido anteriormente como postura hegemônica. Da confluência de matrizes de pensamento tão distintos ele articulou um sistema interpretativo ímpar que naturalmente não tem o mérito da perfeição, mas que consegue reiterar, na esteira das aquisições do pensamento filosófico que desenvolve depois da contribuição inicial de Kant, uma aquisição indispensável para os contemporâneos: não se pode pensar o humano e as realizações do humano fora da história.

Está então apresentada a direção de nossa escolha. É provável que muito da informação perseguida ao longo desse trabalho e, particularmente, muito da informação definida no universo da cultura e da erudição do autor estudado tenha caído da memória de quem vos fala. O que ficou certamente não foi suficiente para formular um discurso acabado sobre uma obra que - deixando de lado o registro de periódicos - perfaz um número que excede facilmente duas mil e quinhentas páginas, mas esperamos que tenha sido suficiente para permitir um acesso mais cuidadoso e consciente nas questões relevantes para os arquitetos de todos os lugares do mundo e de todas as épocas, justamente porque é um pensamento firmemente enraizado nas condições históricas que lhe são inerentes. O entendimento do autor sobre arquitetura é dado a partir de um diálogo profundo com a historicidade de cada obra, diálogo com o tom de um tempo presente que nos solicita situá-las perante nossa consciência de hoje. Desta forma ele satisfaz a uma exigência fundamental de Croce: toda história deve ser, de algum modo, contemporânea do historiador.

Deste modo, nada mais natural percebermos a certa altura que o próprio caminho indicado por Zevi deve ser abandonado em favor dele mesmo. Se a abertura que marca toda e qualquer



produção humana coloca sob a égide do inacabado ou do imperfeito até mesmo as contribuições mais brilhantes da história do pensamento humano, convém assumirmos com a necessária lucidez a contribuição desse grande historiador da arquitetura, não esperando que ela, sob a forma de um molde imutável, possa ser transladada para toda e qualquer situação sem a necessária flexibilização que possa incorporar desenvolvimentos que se deram à margem das suas possibilidades de interpretação e também das contribuições que se vão explicitando com o passar do tempo. Entendemos que a fidelidade maior que se pode oferecer a uma espírito inquieto como o de Zevi é a manutenção de uma índole inquiridora que permite o avanço das conquistas intelectuais e dos valores humanos até mesmo quando nos propomos a nos reposicionar sobre assuntos que ele mesmo tratou, como no caso da arquitetura moderna brasileira.

*No peito a matéria,  
A forma na mente.*  
Goethe

## 2. UMA PROPOSTA DE REVISÃO CRÍTICA

Em qualquer movimento de transformação estética os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta<sup>1</sup>. A Arquitetura Moderna, guardando íntima relação com a sociedade industrial tanto no âmbito de sua temática quanto nos seus procedimentos, propunha novas formas de exteriorização dos conteúdos da cultura em um mundo em que novas formas de percepção e representação haviam possibilitado alterações na dimensão objetiva da realidade permitindo, quando não exigindo, reavaliações que se mostrassem capazes de contemporizar as diversas manifestações do espírito humano.

A extensão da transformação implementada pela linguagem moderna forjada entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX mostra-se com maior exatidão e torna-se singular quando propõe uma radical mudança na concepção de obra de arte<sup>2</sup>, agora não mais definida pelo conceito de *mimesis*, mas encarada como objeto auto-referido, subvertendo os princípios da expressão artística tradicional. O discurso que concerne a esse projeto de reformulação estética anuncia - e não necessariamente efetiva - uma cisão radical não só com o passado imediato que o precede mas com toda a tradição desenrolada ao longo da história

---

<sup>1</sup> LAFETÁ, João L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. p.42.

<sup>2</sup> LAFETÁ, 2000, p.43.

humana, e que até então podia ser entendida como uma multiplicidade de expressões interconectada conceitualmente pela concepção de arte como um processo de abstração criativa a partir de um modelo preexistente. Na versão do movimento que se tornou emblema nas primeiras décadas do século XX, arte e arquitetura encontravam-se emancipadas de um passado comum e lançadas em um começo absoluto, não mais ligado à história. Do processo tradicional, que reelaborava de forma original os conteúdos que já haviam sido tematizados anteriormente, passou-se a um processo de abstração completa, cujos conteúdos eram fruto de uma elaboração intelectual autônoma em relação àquilo que já havia sido explicitado pela natureza ou pela história.

O discurso que tendia a uma absolutização do novo, ou ainda, a uma absolutização do momento presente desvinculado internamente dos processos e efetivações gestados no tempo, não foi o único proclamado no período em que tomava forma o ‘projeto moderno’ em arquitetura, mas foi certamente o que, soando mais forte, produziu efeitos dos quais ainda hoje se escutam ecos. A proposição que tende a desconsiderar a tradição como algo capaz de interferir ativamente na transformação do que é atual remete ao entendimento do fluxo da história como algo progressivo, como discurso único que supostamente dá conta de sucessivas etapas concluídas e fechadas em si mesmas, etapas que se superam e se excluem mutuamente ao passar do tempo cronológico.

Temos deste modo que o ‘projeto moderno’ para a arquitetura se constitui a um só tempo de uma proposta inovadora quando propõe uma transformação da linguagem arquitetônica ao mesmo tempo que, para efetivar essa proposta, continua-se a lançar mão de concepções gestadas no interior da mesma tradição a qual se desejava fazer frente, como é o caso da

concepção progressiva ou evolutiva do fluxo da história. O processo de legitimação da ‘nova arquitetura’ frente ao ecletismo que até então se praticava na academia - encarado neste momento como embaraçoso obstáculo ao desenvolvimento da cultura moderna - incorporou quando deveria ter reavaliado a concepção oitocentista de evolução ao mesmo tempo em que promoveu a difusão de um modo de entender a arquitetura como desenvolvimento linear sucessivo, gerando visões cristalizadas de um passado arquitetônico definitivamente superado e estático. Embaraçado com a herança determinista e essencialmente pragmática em voga no século XIX, conseguiu apenas em termos efetuar a tão proclamada ‘libertação’ da arquitetura, já que em larga medida os discursos que tinham pretensão de legitimar o processo transformador mantiveram-se inseridos no plano onde subsistiam de forma persistente as formulações de uma cultura essencialmente positiva.

A postura de Walter Gropius, diretor da *Bauhaus*<sup>3</sup> - primeira grande escola de arquitetura moderna - ilustra a tônica predominantemente difundida no período em que a proposta de uma ‘nova’ arquitetura buscava consolidar-se. No único parágrafo dedicado à história da arquitetura do seu ‘Plano de Formação de Arquitetos’<sup>4</sup>, Gropius orienta:

Estudos analíticos de história da arte e arquitetura podem familiarizar o estudante com condições e causas que geraram a expressão formal das diversas épocas [...]. Tais estudos podem trazer para o aluno a confirmação de princípios que ele descobriu em seus próprios exercícios com superfície, volume, espaço e cor, mas ele não pode extrair daí regras para a enformação atual, pois essas devem ser conquistadas, para cada época, por meio de um novo trabalho criativo. Por isso, atualmente, os estudos históricos deveriam ser ministrados de preferência a estudantes mais velhos, que já encontraram sua própria expressão. Se introduzirmos o principiante inseguro nas grandes

---

<sup>3</sup> Escola de arte industrial alemã fundada em 1906 e dirigida por Walter Gropius no período compreendido entre 1919 e 1928. A Bauhaus constituiu-se em uma experiência emblemática ao tentar de modo pioneiro conciliar a expressão artístico-arquitetônica à produção em série permitida com o desenvolvimento da indústria.

<sup>4</sup> Artigo publicado originalmente em um periódico nova-iorquino em 1939, quando Gropius está à frente da *Graduate School of Design* em Harvard, EUA, e que posteriormente iria compor juntamente com outros escritos o título *Bauhaus: nova arquitetura* (ver referência bibliográfica).

obras-primas do passado, ele será facilmente desencorajado de fazer suas próprias experiências criativas. (GROPIUS, 1977[1939]\*, p. 93)

É correta, certamente, a atitude do grande mestre em não conceder que o estudo da história venha a fornecer “regras” que possam ser empregadas na produção atual da arquitetura. Por outro lado, essa mesma assertiva contém implicitamente a recusa de que o passado pode nos oferecer o substrato para a aquisição de uma postura crítica capaz de intervir ativamente no presente, atualizando-o permanentemente. Segundo a afirmação de Gropius, cada época produz uma expressão formal própria e esta nada tem a dizer à que lhe segue, a não ser acidentalmente, quando o aluno diante de produção de tal envergadura “*confirma*” para si mesmo os princípios que teria descoberto unicamente com seus próprios recursos. Em conformidade com o entendimento de que o estudo da história é algo meramente assessório na formação do arquiteto, não causa admiração sua recomendação de que este seja trasladado para o final do programa do curso, quando o espírito dos jovens estaria supostamente formado e livre do perigo permanentemente ameaçador das tentativas de composição estilística do passado.

Se o discurso de Gropius ainda não for suficiente para ilustrar uma postura consagrada nas primeiras décadas do século XX, lembremos rapidamente as considerações de Le Corbusier sobre Roma e, conseqüentemente, sobre o papel da história da arquitetura na formação dos novos arquitetos: “*A lição de Roma é para os sábios, aqueles que sabem e podem apreciar, aqueles que podem resistir, que podem controlar. Roma é a perdição para aqueles que não sabem muito. Colocar em Roma estudantes de arquitetura é mutilá-los por toda vida*”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994 [1923]\*. p.122.

Se hoje, estudando Gropius ou Le Corbusier, estivéssemos dispostos a ir rigorosamente adiante com as conseqüências de tal política, chegaríamos à inferência absurda de que a história da arquitetura é algo que não serve aos próprios arquitetos.

A crítica à postura dos primeiros arquitetos modernos em geral e a Gropius e Corbusier em particular necessita, contudo, ser relativizada. Os dois arquitetos estavam preocupados antes de tudo em garantir que a arquitetura “*não é arqueologia aplicada*”<sup>6</sup>, afastando-se decisivamente das regras de composição aplicadas nas escolas de belas artes em favor de uma expressão arquitetônica original, com raízes profundas em sua própria época. Para tanto a arquitetura passou a ser vista como um problema geral de construção ligado à produção em escala industrial, o que justificava o temor de que os estudantes de arquitetura fossem induzidos a coadunar com a profusão de códigos estilísticos produzidos no período eclético, agindo assim de maneira anacrônica. Concorria para tal atitude o reconhecimento e ao mesmo tempo a tentativa de superação de uma ambigüidade fundamental presente em boa parte do século XIX: se a profunda consciência da historicidade da vida humana e de suas realizações havia de certa forma, com o ecletismo praticado na academia, paralisado as novas formas de concepção do espaço em nome de uma codificação e reprodução das expressões arquitetônicas já experimentadas no passado, somente uma ruptura com esses termos a partir do quais se entendia a história possibilitaria uma reabertura para o novo.

Conscientes da obsolescência do programa de ensino usual das Escolas de Belas Artes na segunda metade do século XIX<sup>7</sup> foi que, em proveito da liberdade conferida pela não

---

<sup>6</sup> GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977[1939]\*. p.109.

<sup>7</sup> A persistência do emprego de manuais de composição estilística característicos do período eclético chega quase à metade do século XX, quando boa parte das escolas de arquitetura já havia incorporado em maior ou menor escala a experiência crítica da *Bauhaus*.

submissão às regras dos “*estudos analíticos de história da arquitetura*”, formaram-se à margem das escolas de arte grandes nomes da Arquitetura Moderna. Le Corbusier exercia seu ofício no *atelier* de Paris e o americano Wright em Taliesen, sem terem tido uma educação formal que lhes conferissem o título de arquiteto. Já na primeira metade do século XIX, Viollet-le-Duc “*se recusou a seguir uma forma de estudos que considerava ultrapassada e petrificada*”<sup>8</sup>, preterindo a Escola francesa em favor de um aprendizado ‘prático’. Em suma, em uma época em que se encontravam despedaçadas as relações entre cultura arquitetônica moderna e universidade, Gropius em particular, além de grande arquiteto, teve inegável êxito de conduzir a arquitetura moderna à academia mostrando que uma e outra não eram incompatíveis. Para tanto ele havia podido contar com o lastro da experiência do belga Van de Velde que, antecedendo-o na direção da até então chamada Escola de Arte de Weimer havia, por conta de seu envolvimento com o movimento *Art Nouveau*, dado os primeiros passos na direção de conjugar produção industrial e arquitetura, aceitando um dado impositivo da cultura moderna e adaptando-a propósitos artísticos.

Essa recondução da arquitetura moderna aos círculos acadêmicos certamente não se deu sem transformações profundas e necessárias no programa de ensino tradicional. A reavaliação do ensino de arquitetura implementado pela escola alemã era necessária, embora tenha se dado de forma imperfeita. Se por um lado desobrigou a consciência da historicidade humana de fornecer moldes a serem aplicados irrefletidamente em circunstâncias completamente diferenciadas, por outro o passado continua sendo visto como algo fechado em si mesmo, impossibilitando o ato de repensar a história como dialética da liberdade, assim como nos havia legado - ao menos potencialmente - a influência da cultura judaica via cristianismo. A

---

<sup>8</sup> KÜHL, Beatriz M. *Viollet-le-Duc e o Verbete Restauro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.12.

solução encontrada pela *Bauhaus* é transgressora mas a um só tempo também é demasiadamente pragmática. Em lugar de reavaliar a relação arquitetura-história em voga na época, simplesmente atribui a toda história da arquitetura um valor meramente parietal, que contribuiria para uma erudição artificiosa e estéril do arquiteto e nunca para sua prática. Consegue-se com isso transformar a cultura arquitetônica da época, mas não necessariamente revolucioná-la porque não se radicaliza o questionamento sobre a história de modo a oferecer um caminho mais adequado à compreensão de seu verdadeiro papel. Segundo a proposição de Gropius o ensino moderno da arquitetura efetiva simplesmente a supressão da disciplina de história do currículo ou, quando ainda a mantém, é na condição de um exercício de erudição não de todo descartável, necessário talvez como argumento adicional na tentativa de tornar legítimo uma nova forma de prescrição.

Pelo fato de a *Bauhaus* ser em boa medida a precursora da grande maioria das escolas de arquitetura originadas a partir da sua fundação, ao nos colocarmos criticamente diante de algumas das posições nela defendidas estamos também efetuando uma auto-crítica, pois em certos aspectos ainda guardamos, de modo refletido ou não, parte de seus ensinamentos. Das concepções dogmáticas em relação à história defendidas por Gropius e Le Corbusier em particular e pelos integrantes e simpatizantes do ‘estilo internacional’ passa-se hoje a um novo discurso e a uma nova prática, menos politizados e mais irresponsáveis, que se utilizam indiscriminadamente do repertório formal da tradição – as colunas e frontões clássicos são especialmente admirados – na tentativa de legitimar a suposta qualidade estética de edifícios que, na sua maioria, são construídos para atender prioritariamente os interesses da especulação imobiliária. Se a decisão de Gropius pode ser considerada legítima por fazer frente a uma disciplina que à sua época era tratada apenas como matéria de cultura geral, hoje,



quando a consciência renovada da historicidade humana já não devia mais nos paralisar a ponto de impedir que nossas expressões traduzissem originalmente os valores essencialmente humanos prometidos e só parcialmente realizados pela nossa época, a recusa de enfrentar essas questões torna-se ainda mais grave.

Esse esforço de revisão crítica com relação à postura do arquiteto frente à história já aparece claramente expresso na voz de um arquiteto italiano, cuja formação passa pela *Graduate School of Design* da Universidade de Harvard, presidida na época por não menos que o próprio Walter Gropius. Bruno Zevi é o arquiteto em questão. Em *Verso un'architettura orgânica*<sup>9</sup>, o primeiro trabalho publicado por ocasião de sua volta à Itália na década de quarenta, já se encontra definido seu plano de historicização da arquitetura moderna, concretizado com argumentos melhor elaborados e maior explanação de dados em obras posteriores<sup>10</sup>. Aludindo claramente ao manifesto de Le Corbusier, cuja primeira versão integral aparece publicado em 1923<sup>11</sup>, Zevi se propunha inaugurar um diálogo com o que representava então a versão hegemônica da arquitetura moderna, a chamada corrente racionalista, da qual se destacavam personalidades como a de Mies Van der Rohe, Pieter Oud e o próprio Gropius. *Vers une architecture*, título de Le Corbusier ao qual Zevi aludia de modo irreverente, era então considerada uma das obras de referência para os arquitetos modernos, não deixando que exageremos sua importância os dados que atestam a amplitude

---

<sup>9</sup> Título original: *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, (Por uma Arquitetura Orgânica - tradução não-oficial). Torino, 1945.

<sup>10</sup> Zevi esclarece na apresentação da obra *História da Arquitetura Moderna* que este título é um aprofundamento das reflexões publicadas em *Por uma Arquitetura Orgânica* (tradução não oficial), já que este último título dirigia-se em caráter emergencial aos arquitetos jovens que iriam trabalhar no segundo pós-guerra, projetando entre eles a mensagem da arquitetura orgânica. Ver Zevi, Bruno. *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973 [1950]\*. v.2. p.29-31.

<sup>11</sup> Título original: *Vers une architecture*. Le Corbusier. Paris: Crès, 1923. Obra, segundo a Fundação Le Corbusier, traduzida para o alemão, inglês, chinês, espanhol, hebraico, húngaro, italiano, croata, turco e português. Fonte: [www.lecorbusier.net/fondationlc\\_us.htm](http://www.lecorbusier.net/fondationlc_us.htm). Título em português: *Por uma Arquitetura*.

de sua difusão geográfica e cronológica<sup>12</sup>. A condição do interlocutor que ele havia escolhido não deixava dúvidas de que o teor provocativo do título de seu primeiro livro definia um projeto ambicioso.

Aproximadamente meio século de transformações se mede entre as primeiras realizações dos pioneiros da arquitetura moderna e o período em que se iniciam as atividades do crítico italiano, fazendo com que encarem em um primeiro momento situações bastante diferenciadas. Bruno Zevi encontra já rasgada na trama da tradição eclético-acadêmica a manifestação concreta da arquitetura moderna, realização que custou aos primeiros além de criatividade uma dura militância, sem falar na ousadia presente nos que se propõem a subverter qualquer ordem já estabelecida. No início da década de quarenta, quando deixa os Estados Unidos e volta à Europa, já havia mundialmente difundida uma concepção moderna da arquitetura, juntamente com a materialização de uma produção moderna da arquitetura, muito embora uma e outra não fossem completamente concordes entre si ou mesmo assimiladas em todas as suas conseqüências pelo público leigo ou especializado.

É sobretudo depois da segunda grande guerra, de volta à Itália, que ele irá levar adiante as discussões sobre o conceito de arquitetura e sua relação com a própria história, questões com as quais se envolve e dedica boa parte de sua vida, seja difundindo sua crítica através de diferentes veículos de comunicação<sup>13</sup> ou atuando no campo pedagógico, onde se propõe a

---

<sup>12</sup> Em 1999, setenta e seis anos depois de sua primeira publicação, a versão em inglês do manifesto de Le Corbusier, "Towards a New Architecture", foi declarado um dos 100 livros mais influentes do século XX na Feira do Livro de Frankfurt, Alemanha. Fonte: Frankfurt-bookfair, 08 a 13 de outubro de 1999 - [www.frankfurt-bookfair](http://www.frankfurt-bookfair).

<sup>13</sup> Além dos livros publicados ao longo de décadas de trabalho e traduzidos em quinze idiomas, Zevi foi fundador da APAO (Associação por uma Arquitetura Orgânica-1944), das revistas *Metron* (1945) e *L'architettura – cronache e storia*, esta última de periodicidade mensal, dirigida por ele ininterruptamente de 1955-2000. Foi membro honorário do *Royal Institute of British Architects* e do *American Institute of Architects*, secretário geral do *Istituto Nazionale di Urbanistica* (INU), vice-presidente do *Istituto Nazionale di Architettura*

reformular a metodologia do ensino da arquitetura de acordo com suas convicções. Sua produção teórica, como já indica a publicação de 1945, é abertamente influenciada pelos ensinamentos do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, personalidade que Zevi admite e reafirma consecutivamente em seus escritos como emblema da moderna arquitetura, opondo-se ao funcionalismo diletante de Gropius, Mies e Le Corbusier, e da abordagem historiográfica de Giedion.

### **Arquitetura como espaço - a influência de F.L. Wright**

Na figura do arquiteto americano Frank Lloyd Wright, Zevi encontraria em relação à concepção corrente do processo criativo como absolutização do processo de abstração da natureza ou da história uma posição diferenciada que ao seu turno assumiria, ora por adesão ora por confronto, relevância indiscutível no desdobramento do seu discurso de crítico e historiador da arquitetura. É de Wright que ele toma o sentido da arquitetura como vida<sup>14</sup>. E como vida, a ênfase recai no aspecto dinâmico do espaço arquitetônico: um ‘estar em relação’ que se estende das concepções estruturais (fig.1) à permeabilidade do edifício em relação ao ambiente que o envolve, formando uma cadeia de interconexões onde a experiência humana permanece integrada intrinsecamente.

---

(In/Arch), acadêmico de *San Luca* e do *International Institute of Architecture*, presidente emérito do *Comité International des Critiques d'Architecture*, deputado no parlamento italiano por dez legislaturas, além de professor ordinário de história da arquitetura na faculdade de arquitetura de Veneza e Roma, agraciado com o título *honoris causa* das universidades de Buenos Aires e Michigan. Fonte de consulta: Fondazione Bruno Zevi. <http://www.fondazionebrunozevi.it/profilo/profilo.htm>.

<sup>14</sup> Tradução do original: “I know that architecture is life; or at least it is life itself taking form and therefore it is the truest record of life as it was lived in the world yesterday, as it is lived today or ever will be lived.” WRIGHT, Frank L. *What is Architecture*. Ohio: Meridian Book, 1970[1939]\*. p.277.

O termo ‘orgânico’ para Wright vinca o sentido da arquitetura como prolongamento da própria natureza, no que esta se apresenta como organismo que se auto-produz a partir de circunstâncias singulares e não como oposição aos produtos da cultura. Para ele é a consciência da arquitetura como produção do espírito humano que faz com que se busque em um patamar reflexivo a coexistência em sistemas solidários,



**Figura 1.** Frank Lloyd Wright demonstra estruturas com suas mãos. Primeiro o impulso tensor da arquitetura orgânica, cuja estrutura funciona de maneira integrada. Depois “a velha construção com pilar e viga”, elementos pontualmente solidários. A estrutura possui importância fundamental para Wright, já que ela é a forma pura inicial, responsável por organizar as partes na formação de um todo maior que é o edifício na sua integridade. FONTE: KAUFMANN; RAEBURN (Org.), 1970, p.168.

tanto quando se trata dos elementos que a definem e a sustentam quando da relação ‘espaço de dentro’ – ‘espaço de fora’, onde também se persegue a dissolução rígida dos limites definidos pelas superfícies em nome continuidade, permeabilidade ou interação dos espaços.

Definir como fundamento de sua arquitetura o modelo da natureza desembaraçado do supérfluo por um processo de simplificação faz com que Wright enfrente a questão da *mimesis* de modo distinto da maioria de seus contemporâneos, como no caso dos representantes da corrente racionalista. Como já foi dito, para esses últimos a disposição era predominantemente a de identificar o processo criativo a um processo de abstração pura, desembaraçado de referências pré-existentes, polarizando em uma das frentes o duplo processo descrito por Worringer. Não é, contudo, essa idéia ‘wrightiana’ de arquitetura responsável completamente pela concepção de arquitetura de Bruno Zevi. Pelo fato dessa

diferenciação assumir relevância inquestionável para uma compreensão mais aprofundada de sua obra, procuraremos em seguida explicitar melhor os pontos de dissensão.

A poética de Wright diz respeito a um processo de abstração que remete necessariamente a linhas, formas e cores que para ele caracterizam a ‘essencialidade’ de um modelo natural, tal como acontece nas diversas formas de expressão da cultura oriental e de forma mais evidente na sua escrita. Wright assevera que o que vale para o artista é a compreensão e tradução gráfica de um sentido na sua forma mais elementar e não uma tentativa de reproduzir mecanicamente determinados contornos que o revestem circunstancialmente<sup>15</sup>.

