

Se quisermos, de fato, ensinar a *saber ver a arquitetura*, precisamos, antes de mais nada, nos propor uma clareza de método. Esta exigência de uma nova atitude crítica – parece supérfluo afirmá-lo – não é mencionada pela primeira vez nestas páginas. À parte as intuições dos críticos e historiadores antigos, de Lao Tse a Vischer, de Vasari a Goethe, de Schopenhauer a Milizia e a Wölfflin, pode-se dizer que todos os livros de crítica arquitetônica contêm pelo menos um trecho que diz respeito a esta exigência. Na produção crítica dos últimos anos, estas referências tornaram-se cada vez mais freqüentes; alguns volumes, e, notadamente, o de Pevsner, abriram o caminho. A presente contribuição não constitui, por isso, uma nova descoberta; ela pretende apenas compendiar e esclarecer os resultados críticos mais recentes, que pressupõem todo o imenso trabalho desenvolvido pelos estudiosos anteriores, e reúnem tudo aquilo que, com inteligência e tenacidade, foi por eles semeado.

Bruno Zevi

ISBN 85-336-0541-2



9 788533 605411

20
63 s
ed.
v. 2

SABER VER A ARQUITETURA Bruno Zevi

SABER VER A ARQUITETURA

Bruno Zevi

www.arquiteturadouniverso.blogspot.com



Martins Fontes

Título original: *SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA*
Copyright © by Bruno Zevi
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, 1984, para a presente edição

5ª edição

setembro de 1996

Tradução

Maria Isabel Gaspar

Gaëtan Martins de Oliveira

Revisão da tradução

Pier Luigi Cabra

Produção gráfica

Geraldo Alves

Paginação/Fotolitos

Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Capa

Suzana Laub

CADASTRADO

Associação de Ensino
Angulo

Brasão da UNIT

Regist. 39.879

Data 26/10/98

Localização:

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Zevi, Bruno, 1918-

Saber ver a arquitetura / Bruno Zevi ; [tradução Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira]. - 5ª ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1996. (Coleção A)

Bibliografia.

ISBN 85-336-0541-2

1. Arquitetura 2. Arquitetura - História I. Título. II. Série.

96-3627

CDD-720

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura 720

Todos os direitos para a língua portuguesa
reservados à Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000
São Paulo SP Brasil Telefone 239-3677

ÍNDICE

Capítulo 1	
A ignorância da arquitetura	1
Capítulo 2	
O espaço, protagonista da arquitetura	17
Capítulo 3	
A representação do espaço	29
Capítulo 4	
As várias idades do espaço	53
A escala humana dos gregos	56
O espaço estático da antiga Roma	67
A diretriz humana do espaço cristão	70
A aceleração direcional e a dilatação de Bizâncio	74
A barbárica interrupção dos ritmos	77
A métrica românica	80
Os contrastes dimensionais e a continuidade espacial	
do gótico	91
As leis e as medidas do espaço do século XV	95
Volumetria e plástica do século XVI	101
O movimento e a interpenetração no espaço barroco	113
O espaço urbanístico do século XIX	118
A "planta livre" e o espaço orgânico da idade moderna	121

Capítulo 5	
As interpretações da arquitetura	137
A interpretação política	140
A interpretação filosófico-religiosa	142
A interpretação científica	143
A interpretação econômico-social	144
Interpretações materialistas	146
A interpretação técnica	150
As interpretações fisiopsicológicas	152
A interpretação formalista	166
Da interpretação espacial	175
Capítulo 6	
Para uma história moderna da arquitetura	195
Notas	219
Bibliografia	231
Índice dos lugares e monumentos citados	267
Índice das figuras	277
Índice dos quadros	279

CAPÍTULO 1 A IGNORÂNCIA DA ARQUITETURA

É quase uma praxe iniciar um estudo de crítica ou de história da arquitetura com uma censura ao público. Dezenove livros em cada vinte dentre os citados na bibliografia começam com diatribes e apologias:

– O público interessa-se por pintura e música, por escultura e literatura, mas não por arquitetura. O intelectual que se envergonharia de não conhecer um pintor do nível de Sebastiano del Piombo e empalideceria se o acusassem de ignorar um quadro de Matisse ou uma poesia de Éluard, sente-se perfeitamente à vontade ao confessar não saber quem é Buontalenti ou Neutra.