Quando propõe a ‘forma’ como elemento caracterizador da ‘essência’ – ou seja, a representação da sua estrutura intrínseca – o americano faz com que seus leitores esbarrem em uma dificuldade semântica dificilmente transposta no patamar do discurso ordinário. Isso porque a compreensão mais imediata do termo ‘forma’ tende a se esgotar em uma certa disposição geométrica relacionada com a constituição exterior de algo que se deseja representar, remetendo-nos quase sempre a algo visível, acessível antes aos sentidos que ao intelecto. Não é sem dificuldades que ele tenta explicar, em sintonia com a cultura oriental, que a ‘forma’, mais que simples limite exterior, é a “*alma gráfica da coisa*”, referência que nos faz lembrar de maneira vaga o significado do *eidos* platônico, que na linguagem moderna foi interpretado de modo estranho à sua origem. Na cultura da antiga Grécia e mais especificamente em Platão, a ‘forma’ é objeto específico do pensamento sem contudo ser exclusivamente um ser de razão, situado fora da esfera física, da visão. É esse precisamente o

---

<sup>15</sup> “[...] é o conhecimento daqueles fatos relacionados, daquelas qualidades de linha, forma e cor que são por si mesmas uma linguagem de sentimento e caracterizam o pinheiro como um pinheiro distinguindo-se daquelas que identificam o salgueiro como um salgueiro; aqueles traços característicos que os japoneses dominam graficamente e sem errar reduzem a simples geometria; a alma gráfica da coisa”. WRIGHT *apud* IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.78.

sentido que Wright deseja alcançar recorrendo não a Platão ou à cultura grega em seu período clássico, mas valendo-se de como isso é expresso pela cultura oriental, em um discurso que utiliza-se de metáforas e não de uma argumentação propriamente filosófica. Discorrendo sobre suas influências ele comenta:

Muitas pessoas têm se surpreendido com uma qualidade oriental que elas vêem em meu trabalho. Suponho que seja verdade que quando falamos de arquitetura orgânica, nós estamos falando de alguma coisa que é mais oriental que ocidental. [...] Os orientais têm-na compreendido, e qualquer que seja a consideração que façam dela, eles instintivamente construíram dessa maneira. O instinto deles foi certo<sup>16</sup>. (WRIGHT, 1970 [1954]\*, p.298-300). (tradução nossa)

Enfatizando ainda mais o que foi dito até agora, repetimos que o processo de abstração que Wright propõe se dá a partir do conhecimento da natureza, de seu processo de adaptação e assimilação, em busca de condensar as formas conhecidas em uma nova unidade simplificada aos traços mais significativos ou, como ele próprio costumava frisar, ‘essenciais’. Depois disso posto, preocupava-se em esclarecer que aquilo que buscava na natureza não era simplesmente uma expressão exterior mas uma forma interior, ou seja, a natureza íntima da coisa, aquilo que é invariavelmente verdadeiro e ineliminável, de natureza inteligível, mas que expressava-se também materialmente. A ‘forma’ para Wright tem, portanto, uma conotação ‘metafísica’ que a aproxima do conceito de ‘idéia’ de Platão, criando para nós uma dificuldade de compreensão do nexos que une de modo indissolúvel para o oriental e outrora para o grego a tríade ‘ver-forma-ser’<sup>17</sup>, que se tornou estranho para a civilização ocidental moderna quando esta tende a estabelecer entre esses termos uma ambigüidade fundamental exatamente da mesma forma como acontece com a antítese pensamento-sensibilidade. O

---

<sup>16</sup> Tradução do original: “Many people have wondered about the Oriental quality they see in my work. I suppose it is true that when we speak of organic architecture, we are speaking of something that is more Oriental than Western. (...) The Orientals must have had the sense of it, whatever may have been their consideration for it, and they instinctively built that way.”

<sup>17</sup> REALE, Giovanni. A teoria platônica das Idéias e alguns problemas ligados a ela. In: \_\_\_\_\_. *História da Filosofia Antiga*. São Paulo: Loyola, 1994. p.61-64.

esforço intelectual exigido para expressar em um discurso coerente essa tentativa de conciliação é de grandes proporções até mesmo para o próprio Wright, que em alguns momentos deixa margem para que se entenda apenas grosseiramente aquilo que ele propõe, caso que podemos notar em afirmações do tipo: “*O Egito conheceu o loto e traduziu a flor nas formas enobrecidas de pedra de sua arquitetura. Assim foi o loto convencionalizado*”.<sup>18</sup> Referindo-se a uma linguagem de base figurativa como era a do Egito antigo, é natural que alguns estabeleçam a correspondência imediata e quase exclusiva entre a flor de lótus e a sua suposta ‘simplificação formal’ – o capitel lotiforme, entendendo a relação lótus-capitel em seu aspecto puramente exterior, como transposição literal de sua constituição física e não como tradução de uma lógica intrínseca. Para Wright não há como separar conteúdo e forma e isso foi o que até hoje ficou por ser entendido.

Um exemplo atual da confusão que tem se perpetuado sobre o sentido da qualidade de ‘orgânico’ relacionada à arquitetura pode ser encontrado em uma matéria recentemente publicada em uma revista brasileira de circulação nacional (fig.2). Nas quatro páginas dedicadas ao tema o jornalista responsável pelo texto chama atenção para o fato de que “*o que marca a tendência arquitetônica mais impressionante da atualidade é o fato de o edifício parecer mais alguma coisa saída do reino animal ou vegetal*”<sup>19</sup>, procedimento que ele identifica como uma tentativa de reprodução das linhas irregulares das ‘formas orgânicas’, atualmente conhecido como “*biomorfismo*”, “*zoomorfismo*” ou ainda “*neo-organicismo*”. Ao contrário do que se discutia na esteira do pensamento de Wright e em seguida no de Zevi, aqui o que se procura deliberadamente no edifício é uma imagem que provoque “*um impacto extravagante*” e que, segundo o mesmo autor, é atingido com “*sucesso total*” em casos como

---

<sup>18</sup> WRIGHT *apud* IRIGOYEN, 2002. p.80.

<sup>19</sup> BARELLA, José E. Ousadia inspirada na natureza. *Veja*, São Paulo, n.1843, p. 52-55, mar. 2004.

as pontes e estruturas de Santiago Calatrava, que lembram “*restos de esqueletos*”. Temos que o termo orgânico dentro do panorama atual da arquitetura esvazia-se do seu sentido original e limita-se a fazer referência exclusivamente ao aspecto exterior da obra, se afastando diametralmente da preocupação primordial de traduzir uma determinada ‘*essência*’ que, como algo vivo, se desenrolava em uma dinâmica de fluxos espaciais conforme Wright havia chamado atenção. O chamado “*neo-organicismo*” - uma “*arquitetura espetáculo*”, ainda citando as palavras do próprio jornalista - “*preocupa-se mais em transformar do que integrar a obra à paisagem urbana*”, estando em jogo as chances reais de “*incorporar uma construção excêntrica à paisagem*” com objetivo de inseri-la em um suposto “*circuito mundial de arquitetura*”. Preocupação que, como bem se nota, pertence a uma ordem inteiramente diversa daquelas discutidas pelo arquiteto americano.

Zevi deseja ver-se livre de interpretações limitadas desse tipo já na década de quarenta, quando inicia sistematicamente seu trabalho de divulgação da arquitetura orgânica com a publicação de *Verso Un’architettura Organica*<sup>20</sup>. Se ter a natureza como paradigma era confundido com um processo de representação figurativa dessa mesma natureza, torna-se imperativo para ele eliminar qualquer referência que se venha a fazer da natureza como fato físico em favor de atingir o sentido generalizado de movimento e interconexão que ela exprime. Para tanto reserva entre as novecentas e oitenta e oito páginas da sua *História da Arquitetura Moderna* um espaço específico para refutar ‘reminiscências românticas’, consideradas por ele uma grande fonte de equívoco para a compreensão do que seja o real sentido de ‘orgânico’. Os termos de sua argumentação se definem na distinção entre ‘imitar’ e ‘referir-se’, querendo com essa substituição indicar um procedimento que não se esgotava

---

<sup>20</sup> Ver nota 9.



em uma simples ‘cópia’. Zevi entende, diferentemente de Wright e ao modo ocidental moderno, que o processo de *mimesis* está associado de forma muito próxima a simples transposição de ‘formas’, facilitando procedimentos alusivos que o levam a vetar a legitimidade de tal processo. Convencido de seus termos, Zevi chega a explicar a preferência



Figura 2. Ilustração da matéria sobre arquitetura contemporânea publicada na Revista Veja em 3 de março de 2004.

de Wright pelas estampas japonesas em virtude da simplicidade de seus traços e a preferência pela casa japonesa pela utilização de ornamentação intrínseca à beleza do material natural<sup>21</sup>. Tais observações não são falsas, mas se consideradas em sua correspondência puramente mecânica tocam apenas em parte o verdadeiro sentido de ‘essencialidade’ que Wright havia descoberto por meio da cultura oriental.

Nesse sentido é oportuno salientar que quando Zevi fala de naturalismo não está se reportando ao sentido encontrado no cerne do pensamento de Wright, mas ao sentido mais fácil do termo, paulatinamente sedimentado pelo senso-comum e para o qual contribuiu a imprecisão do discurso do próprio Wright. Deste modo não se torna tão difícil compreender a sua insistência em frisar que a identidade entre naturalismo e organicismo é falsa, e que se deve em larga medida ao interesse particular dos defensores da arquitetura orgânica pelos templos egípcios e pelas catedrais góticas, cuja decoração era com frequência figurativa. Tal interesse, que ele não deixa de considerar legítimo ainda que por outras razões que não a mencionada, somado à série de metáforas utilizadas para interpretar as produções orgânicas seriam responsáveis por imputar-lhes uma ‘auréola romântica’<sup>22</sup> ausente do significado moderno da palavra orgânico. Zevi esclarece oportunamente que ao dizer que um edifício se comporta ‘à maneira de um vegetal’, que ele ‘evoca a disposição de folhas’, que uma torre ‘levanta-se’ ou ‘contraí-se’, que uma fachada ‘está em movimento’ ou encontra-se ‘distendida’, é articular um sistema ambíguo de crítica estética que não obstante permitir uma aproximação com o objeto poético, não vai além de “*genéricas associações exteriores, em que o fator vital, o protagonista, é o edifício, enquanto o homem continua a ser um simples espectador com as suas psicológicas reminiscências*

---

<sup>21</sup> WRIGHT *apud* ZEVI. *História da Arquitetura Moderna*. v.2. Lisboa: Editora Arcádia, 1973 [1950]\*. p.434.

<sup>22</sup> ZEVI, Bruno. *História da Arquitetura Moderna*. v.1. Lisboa: Editora Arcádia, 1970[1950]\*. p.338.

*corpóreas*”<sup>23</sup>. Como contraposição a tal equívoco e deixando clara a sua interpretação particular do termo ele asseverava: “*orgânico é um atributo que tem na sua base uma idéia social, não uma idéia figurativa; por outras palavras, refere-se a uma arquitetura que quer ser, antes que humanística, humana*”.<sup>24</sup>



**Figura 3.** Escritório principal do edifício da administração da Johnson and Son em Racine, Wisconsin (Estados Unidos). 1939. A estrutura em forma de cogumelo, segundo Zevi, inspira-se em ‘recordações vegetais’. FONTE: KAUFMANN; RAEBURN (Org.), 1970, p.141.

Nem mesmo o próprio Wright escapou ileso da crítica severa do historiador. Para ele as célebres colunas em forma de cogumelo do edifício da administração da S.C. Johnson em Racine (Fig.3) inspiram-se em “*recordações vegetais*”<sup>25</sup> e testemunham o equívoco ‘naturalista’ do mestre, cuidando em seguida de assegurar que esse exemplo não se presta a uma caracterização da totalidade da obra do grande arquiteto americano. Zevi é categórico quando afirma que não adianta ‘imitar’ a

natureza, mas ser como ela. Ser algo vivo, por extensão. Mas se compreendemos bem a mensagem do americano diremos que para ele, assim como o ideograma 木 é constituído dos traços essenciais e irredutíveis que em determinado padrão da escrita oriental expressam a idéia de ‘árvore’, a solução estrutural do edifício Johnson não poderia ter outra conformação

<sup>23</sup> ZEVI, 1970, p.339-340.

<sup>24</sup> ZEVI, 1970, p.340.

<sup>25</sup> ZEVI, 1970, p.338.

dentro daquele contexto específico, de modo que ao arquiteto não é dada uma simples questão de escolher arbitrariamente entre muitas possibilidades, mas sim uma capacidade de escolha consciente, na medida em que ele descobre a solução que atua em absoluta conformidade com a sua proposta arquitetônica.

Chegamos com essa afirmativa a um outro ponto importante. Ainda que Wright e Zevi concordem que a arquitetura orgânica tem uma dimensão humana e que a conquista consciente desse espaço humanizado se identifique com a mais valiosa conquista da arquitetura moderna, a postura dos dois se diferencia quando Zevi busca transformar a produção arquitetônica em um problema vinculado a um contexto social específico, enquanto Wright a entende simultaneamente como uma expressão da verdade e meio para se chegar ao conhecimento dessa mesma verdade. Marcado pela imprecisão de um amplo repertório de metáforas, o discurso de Wright contrastando com o rigor das colocações de Zevi, assume uma coloração lírica que apesar disso não o impede de conter e até mesmo explicitar de modo não muito rigoroso temas de discussões propriamente filosóficas e estéticas. É digno de nota uma de suas definições de arquitetura, quando sustenta que esta seja um “*Grande Espírito*”,<sup>26</sup> e que está baseada na “*profunda idéia de uma nova integração da vida humana, em que arte religião e ciência são a mesma coisa: forma e função indivisas*”<sup>27</sup>.

Do que o arquiteto americano propõe interessa a Zevi sobretudo a síntese que a abstração ‘wrigthiana’ produz espacialmente, que não se restringe à dimensão do plano mas que integra todas as partes do edifício em cortes, fachadas, níveis e ornamentação ‘integral’, além de

---

<sup>26</sup> “So architecture I know to be a Great Spirit. It can never be something which consists of the buildings which have been built by man on earth... mostly now rubbish heaps or soon to be... Architecture is that great living creative spirit which from generation to generation, from age to age [...]”. WRIGHT, 1970[1939]\*, p.278-279.

<sup>27</sup> WRIGHT apud ZEVI, 1973, p.433.

vinculá-lo intrinsecamente com a realidade que o envolve. O resultado disso é uma arquitetura que integra espaços e experiências a partir de um centro, a partir do seu próprio interior<sup>28</sup>, como compraz a algo vivo, recusando-se a caber em moldes pré-concebidos que Wright atribuía pejorativamente a uma ‘tradição clássica’. O mesmo Wright explica recorrendo a Kakuzo<sup>29</sup> que “a realidade de um cômodo pode ser encontrada no espaço confinado pela cobertura e as paredes, não na cobertura e paredes por elas mesmas”.<sup>30</sup> Tanto para ele quanto para Zevi a expressão da arquitetura será pensada de forma a se realizar na consciência do espaço interior, produzindo uma organização que favorece fluxos interconectados. A continuidade espacial entre os ambientes é fruto de uma flexibilidade que parte de dentro e busca expansão, fazendo com que a arquitetura irrompa para o exterior produzindo uma pluralidade dinâmica de perspectivas.

Assim se reforça o ponto fundamental de comunicação entre Wright e Zevi: a concepção de arquitetura como a vitalidade ou a dinâmica gerada a partir de um interior ou do ‘*espaço de dentro*’<sup>31</sup>. Espaço que para Wright se define pela terceira dimensão, interpretada não como simples volume mas como profundidade ou extensão inter-relacionada, privilegiando fluxos em lugar de concepções estabilizadas e centradas em si mesmas. Seria um equívoco, entretanto, entender que a qualidade ‘interior’ aplicada a espacialidade da arquitetura limita-se a uma atribuição meramente física. O movimento ou flexibilização do espaço permite que a

---

<sup>28</sup> O ‘interior’ a que Wright e Zevi se reportam não diz respeito ao volume interno da obra arquitetônica mas relaciona-se de forma primordial com uma experiência auto-fundante, independente de modelos exteriores a si mesma. É por esse caminho que se deve entender a proposta da arquitetura como espaço: o que outrora era considerado como vazio arquitetônico passa a ser considerado o centro a partir do qual a própria arquitetura é gerada. Nesse caso a idéia de centro não corresponde a um ponto definido geometricamente, e sim a um ponto a partir do qual se irradia aquilo que está à sua volta.

<sup>29</sup> Autor de ‘The book of tea’, livro enviado a Wright pelo embaixador do Japão nos Estados Unidos. Ver WRIGHT, Frank L. *Organic Architecture and the Orient*. Ohio: Meridian Book, 1970[1954]\*. p.300.

<sup>30</sup> WRIGHT, 1970[1954]\*, p.300. Tradução do original: “The reality of a room was to be found in the space enclosed by the roof and walls, not in the roof and walls themselves”.

<sup>31</sup> “the space within”, conforme expressão original em WRIGHT, Frank L. *The New Architecture: Principles*. Ohio: Meridian Book, 1970 [1957]\*, p.314.

arquitetura orgânica organize um mundo interior fincado no universo contingente onde está inserida. Talvez temendo o desvio dessa compreensão Wright tenha resistido em alguns momentos em assumir a idéia de sua arquitetura como uma derivação de concepções orientais. Ele afirma de modo incisivo que “[...] *não pode ser dito honestamente, de qualquer modo, que a arquitetura orgânica deriva do Oriente. Nós temos nossa própria maneira de expressar esses ideais essenciais (tão antigos) em busca de efeitos práticos.*”<sup>32</sup> (tradução nossa).

Não se trata, como se poderia pensar a princípio, de uma ruptura com os princípios que ele vê presentes nas formas de expressão da cultura oriental e especialmente da japonesa, mas de seu entendimento mais profundo. Para ele os princípios presentes na arte oriental são universalmente válidos ao mesmo tempo em que orientam certo tipo de desenvolvimento que, não obstante a essência comum, será formado por traços responsáveis por caracterizá-la de forma singular. Isso tanto vale para o plano particular, fazendo com que cada obra se diferencie da outra, quanto no plano mais geral, marcando com linhas específicas as realizações de cada cultura. Convém lembrar que as seis características que Wright identifica como necessárias para a consecução de uma arquitetura orgânica não se constituem como prescrições ou fórmulas, mas sim como orientação de um processo que não só poderia mas deveria adquirir feições próprias para cada ocasião observada.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> WRIGHT, 1970[1954]\*, p.298-300. Tradução do original: “It cannot truthfully be said, however, that organic architecture was derived from the Orient. We have our own way of putting these elemental (so ancient) ideal into practical effect.”

<sup>33</sup> O texto intitulado *The New Architecture: Principles*, presente originalmente na publicação *A Testament* (1957), identifica nove princípios da nova arquitetura. Indicando um comentário sobre cada um deles em uma tradução bastante resumida, temos:

- *A Linha de Terra*. Princípio um: Parentesco do edifício com o chão. Novo senso de proporção que considera a linha horizontal ou linha de terra como escala verdadeiramente humana.
- *Impulso para Crescer*. Princípio dois: Descentralização.
- *Caráter*. Três: Significa a apropriação sã do projeto às finalidades humanas específicas, pelo uso natural dos materiais naturais ou sintéticos e apropriados métodos de construção.

Wright entende que, embora compartilhando os mesmos princípios, a arte japonesa sofre tanto as determinações materiais da cultura japonesa quanto a sua própria arquitetura sofre as implicações dele mesmo ser americano, dessa obra se erguer em grande parte em solo americano, atendendo as aspirações e as necessidades de uma sociedade específica. Não se pode apesar disso, conceder que seu discurso tenha explicitamente um compromisso ligado à esfera da ação, seja ela moral, política ou até mesmo cultural-antropológica, ainda que não se possam deixar de lado as alusões que ele faz a uma ‘arquitetura democrática’. O próprio Zevi atribui a ‘vaga posição ideológica’ de seu mestre às condições que ele experimentava com a expansão da economia americana, desconhecendo mais de perto o drama político-social que havia irrompido na Europa com a expansão do capitalismo e que se tornava mundial, distribuindo pelo planeta os benefícios do desenvolvimento da ciência e da tecnologia ao mesmo tempo em que alastrava em níveis nunca antes experimentados as desigualdades

- 
- “*Tenuidade*” + *Continuidade* (grifo nosso). Quatro: Interpretação orgânica do ferro e do vidro.
  - *A Terceira Dimensão: Interpretação*. Cinco: A arquitetura orgânica vê a terceira dimensão não como peso ou mera espessura, mas sempre como profundidade.
  - *Espaço*. Seis: O espaço, elementar para a arquitetura, encontrou agora expressão arquitetural.
  - *Forma*. Sete: Nenhum arquiteto deverá se contentar em projetar um edifício meramente como uma pintura, assim como um homem não deverá comprar um cavalo meramente por sua cor.
  - *Abrigo: Fator Inerentemente Humano*. Oito: Como o espaço interior tornou-se a realidade do edifício, o abrigo tornou-se mais que nunca significativo como ‘caráter’ (grifo nosso).
  - *Materiais*. Nove: Todos os materiais utilizáveis em um edifício-construção são mais que nunca importantes. Todos são significativos: cada um de acordo com sua natureza peculiar.
- FONTE: WRIGHT, 1970[1957]\*, p.304-326.

Já Zevi identifica e comenta largamente em sua obra seis características para a arquitetura orgânica:

- 1) A simplicidade.
  - 2) Tantos estilos em arquitetura como estilos de pessoas.
  - 3) O edifício concebido como fato orgânico, à imagem da natureza.
  - 4) Cores que se harmonizem com as formas naturais.
  - 5) Mostrar os materiais como são.
  - 6) A “casa com caráter”, ou seja, a casa que expressa a sua função além de toda a efêmera moda.
- FONTE: ZEVI, 1973, p.440-452.

sociais. Em Wright, a arquitetura convertida em uma perspectiva integral de vida é alvo de um discurso de cunho mais religioso que propriamente social ou político, notadamente no que se aproxima de forma lírica e profunda, mas por outro lado dogmática, do objeto apreendido.

Nos parece algo mais que simples especulação, embora necessite esclarecimentos mais minuciosos, a indicação de que esteja presente na obra de Wright não só uma preocupação mas um movimento deliberado em busca de conjugar a contribuição da Escola de Chicago - onde pioneiramente se fez com que a estrutura independente de concreto e ferro dos edifícios conquistassem uma honesta expressão arquitetônica, libertando-se dos tratamentos superficiais que a escondia - com o legado da arquitetura colonial americana, mais particularmente a arquitetura das casas rurais construídas entre 1630 a 1790, quando os americanos haviam implementado adaptações aos modelos de evidente importação européia (fig.4). Este fato não passa despercebido por Zevi que desde muito cedo toma parte nas discussões sobre as possibilidades de produzir uma arquitetura que fosse expressão da cultura italiana, preocupação já expressa na obra de Camillo Boito no final do século XIX. Wright e Zevi compartilhavam, embora de modo diferenciado, as mesmas inquietações com respeito a uma linguagem moderna da arquitetura com relação ao momento e ao lugar na qual essa nova arquitetura se inseria, fator internamente constitutivo da qualidade ‘orgânica’ a qual se referiam, e que segundo alguns críticos iria abrir caminho para as diversas conotações do ‘regionalismo’ em arquitetura. Mas para além das conexões e pontos de tensão entre as concepções formuladas por um e outro, falta ainda assinalar entre Wright e Zevi uma outra diferença fundamental para a compreensão do tema que ora abordamos aqui.





**Figura 4.a.** Casa de Aburgton Glebe em Whitemarsh, Pensilvânia. **Figura 4.b.** Casa Rural em Roanoke, Virgínia. FONTE: ZEVI, 1973, p.567. A arquitetura rural americana foi valorizada tanto por Wright quanto por Zevi na medida em que se distanciavam do padrão original europeu e assumia feição própria, adaptando-se à realidade da vida local.

Em seu discurso em favor da arquitetura orgânica Wright identificava em bloco a tradição arquitetônica européia com um virtuosismo clássico infecundo que necessitava ser refutado em nome de uma expressão atual, completamente desembaraçada dos vícios acadêmicos. Era uma visão personalíssima da história da arquitetura, como Zevi comenta em certa ocasião, visão que não podia ser compartilhada pelo italiano. Do outro lado do Atlântico a Itália de Zevi contava com mais de dois mil anos de uma tradição que era constituída muito mais que de vagas reminiscências, e que não estava presente unicamente nas releituras implementadas pelo ecletismo como no caso da América do Norte. Essa tradição que era apenas frouxamente deduzida por Wright se fazia materialmente presente na vida dos europeus e em particular dos italianos, como era o caso da arquitetura, cobrando reflexão e atitude. Essa razão entre outras tantas já era por si mesma suficientemente forte para que Zevi não pudesse admitir de nenhuma forma a tradição como ‘peso morto’, assim como fizera Wright, insistindo na necessidade de que ela fosse assimilada criticamente. Diz ele:

[...] quando é renovada e vivificada constantemente por espíritos cômicos das investigações modernas, a tradição não só deixa de ser um obstáculo como também se converte num estímulo poderoso para todo o temperamento criador, em **imperativo moral** (grifo nosso) que nenhum ser quereria jamais trocar por uma incerta posição pragmática que nevroticamente procura a historicidade. (ZEVI, 1973 [1950]\*, p.430)

Zevi tem consciência de que do americano não se podia cobrar uma crítica amparada na historicidade da sociedade e da arquitetura, pelo menos não nos mesmos termos que eram devidos a um europeu. Referindo-se a hostilidade de Wright para com as obras do Renascimento ele pondera: “*a um gênio tudo é permitido e, particularmente, a falta de objetividade crítica*”.<sup>34</sup>

Acreditando que cada obra de arquitetura se desenvolve de modo singular guardando conexão intrínseca com o procedimento dinâmico da natureza, Wright não considera que cada ocorrência arquitetônica leva também em conta uma construção histórica de si mesma. Zevi corre em um outro sentido. É uma outra perspectiva que se delineia quando o italiano afirma que “*orgânico é um atributo que tem na sua base uma idéia social*”<sup>35</sup>. Nesse caso o que está implícito na afirmativa é que a arquitetura, como qualquer outra produção humana, caminha junto com o homem em direção à liberdade. Na dimensão do espaço construído essa liberdade se anuncia através da permeabilidade entre o espaço de dentro e o espaço de fora, da dissolução de limites verticais e horizontais, na adequação do edifício às necessidades humanas, e disso decorre conseqüentemente a aceitação do que não está efetivamente de acordo com uma norma. Decorre daí que o homem é capaz de uma multiplicidade de escolhas, de múltiplas possibilidades, e não está amarrado invariavelmente a um molde pré-estabelecido de uma arquitetura e de si mesmo. Dentro da perspectiva traçada por Zevi essa ‘libertação’ da arquitetura e do próprio homem extrapola os limites do indivíduo. Não se trata de uma conquista particular mas de uma conquista que se dá na história. A conquista de uma arquitetura verdadeiramente humana se dá processualmente, juntamente com a conquista de si do próprio homem na história.

---

<sup>34</sup> ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.3.

<sup>35</sup> ZEVI, 1970, p.340.

O projeto de construção de uma nova arquitetura é também para Zevi o projeto de uma Itália moderna que busca conciliar-se com uma tradição material historicamente construída e consolidada, uma Itália que sofria então as dilacerações do fascismo. Sua atitude diante dos caminhos que se delineavam com relação às expressões contemporâneas da arte se submetia a uma influência que pelo menos na primeira metade do século XX era irrevogável no universo cultural italiano: a filosofia do napolitano Benedetto Croce. No pensamento de Croce, marcado pelo problema da relação entre teoria e prática, se distinguia uma preocupação especial com o desenrolar da arte no campo das sucessivas experiências humanas no tempo e que viria, juntamente com a poética de Wright e menos com o seu discurso, determinar em larga medida a perspectiva na qual se coloca Zevi ao construir seu sistema de referência crítico.

### **A atualidade do passado - a influência de Benedetto Croce**

Em Croce, o profícuo antagonismo entre o pensador idealista e o homem de gênio preocupado com as conseqüências práticas de sua filosofia gerou, na primeira metade do século XX, um discurso que inspirou correntes de pensamento tão díspares quanto os elementos contrapostos, porém não contraditórios, que ele pretendeu conciliar em síntese ao longo de sua vida.

Em vista das reformulações que sofreu ao longo de décadas, o discurso de Croce já não pode ser considerado o rebatimento puro e simples da crítica idealista fundada no pensamento de Hegel, cuja marca essencial pode ser grosseiramente sintetizada na consideração da obra de arte como resultado ‘exemplar’ de um determinado problema, valorizada pela unidade

atingida em um determinado momento histórico e não nas valências que essa mesma obra reabre em relação ao futuro, como objeto cujo sentido pode permanentemente ser reformulado.

Preocupado com a questão da especificidade da arte frente às demais manifestações do espírito humano, Croce recusa tanto a posição que a entende como metáfora de conceitos e valores quanto a posição dita irracionalista, que a entende como projeção da vontade ou da sensibilidade em sentido lato. Circunscrita em uma esfera que lhe é própria a arte está, para Croce, na zona de intercessão dessas duas vertentes. Não é idéia nem fenômeno passional, mas guarda possibilidade de mediações simultâneas tanto com o conceito quanto com uma pulsão inconsciente. Ela está conscrita ao campo da intuição, um espaço intervalar entre a percepção intelectual e a impressão passiva, entre a razão pura e a emoção pura.

Preso à construção subjetiva do ato poético por via da intuição, o filósofo italiano recusa-se a pensar atos expressivos individuais a partir de esquemas gerais ou contextuais. Explica Bosi: *“qualquer subordinação estética do individual ao genérico implicaria violar a singularidade do ato intuitivo e reduzi-lo a um rótulo que nada diz respeito do fulcro vivo e irrepitível do poema”*<sup>36</sup>.

O ponto polêmico dessa assertiva reside primeiro na dificuldade de se construir um discurso universal sobre a arte e sobre a história da arte que vá além da condição meramente especulativa, posto que a intuição produz obras individuais que não se prestam a uma qualificação mais abrangente. Caminhando também nessa direção, Zevi postula a necessidade

---

<sup>36</sup> BOSI, Alfredo. A Estética de Benedetto Croce. Um pensamento de distinções e mediações. São Paulo: Editora Ática, 2001. p.19.

de uma história da arquitetura que seja a história da obra dos arquitetos, sendo absolutamente coerente consigo mesmo e com Croce ao empreender estudos mais aprofundados da obra de Wright e Mendelsohn, além de recomendar a pesquisa sistematizada da obra dos considerados mestres da arquitetura de todos os tempos.

Depois, a mesma dificuldade de construção de um meta-discurso que trate da arte se apresenta numa esfera mais restrita, por conta da descontinuidade dos próprios atos do sujeito considerado isoladamente. De acordo com Croce até um mesmo artista pode produzir atos poéticos impossíveis de serem enquadrados em um sistema de interpretação preestabelecido e que esteja para além da consideração particular de cada um deles.

O que então poderia garantir uma conexão estrutural que oferecesse objetivamente algo que pudesse ser compartilhado pelos diversos sujeitos? O filósofo italiano não é, como parece a princípio, completamente intransigente. Ele admite a utilização de categorias como ‘visão de mundo’, ‘estilo de época’, ‘espírito do tempo’, desde que não lhes seja atribuída um caráter determinante na hora de qualificar um texto poético. Isso porque cada ato poético é uma criação e não simplesmente um reflexo, e deve ser entendido em seus próprios termos.

É precisamente para esse aspecto que Zevi chama atenção, por exemplo, ao se reportar à descontinuidade das características observadas na Vila Savoy e na Capela de Romchamp, obras produzidas pelo mesmo arquiteto. Essa consideração de Croce originalmente pensada na esfera do poema serve para que Zevi, trasladando o ensinamento para o âmbito da arquitetura, fique atento às limitações causadas pela disposição usual de classificar obras arquitetônicas segundo critérios arbitrários como a cronologia, tipologia e até mesmo a autoria

dos edifícios. Também serve para que ele compreenda o significado dos elementos que compõem a arquitetura, uma cúpula por exemplo, em virtude das mediações que esses mesmos elementos estabelecem com outros com os quais se associam de modo solidário para a conformação de um todo espacial que é a obra arquitetônica.

A dimensão da história não é eliminada por ocasião da leitura da obra de arte, mas também não é encarada como momento absoluto dessa leitura. Se admitimos a consideração histórica de modo unilateral temos uma crítica que “*em vez de reproduzir e caracterizar a arte, a esmigalha e classifica*”<sup>37</sup>. Pensar a dimensão da história no momento da interpretação da obra de arte torna-se legítimo quando a introduzimos de modo mediado, em suas relações com a crítica propriamente estética, fazendo com que essas duas instâncias – histórica e estética – se fundam de forma que passem a ser ‘uma só e mesma coisa’, que não está, ao seu turno, apartada da ‘crítica da vida’<sup>38</sup>. Isso porque

[...] as formas do espírito [...] são sim, idealmente distinguíveis da unidade, mas não materialmente separáveis entre si e da unidade, a menos que se queira vê-las logo ressecar e morrer. A costumeira distinção da crítica de arte das outras críticas serve pois, simplesmente, para indicar que a atenção do falante e do escritor está voltada para um mais que para outro aspecto do mesmo conteúdo único e indivisível. (CROCE, 2001[1912]\*, p.100).

A crítica de arte torna-se em Croce, portanto, inseparável das outras críticas, já que o movimento da história refere-se ao espírito como todo, incluindo-se aí as condições materiais de sua existência, e não a formas avulsas do espírito idealmente pensado, sendo a história da arte parte integrante e indissociada da história total da civilização humana.

---

<sup>37</sup> CROCE, Benedetto. Breviário de Estética. Aesthetica in nuce. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 96.

<sup>38</sup> CROCE, 2001, p. 99.

A realidade entendida como unidade espiritual permite a ‘recordação’ como ‘atualização’, como presentificação de algo supostamente superado no tempo. Croce lembra que,

[...] se César e Pompeu não fôssemos nós mesmos, isto é, aquele universo que se determinou outrora como César e Pompeu, e se determina agora como nós, vivendo-os em nós, de César e Pompeu não poderíamos ter qualquer idéia. (CROCE, 2001[1912]\*, p. 93)

Mas as considerações do filósofo italiano não querem ser retidas no campo da arte como objeto ‘idealmente’ pensado. Tomando como base a observação de que a arte manifesta-se no plano sensível tornando-a presa às particularidades múltiplas de suas determinações e que a história é por excelência o campo de suas realizações – bem como o de todas as manifestações do espírito humano – Croce chama atenção para a necessidade de estabelecer um compromisso com a transformação da realidade material, transportando para o plano da vida as discussões sobre um tema acusado freqüentemente de ser tratado com excessivas pompa e erudição.

A consciência da imensa responsabilidade do intelectual dentro da teia de relações formada entre vida e arte acentuada pelo contexto de uma região aturdida pelos rigores da guerra faz com que os comentadores de Croce identifiquem no seu pensamento um comprometimento de base moral ou prática que também não é estranho aos seus discípulos. Zevi, por exemplo, teve profunda consciência da necessidade de popularizar e divulgar os temas arquitetônicos para que formassem parte da cultura social, concorrendo para esse fim as suas notas semanais na revista de cultura geral *L'Espresso*, publicadas ao longo de anos, assim como a editoração das revistas *Metron* e *L'architettura Cronache e Storia* – esta última com circulação mensal desde 1955 – que apesar de tratarem com exclusividade o tema arquitetura, não descuidavam de relacioná-la aos temas sociais, econômicos e políticos do momento, tornando o debate

acessível a um público mais amplo em virtude da utilização de uma linguagem mais acessível e da circulação não restrita aos meios especializados.

A iniciativa de ampliar o círculo de pessoas envolvidas nos debates sobre arquitetura atende para Zevi, sob a influência de Croce, a um ‘imperativo moral’ que é o de fazer com que cada ser humano tome para si a responsabilidade pelo devir da sociedade italiana em particular e da sociedade ocidental de modo geral. O meio editorial era utilizado como forma de viabilizar a popularização de uma atividade crítica e questionadora. Para tanto valiam não só as páginas das revistas dirigidas por ele mesmo mas também revistas informativas de circulação semanal e outras tantas mais originadas através de associações com outros arquitetos-editores, como é o caso da revista *La cultura della vita*, fundada logo depois da Segunda Grande Guerra juntamente com Carlo Pagani e Lina Bo<sup>39</sup>, esta última trazendo para o Brasil uma experiência editorial respeitável que a poria à frente das primeiras edições da revista brasileira de arquitetura *Habitat*.

A tentativa de ampliar o alcance das respostas oferecidas pela arquitetura moderna aos problemas sociais e o desejo de fazer da arquitetura – não só a moderna mas de todas as épocas – um problema comum ao cotidiano de não-arquitetos não serviu de alibi para que Zevi pusesse de lado o rigor de sua crítica. Esta além de severa tornou-se pessoalmente engajada, de forma a lhe render a fama de ‘polemista inflamado’, ‘professor apaixonado’ e ‘periodista incorruptível’<sup>40</sup>, favorecendo-o de certa forma no que enaltece seu compromisso com as idéias que abraçava, mas também gerando inimizades contumazes e muita polêmica

---

<sup>39</sup> Para maiores informações ver ROSSETTI, Eduardo P. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

<sup>40</sup> SEGRE, Roberto. *O Dom Quixote da Arquitetura Orgânica*, 2000.



em torno de sua figura. Em resposta aos seus desafetos Zevi não se cansou de reiterar, como no caso do artigo publicado na revista *L'Espresso*, que “*no banco do Liceu [havia aprendido] com Benedetto Croce que ‘crítica é contestação’*”; e que “*se não há nada a contestar, é preferível nada dizer.*”<sup>41</sup> (tradução nossa). Uma postura que causa um certo desconforto principalmente quando lembramos das conversações supostamente ‘críticas’ que se conhece no ambiente nacional, quando facilmente se proclamam elogios na esperança de também ouvi-los, estejam ou não fundamentados.

O debate de onde emergiu a assertiva de Zevi citada no parágrafo anterior é especialmente interessante e pode mesmo ser considerado exemplar quando se trata de qualificar a postura corrente do crítico italiano. A verdadeira batalha na qual se transformou o acirrado debate travado por ocasião do resultado do projeto vencedor para a Reforma do Teatro Carlo Felice em Gênova não deixa dúvidas do empenho pessoal que Zevi dedicava ao problema da arquitetura<sup>42</sup> – ele chega acionar a justiça na condição de cidadão comum pedindo a interdição da obra – assim como também não deixa que passe despercebido um certo tom passional que dá cores fortes à sua argumentação.

Para ele a luta contra a eleição do projeto de Aldo Rossi e Ignazio Gardella para restauração do teatro neoclássico Carlo Felice em Gênova era a um só tempo reflexo da luta por uma cidade humanizada, uma cruzada contra o mercantilismo, contra a corrupção política e a ausência de ética no manejo do território urbano. Não bastasse isso a falta de qualidade

---

<sup>41</sup> “Sui banchi Del liceo, ho imparato da Benedetto Croce Che ‘critica è contestazione’; se non c’è nulla da contestare, è preferibile tacere.” ZEVI, Bruno. Il Carlo Infelice, parte seconda. *L'Espresso*, Roma, mai.1984. p.133.

<sup>42</sup> Bruno Zevi manteve-se ativo no exercício da crítica até o fim de sua vida, em janeiro do ano 2000, quando contava 81 anos. O vivo debate referido no texto aconteceu quando o crítico contava já com 66 anos de idade.

estética da proposta constituía-se segundo ele mesmo em uma “*tripla obscenidade*”<sup>43</sup>: primeiro por imitar falsamente a linguagem do projeto original, mostrando-se ignorância em relação à compreensão da arquitetura. Segundo, por inverter o sistema referencial do ‘coração’ do teatro, o palco, “*transformando-o em um vulgaríssimo estádio*” ao tentar representar grosseiramente no ambiente interior da sala principal uma praça urbana ao ar livre. E terceiro por alterar as relações originais de volume, gerando uma torre falsamente medieval que articula ‘um sistema ambíguo e macabro onde não pode ser debitado na conta de um maneirismo acadêmico mas que é fruto de uma fútil irresponsabilidade pós-moderna’<sup>44</sup>. Para Zevi a invalidação do concurso seria por esses motivos assinalados a única medida ‘ética’ aceitável, fato que não chegou a ocorrer, sendo o projeto vencedor construído e divulgado em revistas especializadas ao redor do mundo sem o fundo polêmico que o havia acompanhado desde o início (fig.5-10). No Brasil ele aparece na revista AU como uma intervenção paradigmática por conseguir reverter a condição de ruína do teatro ao mesmo tempo em que o equipa com tecnologia de ponta, insistindo numa nota que se tornou muito comum nos dias de hoje: a importância da obra para a ‘revitalização’ da cultura genovesa <sup>45</sup>.

Para o crítico italiano estava claro que a ignorância com relação ao passado havia determinado falhas grosseiras na leitura da obra do Teatro, isso aliado ao total descomprometimento com os valores humanos e especial evidência de valores mercadológicos – característica marcante da arquitetura que então se praticava e com frequência cada vez maior – haviam para ele determinado em larga medida a ‘infelicidade’ da proposta para o teatro genovês, apenas mais um caso a compor um panorama bem mais vasto e complexo.

---

<sup>43</sup> ZEVI, Bruno. Il Carlo Infelice. *L'Espresso*. Roma, abr. 1984, p. 105.

<sup>44</sup> ZEVI, Bruno. Il Carlo Infelice. *L'Espresso*. Roma, abr. 1984, p. 105.

<sup>45</sup> BARDA, Marisa. “Carlo Feliz”. *Revista AU*, São Paulo, n. 38, out/nov. 1991, p.118-127.



**Figura 5.** Foto do Teatro Carlo Felice em Gênova conforme projeto original (1823) de Carlo Barabino antes do bombardeio que em 1942 o deixaria em ruínas. FONTE: <http://digilander.libero.it/leo491/vecchiage/images/carlofelice.html>. Acesso em: 11 jun. 2003.



**Figura 6.** Foto do Teatro Carlo Felice após a reforma definida pelo projeto vencedor do concurso de 1984 por Aldo Rossi e Ignazio Gardella. FONTE: *Revista AU*, São Paulo, n.38, p.120, out/nov. 1991.



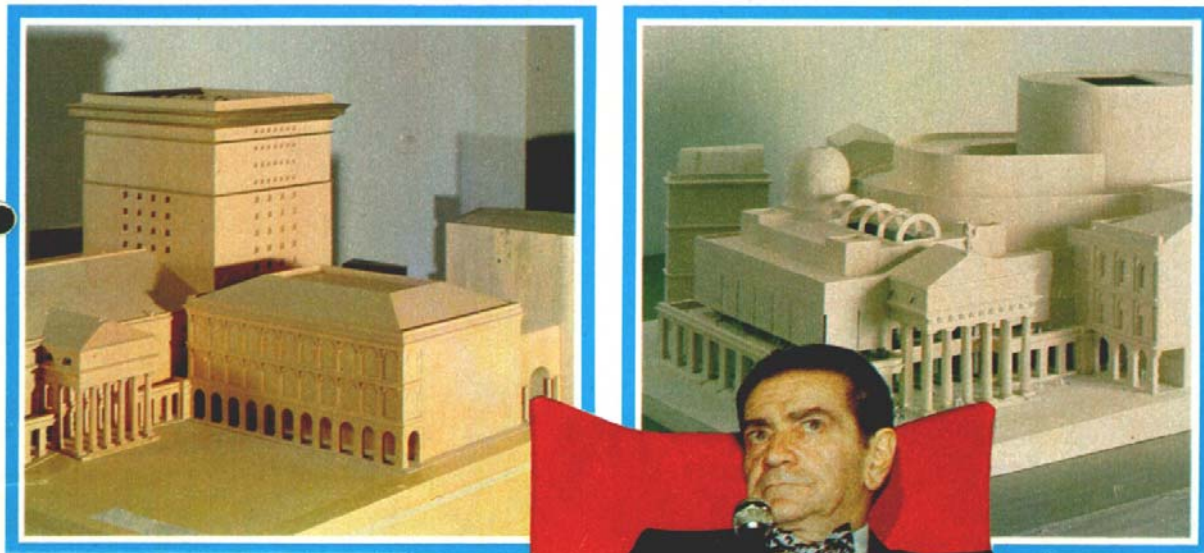
**Figura 7.** Maquete apresentando um corte longitudinal do Teatro segundo a proposta de Rossi-Gardella. A sala principal, motivo das mais acirradas polêmicas, é proposta como um grande cenário que reproduz a ambiência de um palco ao ar livre, estando as tribunas conformadas de modo semelhante a portas que se abrem de supostas fachadas que delimitam o contorno da 'praça'. FONTE: *Revista Lotus International*, Milão, 1984/2.

POLEMICHE

# Il Carlo Infelice, parte seconda

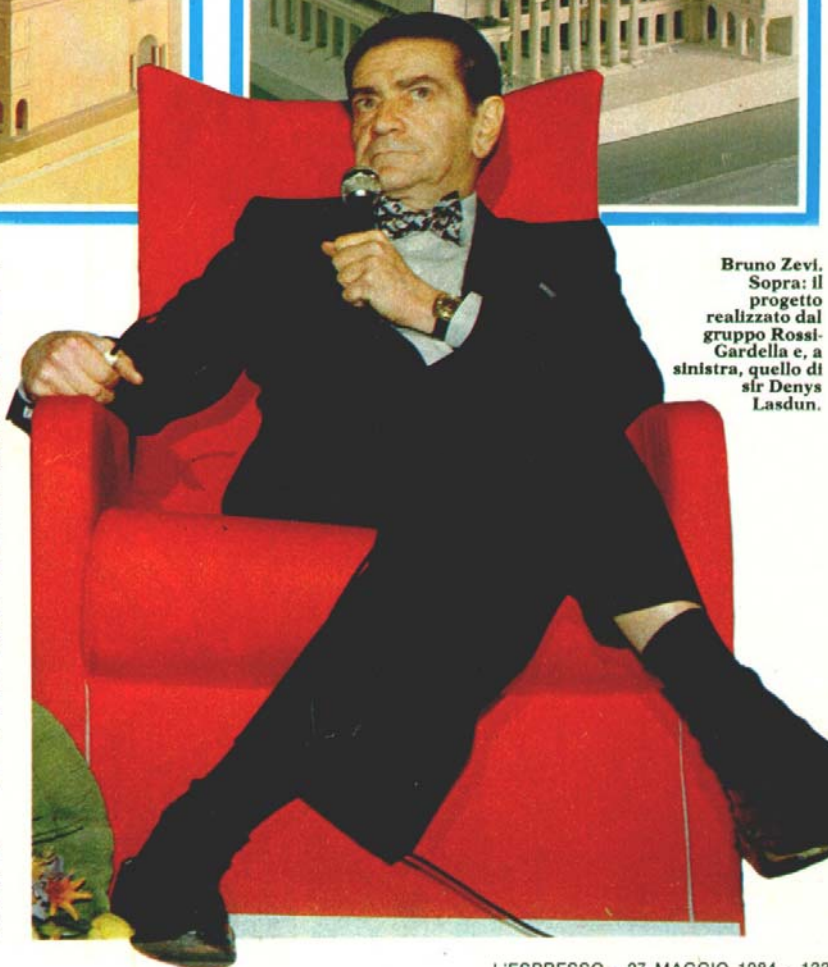
di BRUNO ZEVI

Il 24 maggio si terrà a Genova un grande confronto-scontro pubblico tra Zevi, che sull' "Espresso" ha attaccato il progetto vincente per la ricostruzione del Teatro Carlo Felice, e Paolo Portoghesi. Anticipiamo i temi del dibattito



**Cominciamo dalla «violenza inusuale del tono»** (vedi scheda a pag. 139) dai pretesi «insulti», quarantatré secondo alcuni organi di stampa, contenuti nel mio articolo dell'8 aprile scorso. Io non sono mai stato distaccato, obiettivo, olimpico e celestiale. Sui banchi del liceo, ho imparato da Benedetto Croce che «critica è contestazione»; se non c'è nulla da contestare, è preferibile tacere. Non condivido affatto la pur diffusa opinione che in arte sia legittimo sostenere tutto e il contrario di tutto, poiché ognuno ha i propri gusti. Credo invece che un progetto o un'opera artistica debbano essere vagliati anche per il loro significato in termini civili, sociali e culturali. So benissimo che questa posizione è antitetica alle narcisistiche "autonomie disciplinari" e alle ideologie accademiche della "forma in sé". Lo è, me ne dispiace... e ne sono lietissimo.