– Os jornais dedicam colunas inteiras a um novo livro de Koestler ou a uma exposição de Burri, mas ignoram a edificação de um novo palácio, ainda que seja obra de um famoso arquiteto. E, se todos os jornais que se prezam têm um noticiário sistemático de música, de teatro, de cinema e pelo menos uma coluna semanal sobre as artes, a arquitetura continua a ser a grande esquecida pela imprensa.

– Assim como não existe uma propaganda adequada para difundir a boa arquitetura, também não existem instrumentos eficazes para impedir a realização de edifícios horríveis. A censura funciona para os filmes e para a literatura, mas não para evitar escândalos urbanísticos e arquitetônicos, cujas consequên-

cias são bem mais graves e mais prolongadas do que as da publicação de um romance pornográfico.

— Todavia (e aqui começam as apologias), qualquer um pode desligar o rádio e abandonar os concertos, não gostar de cinema e de teatro e não ler um livro, mas ninguém pode fechar os olhos diante das construções que constituem o palco da vida citadina e trazem a marca do homem no campo e na paisagem.

O desinteresse do público pela arquitetura não pode, contudo, ser considerado fatal e inerente à natureza humana¹ ou à natureza da produção de edifícios², de tal forma que tenhamos de nos limitar a constatá-lo. Existem sem dúvida dificuldades objetivas, e uma incapacidade por parte dos arquitetos, dos historiadores da arquitetura e dos críticos de arte para se fazerem portadores da mensagem arquitetônica, para difundir o amor pela arquitetura, pelo menos entre a maioria das pessoas cultas.

Há, antes de mais nada, a impossibilidade material de transportar edifícios para um determinado local e de com eles fazer uma exposição, como se faz com os quadros. É necessário já ter interesse por este tema e estar munido de notável boa vontade para ver a arquitetura com uma certa ordem e inteligência. O homem médio que visita uma cidade monumental e sente o dever de admirar seus edifícios desloca-se segundo critérios meramente práticos de localização: hoje, visita uma igreja barroca num determinado bairro, depois uma ruína romana, depois uma praça moderna e uma basílica protocristã. Em seguida, passa para outro setor urbano e, no "segundo dia" do guia de turismo, volta a se deparar com a mesma mistura de exemplares arquitetônicos estranhos e diferentes³. Quantos turistas se propõem visitar hoje todas as igrejas bizantinas, amanhã todos os monumentos renascentistas, depois de amanhã as obras modernas? Qual de nós resiste à tentação de não seguir esta ordem de contemplação para admirar aquela torre românica que se ergue ao fundo de uma igreja barroca, ou para entrar mais uma vez no Panteão que está logo ali, ao lado das pedras góticas de Santa Maria sopra Minerva? É possível reunir em toda a Europa os quadros de Ticiano ou de Brueghel e revelar as suas personalidades em grandes exposições; também é possível executar as obras

de Bach ou de Mozart em concertos unitários; mas cada um terá de criar com o próprio esforço físico e moral — que pressupõe uma paixão pela arquitetura — uma exposição de Francesco di Giorgio ou de Neumann.

Esta paixão não existe. A obstinação e a dedicação dos arqueólogos, merecedores de toda a admiração no campo filológico, dificilmente se elevam a esse plano de sintética reevocação que tem um eco exaltante no público. Os arquitetos profissionais que, para suportarem os problemas da arte de edificar contemporânea, nutrem uma profunda paixão pela arquitetura no sentido vivo da palavra, não têm hoje, em sua grande maioria, uma cultura que lhes permita entrar de uma forma, digamos, legítima no debate histórico e crítico. A cultura dos arquitetos modernos está muito freqüentemente ligada à sua crônica polêmica. Lutando contra o academismo enganoso e voltado a um simples trabalho de cópia, eles têm declarado muitas vezes, ainda que inconscientemente, o seu desinteresse pelas obras autênticas do passado, e renunciaram desta forma a extrair delas o elemento condutor vital e perene sem o qual nenhuma nova posição de vanguarda se desenvolve numa cultura. Não falamos apenas de F. L. Wright e de sua hostilidade para com o Renascimento italiano; a um gênio tudo é permitido e, particularmente, a falta de objetividade crítica. Referimo-nos também ao culturalismo de Le Corbusier; este seu roçar superficialmente e julgar por impressões as épocas históricas da arquitetura⁴ constitui antes um elegante e brilhante exercício intelectual do que uma fecunda contribuição de renovação crítica. "Les yeux qui ne voient pas", os olhos que não viam a beleza das formas puristas hoje não vêem nem entendem as lições da arquitetura tradicional.

Há, portanto, muito o que fazer. É tarefa da segunda geração de arquitetos modernos, uma vez superada a ruptura psicológica do ato de gestação do movimento funcionalista, restabelecer uma ordem cultural. Passado o tempo da ostentação de novidades e dos manifestos de vanguarda, a arquitetura moderna insere-se na cultura arquitetônica, propondo antes de mais nada uma revisão crítica dessa mesma cultura. É evidente que uma cultura orgânica, no seu esforço por dar uma base e uma história ao

homem moderno, disperso e sem raízes, e por integrar as exigências individuais e sociais que se apresentam hoje em forma de antítese entre a liberdade e o planejamento, a cultura e a prática, voltando-se para o passado, e especificamente para a história da arquitetura, não pode usar pesos diferentes de apreciação para a arquitetura moderna e para a tradicional. Quando formos capazes de adotar os mesmos critérios de avaliação para a arquitetura contemporânea e para a que foi edificada nos séculos que nos precederam teremos dado um decisivo passo em frente na senda dessa cultura.

Dezenas e dezenas de livros de estética, de crítica e de história da arquitetura poderiam ser apreciados através de uma prova de fogo: nos volumes de caráter arqueológico-histórico, acrescentem o capítulo sobre a arquitetura moderna e verifiquem se os conceitos críticos informadores continuam a ter validade; nos volumes de caráter apologético-moderno, incluam os capítulos sobre a arquitetura do passado e observem os absurdos a que chegaria a extensão crítica da postura meramente funcionalista ou racionalista. É de admitir que, com um expediente desse gênero, os volumes que não chegariam a ser eliminados se reduziram a muito poucos. De fato, a maioria dos livros históricos seria eliminada por falta desse atributo de vitalidade, isto é, da capacidade de falar de interesses palpitantes a homens vivos, sem a qual a crítica e a história da arquitetura se tornam arqueologia no sentido morto da palavra. Muitos dentre os livros recentes falhariam por sua parcialidade modernista, por esse entusiasmo continuamente infantil e tão monotonamente ingênuo dos que descobrem todas as manhãs a revelação funcionalista, uma revelação que já tem mais de um quarto de século, afirmada profusamente e culturalmente adquirida, que por isso atingiu aquela idade madura em que todos os seres, e todas as mensagens humanas, se propõem temas mais amplos da própria autodefesa.

Essas são, em resumo, as posições do público, dos arqueólogos e dos arquitetos. Mas aonde os críticos de arte chegaram? Aparentemente, deram um passo em frente. Há quinze anos, quando sociólogos e pensadores do tipo de Lewis Mumford já se interessavam pelos problemas da arquitetura histórica e contem-

porânea, era raríssimo encontrar críticos de arte que se dedicassem especificamente a esses problemas. Hoje em dia, as coisas se passam de outro modo: podemos citar em todos os países vários críticos de arte que se ocupam quase que exclusivamente de arquitetura, e um número muito maior deles que se interessa por ela periodicamente. É significativo observar que a arquitetura seja freqüentemente estudada nas revistas de artes figurativas; que publicações mensais como o *Magazine of Art*, de Nova Iorque, ou o londrino *The Studio* publiquem uma resenha sistemática das mais importantes obras de arquitetura; que peritos de arquitetura comecem a entrar até mesmo na redação de jornais como o *London Times* e o *New York Herald Tribune*. Mesmo na Itália, alguns dentre os melhores críticos de arte, como Argan e Ragghianti, compreendem perfeitamente a importância do assunto e colaboram para sua difusão.

Porém, se analisarmos com mais cuidado esse fenômeno, tranquilizador à primeira vista, observamos que, para além da aparência quantitativa, a substância é, muitas vezes, pouco satisfatória. A razão fundamental é a mesma que torna inadequados os capítulos de arquitetura da maior parte dos textos de história da arte, escritos por críticos de arte.

Qual é o defeito característico da maneira de tratar a arquitetura nas histórias da arte correntes? Já dissemos mais de uma vez: consiste no fato de os edifícios serem apreciados como se fossem esculturas e pinturas, ou seja, externa e superficialmente, como simples fenômenos plásticos. Em vez de uma falta de método crítico, trata-se de um erro de postura filosófica. Afirmada a unidade das artes e, portanto, outorgada a todos os que são entendidos numa atividade artística a autorização para compreender e julgar todas as obras de arte, a massa dos críticos estende os métodos avaliativos da pintura a todo o campo das artes figurativas, reduzindo tudo aos valores pictóricos. Dessa forma, se esquecem de considerar o que é específico da arquitetura e, portanto, diferente da escultura e da pintura, ou seja, no fundo, o que vale na arquitetura como tal⁵.