**Il sindaco di Genova**, al quale confermo la mia deferente stima, vorrebbe limitare il dibattito alle mere «valutazioni artistiche». Mi è impossibile accontentarlo. Dal 7



Bruno Zevi. Sopra: il progetto realizzato dal gruppo Rossi-Gardella e, a sinistra, quello di sir Denys Lasdun.

L'ESPRESSO - 27 MAGGIO 1984 - 133

**Figura 8.** Matéria veiculada na revista semanal L'Espresso, dando continuidade à polémica causada pelo resultado do concurso no qual Rossi-Gardella são vencedores. FONTE: *L'Espresso*, Roma, 27 mai. 1984.

*Sempre più aspro il dibattito sul teatro genovese*

# Per il “Carlo Felice” battaglia d’architetti

*Bruno Zevi ha criticato per un’ora e mezzo il progetto di ristrutturazione.  
Portoghesi ha replicato difendendolo*

nostro servizio

**Figura 9.** Após colocar em cheque a probidade da banca julgadora, aliada, segundo Zevi a compromissos escusos, o crítico rebate às acusações formuladas em resposta ao que havia dito, redimensionando: ‘já não se trata mais de uma Carlo Infeliz, mas de um Carlo Infelicíssimo’. FONTE: *La Repubblica*, Roma, 25 mai. 1984.

O “mestre” que tanto fascinou com o livro “A Arquitetura da Cidade” e com seus desenhos puristas e surrealistas de geometrias e cores inquietantes; o arquiteto, cujo projeto de habitação — o Gallaratese II, visita obrigatória para os profissionais de passagem por Milão, volta a surpreender.

ALDO  
ROSSI



Após alguns anos sem projetos realizados, dá uma virada na rota profissional, com obras no Japão, França, EUA e na própria Itália. O Teatro Carlo Felice, de Gênova, constitui exemplo surpreendente de linguagem próxima à simplicidade e rigor de uma fábrica em pleno centro histórico.

**“TEATRO  
FELIZ”**

INTERNACIONAL

**Figura 10.** Trecho inicial da matéria publicada no Brasil sobre o projeto de Rossi para o Teatro Carlo Felice. FONTE: *Revista AU*, São Paulo, n.38, p.118, out/nov. 1991.

Desejando superar esses obstáculos é que Zevi havia dedicado décadas de trabalho a fim de estabelecer um livre trânsito com a história, buscando romper com os discursos que estabeleciam parâmetros diferenciados para pensar de um lado a produção da arquitetura contemporânea e de outro a produção do passado. Para ele, assim como para Croce, extrair do passado um elemento condutor é, em qualquer época, atitude fundamentalmente necessária

para que se sustente qualquer posição de vanguarda que possa encontrar desenvolvimento em uma cultura. Se a *mimesis* já não se prestava a esse papel por haver sido confundida com a um transliteração da natureza entendida em sua dimensão propriamente física ou material, era necessário sair em busca de outro caminho. Para tanto ele ampara-se nas reflexões de Croce sobre a especificidade da arte ao mesmo tempo em que se propõe ir adiante delas, pois é definindo os contornos precisos que distinguem o ato poético da arquitetura frente aos demais que ele irá restabelecer o vínculo arquitetura-história.

Para Zevi o desconhecimento do que é próprio da arquitetura faz com que a massa dos críticos estenda os métodos avaliativos da pintura ou da escultura ao campo da arquitetura, reduzindo a poética arquitetônica a valores pictóricos ou plásticos. Ele faz ver que o espaço, entendido nos termos explicitados anteriormente e não apenas no sentido imediato de ‘volume’, é o caráter essencial da arquitetura.

Em 1960, quinze anos depois de publicado seu primeiro livro, as mais de duas centenas de páginas de *Architettura in nuce*<sup>46</sup> - o “breviário” de arquitetura escrito pelo arquiteto italiano - se propunham a levar até as últimas conseqüências a discussão sobre o conceito moderno de arquitetura. O esforço de Zevi se dá no sentido de mostrar que o entendimento da arquitetura como “arte do espaço”<sup>47</sup> é o encaminhamento natural para o qual confluíam as especulações teóricas desde Vitrúvio, reservando cuidadosamente por entre a argumentação calcada em ampla bibliografia a refutação das teorias correntes e espaços para esclarecimentos ditos de antemão àqueles que porventura confundissem o sentido de espaço proposto na obra com as interpretações tradicionais do termo.

---

<sup>46</sup> ZEVI, Bruno. *Architettura in nuce*: Uma definição de arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1960]\*.

<sup>47</sup> ZEVI, Bruno, 1986, p.48-49.

O espaço 'interior', presente já no discurso de Wright como algo associado a uma terceira dimensão, assumirá uma outra determinação explicitada por Zevi. Na época em que o italiano escreve, a interconexão fundamental entre espaço e tempo que Einstein havia equacionado cientificamente com o desenvolvimento da Teoria da Relatividade Restrita já tinha se expressado na dimensão das artes, particularmente com a pintura cubista no período anterior à guerra. Sobre a conquista espacial implementada pelo cubismo, Zevi comenta:

[...] a realidade do objeto não se esgota nas três dimensões da perspectiva; para possuí-la integralmente eu deveria fazer um número infinito de perspectivas dos infinitos pontos de vista. Existe, pois, outro elemento além das três dimensões tradicionais, e é precisamente o deslocamento sucessivo do ângulo visual. Assim designou-se o tempo, "quarta dimensão" (ZEVI, 2002 [1948]\*, p.21-22)

Tratando-se de arquitetura, todavia, ele observa que o fenômeno da quarta dimensão distingue-se por ser uma experiência 'concreta'. É o homem movendo-se no edifício que "*dá ao espaço sua realidade integral*"<sup>48</sup>. Zevi conclui que é justamente por essa quarta dimensão enraizar a arquitetura na realidade vivida que já não se pode mais defini-la nos mesmos termos da pintura e da escultura. Para Zevi o correto entendimento dos termos da física relativística permitia finalmente, no que diz respeito à arquitetura, "*uma sustentação científica à exigência crítica de distinguir entre arquitetura construída e arquitetura desenhada, entre arquitetura e cenografia, que durante muito tempo permaneceu em estado confuso.*"<sup>49</sup> Em contrapartida, se o fato de a arquitetura ligar-se invariavelmente à dimensão da experiência humana havia levado Hegel e, grosso modo, a tradição filosófica ocidental, a considerá-la em uma posição inferior comparada às demais expressões artísticas, Zevi, acompanhando Wright, propõe a inversão dessa escala de valor. O americano já havia asseverado que

---

<sup>48</sup> ZEVI, 2002. p.23.

<sup>49</sup> ZEVI, 2002. p.22.

[...] a verdadeira arquitetura, sim, senhores, é poesia. [...] E o facto de que deve fazer frente à realidade, de que deve ser realidade, de que deve servir a vida e incitá-la, de que deve, em suma, fazer da vida quotidiana qualquer coisa mais digna de ser vivida... não torna um edifício menos poético, fá-lo mais verdadeiramente poético. (WRIGHT *apud* ZEVI, 1973 [1950]\*, p.432)

Pelo fato de o espaço arquitetônico ir além de qualquer representação e não poder ser conhecido ou vivido em toda a sua extensão a não ser pela experiência direta, o tempo, quarta dimensão do espaço, liga-se interna e peculiarmente à realidade da arquitetura. A partir desta constatação Zevi irá referir-se agora não mais a uma tridimensionalidade nos termos do espaço do universo 'writiano', já por si mesmo pluriforme, mas a um espaço quadridimensional ou temporalizado que ao seu turno irá permitir que ele leia o desdobramento da produção arquitetônica ao longo da história como um grande caminho em busca de um diálogo cada vez mais fluente entre espaço interior e exterior, flexibilizando-os, permeando-os entre si e, conseqüentemente, minimizando suas polarizações rígidas. Diz ele:

Wright pode odiar o Renascimento, afirmar que sua arquitetura é uma arquitetura decorativa, meramente parietal, concebida em duas dimensões. Pode detestar Miguel Ângelo, considerando os seus métodos construtivos inorgânicos e falsos; pode repetir cuidadosamente nos seus discursos que na cúpula de S. Pedro há um tirante posto ali no último momento para contrabalançar as cargas laterais que não foram adequadamente previstas. Este tirante é para ele o símbolo de toda uma arquitetura que procura efeitos simplesmente estéticos, ou melhor, escultóricos. Nem Wright tem necessidade de compreender que a suposta «falsidade construtiva» é um factor indispensável para a realização da concepção de Miguel Ângelo, de uma visão espacial e plástica que é a «verdade poética» da cúpula respeitante à cultura da época e também à nossa cultura histórica. Wright não está comprometido nos termos do debate europeu, deste contínuo voltar a pensar e a interpretar o passado; pode refutá-lo. (Zevi, 1973 [1950]\*, p. 430-431)



*Assim como uma pedra jogada na água torna-se centro e causa de muitos círculos, e o som se difunde no ar em círculos crescentes, assim também qualquer objeto que for colocado na atmosfera luminosa propaga-se em círculos e preenche os espaços em sua volta com infinitas imagens de si, reaparecendo em todas e em cada uma de suas múltiplas partes.*

Leonardo Da Vinci

### **3. REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA**

A que concepção de história Bruno Zevi se reporta? O que ele entende por ‘passado’ e de que forma ele se propõe a ‘interpretá-lo’? Não estando persuadido pela tese de que os acontecimentos se passam em inalcançável distanciamento, convinha a ele dar continuidade a uma cruzada em favor da reformulação da concepção de história que ainda hoje perpassa o senso comum e a linguagem corrente do homem médio de nossos dias, destacando suas limitações e os caminhos que assinalam a possibilidade da superação desses mesmos limites. Aqui fazemos um parêntesis para comentar sobre as reflexões sobre tempo e história que se desenvolviam inicialmente nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX de modo paralelo em meios científicos e filosóficos, alcançando vários matizes e dentro dos quais Croce tinha participação ativa, sobretudo no que concernia ao universo intelectual italiano.

Ligada rigidamente a um campo de sentido pré-estabelecido, a concepção de história a qual o Bruno Zevi desejava fazer frente está ligada de maneira radical ao século XIX e a um certo entendimento de *progresso* e *evolução*. Ela é fruto de uma aliança de base metodológica das ‘ciências do espírito’ com as ciências naturais, que desejando pôr fim aos escassos restos de uma mentalidade não esclarecida pelo espírito das Luzes, procuraram como denominador

comum um conhecimento objetivo, mediado por um sistema de regras e princípios metódicos<sup>50</sup> que garantiriam o lastro de cientificidade que o tornaria legítimo.

Na esteira do pensamento iluminista e mais particularmente dentro da tradição empirista em voga no século XIX, a história passa a ser entendida como ciência a partir da qual podemos fazer inferências objetivas. Seu discurso assume o risco de reduzir o futuro a dados previsíveis e o passado à uma sucessão de acontecimentos que correm em um sentido determinado, deixando pouco espaço para a realização do que é propriamente humano: a abertura para o ilimitado, a criação de ‘possíveis’ dos quais ainda não temos experiência. Enleada nas teias do método científico traduzido em termos ‘baconianos’ ela torna-se, quando muito, uma soma de acontecimentos justapostos entre os quais não há espaço para ser, essencialmente, sujeito. O vínculo interno com o tempo se desliga e os pensamentos passam também a ser dirigidos de fora, indiferentes cada vez mais à potência de pensar e agir, atraídos apenas pela curiosidade ávida de sensacionalismo, pela necessidade banal de estímulos exteriores cada vez mais intensos.

A arte, antes tomada como transporte ao atemporal pela saída da cronologia cotidiana, incorpora-se à marcha civilizada e estéril do historicismo e passa a ser encarada como simples fato passado. Na maioria das vezes torna-se o objeto central de alguns discursos eruditos, não persistindo como fato e sentido interrogativos.

Esse solo preparado pelo iluminismo já havia sido, por sua vez, marcado pelos fundamentos do cristianismo e sua leitura específica de mundo. No surgimento daquilo que hoje chamamos

---

<sup>50</sup> BLEICHER, Josef. *A Hermenêutica Filosófica de Gadamer*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.154.

Ocidente - encontro da tradição grega com a cultura cristã - é reelaborado um conceito fundamental para a compreensão das modernas teorias da história: o sentido do tempo. Se formos suficientemente radicais devemos considerar o historicismo como um dos produtos possíveis da percepção cultural do tempo como seqüência linear.

Diferentemente dessa concepção linear de tempo elaborada pela cultura cristã, o acento primordial do tempo como seqüência de eternidades era a marca comum dos povos antigos. A partir desse entendimento que iremos chamar aqui de ‘pré-cristão’ e que marca de modo indiscutível a cultura grega clássica, nenhum acontecimento podia ser considerado único, pois o tempo mensurável nada mais era que a “*imagem móvel da eternidade imóvel*”<sup>51</sup> e, portanto, uma *imitação* dessa realidade superior retratada na revolução circular das esferas celestes. Para o homem da antiguidade, o que se realizou realiza-se e realizar-se-á perpetuamente a cada revolução do círculo sobre si mesmo. Esse tipo de compreensão comporta o surgimento da filosofia com a pergunta sobre a essência, vale dizer, sobre o princípio último de inteligibilidade de tudo que existe, para além de toda a multiplicidade captada pelos sentidos. Não há no universo grego espaço para o questionamento da razão pela qual essa essência existe de fato, sobre a possibilidade de ela deixar de existir, ou ainda sobre as essências possíveis, não realizadas na dimensão da existência, dada a auto-evidência do *continuum* de todas as coisas. A pergunta dos antigos é “o que...?” e diferencia-se fundamentalmente da pergunta “por que...?”, que seria tematizada de maneira central somente pelos primeiros filósofos cristãos em um horizonte de sentido diferenciado do mundo grego.

Se a tradição greco-romana tinha a eternidade como horizonte de sentido, tornando inadmissível qualquer questionamento sobre a evidência do existir, na tradição judaica a idéia

---

<sup>51</sup> ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1957]\*. p.96.

de tempo cíclico é ultrapassada. Para o judeu, o tempo tem um começo e terá um fim. A concepção do mundo como ato criador livre de Deus é decisiva para a substituição de um tempo cósmico que se desdobra circularmente sobre si mesmo por um tempo histórico, finito. Uma vez delimitado um início pela Criação, a seqüência dos instantes não mais se configura como revolução circular onde os pontos encadeados podem tocar-se de forma coincidente nas sucessivas voltas, mas passam a se desenrolar da origem, vale dizer, do momento da Criação do Universo, com caráter irreversível.

O cristão irá valorizar ainda mais que o judeu esse tempo histórico, posto que a ‘encarnação do Verbo’ significa sua precipitação no espaço e no tempo seqüencial e finito do mundo judaico, contrariando a idéia de um divino impessoal dos gregos, ainda que aí não se esgote o sentido do Tempo cristão.

O conceito de Criação explorado em sua dimensão propriamente humana tem, por um lado, correspondência com a temporalidade linear e o desdobramento histórico da tradição religiosa judaica do modo como descrevemos nos parágrafos anteriores. No entanto, uma outra dimensão vem somar-se a essa conferindo à idéia cristã de tempo um caráter plural, diferentemente do acento unilateral do tempo laicizado da modernidade, que tende a esgotar-se unicamente na perspectiva dos acontecimentos fáticos. Essa outra dimensão do tempo cristão será atingida quando, na tentativa de efetivar o projeto universal de liberdade proposto pela fé cristã, põe-se a necessidade de conciliação com categorias universais da racionalidade grega. Esse encontro implicará um horizonte de especulações propriamente metafísicas no qual irá se desenvolver toda a filosofia da Idade-Média, argumentando que fé e razão não são incompatíveis.

Quando os primeiros filósofos cristãos dizem que Deus criou o mundo, eles não se reportam unicamente ao sentido temporal de origem mas também ao fato desse Deus corresponder ao ‘ser’ desse mundo, inferindo que todas as coisas por ele criadas ‘são’ na medida em que dele participam. Nesse sentido pode-se dizer que a criação não ocorre unicamente em um momento determinado mas sim permanentemente, estando relacionada com a dependência fundamental de um ser que não existe por si mesmo, mas somente porque está em Deus - que cria e conserva em si todas as coisas - superando toda a dicotomia na medida em que Ele não admite nada fora de si mesmo. É nesse sentido que Eliade<sup>52</sup> se reporta à dimensão histórica cristã como *teofania*, ou seja, como realidade que se desdobra a partir desse princípio último chamado Deus pelos cristãos, sendo por isso mesmo internamente encadeada por esse elo comum.

Com a dessacralização do mundo ocidental já assinalado no final da Idade-Média com surgimento do nominalismo de Ockham, o acontecimento histórico – idéia de origem judaico-cristã – perde toda a possibilidade de revelar uma intenção trans-histórica e passa a valer unicamente como evento, desvinculado de qualquer especulação metafísica e já indicando a cisão fundamental do homem com o mundo, posteriormente expressa de modo emblemático nos termos cartesianos. O homem moderno agora se encontra diante de coisas que simplesmente estão jogadas à sua frente, coisas com as quais não compartilha nenhum traço interno fundamental. Essas coisas ou esses objetos tanto podem ser a história, a natureza ou um outro sujeito, elementos com as quais esse homem passará a se relacionar através de formas de dominação ou formas de manipulação exterior. Tal postura permite que de um lado se desenvolva, se amplie e se especialize a ciência moderna, ao mesmo tempo em que vão se

---

<sup>52</sup> ELIADE, 1992.

tornando cada vez mais visíveis as conseqüências do estranhamento da consciência humana em relação a um mundo que se reduziu ao estatuto de ‘coisa’.

O tempo dessacralizado do homem liberto das trevas da Idade-Média passa a ser antes de tudo o cotidiano medido, compreendido, valorado quantitativamente. Acentua-se o seu caráter de irreversibilidade absoluta e o seu distanciamento crescente em relação à origem, vale dizer, ao momento da Criação, esmaecendo-se o sentido da dimensão metafísica do Tempo cristão. Essa compreensão cronológica do tempo se impõe definitivamente com a decomposição residual do cristianismo e implementação da concepção historicista do séc. XIX, embora nesse mesmo século a força discursiva de um Nietzsche chame atenção para o profundo da alma humana, cuja razão não impede de pensar que o tempo das vivências lógico-psíquicas é marginal aos calendários inventados. Para Nietzsche estava claro que a experiência da arte não é a experiência de algo passado, mas presente contínuo em nós. Ainda que imerso na cultura utilitarista e empírica da época, a medida corrente do tempo já não era para ele indiscutível.

São especialmente as descobertas e os desenvolvimentos da física na primeira metade do século XX, seguidas das mais recentes contribuições no campo da biologia<sup>53</sup> e das ‘tecnologias da inteligência’<sup>54</sup> que irão recolocar de modo muito evidente e com ímpeto renovado não só o sentido fundamental do tempo e da historicidade na vida humana, mas uma questão muito mais abrangente: a relação entre as diferentes dimensões da experiência humana no mundo. A comunicabilidade proposta atualmente entre filosofia, arte, religião,

---

<sup>53</sup> Para maiores esclarecimentos ver MARGULIS e MATURANA.

<sup>54</sup> Para maiores esclarecimentos ver LÉVY.

ciências puras e aplicadas, abre espaço para que os diferentes campos do conhecimento humano possam ser pensados de forma não antitética.

A Teoria da Relatividade Especial ocupa nesse contexto uma posição importante. A versão definitiva da teoria surge a partir da revisão do conteúdo de quatro artigos publicados entre março e junho de 1905 pelo físico alemão Albert Einstein, motivado pela busca de uma base comum para descrição dos fenômenos físicos que abrangessem os novos desenvolvimentos da eletrodinâmica e da ótica, para as quais o tratamento da mecânica clássica mostrava-se inadequado. Importa-nos mais de perto nessa teoria a observação de que uma especificação temporal depende sempre do estado de movimento do corpo de referência ou sistema de coordenadas, o que implica que as seqüências temporais “*só tem sentido quando se indica o corpo de referência ao qual essa indicação se refere*”<sup>55</sup>. A concepção de diferentes seqüências temporais, que passam a depender do observador e de sua velocidade, faz cair por terra a noção de um fluxo de tempo universal e unívoco, assim como a de um espaço absoluto, conforme o modelo da mecânica clássica de Newton. Nessa primeira formulação da Teoria da Relatividade, chamada Teoria da Relatividade Especial ou Restrita, a construção teórica de Einstein aliada posteriormente ao desenvolvimento de experimentos propõe que espaço e tempo acham-se intimamente vinculados formando um *continuum* quadridimensional: o espaço-tempo. Nas palavras de Einstein os “*objetos físicos não estão no espaço*”, cabendo-nos afirmar com rigor apenas que lidamos com objetos “*espacialmente compreendidos*”<sup>56</sup>.

Com o impulso no desenvolvimento da física atômica na segunda década do século XX, um outro físico alemão, Heisenberg, irá propor que o universo atômico não se revela apenas como

---

<sup>55</sup> EINSTEIN, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999 [1916]\*. p.28.

<sup>56</sup> EINSTEIN, 1999, p.9.

coisa, mas como estruturas fundamentais que, segundo ele, “*não podem ser divididas em idéia e objeto*”<sup>57</sup>. Desta forma ele se convence que interpreta corretamente o que Platão tentara dizer no *Timeu* ao afirmar que a estrutura mais elementar da matéria é acessível apenas a um tratamento matemático, dado seu caráter não propriamente material. Heisenberg defende que, mesmo sem ter tido acesso a uma verificação de ordem empírica da natureza mais elementar da matéria, o filósofo grego havia colocado corretamente os princípios capazes de torná-la compreensível. Deste modo o físico reitera que a idéia da ordem central inerente aos processos materiais produz efeitos tangíveis mas que não podem rigorosamente ser chamados de reais pois “*não podem ser descritos como res, como coisas*”<sup>58</sup>. Não sendo coisas ou objetos, conseqüentemente também não se tornam passíveis de descrição objetiva, já que esta se utiliza de conceitos que se formaram a partir de nossa experiência direta - campo em que se formou a linguagem humana nos primeiros tempos.

Atento a esse caráter peculiar das estruturas mais fundamentais da matéria, Heisenberg segue propondo que, no nível atômico, os objetos materiais sólidos da física clássica dissolvem-se em padrões de probabilidades ou interconexões, onde as partículas materiais isoladas são apenas abstrações, já que suas propriedades só podem ser definidas e observadas através de sua interação com outros sistemas, incluindo-se aí a influência do experimentador. Deste modo torna-se praticamente impossível satisfazer a condição limitativa de construção de ‘sistemas isolados’, a não ser que todo o Universo seja tomado como objeto de conhecimento científico. A idéia de participação do observador no evento ou experimentação científica substitui definitivamente à de observação neutra e distante.

---

<sup>57</sup> HEISENBERG, Werner. *Física e Filosofia*. Brasília: Editora UNB, 1998 [1958]\*. p.15.

<sup>58</sup> HEISENBERG, 1998, p.23.



Com a Teoria da Relatividade Especial somos forçados a dar às palavras espaço e tempo um sentido novo ou, pelo menos, alterado. Isso porque, pelo menos na dimensão do experimento científico, cai por terra o conceito ingênuo de tempo, pressuposto em nosso pensamento e nossas ações cotidianas. Já não podemos pensar no tempo como um *a priori* estabelecido pela intuição, como nos termos kantianos. Os avanços que a física atômica e mais particularmente a mecânica quântica nas primeiras décadas do século XX dão continuidade à revisão de conceitos iniciada com a Teoria da Relatividade mostrando quão problemáticos é a significação tradicional de objetivo e subjetivo, causa e efeito. Isso porque na escala atômica esse mundo objetivo do tempo e do espaço sequer existe, fazendo com que os símbolos matemáticos da física teórica refiram-se a possibilidades e não a fatos.

A contribuição profícua dos físicos envolvidos no desvelamento de questões relativas à natureza na primeira metade do século XX fez com que fossem repensadas as bases da ciência do século XIX, cujo método foi tomado como paradigma para qualquer conhecimento que pretendesse tornar-se legítimo. A partir da contribuição de seus estudos tornou-se visível o fato de que a ciência não se define pela mera descrição de fatos experimentais e tampouco pode ser simplesmente algo dedutível de uma tal descrição. Ao invés disso, como enfatizou Einstein e depois Heisenberg, o físico só chega à formulação de sua teoria por via especulativa: “É a teoria que decide o que podemos observar”<sup>59</sup>. Não conhecemos simples e diretamente da observação, isto é, da experimentação (ou postulação axiomática), mas sim pela construção teórica. Deste modo vemos que a investigação científica no século XX converte-se ou reconfigura-se em um pensamento que é também ao seu turno, criativo, e não somente fruto de mecanismos de desenvolvimento automáticos de pensamento.

---

<sup>59</sup> HEISENBERG, 1998, p.95.

Einstein e Heisenberg, contrariando a cisão homem-mundo estabelecida paradigmaticamente nos discursos filosóficos de Descartes e Kant, estão convencidos da unidade entre pensamento e mundo como fator que torna possível qualquer tipo de articulação de conceitos, ou seja, qualquer tipo de ‘compreensão’. Nas palavras do próprio Heisenberg, “*as mesmas forças organizadoras que moldaram a natureza, em todas as suas formas, também são responsáveis pela de nossa mente e de nossas faculdades intelectuais*”<sup>60</sup>. Disso podemos inferir que um princípio comum, universal, é no entender de ambos responsável por todas as estruturas existentes, as quais só se dividem em um fator objetivo, a coisa, e em um fator subjetivo, a idéia, quando as contemplamos a partir de nosso ponto de vista humano, quando as fixamos em nossos pensamentos. Em última instância é esse princípio de universalidade ou identidade que permite o reconhecimento de que incontáveis fatos da experiência estão interligados e, por conseguinte, podem ser reduzidos a um princípio comum. É a física, portanto, a própria ciência, que recupera nas primeiras décadas do século XX o sentido filosófico de universalidade como busca dos princípios incondicionados, deitando por terra o caráter somativo de universalidade ou totalidade nos moldes positivistas de Comte.

A influência da física moderna estende-se à esfera do pensamento e da cultura, partindo da revisão de conceitos elementares como matéria, tempo, espaço, causa e efeito, até alterações na concepção humana do universo e do relacionamento do homem com este último. Quando até mesmo o tempo físico, tradicionalmente ligado ao movimento externo das coisas não pode mais ser considerado como mensuração de algo puramente exterior, procede-se de forma mais sistematizada a reavaliação do tempo histórico, tempo dos acontecimentos, abrindo-se

---

<sup>60</sup> HEISENBERG, 1998, p.122.

possibilidades de novos entendimentos que caminham no sentido de considerá-lo como entidade pluridimensional.

Nas teorias da história produzidas no século XX será enfatizada essa idéia de tempo conceitualmente múltiplice<sup>61</sup>, recobrando dimensões diferenciadas que poderão, inclusive, apresentar entre si descoincidências<sup>62</sup>. Essa diferenciação interna se impõe para além das noções comuns de *ordem*, *direção* e *duração*, presentes nas várias modalidades constitutivas e diferenciadas do tempo cronológico. Muito embora o tempo do discurso ou da narração permaneça ainda marcado por uma sucessão linear em vista da necessidade de encadeamento seqüencial dos eventos, firma-se a conscientização de que essa imagem contida na linha reta é tão somente a projeção de um conteúdo muito mais complexo: a história.

As experiências da nova Física atingem de igual modo a dicotomia plenamente estabelecida no período clássico entre artes espaciais: arquitetura, escultura e pintura, e artes temporais: música e literatura, já tornada obsoleto pelo desenvolvimento histórico da arte, mas cuja a interconexão espaço-tempo definitivamente lhe expõe os limites. As artes plásticas a partir daí não estariam circunscritas às condições específicas da representação de objetos justapostos (corpos plásticos), assim como a poesia e a música não se esgotariam na expressão de signos que se articulam e se sucedem no tempo (ações). As primeiras podem extrapolar o espaço em direção ao tempo e vice-versa, formando domínios mutuamente permeáveis, não excludentes, ponto de primordial interesse para a concepção da especificidade da arquitetura em Bruno Zevi.

---

<sup>61</sup> NUNES, Benedito. O Tempo na Narrativa. São Paulo: Editora Ática S. A., 1988. p.23.

<sup>62</sup> Os estados do mundo físico relacionam com medidas objetivas enquanto que e os estados vividos se reportam a uma duração interior, subjetiva e qualitativa.

O tempo nas teorias da história desenvolvidas no século XX está em relação com as descobertas da nova Física e recobrem relações variáveis dos acontecimentos, agora não mais reportando-se exclusivamente ao mundo físico, mas também aos estados vividos, às condições objetivas da cultura e às visões de mundo e desenvolvimento social e histórico, fazendo do tempo - e conseqüentemente da história - um processo de ritmo variado e não uniforme, que combina continuidade e mudança.

Uma abertura para as novas possibilidades de sentido da história em particular, e das 'ciências do espírito' de uma maneira geral, se desenha na medida em que se dissolve a identificação obsessiva com os processos correntes das ciências naturais do século XIX. Nas palavras de Gadamer<sup>63</sup>, toda a experiência do conhecimento histórico desde o século XIX mostra as dificuldades da exigência de que a história tenha como base um caráter de univocidade, fixado pela utilização de um modelo experimental constante e garantindo a produção sucessiva dos mesmos resultados, assegurando desta forma sua intersubjetividade.

Gadamer assim como outros autores contemporâneos que direta ou indiretamente escrevem na esteira da fenomenologia de Husserl e em consonância com os desenvolvimentos da nova Física, difunde o entendimento de que *“até a aplicação mais neutra dos métodos da ciência se rege por uma antecipação dos momentos da tradição na seleção do tópico de investigação, na sugestão de novas perguntas e no despertar do interesse pelo novo conhecimento”*<sup>64</sup>, deitando por terra as aspirações positivistas de um modelo integralmente objetivo para todas as dimensões do conhecimento humano. A idéia de uma razão absoluta nos termos iluministas ignora o fato de a razão só se poder afirmar em condições históricas. Na realidade ela trata de

---

<sup>63</sup> GADAMER, Hans-Georg. A Universalidade do Problema Hermenêutico. Lisboa: Edições 70, 1980. p.184.

<sup>64</sup> BLEICHER, 1980. p.154-155.

um processo de desdobramento gradual do processo de conhecer, envolvendo necessariamente a participação de sujeitos do conhecimento.

A atenção dada à historicidade da razão – consequência dos desenvolvimentos da filosofia do século XX – irá, quando absolutizada, reverter-se gradativamente em um processo de completa historificação da razão. Neste último caso a dimensão histórica da racionalidade humana passará a ser entendida não mais como um de seus aspectos constitutivos mas irá verter-se, com maior ênfase no final deste mesmo século, na “*fragmentação infinita de razões que se candidatam a substituir a ilusão metafísica de uma Razão onibrangente*”<sup>65</sup>. Deste modo, em oposição completa e antitética à proposta iluminista de uma Razão totalizante, ela passará a ser entendida exclusivamente como epocal, especializando-se em “*recolher as riquezas do diferente, do pequeno, do particular e do múltiplo*”<sup>66</sup>. Estamos, portanto, diante de teorias que ao mesmo tempo em que possibilitaram a identificação dos limites da visão historicista característica do século XIX – fato que nos interessa mais de perto – deram margem ao contexto atual de morte da filosofia, da história e da arte ou, de maneira generalizada, a um panorama que Harvey<sup>67</sup> chama de incredulidade frente às metanarrativas ou metateorias mediante as quais é possível articular um sentido único que ofereça conexão entre toda a pluralidade percebida pelos sentidos.

Se o historicismo insistiu num distanciamento entre o presente e o passado resultando no postulado metodológico do reconhecimento de acontecimentos da história a fim de se chegar a resultados objetivos, as hermenêuticas do século XX têm como traço comum o fato de

---

<sup>65</sup> OLIVEIRA, Manfredo A. de. *Sobre a Fundamentação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. p.13.

<sup>66</sup> OLIVEIRA, 1997, p.14.

<sup>67</sup> HARVEY, David. *Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989]\*. p.49.

considerarem contínua essa distância, ligando invariavelmente o presente à tradição, ainda que em alguns casos essa ligação ocorra em função do desejo de superá-la. O diálogo com o passado passa a ser considerado inesgotável já que ele está em permanente fusão com o próprio presente.

É sobretudo depois de Heidegger que a especificidade do humano passa a ser entendida pela abertura de sentido às novas experiências. O próprio homem passa a ser traduzido como uma questão, algo inteiramente em aberto já que *“ele não é simplesmente, mas se experimenta como tendo que conquistar o seu próprio ser”*<sup>68</sup>. O movimento histórico que é o *Dasein* humano caracteriza-se pelo fato de não possuir um “horizonte” verdadeiramente fechado. O conceito de horizonte, caro à fenomenologia, é *“a marca de algo em que podemos caminhar e que se desloca conosco”*<sup>69</sup>. Ele marca exatamente a abertura para a pluralidade que constitui o solo da vida humana. Tanto o intérprete como a parte da tradição em que está interessado contém o seu próprio horizonte, contudo, a verdadeira investigação histórica não consiste em colocarmo-nos dentro deste último ou, em contrapartida, fazê-lo alvo de interpretações puramente subjetivas, mas sim em alargarmos o nosso próprio horizonte para que este possa integrar o outro. Desta forma o velho vem à tona na forma do novo, sendo inadequado conceber um horizonte isolado do presente.

Inserido sempre em um determinado contexto da tradição, a visão de mundo de um ‘intérprete’ que se volta para o passado se expande *“elevando sua própria particularidade e a particularidade do objeto a uma a uma generalidade superior”*<sup>70</sup>, se transforma em um outro horizonte de sentido mediante a abertura à novidade que emerge da investigação histórica.

---

<sup>68</sup> OLIVEIRA, 1997, p.9.

<sup>69</sup> GADAMER *apud* BLEICHER, 1980, p.159.

<sup>70</sup> BLEICHER, 1980, p.159.

Em um primeiro momento o conhecimento histórico reconhece épocas diferentes que tem que ser compreendidas nos seus próprios termos. Mas esse tipo de sensibilidade não implica nem neutralidade em relação com o objeto, nem a anulação da personalidade dessa pessoa. “*A experiência efetuada no processo que conduz a uma nova compreensão é de caráter hermenêutico e basicamente diferente da experiência subjacente à formulação de métodos científicos*”<sup>71</sup>. Na história, não são só as vozes do passado que ganham significado, mas também, e talvez principalmente, as vozes do presente. A raiz está no presente porque é o presente que é interpretante. Ele se move na direção do passado e do futuro, encerra simultaneamente esses dois momentos em si mesmo e é flexível, assim como a própria temporalidade.

É o entendimento da relação com a história como diálogo vivo e presente que permite revelar questões relevantes e produtivas. Não é simplesmente o método mas a imaginação que tem o papel decisivo para o investigador, pois a investigação histórica que não tem relação com nosso próprio presente e com as profundezas de sua consciência histórica não trás à tona nada que valha a pena aprofundar e tentar responder. Ao reavaliar o tratamento convencional dado à investigação histórica, o traço que permeia as filosofias de caráter hermenêutico no século XX está na importância atribuída ao fato de que olhar o passado só faz sentido de forma que seu significado tenha base na consciência do próprio presente e na abertura para o novo que constitui o futuro.

A arte, enleada nas tramas do historicismo durante um vasto período, volta a ser encarada como elemento que possibilita a contemporaneidade com a multiplicidade dos universos

---

<sup>71</sup> BLEICHER, 1980, p.159.

humanos. Gadamer chama atenção para o fato de, como pretendia a historiografia positivista da arte, não existirem critérios puramente formais que possam pretender julgar e sancionar o nível formativo unicamente com base num virtuosismo artístico. *“Nossa experiência sensitivo-espiritual é uma câmara de ressonância estética que transmite as vozes que nos chegam constantemente, precedendo todo e qualquer juízo estético explícito”*<sup>72</sup>. O julgamento de valor, seja ele no nível do discurso histórico ou da experimentação da arte envolve necessariamente a participação de uma consciência do presente que se funde, que se agrega com a tradição e produz a cada instante, em virtude da multiplicidade de leituras que desencadeia, ‘novos’ objetos de arte.

---

<sup>72</sup> GADAMER, 1980, p.187.



*A América é a versão original da modernidade; nós (os europeus) somos a versão dublada ou com legendas.*

Baudrillard em *América*

#### **4. A CONQUISTA DO ESPAÇO HUMANIZADO**

É precisamente a perspectiva explicitada no capítulo anterior que Zevi escolherá para lidar com o passado. A ligação estabelecida entre a arquitetura de todas as épocas parte do entendimento da arquitetura como espaço que tende a flexibilizar-se em busca de uma melhor adequação à experiência humana consciente no mundo. A compreensão desse processo que se realiza na história resente-se de qualquer elo perdido ou ignorado dentro das transformações sucessivas por que passa a arquitetura, dificilmente podendo ser assimilado em toda a sua extensão se considerarmos apenas o seu momento presente. Para ele não é sem razão que o arquiteto moderno deve conhecer com a mesma profundidade a proposta espacial de um Michelangelo e de um Wright, o primeiro trabalhando no século XVI e o outro sendo seu contemporâneo, tornando-se capaz de identificar os pontos que asseguram a comunicação de ambas as contribuições para a conquista do espaço do homem moderno.

A consciência do espaço temporalizado, ou seja, de um espaço vinculado ao movimento do homem e à história é para Zevi o mote para a produção de um espaço conscientemente humanizado. Não é mera casualidade que ele aponte que a concepção dinâmica do espaço

tenha sido admitida no universo da experiência do homem juntamente com a difusão do cristianismo, quando a redefinição do tema pagão da basílica romana irá dar origem a uma arquitetura convertida em trajeto: metáfora espacial do devir experimentado pela sociedade ocidental.

Essa experimentação do tempo na arquitetura, cuja origem remonta os primeiros exemplares da arquitetura cristã, traduz-se na admissão do movimento propriamente humano ao edifício mediante a supressão das simetrias que o estabilizam, conforme a meta da arquitetura do universo greco-romano. Para Zevi é o tempo que sai vencedor na arquitetura convertida em trajeto. É o homem ciente de seu lugar no mundo, tomando para si a responsabilidade que lhe cabe para que seja possível construí-lo. A arquitetura moderna, desenrolar conseqüente das sucessivas experiências que se dão a partir do momento em que se insinua na nascente sociedade ocidental a concepção dinâmica do espaço temporalizado, é também uma arquitetura do trajeto, só que agora não mais nos moldes das realizações do passado. Ela assume uma determinação de tal ordem que se torna necessária, para fazer-se verdadeiramente moderna, que o arquiteto seja capaz de reviver em si próprio todas as etapas da história,<sup>73</sup> que ele compreenda o movimento de libertação dos limites espaciais como a busca de relação entre o homem e o mundo e dos homens entre si.

Se a arquitetura cristã marca o primeiro passo da humanidade agora aberta à sua própria realização, o barroco, para Zevi, é outro passo decisivo para a conquista de um espaço que deseja conscientemente expressar a experiência da finitude, do movimento. É na tentativa de refazer um sistema de referências abalado pelas descobertas da ciência da natureza ao longo

---

<sup>73</sup> ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna da Arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984 [1973]\*. p.59.

dos séculos XV e XVI que a arquitetura barroca conjuga de modo inquietante a racionalidade característica do Renascimento com um novo sentimento de transcendência. Novo porque, diferentemente do que se passava na Idade Média, já não pode ou deseja enfrentar a experiência direta do mundo como impedimento à passagem ao promissor, mas ainda assim somente suposto, 'paraíso celeste'. É antes através das sensações ou emoções propriamente humanas que se deseja, no barroco, atingi-lo.

Também no barroco o desenvolvimento matemático da representação do espaço em perspectiva conseguido no Renascimento alcançava uma outra dimensão, pondo-se a serviço da reintegração do espaço analiticamente decomposto em planos na perspectiva renascentista. Procedimento semelhante, no entender de Zevi, à proposta da própria arquitetura orgânica que é a síntese do espaço temporalizado, ou ainda seu equivalente: humanização da arquitetura. Arqueando-se em planos ora côncavos ora convexos, recusando-se a delimitar fixamente o espaço e enquadrá-lo segundo relações axiais que o obrigava a se tornar um volume fechado e auto-suficiente, a linguagem barroca propunha um vínculo dinâmico entre o espaço de dentro e o espaço de fora, entre o edifício e a cidade, convidando a um despertar para relações de participação ou interação entre homem e espaço, exercício gradativamente forjado pelas mãos dos maneiristas e que o arquiteto moderno não poderia desconhecer.

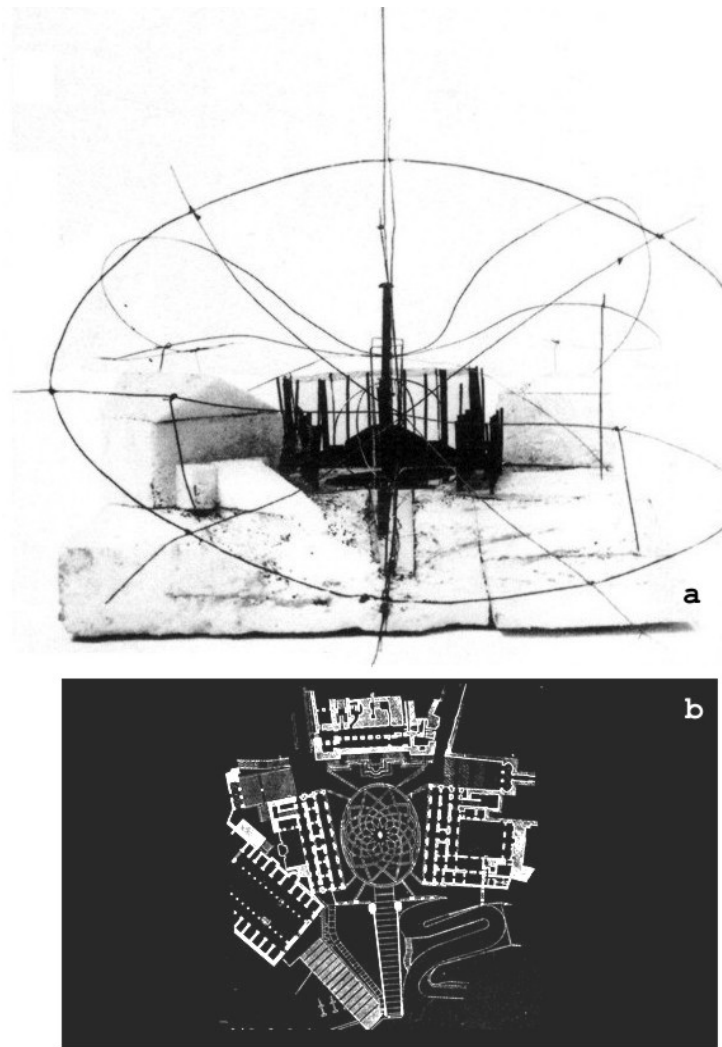
A obra de Michelangelo, particularmente, chama a atenção do crítico que durante dez anos reúne material documental e crítico além de manter um curso de estudos sobre o artista no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, onde ele ocupa por quinze anos a Cátedra de História. O resultado desse trabalho é em parte divulgado para além do alcance da Universidade por ocasião do quarto centenário da morte de Michelangelo em 1964. Em um

número especial da revista *Cronache e Storia*,<sup>74</sup> Zevi insiste que pensar este grande artista italiano não significa adotar uma postura meramente contemplativa em relação à sua obra porque ‘os projetos de Michelangelo abrem interrogações urgentes aos arquitetos de hoje e, portanto, exigem uma nova leitura de acordo com a nossa sensibilidade’.

As maquetes construídas pelos alunos durante o andamento do curso buscam mostrar em escala reduzida o tema do espaço temporalizado na cultura tardo-renascentida e barroca representada nas obras do mestre italiano. Não são simples reproduções mas, segundo as palavras do próprio Zevi, ‘interpretações’ dos temas propostos. Defendendo que uma crítica arquitetônica não necessita ser amparada unicamente em palavras, a exposição fotográfica das maquetes surge como uma proposta de interpretação visual do conteúdo dos textos presentes na edição especial da revista, facilitando o acesso do leitor ao universo espacial do barroco. Na praça do Capitólio, por exemplo, o modelo construído sugere a ampliação do espaço da praça de modo que ele acabe por envolver a cidade (fig.11). O desenho da praça, definido pelos edifícios que a delimitam, impõe-se como uma contravenção à perspectiva convencional na medida em que a evita, rejeitando-se o paralelismo das fachadas e inclinando-as de modo divergente com relação ao ponto de fuga central. O retângulo convencional formado pelo alinhamento das fachadas dos edifícios é transformado em trapézio invertido em relação à direção normal da perspectiva. Os dois edifícios frontais não paralelos enfatizam, por um lado, o volume em três dimensões no lugar da superfície plana das fachadas, de outro, sugerem com seus pontos de fuga diferenciados um desenho da praça que é dinâmico, que se move de um ponto de vista a outro.

---

<sup>74</sup> ZEVI, Bruno. Michelangiolo in prosa. *L'architettura cronache e storia*, Roma, 99, ano IX n.9, janeiro 1964. p.650-712.

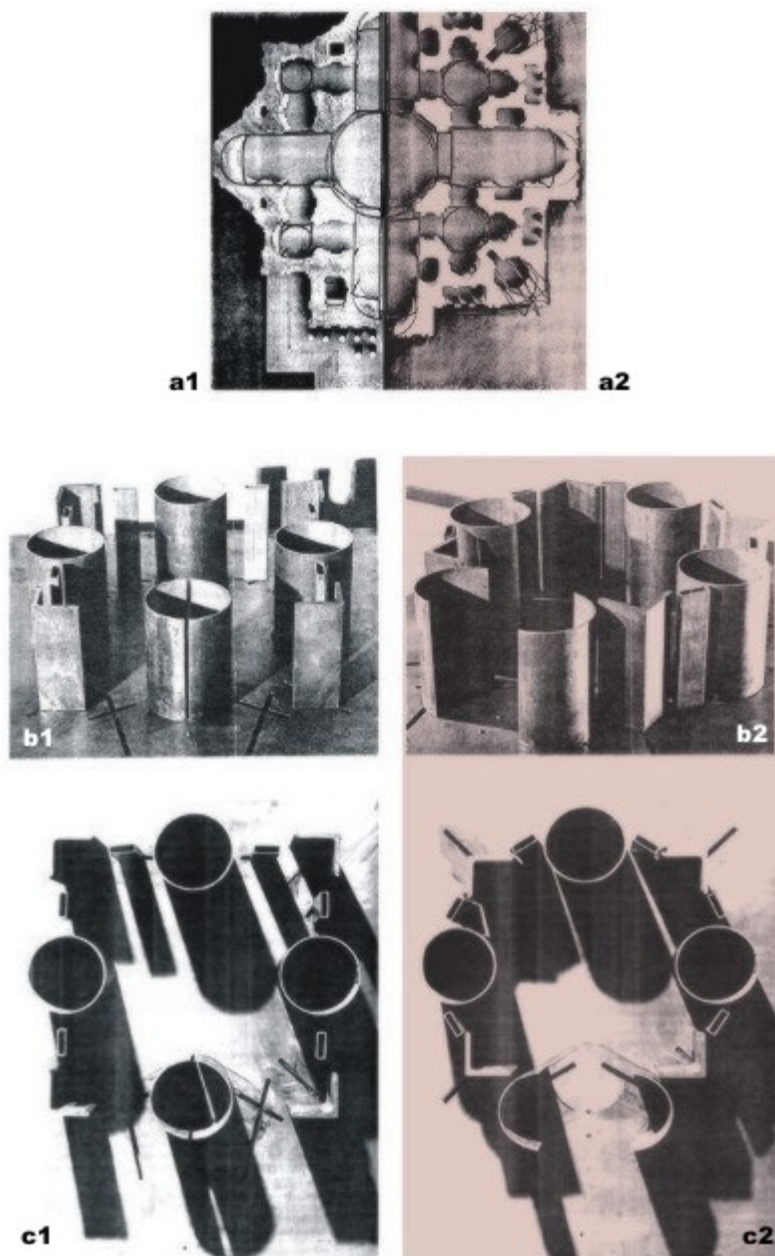


**Figura 11.** Praça do Capitólio em Roma. **a.** Foto da maquete com base de isopor e fios de metal produzida pelos alunos Pierluigi Bernardis, Franco Bortoluzzi, Mario Cedolini, Umberto Portaro, Miranda Vettorazzo. FONTE: *L'architettura cronache e storia*, n.99, p.676, jan. 1964. **b.** Planta da Praça do Capitólio representada com o acesso principal da praça na parte inferior da figura, a mesma ordem respeitada na foto da maquete. FONTE: BACON, 1976, p.25.

Já no estudo sobre a Catedral de S. Pedro (fig.12) procura-se, com o mesmo recurso das maquetes, visualizar as diferenças das propostas espaciais de Bramante e Michelangelo. O tema de S. Pedro é especialmente interessante pelo do dinamismo do espaço proposto por Michelangelo tentar adequar-se a um esquema pré-existente de planta centrada, paradigma da cultura clássica retomado no Renascimento.

Para Zevi, a fidelidade de Michelangelo a Bramante ao defender a permanência do partido em cruz grega não eliminava a crítica interna ao seu sistema. Isso porque “*Michelangelo contrai,*

*incastra e reintegra elementos distintos e justapostos do sistema bramantesco. Unifica e comprime em uma massa só o que Bramante havia separado em quantidades classicamente proporcionais.”<sup>75</sup> (tradução nossa).*



**Figura 12.** Maquetes da Igreja de São Pedro em Roma conforme os modelos de Bramante (a1,b1,c1) e Michelangelo (a2,b2,c2). **a1 e a2.** Vista superior do modelo de Vittorio Lazzarin, Renzo Pavanello e Giuliano Suzana realizado em plástico e metal, confrontando S. Pedro de Bramante (1ª metade da maquete) a de Michelangelo (2ª metade da maquete). **b1,b2 e c1,c2.** Um novo confronto proposto pelas maquetes de ferro de Lucia Giuliani e Franco Vanzan fotografadas em dois ângulos diferenciados. FONTE: *L'architettura cronache e storia*, Roma, 99, ano IX n.9, janeiro 1964.

<sup>75</sup> ZEVI, jan.1964, p.687. Tradução do original: “Michelangiolo contrae, incastra e reintegra gli elementi distinti e giustapposti Del disegno bramantesco. Unifica e comprime in un masso cio Che Bramante aveva separato in «quantità» classicamente proporzionate”.

Expostas em Roma na *Mostra sobre Michelangelo*, as maquetes tornariam a ser o foco do editorial principal da revista quatro meses depois. Desta vez a guisa de resposta às imprecisões dos críticos de arte que as haviam identificado pejorativamente com esculturas modernas ‘vagamente’ inspiradas em Michelangelo.<sup>76</sup> A crítica reconhecia assim, indiretamente, a qualidade artística das maquetes que, segundo Zevi, eram não simplesmente fruto de um ato criador simplesmente alusivo, mas material crítico que, seguindo o pensamento de estudiosos do assunto, tentava traduzir-se em três dimensões. Era possível, naturalmente, opor-se a validade de uma crítica visualizada, dizia Zevi, mas não antes de entender seu método.

A consciência da historicidade da arquitetura como conquista de uma espaço temporalizado, ou seja, dinamizado ou tencionado de modo a converter-se em expressão humanizada da arquitetura seria interrompida, segundo o próprio Zevi, com o neoclassicismo do século XVIII e de forma mais abrangente pelo ecletismo que lhe seguiu. Não deixa de ser um paradoxo que, justamente no século XIX, quando o homem assume de modo inquestionável a dimensão histórica da realidade em que ele se encontra, que essa mesma consciência o paralise de forma que, convencido de que o passado era fonte de conhecimento ineliminável, pareça não lhe restar alternativa que não a de reproduzi-lo em versões codificadas, destituído da vitalidade associada ao momento em que havia sido produzido originalmente. A avaliação negativa que o autor faz do ecletismo se dá propriamente pelo fato de neste período as tentativas de compor analiticamente seguindo as peculiaridades de cada estilo interrompem a experimentação espacial da arquitetura, congelando a própria dinâmica da conquista do espaço em favor de

---

<sup>76</sup> ZEVI, Bruno. Visualizzare la critica dell'architettura.. *L'architettura cronache e storia*, Roma, 103, ano X n.I, maio 1964. p.2-3. Tradução livre do original: “[...] certo, ognuno è padronissimo di comporre sculture astratte ispirate alle opere buonarrotiane, ma allora queste sculture devono possedere una validità estetica autonoma; comunque, non rientrano mai in um discorso su Michelangiolo.”

uma revalorização dos valores plásticos ou escultóricos conforme a tradição *beaux-arts* que no Brasil se estende até as primeiras décadas do século XX. Se para Zevi a arquitetura define-se fundamentalmente pelo resultado espacial de uma concepção que busca cada vez mais conscientemente flexibilizá-lo e humanizá-lo, nada mais natural que, em sua vista, a produção eclética não tivesse o mesmo valor da produção do medievo ou do barroco, cujas qualidades essenciais a arquitetura orgânica voltava a tematizar de acordo com as condições de seu próprio tempo.

A Casa Kaufmann (fig12c/d), de Frank Lloyd Wright, é para Zevi o emblema desse ‘novo’ espaço conscientemente temporalizado da arquitetura moderna. “*Ninguém situa uma casa sobre uma cascata se não adquiriu consciência do fluir das coisas*”<sup>77</sup>, ele observa. O que ele chama de ‘uma cultura arquitetônica reintegrada’, que considerasse o elo entre a arquitetura atual e suas expressões na história além de solucionar os principais problemas historiográficos, apontaria caminhos para a atividade criativa atual posto que na visão de Zevi o tempo é encarado como um elemento essencial da própria arquitetura, entronizado ou integrado nela mesma a ponto de não poder ser ignorado. O devir está relacionado ao dissonante, ao assimétrico. Recusa os aparatos apriorísticos dos princípios de composição acadêmicos que tanto no discurso de Wright como no de Zevi são identificados como os princípios de ‘linguagem clássica’ independentemente do período histórico em que situem.

Mas não é a localização sobre uma cascata por si mesma que confere à Casa Kaufmann um valor qualitativo. Para Zevi o espaço da arquitetura moderna por excelência admite a tensão do percurso e dissolve padrões rígidos de contenção ou equilíbrio estático. O museu

---

<sup>77</sup> ZEVI, 1984, p.62.



Guggenheim de Nova York, por exemplo, é uma grande circulação vertical que dá vida à realidade do edifício. Nas estruturas tensionadas de Frei Otto, a completa dissolução dos limites outrora estabelecidos entre arquitetura e engenharia, espaço e estrutura. Mas a conquista do espaço temporalizado, segundo Zevi, não é uma exclusividade e nem acontece abruptamente com a arquitetura moderna. Essa conquista vai se afirmando gradativamente ao longo da história do Ocidente, resultado do entrelaçamento que a reformula sucessivamente, desde o ponto onde se origina com a arquitetura cristã primitiva. Longe de ser um fenômeno completamente inédito ou ‘apocalíptico’, ele diz, a ‘luta contra os vínculos repressivos conta com séculos de existência’<sup>78</sup>.

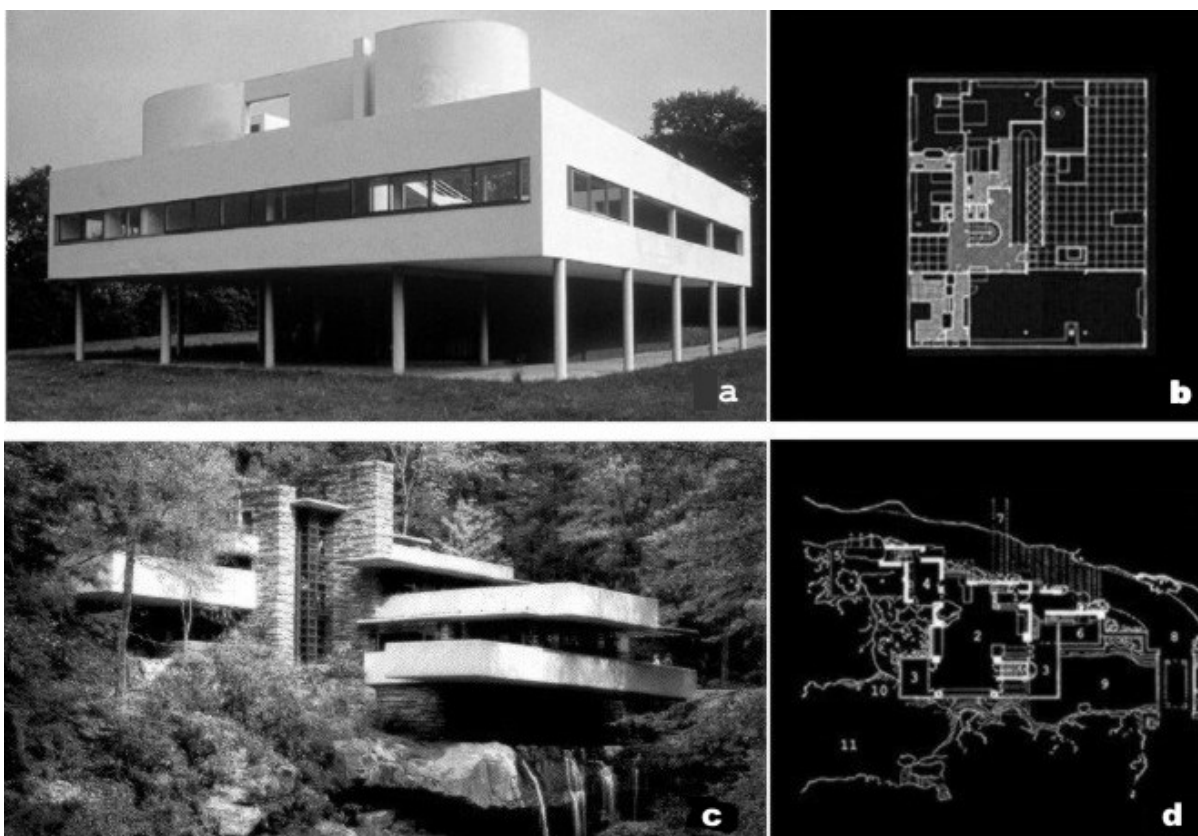
Os romanos que foram talvez os primeiros defensores duma cabal consciência dos espaços interiores, usavam como base uma dimensão monumental, que se expressou na magnificência das termas e das basílicas, nos imensos ambientes abobadados e simétricos, [...] o romanismo tardio deu ritmo a esses espaços e os cristãos formam os primeiros a articulá-los, durante o bizantino foram dilatados e deu-se-lhes fluidez, no período romântico forma ligados a uma métrica planimétrica e estrutural e, por último, no período gótico alcançaram o dramatismo através de contrastes dimensionais. O Renascimento mediu o espaço através de relações matemáticas simples, às quais o século XVI deu corpórea substância plástica, enquanto o barroco as comprimiu dinamizando com elas a caixa mural. Cada visão espacial traduz-se num termo dimensional cuja natureza, é inútil repeti-lo, não é mesquinamente física mas ideal. A dimensão ideal da arquitetura orgânica e, por conseguinte, da concepção espacial moderna é a da escala humana. (ZEVI, 1984 [1973]\*, p.18).

A escala humana a que Zevi se refere se relaciona com a dimensão social, com o projeto de uma arquitetura moderna voltada às necessidades do homem, não o homem-padrão ou um sentido generalizado de humanidade presente no discurso de Le Corbusier, mas o homem valorizado em uma perspectiva histórica, onde cabem por direito as diferenças que o particularizam. Mas não é unicamente no que diz respeito a essa determinação que as proposições de Zevi e Corbusier se tornam incongruentes.

---

<sup>78</sup> ZEVI, 1984, p.18.

Para Zevi a arquitetura moderna entendida como “*estética do engenheiro*”<sup>79</sup> avança pouco em relação à tradicional definição vitruviana, na qual se identificava a arquitetura a partir de uma tríplice determinação: técnica, funcional e formal. Isso porque além de não especificar o que é próprio da arquitetura – o tratamento do espaço humanizado – tal conceituação dá lugar a três visões heterogêneas, respectivamente atenta a critérios técnicos, utilitários e plásticos, que constituem aspectos legítimos da arquitetura mas que não podem ser trabalhados em justaposição por impedirem a formação de um juízo coerente e sintético.



**Figura 13a/b** - Foto e planta da Vila Savoye (Le Corbusier. Poissy, França. 1928/1930). **c/d** - Foto e planta da Casa Kaufmann ou ‘casa da cascata’ (Frank Lloyd Wright. Penna, França. 1936). Zevi não desconsidera a qualidade poética da Vila Savoye, mas assegura que a repetição infundada da obra de Le Corbusier manifesta uma simplicidade diagramática, que se converte em esquema mecânico de repetição. O contrário, segundo ele, ocorre com a Casa da Cascata, quando a simplicidade é alcançada mediante o desenvolvimento interior da própria obra, buscando relação com as condições em que está posta. FONTE: ZEVI, 1973.

<sup>79</sup> CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.3-9.

Embora entendendo que a crítica formulada a Le Corbusier necessitasse ser relativizada por se tratar de uma contestação à prática arquitetônica meramente decorativa, Zevi se dispunha a mostrar que a arquitetura, diferentemente de uma atividade construtiva qualquer, não se esgota num propósito funcional ou técnico, primeiro porque a qualidade da obra não é determinada unicamente pela intenção prática que ela abriga e depois porque a utilização de determinado repertório técnico não garante a consecução de uma finalidade superior, podendo antes produzir resultados completamente diferenciados.

Le Corbusier junta paralelamente a essa função mecânica da arquitetura<sup>80</sup> o seu tratamento plástico, que o permite complementar sua definição da arquitetura como máquina, acrescentando que ela também se define pelo “*jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz*”<sup>81</sup>. Ocorre de ele lembrar ainda aos ‘senhores arquitetos’ de que o volume, a superfície e a planta definem ‘categoricamente’ a manifestação arquitetônica. Desse pensamento que haveria de influenciar os arquitetos brasileiros Zevi não compartilha, sobretudo pelo fato de não dar conta da peculiaridade dos fenômenos do espaço arquitetônico em relação ao fenômeno plástico. O crítico italiano, entretanto, contextualiza a contribuição das reflexões de Le Corbusier lembrando que no momento em que escreve o seu ‘manifesto’ o arquiteto franco-suíço quer colocar definitivamente em cheque os princípios de composição decorativa das superfícies, que era atitude corrente no período eclético, e nesse aspecto tinha o grande mérito de não atribuir aos arquitetos a mera função de decorar fachadas. O problema estava em despojar a arquitetura de seu aspecto fundamental que é o de ‘possuir um espaço completo, não como objetivo maciço, mas como uma concavidade que impõe às três dimensões um valor novo’. Mais que identificar a massa arquitetônica como um volume

---

<sup>80</sup> Explicitada na máxima: ‘a casa é a máquina de morar’. CORBUSIER, 1994, p.71-86.

<sup>81</sup> CORBUSIER, 1994, p.13.

interno somado a um volume externo, é a relação entre um e outro que particularmente interessa para o estudo da forma do espaço. É essa constatação que faz com Zevi comente, tratando-se do mestre franco-suíço, que “*é o escultor que fala após o engenheiro, e fala como poeta, isto é, com severa moderação*”<sup>82</sup>. A graça lírica de uma marquise, uma chaminé ou uma parede sinuosa seriam responsáveis por transformar em poesia os enquadramentos rígidos e racionalistas de suas obras, resultado atingido em detrimento de uma concepção espacial mais amadurecida.

Já de início torna-se difícil para Zevi a conciliação com os princípios enunciados e defendidos por Le Corbusier em sua concepção de arquitetura. Se o caminho da arquitetura possuía uma identidade com o caminho a ser conquistado pela liberdade humana, como defini-la a partir de parâmetros tais quais funcionalidade, simetria e modução? Para Zevi essa proposta de definição mostra claramente seus limites, mas seria justamente o discurso bipolarizado de Le Corbusier, definido prioritariamente pela necessidade urgente de adequação da arquitetura à era de padronização, popularização e funcionalidade dos produtos produzidos em escala industrial e, conseqüentemente, determinando a qualidade plástica dessa nova produção a equações elementares e volumes puros, que iria influenciar no segundo quartel do século XX o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, sobretudo por intermédio do arquiteto Lucio Costa.

---

<sup>82</sup> ZEVI, Bruno. *A Moda Lecorbusiana no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.164.

*No cimento de Brasília se resguarda  
Maneiras de casa antiga de fazenda,  
De copiar, de casa grande de engenho,  
Enfim, das casarons de alma fêmea.*

João Cabral de Melo Neto

## 5. UMA PALAVRA SOBRE BRASÍLIA

Uma vez dispostos ao longo desse enunciado elementos que nos tornam capazes de nos aproximar e formar juízos acerca da concepção de arquitetura e de sua relação com a sua própria história no discurso de Bruno Zevi, e ainda algumas linhas sobre a discordância dessas formulações com o que foi disseminado pela obra escrita e construída de Le Corbusier, um dos maiores mestres da corrente racionalista da arquitetura moderna, talvez nos encontremos agora suficientemente preparados para o momento de uma breve e última investigação.

Desejando um contato mais próximo com as considerações do autor estudado sobre arquitetura moderna brasileira, elegemos para esse fim, além do que foi colocado na sua História da Arquitetura Moderna, outros textos produzidos por ele sobre o tema, como no caso de alguns artigos publicados na revista italiana *L'Architettura Cronache e Storia* - editada pelo arquiteto em questão - e o texto publicado no livro *Depoimento de uma Geração*, organizado por Alberto Xavier, que reúne artigos sobre arquitetura moderna brasileira originalmente publicados a partir da década de vinte em periódicos cujos títulos, em sua maioria, já não são mais editados. Este último texto referido tornou-se mais conhecido do público brasileiro e ao longo tempo afigurou-se como uma espécie de palavra final do crítico

italiano sobre o assunto, tanto mais antipatizada no cenário nacional quanto mais indiscutivelmente evidente no desenrolar das linhas o teor provocativo e até mesmo depreciativo do discurso.

A acusação de frivolidade conferida à arquitetura moderna brasileira seria o motivo maior da polêmica que não é, no entanto, exclusiva deste último pronunciamento citado. Ela perpassa todos esses textos e define o tom do discurso do crítico sobre o assunto, recuando parcialmente no caso da nota publicada em virtude da formatura da primeira turma de arquitetos da UNB<sup>83</sup>, e do artigo de 1959 sobre Brasília<sup>84</sup>, quando a responsabilidade pelos supostos erros de desenho urbano e arquitetônico da cidade são discretamente atenuados.

No primeiro caso, Zevi comenta sobre a atmosfera tensa da cerimônia de julho de 1967, que tinha como paraninfo o arquiteto Oscar Niemeyer, demitido do cargo de coordenador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1965 com cerca de duzentos outros professores da UNB que não eram vistos com bons olhos pela ditadura militar que governava o país. Em solidariedade ao arquiteto brasileiro, Zevi ressalta a ‘corajosa honestidade’ de seu discurso, que condenava o terror cultural que havia se abatido sobre a instituição e sobre o país em meio a palavras de incentivo aos jovens formandos. Reafirmando as críticas pronunciadas sobre Brasília, o italiano consente em virtude dos valores morais em jogo na ocasião que se “*com ou sem razão, a capital do deserto tornou-se símbolo da liberdade brasileira, defendamos Brasília.* (grifos nossos)”.<sup>85</sup> (tradução nossa).

---

<sup>83</sup> ZEVI, Bruno. Il discorso sconcolato di Oscar Niemeyer. *L'architettura cronache e storia*, Roma, ano XIII, v.147, n.9, jan.1968. p.564

<sup>84</sup> ZEVI, Bruno. Brasília, sei volte sbagliata. p.183-187. *Editoriali di architettura*. Torino: Einaudi, 1978. p.183-187.

<sup>85</sup> ZEVI, jan.1964, p.564. Tradução do original: “Se, a torto o a ragione, la capitale del deserto diviene simbolo della libertà brasiliana, difendiamo Brasília”.

Já no editorial da revista italiana *Cronache e Storia* sobre a capital brasileira, ele registra que o ataque duríssimo dos mais irredutíveis opositores de Lucio Costa e Niemeyer – entre os quais ele mesmo se incluía – não impedia o “*reconhecimento do valor humano de dois homens que, entre mil dificuldades e desinteressadamente, enfrentavam essa excitante aventura [o projeto da cidade].*” Continuando que as dificuldades de Brasília refletiam menos a incapacidade dos arquitetos que propriamente o “*problema ainda não solucionado da nossa cultura urbanística e arquitetônica*”<sup>86</sup>

Observações à parte, é mesmo a constatação de que a arquitetura moderna brasileira nasce do imprevisto a marca do seu discurso. No panorama dos anos cinquenta, quando tem a oportunidade de visitar pessoalmente o Brasil, ele comenta que a “*febril atividade construtiva brasileira*” faz com que os arquitetos exibam “*uma despreocupada certeza sobre a validade do que constroem*”<sup>87</sup>. A falta de um pensamento reflexivo dos arquitetos brasileiros sobre a produção nacional o incomoda especialmente e corrobora para consolidação desse seu posicionamento. No capítulo da História da Arquitetura Moderna em que trata do assunto, Zevi chega a transcrever e comentar com certo sarcasmo a seguinte afirmação de Niemeyer: “*Cumpri demasiados encargos com pressa e negligência, com um comportamento boêmio. A arquitetura foi para mim como um desporto em que bastava possuir capacidade de improvisação...*”<sup>88</sup> E continua em outra ocasião:

O ministério da educação, apesar da falta de manutenção, permanece uma obra-prima. No entanto, as centenas de arranha-céus que nele se inspiraram (...) não significaram um avanço: em muitos casos são a expressão de um exasperado maneirismo lecorbusiano. (...) Uma análise psicológica

---

<sup>86</sup> ZEVI, 1978, p. 183. Tradução do original: “*riconoscimento del valore umano di due uomini Che, tra mille difficoltà e disinteressatamente, affrontavano l’esaltante avventura.*” (...) “*problemi insoluti della nostra cultura urbanística ed architetonica*”.

<sup>87</sup> ZEVI, 2003, p.164.

<sup>88</sup> ZEVI, 1973, p. 617.

não seria difícil: a arquitetura brasileira é a arquitetura da evasão. Em um país imenso, sem valores permanentes ou estabilidade econômica, a arquitetura reflete, na fluidez figurativa e na busca de perfis licenciosamente novos, um estado de incerteza. (...) por alguns anos ainda poderão se preocupar somente em produzir construções mirabolantes para o Estado e para os milionários; depois, virá o dia em que serão chamados a prestar contas. (ZEVI, 2003, p.164-165).

Exceção feita a quem, para ele, é o verdadeiro gênio nacional: o paisagista Burle Marx, cuja poética não deriva de ‘aquisições livrescas’ mas da própria floresta, onde a ‘luxuriante flora tropical’ não se submete a uma rígida geometria e ‘reatando laços com o barroco colonial’, estendem-se e movem-se ao longo de praias e parques. Como já foi dito, juízo semelhante não se podia fazer de Brasília, cidade construída por um ‘impulso meramente político’ e acusada de ser uma cidade cenográfica, com mais a desvantagem desta cenografia ter caráter permanente.

O caso da Capital ilustra particularmente a denúncia de frivolidade conferida à moderna arquitetura brasileira, somando-se a isso à crítica feita ao plano urbanístico. A ausência de um plano regional de desenvolvimento e o fato da escolha da localização da cidade ter sido feita por uma comissão parlamentar são indícios para ele do teor burocrático do plano de construção da cidade, cuja imperfeição fundamental do desenho seria sua constituição fechada, sem previsão de possibilidades de expansão natural concatenada ao núcleo original.

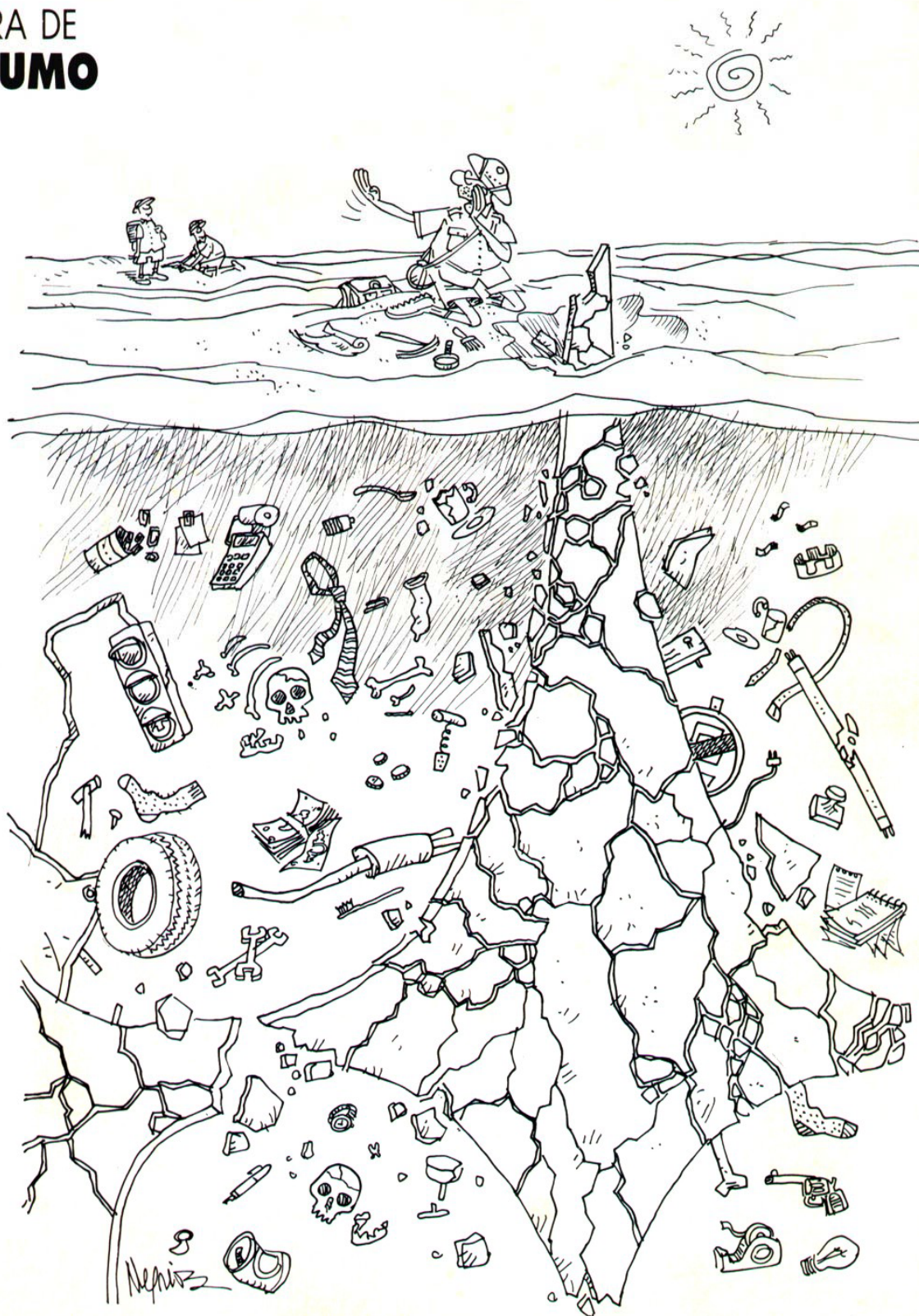
Zevi faz um vaticínio: *“ou Brasília é uma cidade destinada a ser abandonada (...) ou se ela for vitalizada, romperá o esquema estático, simétrico, apriorístico.”*<sup>89</sup> (tradução nossa). Essa observação não deve, contudo, ser confundida com uma postura cética diante das possibilidades de execução de planos que pensam a cidade por inteiro. Afirma ele:

---

<sup>89</sup> ZEVI, 1978, p. 186. Tradução do original: “o Brasilia è una città destinata ad essere abbandonata (...) oppure, se sarà vitale, romperà lo schema statico, simetrico, aprioristico”.



# FORA DE PRUMO



**Figura 14.** Charge sobre Brasília. A mensagem leva ao extremo o parâmetro capaz de conferir à cidade sua própria historicidade. FONTE: *Revista AU*, n.18. jun/julho 1988 n. 18.

Não propomos contudo, como alternativa ao plano de Brasília, o não-plano episódico, caótico e espúrio da “cidade livre”: uma posição desse gênero é reacionária, se evade do problema e da responsabilidade da urbanística moderna. Ao atual plano de Brasília só se pode responder com outro plano.<sup>90</sup> (ZEVI, 1978, p. 186) (tradução nossa)

É um outro italiano, o arquiteto Ernesto Nathan Rogers<sup>91</sup>, quem irá nesta mesma época redimensionar de modo mais ponderado os comentários de Zevi. Crítico convicto do racionalismo, as considerações de Rogers merecem especial atenção por não serem partidárias em primeira mão do grupo que por essa época defendia a legitimidade e originalidade da produção brasileira nos círculos internacionais de arquitetura, como no caso de Siegfried Giedion, Walter Gropius e o próprio Corbusier. Partindo da constatação mais evidente de que a arquitetura moderna brasileira era objeto de críticas antagônicas e por vezes até arbitrárias, ele se propunha a atribuir tal fato a uma dificuldade natural de discernimento sobre o “*repentino brotar de tantas construções e uma certa prepotente novidade nas suas aparências.*”<sup>92</sup> Havia algo de diferente no horizonte dessa produção arquitetônica e antes mesmo de fazer qualquer juízo de valor, positivo ou negativo, o arquiteto buscava dados que o permitissem fazer inferências válidas.

Os segmentos favoráveis à expressão arquitetônica nacional enunciavam de modo corrente que a arquitetura brasileira das décadas de 30 a 60 manifestavam, notadamente se o parâmetro eram as obras do chamado *International Style*, um novo conteúdo de liberdade, um sopro de vida a atualizar e mostrar qualidades imprevistas contra a padronização generalizada e

---

<sup>90</sup> Tradução do original: “Non siamo d’accordo con questa critica nevrotica. Non proponiamo affatto, come alternativa al piano di Brasília, il non-piano episodico, dimesso, caotico e sporco della “città libera”: una posizione del genere è reazionaria, evade il problema e le responsabilità dell’urbanistica moderna. All’attuale piano di Brasilia si può rispondere solo con un altro piano piú calzante.” ZEVI, 1978, p. 186.

<sup>91</sup> Arquiteto formado pela Politécnica de Milão e professor nessa mesma instituição (1952-1962). Produção crítica publicada nas revistas *Quadrante* (1933-1936), *Domus* (1946-1947) e *Casabella* (1953-1964).

<sup>92</sup> ROGERS, Ernesto N. *Pretextos para uma Crítica não Formalista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.166.

inquietante que se praticava em escala mundial, ou ainda contra a postura amplamente difundida de se tentar identificar as criações arquitetônicas com os valores objetivos da matemática.

Rogers, a meio caminho dos defensores entusiastas e dos delatores irredutíveis, concede que essa liberdade proclamada como mais elevado índice da arquitetura brasileira constituía-se em uma preciosa contribuição à universalidade do fazer arquitetônico, ao mesmo tempo em que tangenciava a denúncia de Zevi, afirmando que a falta de uma discussão reflexiva generalizada sobre a produção dessa arquitetura fazia com que essa mesma liberdade por vezes ‘degenerasse para a licenciosidade e o arbítrio’.<sup>93</sup>

Reavaliando os termos do debate o crítico propõe de modo muito conciso que esse caráter de novidade seja observado de um ângulo mais abrangente que não o da conveniência e do ponto de vista particular de cada um, convidando para tanto artistas e críticos a ampliar os termos do sentido da história. Não deixa de ser um paradoxo que um outro crítico, também saído da Itália, produza uma reflexão tão cuidadosa sobre a arquitetura brasileira e mais particularmente sobre a arquitetura de Niemeyer, a ponto de ser capaz de lembrar a um espírito tão atento ao sentido da história como foi Zevi, que no caso do Brasil o que está em jogo são determinações de uma tradição e de um ambiente diferente. Em suas palavras,

uma crítica suficientemente aberta pode colher os valores essenciais e característicos de determinado mundo cultural, na sua própria contradição, ou seja, na sua diferenciação individual, no significado mais profundo das personalidades formadas pelos muitos afluentes. É óbvio que o conhecimento dos elementos historiográficos é um necessário complemento para penetrar na verdade das coisas [...] Tive a oportunidade de admirar a cidadezinha de Ouro Preto, no Estado de

---

<sup>93</sup> ROGERS, 2003, p.166.

Minas Gerais, que é uma herança unitária do estilo colonial: aqui as fontes diretas de Lucio Costa ficam evidentes [...] embora todos os motivos de uma poética introvertida (os pátios internos, as janelas e as sacadas, vedadas por “gelosias”; os jardins reservados) tenham se tornado patéticos, pela mais acesa emotividade do espírito local [...]. Este é um dos campos fecundos e ainda não inteiramente explorados onde a arquitetura brasileira poderá desenvolver a sua temática original. (ROGERS, 2003, p.169)

Se é assim, torna-se imprescindível penetrar no verdadeiro significado da obra e reconhecer, no caso de Niemeyer, que sua melhor arquitetura situa-se na sua geografia e na sua história, tendo o mérito de entender alguns valores típicos do país, ainda que permaneçam nessas obras certas imperfeições, deficiências que muitos julgam imperdoáveis, atribuições de um talento caprichoso. É a própria história da formação do Brasil, suscitada no debate profícuo a respeito da identidade nacional desenrolada a partir dos anos vinte no país e interligada com a história pessoal desse arquiteto e de sua passagem pelo ambiente intelectual marcado pela presença de nomes como Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, o caminho para a compreensão de sua arquitetura.

Ainda que suas escolhas particulares, como no caso da afirmação de ateísmo, tenda a retirá-lo do movimento corrente da cultura local marcada pelo fundo religioso no qual se mesclam matizes de cores diversas, não podemos considerá-lo isento das influências próprias da cultura brasileira. O momento mesmo no qual Niemeyer se afirma como um dos grandes nomes da arquitetura do país era marcado pela tematização das raízes da cultura brasileira, assunto que tinha um espaço cativo nas discussões promovidas no meio que ele freqüentava, sobretudo por influência de Lucio Costa. Talvez essa seja uma das vias de acesso para a leitura aqui esboçada de um de seus projetos mais peculiares: a Catedral de Brasília. Síntese das tradições erudita e popular, é somente recorrendo à história da arquitetura e ao processo de formação do

povo brasileiro que a complexidade de tal obra se mostra com maior nitidez diante de nossos olhos.

Ao voltarmos à Roma antiga, precisamente à época de Constantino (séc. IV d.C.), nos deparamos com edifícios de singular interesse para a compreensão do espaço cristão em todos os tempos. O encontro maior com a espiritualidade através da recondução do indivíduo ao centro de si mesmo é sinalizado espacialmente pelo pronunciado sentido de interioridade <sup>94</sup> do próprio edifício cristão, concorrendo para esse fim as tentativas de desmaterialização das superfícies exteriores, a fim de que se perceba o estar sendo admitido em outra dimensão da realidade – a do espírito.

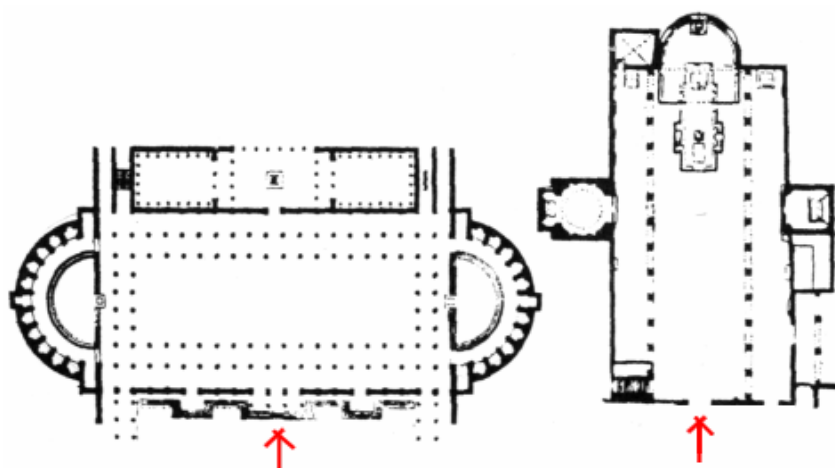
A ruptura da percepção rígida de limites superficiais reforçando a prerrogativa de um “dentro” que está num patamar diferenciado da realidade ordinária é, portanto, um dos princípios fundamentais dessa arquitetura. Princípio este efetivado de diferentes modos no desenrolar do tempo, mas mediado quase sempre pela interceptação da visualização objetiva e imediata do paramento externo do edifício, seja pela utilização de superfícies transparentes ou refletoras, por tratamento pictórico ou ainda pela sua imersão nas sombras.

Na basílica cristã primitiva (fig.15.b), primeiro edifício cristão, esse efeito de desmaterialização do paramento exterior será atingido pelo sombreamento da nave lateral, subtraindo-lhe as aberturas para o exterior e diminuindo a altura do vão, criando um espaço periférico que se distingue do espaço central, bem mais alto e iluminado pela disposição regular de janelas amplas na parte superior do edifício (clerestório).

---

<sup>94</sup> NORBERG-SCHULZ, 1979, v.2. p.116.

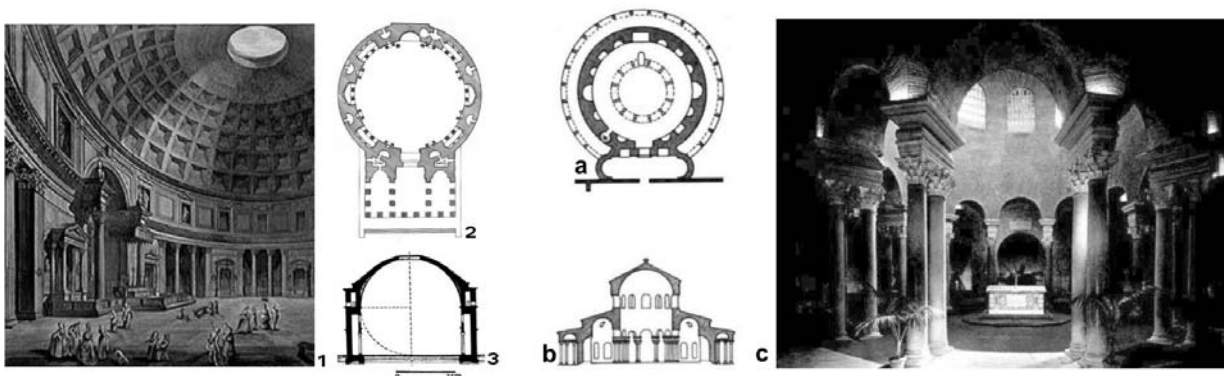
Cria-se dessa forma uma orientação dinâmica do espaço. Dinâmica que não se deve apenas à reorientação do espaço em planta, rompendo a simetria e distendendo longitudinalmente o esquema da basílica romana (fig.15.a), mas porque a esse pronunciado eixo horizontal se conjugará de forma singular um outro eixo ascendente e centralizador. Essa dupla axialidade não será mais equivalente como na arquitetura romana, mas hierarquicamente conjugada entre si produzindo um espaço interior cheio de distensões. Hierárquico também o tratamento diferenciando do exterior do edifício, reduzido ao mais simples, se comparado ao tratamento mais elaborado do espaço interno.



**Figura 15.** Basílica Ulpia (começo do séc.II d.C.) e Igreja de Santa Sabina em Roma. Apesar de serem poucos os elementos materiais que permitem a diferenciação entre as duas propostas em planta, a postura do edifício cristão mostra-se fundamentalmente nova: na basílica romana o espaço tem um centro preciso e único em relação ao edifício, que é perfeitamente simétrico; no templo cristão, a dupla simetria do retângulo é rompida com o deslocamento da entrada para o lado menor, dinamizando o espaço e tornando o eixo longitudinal a diretriz do caminho do homem em direção à salvação. Esse sentido de tensão longitudinal será um traço característico da arquitetura cristã praticamente em todas as épocas. Obs. As indicações marcadas em cores não fazem parte da ilustração original. FONTE: ZEVI, 2002, p.68.

Independentemente da geometrização pré-estabelecida do espaço representado em planta, é a compreensão dos princípios que regem o processo de qualificação do espaço que importam para efetivação ou materialização destes mesmos princípios na arquitetura. Em outras palavras: o espaço tensionado longitudinalmente da proposta cristã não pode ser reduzido a

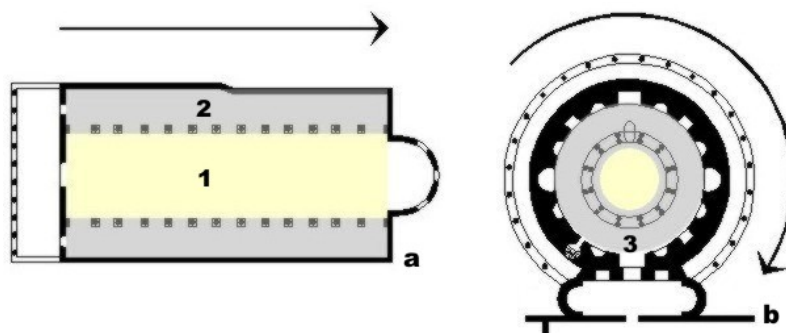
uma fórmula tipológica, apresentada inadvertidamente como ‘molde’ nas enciclopédias de história da arte e da arquitetura. A Igreja de Santa Constanza (fig.17), também do período primitivo, é dessa ressalva um bom exemplo. Não obstante a analogia imediata com a planta circular do Panteon romano (fig.16), ela é expressão do espaço qualitativamente diferenciado da proposta cristã.



**Figura 16.** Panteon, Roma. 1. Aspecto do interior. 2. Planta. 3. Secção transversal. FONTE: NORBERG-SCHULZ ,1979, v.2. p.79-98.

**Figura 17.** Igreja de Santa Constanza, Via Nomentana - Roma. a. Planta. b. Secção transversal. c. Aspecto do interior. FONTE: NORBERG-SCHULZ ,1979, v.2. p.127-129.

A Igreja de Santa Constanza aproxima-se fundamentalmente do modelo da basílica primitiva disposta longitudinalmente, efetuando uma retorsão desse modelo linear sobre si mesmo até atingir a forma do círculo (fig.18.a/18.b). O corte ‘basilical’ é o mesmo da primitiva basílica de Santa Sabina, assim como é da mesma natureza a qualidade do espaço das duas igrejas, em contraposição à homogeneidade do espaço interior do Panteon. O pronunciado sentido de centro traduzido pela disposição circular do edifício denuncia o vínculo com a tradição das composições romanas sem descaracterizar sua qualidade propriamente inovadora: o efeito dinâmico alcançado pelo tratamento do espaço interior, traduzindo uma atmosfera ‘espiritual’ ou ‘mística’.



- 1. nave central
- 2. nave lateral
- 3. deambulatório

**Figura 18.a.** Planta esquemática da basílica de Santa Sabina (Roma).

**Figura 18.b.** Planta de Santa Constanza (Roma). A planta do segundo templo é fiel aos princípios fundamentais de construção do espaço cristão, assemelhando-se a uma retorsão do esquema linear apresentado na primeira. A dinâmica do espaço é mantida, só que articulando diferentemente a hierarquia entre os eixos centralizador e ascendente – evidenciado fortemente em Santa Constanza - e o longitudinal – tema priorizado em Santa Sabina. Obs. As indicações marcadas em cores não fazem parte da ilustração original. FONTE: ZEVI, 2002, p.68;73.

O núcleo central aproxima-se assim do espaço compreendido pela nave central no modelo longitudinal da basílica. A cúpula central eleva-se sobre o tambor disposto sobre o perímetro circular interno delimitado pela sucessão de duplas pilastras. O deambulatório, por sua vez, aproxima-se da nave-lateral. Ele é coberto por uma abóbada que percorre a seção circular que envolve o núcleo central com uma altura inferior a este último. A ausência de iluminação nessa parte periférica do edifício concorre para a intensificação do contraste com a iluminação concentrada na parte central do templo.



**Figura 19.** Interiores de Santa Sabina e Santa Constanza. FONTE: ZEVI, 2002, p.81.

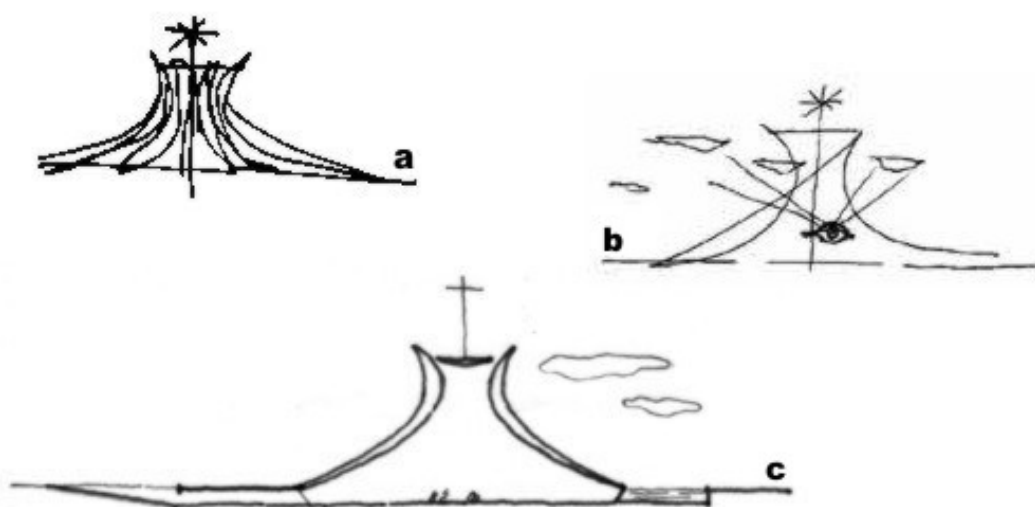


Essas características fundamentais do espaço cristão foram diferentemente expressas espacialmente nos diversos períodos da história. A compreensão desses fundamentos em relação correspondente com a linguagem artística que o materializa no tempo, ou seja, as possibilidades de realização espacial de um conteúdo que se transforma em maior ou menor profundidade no desenrolar da vida humana é o objetivo maior do estudo da história. É esse discernimento que permite, a partir de coordenadas contemporâneas, dar novos corpos a um princípio originário, reafirmando-o, conjugando-o, reformulando-o ou indicando sua parcial ou total superação em lugar de outras realizações mais plenas de significado.

O conhecimento da história finca com maior propriedade e equilíbrio nossos pés no próprio presente, impede-nos de considerar frutos do acaso certas relações estabelecidas entre a arquitetura de ontem e de hoje. Tal conhecimento nos exime de considerarmos ingenuamente a produção do espírito humano ao longo dos séculos como algo que não possui entre si um vínculo interno que a torne compreensível. Essa produção deve ser entendida em seu conjunto como totalidade. Totalidade entendida não como somatório de experimentos, mas como uma multiplicidade de manifestações entre as quais é possível articular um sentido. Não significa algo estático e sim o encadeamento de um processo gestado processualmente em variadas dimensões.

Na catedral de Brasília (fig.11), obra da arquitetura moderna brasileira, o rebaixamento e sombreamento da galeria de acesso ao corpo central da igreja constitui-se numa transição do ambiente profano para o sagrado, assegurando a distinção qualitativa do interior do templo. A proposta já não mais se alinha cronológica ou esteticamente a dos primitivos cristãos, mas o recurso utilizado para assinalar a transição espaço de dentro/espaço de fora guarda clara

semelhança. No interior da catedral, a desmaterialização do paramento externo se dá em virtude da utilização de material transparente e sugere, ao contrário da proposta das basílicas cristãs primitivas, a transigência da Igreja com o espaço externo que a circunda. Nesse ponto a obra modernista agrega as qualidades do espaço cristão adquiridas com o desenvolvimento da arquitetura românica e ainda de modo mais pleno na arquitetura gótica, quando o espaço interior da igreja cristã torna-se permeável em relação à cidade.



**Figura 20.a.** Croqui representando o exterior da Catedral de Brasília, obra do arquiteto Oscar Niemeyer. **Figura 20.b.** Outro croqui da Catedral de Brasília, onde o autor do projeto assinala as possibilidades de visuais para o exterior do edifício a partir da nave. **Figura 20.c.** Croqui representando a secção longitudinal do edifício. O acesso à Catedral acontece em nível rebaixado em relação ao da rua. Um espelho d'água concêntrico ao círculo definido pela planta resguarda o edifício do exterior ao mesmo tempo em que volta a se reintegrar com ele por meio das visuais possibilitadas pela utilização de material translúcido entre as peças da estrutura de concreto. FONTE: Croquis de Niemeyer publicados na Internet.

Se é verdade que a realidade dos antigos cristãos não encontra desenvolvimento paralelo à experiência dos povos do Novo Mundo capaz de justificar a permeabilidade de diretrizes góticas e paleocristãs em obras contemporâneas, por outro lado tal realidade não foi estranha ao Novo Continente, sobretudo se falamos de países colonizados pelas nações ibéricas, onde as persuasões da Contra-Reforma encontraram campo fértil para seu desenvolvimento. Substanciados por meio do barroco, primeira grande síntese moderna de elementos herdados

da cultura medieval e do antropocentrismo renascentista, a arquitetura das colônias ibéricas toma conhecimento das expressões e fundamentos da arquitetura do mundo civilizado, incluindo-se aí os temas e formas do mundo cristão. Deste modo não deve causar espanto o fato de que, por meio da síntese encadeada pelo barroco, os séculos da tradição cristã ocidental se façam presentes nas colônias americanas e, particularmente, no Brasil.

A cultura barroca - “inclusiva” no sentido de não excluir os principais aspectos da experiência arquitetônica do Ocidente, e presente ao longo dos três séculos da colonização brasileira - terá seus pesos e medidas largamente assimilados pela consciência da sociedade brasileira ainda em formação, e admitidos como a versão sintetizada e simbólica da história da arquitetura ocidental. No caso do Brasil esse mesmo barroco manteria seu direcionamento principal ao mesmo tempo em que - pelas próprias condições de flexibilidade de que era constituído - se tornaria singular de acordo com as condições peculiares da realidade local, formando a própria base sobre a qual se desenvolveria posteriormente sua arquitetura própria.

A catedral de Brasília (1958), no compasso do discurso de artistas modernos brasileiros que buscavam dar ênfase à valorização da singularidade de sua própria cultura, tornou-se notável exemplo da arquitetura moderna nacional pelo fato de conseguir exprimir em linguagem moderna elementos constitutivos da tradição religiosa brasileira - barroca em seus mais elevados exemplares - em cujos traços subsistiam as premissas do espaço qualitativamente diferenciado da proposta cristã. A Catedral torna-se, pela capacidade de conjugar conteúdos da tradição com o novo representado na proposta moderna, um ótimo exemplo da contemporização de conteúdos, fazendo da história não um acervo extenso e estático, mas algo que torna à vida em formas e épocas diferenciadas.

O edifício projetado por Niemeyer consegue - de modo semelhante ao que acontece em Santa Constanza ao subverter a simetria da arquitetura romana - resolver o modelo longitudinal e tencionado da espacialidade cristã em uma planta centralizada de acordo com o modo da racionalidade renascentista. Nela o equilíbrio das linhas verticais ascendentes encontram uma concorrente horizontal no eixo linear determinado pelo acesso rebaixado, dilatando o espaço, fazendo-o fluir até alcançar perspectivas mais dinâmicas. Mas ao contrário de Santa Constanza o edifício não se volta mais para dentro de si próprio. Aqui o divino e o humano se ajustam de forma tensa, buscam complementação um no outro. A comunicação ou integração do interior do edifício com a realidade exterior se combina com a delimitação inequívoca de seus limites. A presença de um espelho d'água compõe, junto com o paramento externo, uma conjugação simultânea de um espaço aberto e fechado ao mesmo tempo, em moldes muito próximos da interação espacial entre forças externas e internas expressas na arquitetura barroca. A 'comunhão do mundo terrestre com o celeste' é assinalada não mais com os recursos pictóricos como os utilizados pelo mestre Athayde no forro da Igreja de São Francisco em Ouro Preto no século XVIII, mas pelas visuais direcionadas para a luminosidade do exterior, filtrada nas tonalidades de azul e branco de um céu de onde três anjos esculpidos por Alfredo Cheschiatti pendem reverenciosos. Mas nos dois casos, contando com recursos técnicos e poéticos diferenciados, é ainda o 'céu' que paira sobre os fiéis.

A qualidade de obra modernista é assegurada não simplesmente pela racionalização ou pela rígida geometrização do espaço – característica marcante do período renascentista - mas pela originalidade com que se torna fusão de múltiplas determinações valendo-se de uma linguagem contemporânea. No caso da Catedral, a abertura para o passado se converte em abertura para o novo. Abertura que não é possível se não há o entendimento de que o passado

é de algum modo algo vivo, um ponto constituinte e ineliminável na curva do tempo que em correspondência com o futuro, faz do presente o momento de síntese temporal.



**Figura 21.a.** A pintura trabalhada em perspectiva no forro da Igreja de São Francisco provoca a ilusão de seu prolongamento até chegar ao céu (ver sugestão de prolongamento das pilastras na parte inferior da figura). A ligação do sagrado e do mundano se dá mediante o encontro com a santa de devoção dos franciscanos - representada com feições de uma mestiça - e uma corte de anjos. **Figura 21.b.** Do céu da catedral de Brasília pendem anjos emoldurados pelas 'nuvens' impressas em tons de azul que iluminam o corpo da catedral.

## 6. CONCLUSÃO

É inegável que no Brasil a influência da obra de Zevi foi restrita, resultado, pelo menos em parte, da antipatia que atraiu para si em virtude de seu discurso inflamado sobre a moderna arquitetura brasileira. Considerado o ‘paladino da arquitetura orgânica’, sua obra teve pouca permeabilidade no meio acadêmico, influenciado nas cinco décadas que se seguiram à inauguração do edifício do Ministério da Educação e Saúde em 1937, pelas idéias de Le Corbusier e dos demais arquitetos da chamada corrente ‘racionalista’. Foi inegavelmente partindo da obra desses mestres que se construiu no Brasil a orientação de uma prática arquitetônica que se servisse das bases do que era então a linguagem arquitetônica de vanguarda na Europa, ao mesmo tempo em que, recusando uma reprodução meramente parietal dessa linguagem, buscou-se adequá-la às condições específicas da organização sócio-cultural brasileira.

Se por um lado a polêmica instaurada no segundo quartel do século XX entre arquitetura orgânica e arquitetura funcionalista deixa de fazer sentido já na segunda metade do século XX, o mesmo não se pode dizer sobre a contribuição de Zevi para o debate atual sobre a arquitetura. Herdeiro de uma cultura humanista cujos valores encontram-se visivelmente

abalados em um mundo que experimenta um processo acelerado de reificação, Zevi aponta para o inverso da cômoda assimilação da lógica do mercado indicando a necessidade de uma postura reflexiva, que busca articular um sentido para os diversos modos de manifestação da arquitetura e do homem na história. É indiscutível que, para ele, o arquiteto moderno, distante do tempo em que o conhecimento era sedimentado paulatinamente a partir das sucessivas experiências do cotidiano, deve ser capaz de produzir *conscientemente* o espaço do homem contemporâneo, considerando necessariamente as coordenadas históricas na qual essa construção atual se insere como um momento de um processo mais abrangente.

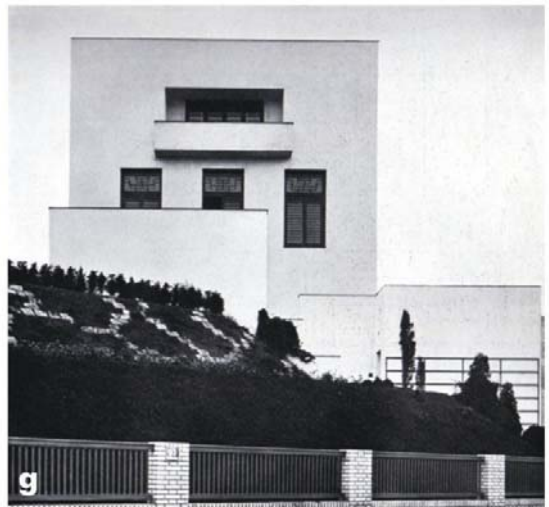
Comprometido com o esforço intelectual exigido de quem deseja oferecer argumentos que legitimem as próprias afirmações, Zevi insiste que a poética da arquitetura moderna passa necessariamente pela admissão daquilo que se desenvolve para além de esquemas pré-estabelecidos. Pensar a arquitetura a partir de um sistema interconectado de fluxos que não podem ser resolvidos exclusivamente dentro dos limites rígidos das formas puras significa conjugar aos parâmetros ‘eternos’ e imutáveis’ da tradição que pensa ou pensava um cânone universalmente válido de composição arquitetônica, o patamar propriamente humano das experiências particulares, abrindo espaço para inter-relações espaciais e admitindo a possibilidade de transformações sucessivas da arquitetura a fim de que ela, uma vez reforçados os laços entre vida e arte não apenas no nível da experiência prática e funcional, mas também no nível da própria comunicação de significado, exerça o seu papel dentro do panorama mais abrangente que é o da tomada de consciência do homem de sua própria condição.

Essa dimensão humana pensada por Zevi engloba e ao mesmo tempo está para além da dimensão do indivíduo isolado, incomunicável dentro dos limites de sua própria subjetividade. Assim como se flexibiliza o espaço na arquitetura moderna acabando a diferença fundamental entre espaço de fora e espaço de dentro, entre espaço público e privado, também a realização do homem é pensada de modo não circunscrito. Ela parte dos limites do indivíduo mas tende sempre para fora desses mesmos limites, não para alcançar um sentido genérico de humanismo, mas como forma de atingir um programa social mais abrangente.

Talvez por essa convicção ele não considere completamente madura a concepção espacial de Adolf Loos. Para ele o arquiteto austríaco possui o mérito de subverter a concepção estática do espaço interno ao criar espaços horizontais contínuos e ao integrar planos superpostos, dando um passo decisivo para a conquista espacial moderna ao mesmo tempo em que permanece ainda preso dentro da rígida delimitação imposta pela caixa mural, que o impede de exteriorizar a qualidade espacial conseguida dentro do edifício. É justamente essa dimensão da interioridade que irá saltar aos olhos na poética de Loos. Mas essa interioridade não pode ser definida nos moldes do ‘espaço interior’ wrightiano porque ela permanece fechada em si mesma, traduzindo-se no exterior através de prismas regulares bem definidos, resultando, ao contrário do que acontece no espaço interno da obra, em uma arquitetura definida volumétrica e não espacialmente (fig.22). Um drama ‘contido’ e ‘inibido’, segundo Zevi.

Independentemente da adesão aos princípios da arquitetura orgânica defendidos com bastante veemência por Zevi ao longo de sua trajetória profissional, importa-nos sobretudo





**Figura 22.a,b,c,d.** Plantas da Casa Müller de Adolf Loos. Praga, 1930. **Figura 22.e.** Corte longitudinal AA. **Figura 22.f.** Aspecto interior. Estar das senhoras (assinalado em cores na figura 22.b) **Figura 22.g.** Fachada principal. **Figura 22.h.** Aspecto interior. Sala de estar (assinalado em cores na figura 22.b). Obs. As indicações marcadas em cores não fazem parte da ilustração original. FONTE: MÜNZ; KÜNSTLER, 1966 [1964]\*, p.153-158.

compreender como ele o passado como algo vivo, ponto de partida para que se possa pensar a arquitetura dentro de um sistema mais abrangente que tematize o sentido da produção do espaço socialmente construído e nos faça assim assumirmos uma orientação ativa em relação à história. O estudo das manifestações da arquitetura no tempo - coisa usualmente arrostada como local e rigorosamente datada - deve ser valorizado na medida em que possibilite descortinar idéias ou especulações que possam ser postas a funcionar.

Tentar acompanhar esse movimento de desocultação deveria ser também desmistificar o espectro do tempo. Livrar-se do que passou a ser encarado como barreira intransponível seria nada além que considerar, como já afirmamos, que a arquitetura está em franca relação com sua própria história e que esse fluxo pode ser avaliado permanentemente. Essa relação ao contrário do que se possa pensar não consiste de nenhum modo na transposição literal dos elementos materiais que a constituem. O diálogo que ela estabelece com o passado é muito mais sutil e revelador. É esse diálogo que permite que a arquitetura se desligue do momento imediato buscando recriar o próprio mundo no qual está imersa. O desligamento momentâneo em direção ao refazer-se busca referências não em um repertório de formas, mas nas experiências de adequação entre circunstâncias e produção, nas experiências que foram capazes de traduzir sentidos. Esse desligamento parte do momento atual e retorna a ele com a proposta de novas possibilidades, e assim deve ser entendida a idealização ou a utopia: não como algo inteiramente ingênuo, impossível ou artificioso, mas como possibilidade de negar as limitações do habitual em busca de expressões mais plenas de realização.

As leituras cristalizadas do passado oferecidas em boa parte dos livros de história da arquitetura não costumam estimular esse tipo de 'distanciamento imaginativo'. Tendem a

formar em torno da descrição de algo que ‘já foi’ um campo gravitacional que aprisiona olhares dependentes e distantes de seus valores reais. Na sua versão mais negativa esse tipo de postura estabelece grosseiramente uma oposição da história da arquitetura como ‘teoria’ e a ‘prática arquitetônica’ propriamente dita.

Forçar-se a pensar o novo leva conseqüentemente à quebra dessas barreiras, à ruptura dessa visão distorcida mas firmemente introjetada e acatada por nós. Esse aceno de novidade nos é sugerido não só em relação à visão que se pode ter da arquitetura e do modo que ela se relaciona com o passado, mas como esforço empreendido nas mais diversas instâncias do conhecimento, na tentativa de reavaliar uma espécie de esquizofrenia engendrada, na qual a teoria e prática se encontram irremediavelmente cindidas, circunscritas cada uma em seu campo específico e exclusivo, sem nenhuma explicação que as fizessem cair fora de si mesmas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO**, Anete. Espaço Privado Moderno e o *Raumplan* de Adolf Loos. *Revista RUA*, Salvador, n.7, p.148-154, jul/dez. 1999.
- BARDA**, Marisa. “Carlo Feliz”. *Revista AU*, São Paulo, n.38, p.118-127, out/nov. 1991.
- BARELLA**, José Eduardo. Ousadia inspirada na natureza. *Veja*, São Paulo, n.1843, p. 52-55, mar. 2004.
- BENJAMIN**, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas. *Os Pensadores*. Tradução José Lino Grünnewald. et al. 2.ed. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983. p.3-28. Título original: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.
- BLEICHER**, Josef. A Hermenêutica Filosófica de Gadamer. In: \_\_\_\_\_. *Hermenêutica Contemporânea*. Tradução Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70, 1980. cap.5, p.153-164. Título original: Contemporary Hermeneutics.
- BOSI**, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.19-32.
- \_\_\_\_\_. A Estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações. In: CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. 1.ed São Paulo: Editora Ática, 2001. Série Temas. v.63. p.9-23.
- CÂNDIDO**, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARPEAUX**, Otto Maria. Solidão de Croce. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios Reunidos, 1942-1978/ De Cinzas do purgatório a Livros na mesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- CORBUSIER**, Le. *Por uma arquitetura*. Tradução Ubirajara Rebouças. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994[1923]\*. Coleção Estudos. 210p. Título original: Vers une Architecture.
- CROCE**, Benedetto. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. Tradução Rodolfo Ilari Jr. 1.ed. São Paulo: Editora Ática, 2001. Série Temas. v.63. 210p. Título original: Breviario di estetica/Aesthetica in nuce.
- DESCARTES**, René. Discurso do Método. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*. Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.25-71. Título Original: Discours de la Méthode de Bien Conduire as Raison et Chercher la Verité dans les Sciences.
- \_\_\_\_\_. Meditações. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*. Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.73-142. Título original: Meditationes de Prima Philosophia.
- ELIADE**, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1957]\*. 195p. Título original: Le Sacré et le Profane.
- EINSTEIN**, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Tradução Carlos Almeida Pereira. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999 [1916]\*. 136p. Título original: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie.

**GADAMER**, Hans-Georg. A Universalidade do Problema Hermenêutico. In: BLEICHER, Josef. *Hermenêutica Contemporânea*. Tradução de Maria Georgina Segundo. Lisboa: Edições 70, 1980. p.181-198. Título original: Die Universalität des hermeneutischen Problems.

**GROPIUS**, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1977[1939]\*. 3.ed. Coleção Debates. 224p. Título original: Architektur.

**HARVEY**, David. A experiência do espaço e do tempo. In: \_\_\_\_\_. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 9.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989]\*. p.185-289. Título original: The Condition of Postmodernity.

\_\_\_\_\_. A condição pós-moderna. In: \_\_\_\_\_. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 9.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989]\*. p.291-326. Título original: The Condition of Postmodernity.

\_\_\_\_\_. Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 9.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989]\*. p.13-113. Título original: The Condition of Postmodernity.

**HEISENBERG**, Werner. *Física e Filosofia*. Tradução Jorge Leal Ferreira. 4.ed. Brasília: Editora UNB, 1998 [1958]\*. Edições Humanidades. Série Métis. 295p. Título original: Physics and philosophy: the revolution in modern science.

\_\_\_\_\_. *A Parte e o Todo*. Tradução. Vera Ribeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 288p. Título original: Physics and Beyond: Encounters and conversations. Tradução cotejada com a edição alemã Der Teil und das Ganze: Gespräche im Umkreis der Atomphysik.

**IRIGOYEN**, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. 1.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 204p.

**JAMESON**, Fréderic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997. 431p. Título Original: Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.

**KÜHL**, Beatriz Mugayar. Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração. In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. 1.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.9-25.

**LAFETÁ**, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. Coleção Espírito Crítico. 283p

**LÉVY**, Pierre. *O Que é o Virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996 [1995]\*. 160p. Título original: Qu'est-ce que le virtuel?

\_\_\_\_\_. Quatro Obras Típicas da Cibercultura: Shaw, Fujihata, Davies. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. Tradução de Gilse Boscatto Muratore e Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. p.94-102.

\_\_\_\_\_. A Emergência do Cyberspace e as Mutações Culturais. In: *Festival Usina de Arte e Cultura*, 1994, Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Tradução Suely Rolnik. Disponível em: <http://empresa.portoweb.com.br/pierrelevy/aemergen.html>. Acesso em: 17 dez. 2003.

\_\_\_\_\_. *O Universal sem Totalidade, Essência da Cibercultura*. Tradução Bruno Magne. Disponível em: <http://empresa.portoweb.com.br/pierrelevy/textos.html>. Acesso em: 17 dez. 2003. Versão original em francês (L'Universel sans totalité, essence de la cyberculture) disponível em: <http://dominique.patard.com/portfolio/conferences/cyberculture.htm>. Acesso em: 17 dez. 2003.

**MARGULIS**, Lynn; **SAGAN**, Dorion. *O que é vida?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

**MATURANA**, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

**MÜNZ**, Ludwig; **KÜNSTLER**. *Adolf Loos. Pioneer of modern architecture*. Tradução do original em alemão por Harold Meek. Londres: Thames and Hudson, 1966 [1964]\*. 234p.

**NORBERG-SCHULZ**, Christian. *El Significado em la Arquitectura Occidental*. Tradução Alcira González Malleville Antonio Bonanno. Buenos Aires: Ediciones Summa, 1979. v.2. cap.III - Arquitectura Romana, cap.IV - Arquitectura Paleocristã e Bizantina. P.78-144. Título original: Significato nell'Architettura Occidentale.

\_\_\_\_\_. *El Significado em la Arquitectura Occidental*. Tradução Alcira González Malleville Antonio Bonanno. Buenos Aires: Ediciones Summa, 1979. v.5. cap.IX - La arquitetura barroca. p.286-322. Título original: Significato nell'Architettura Occidentale.

**NUNES**, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática S. A., 1988. Série Fundamentos. 86p.

**NOVAES**, Adauto – Sobre tempo e história. In: \_\_\_\_\_. *Tempo e História*. 1.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.9-18.

**OLIVEIRA**, Manfredo Araújo de. *Diálogos entre Razão e Fé*. São Paulo: Paulinas, 2000. 224p.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Fundamentação*. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. Coleção filosofia. v.8. 108p.

**OLIVEIRA**, Olívia Fernandes de. *Quarto de arquiteto*. Revista Óculum, FAUPUCCAMP, Campinas, n.5/6, p.83-87, mai. 1995.

**PAPADAKY**, Stamo. *Oscar Niemeyer*. 1.ed. George Braziller, Inc. New York, 1960 [1950]\*. 127p.

**PLATÃO**. *Timeu*. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1999.

**PENTEADO**, Helio (coord.). *Oscar Niemeyer*. Fotografia: Michael Moch. Marcel Gautherot, Paulo Romeu, Eduardo Castanho, Câmera 3, Manchete, Mondadori. São Paulo: Almed, 1985.

**REALE**, Giovanni. A teoria platônica das Idéias e alguns problemas ligados a ela. In: \_\_\_\_\_. *História da Filosofia Antiga*. 9.ed. Tradução Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994 [1980]\*. Série História da Filosofia, v.II, cap.II, p.61-82. Título original: Storia della filosofia antica, in cinque volumi.

**ROGERS**, Ernesto Nathan. Pretextos para uma Crítica não Formalista. Tradução Antônio Xavier e Eneida de Almeida. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987]\*. p.166-169.

**ROSSETTI**, Eduardo P. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. 2002. 160 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

**SEGRE**, Roberto. *O Dom Quixote da Arquitetura Orgânica*. Tradução Marcelo Svartman (Grupo PET FAU PUC-Campinas). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em 10 dez 2003.

**SILVA**, Franklin Leopoldo. *Descartes. A metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 1993. Coleção Logos, 154p.

**VITRÚVIO**, Marco. Livro primeiro. In: \_\_\_\_\_. *Da Arquitetura*. Tradução Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec: Annablume: 2002. Coleção Arte e Vida Urbana, p.48-67. Título original: Vitruvvi De Architectura Libri Decem.

**WRIGHT**, Frank Lloyd. Organic Architecture and the Orient. In: KAUFMANN, Edgar; RAEBURN, Bem (Org.). *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*. Ohio: Meridian Book, 1970 [1954]\*. p.298-300.

**WRIGHT**, Frank Lloyd. The New Architecture: Principles. In: KAUFMANN, Edgar; RAEBURN, Bem (Org.). *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*. Ohio: Meridian Book, 1970 [1957]\*. p.304-326.

**WRIGHT**, Frank Lloyd. What is Architecture. In: KAUFMANN, Edgar; RAEBURN, Bem (Org.). *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*. Ohio: Meridian Book, 1970 [1939]\*. p.277-281.

**ZEVI**, Bruno. *Architettura in nuce*: Uma definição de arquitetura. Tradução José Manuel Pedreirinho. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1960]\*. Coleção Arquitetura & Urbanismo, 254p. Título Original: *Architettura in nuce*.

\_\_\_\_\_. Brasília, sei volte sbagliata. *Editoriali di architettura*. Torino: Einaudi, 1978. p. 183-187.

\_\_\_\_\_. Il Carlo Infelice. *L'espresso*. Roma, p. 104-107, abr. 1984.

\_\_\_\_\_. Il Carlo Infelice, parte seconda. *L'espresso*. Roma, p. 133-139, mai. 1984.

\_\_\_\_\_. Per il "Carlo Felice" Battaglia d'architetti. *La Repubblica*, Roma, p.14, 25 mai. 1984.

\_\_\_\_\_. Il discorso sconcolato di Oscar Niemeyer. *L'architettura cronache e storia*, Roma, ano XIII, v.147, n.9, p.564. jan.1964.

\_\_\_\_\_. *História da Arquitetura Moderna*. v.1. Tradução Virgílio Martinho. Lisboa: Editora Arcádia, 1970 [1950]\*. 988p. Título original: *Storia Dell'architettura Moderna*.

\_\_\_\_\_. *História da Arquitetura Moderna*. v.2. Tradução Virgílio Martinho. Lisboa: Editora Arcádia, 1973 [1950]\*. 988p. Título original: *Storia Dell'architettura Moderna*.

\_\_\_\_\_. *A Linguagem Moderna da Arquitetura*. Tradução Luís Pignatelli. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984 [1973]\*. Coleção Arte e Sociedade n.2, 262p. Título original: *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*.

\_\_\_\_\_. Michelangiolo in prosa. *L'architettura cronache e storia*, Roma, ano IX, v. 99, n.9, p.650-712, jan. 1964.

\_\_\_\_\_. A Moda LeCorbusiana no Brasil. Tradução Antônio Xavier e Eneida de Almeida. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987]\*. p.163-166.

\_\_\_\_\_. *Poetica de la Architectura Neoplastica*. Tradução Liliana Rainis. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1960. 183p. Título original: *Poetica dell'Architettura Neoplastica*.

\_\_\_\_\_. *Saber Ver a Arquitetura*. Tradução Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1948]\*. Coleção a. 286p. Título original: *Saper Vedere Lárchitettura*.

\_\_\_\_\_. Visualizzare la critica dell'architettura. *L'architettura cronache e storia*, Roma, ano X, v. 103, n.I, p.2-3, maio 1964.

(\*) Ano de publicação original