No decorrer dos últimos cinquenta anos, e em especial nos últimos trinta, a renovação da pintura, do cubismo em diante,

marcou uma simplificação da equação pictórica. Os movimentos seguintes, num primeiro momento, divulgaram a libertação do sujeito e da semelhança, depois a arte abstrata. Gritou-se aos quatro ventos que o conteúdo não tinha valor, e, por fim, excluiu-se o conteúdo. Linhas, cor, forma, volume, massa, espaço-tempo são as palavras-tabu da moderna crítica figurativa, que ecoaram na opinião pública com frases aproximativas: foi dito que o artista "estiliza" o humano e que o valor da pintura moderna é de caráter "arquitetônico". Esse adjetivo ressoa, por toda parte, com o poder de uma sentença definitiva. De um desenho de Van Gogh a um baixo-relevo de Manzú, do *Adão* de Epstein à *Guernica* de Picasso, tudo o que tem uma forma expressiva sintética, que mostra uma vontade simplificadora de representação, tudo o que se propõe exprimir figurativamente o essencial de uma realidade sem o acréscimo de adjetivos e de decoração, foi definido como arquitetônico. Assim, a arquitetura voltou a estar na moda não pelos seus méritos intrínsecos, mas pela arquitetonicidade, se assim nos for permitido dizer, dos movimentos pictóricos modernos.

O fenômeno parecerá menos surpreendente se considerarmos que, apesar de todas as declarações teórico-estéticas, a crítica figurativa baseava-se amplamente no conteúdo representativo. A arquitetura mantinha-se hostil em relação ao crítico de arte médio exatamente por não permitir a ele todas aquelas evocações romântico-psicológicas em relação às quais demonstrava certa indulgência em matéria de pintura e escultura, isto é, por ser uma arte "abstrata". Uma vez que a pintura moderna impunha uma renovação do vocabulário crítico, recorreu-se, como é natural, precisamente àquela arte e à música, que, numa classificação tão superficial quanto abusada, era unida à arquitetura por uma pretensa fraternidade na abstração.

Do ponto de vista de uma crítica de efeito e de um brilhantismo social, essa moderna confusão de línguas abria infinitas possibilidades. E mesmo estudiosos sérios, como Giedion, deleitaram-se em comparar o equilíbrio de uma bailarina de Degas com o equilíbrio da base dos arcos da *Galerie des Machines* (Galeria das Máquinas), na Exposição de Paris de 1889; ou então em con-

frontar um quadro de Mondrian com uma planimetria de Miës van der Rohe, ou um esquema urbanístico curvilíneo de Le Corbusier, com as volutas de Borromini ou de Jones: todos jogos de azar agradáveis como ginástica intelectual, mas nada mais do que isso.

Ninguém pode impedir que se fale do cubismo de Le Corbusier, do construtivismo da primeira fase de Terragni, do neoplasticismo de Miës; às vezes, podemos mesmo considerar esses atributos justos pelo que diz respeito a uma vaga orientação do gosto, e quase sempre divertidos e estimulantes. Mas é preciso reconhecer dois fatos: 1) com esse método apenas continuam aplicados à arquitetura os critérios da crítica pictórica, com a única diferença de que atribuem-se agora à arquitetura contemporânea os conceitos válidos para a pintura contemporânea, enquanto anteriormente atribuíam-se os da pintura tradicional à arquitetura tradicional; 2) desse modo a crítica e a história da arquitetura não progridem.

A ignorância da arquitetura. O desinteresse pela arquitetura. Mas, diante de tamanha confusão crítica, podemos sinceramente culpar o público? Não é talvez a carência de uma interpretação clara e válida da arquitetura que determina esse desinteresse e essa ignorância? Se os engenheiros continuarem a escrever histórias da arquitetura como se fossem histórias da construção técnica, de que maneira o grande público pode acompanhá-los? Se os arqueólogos persistem na ensaística filológica, como podem pretender que as pessoas não especializadas se interessem pelo assunto? Por outro lado, se os críticos de arte ilustram a arquitetura como um reflexo e um eco das tendências pictóricas, por que razão o público deveria deter-se sobre a arquitetura e não dirigir-se às fontes primordiais, ou seja, à pintura e à escultura?

Se queremos, de fato, ensinar a *saber ver a arquitetura*, precisamos, antes de mais nada, nos propor uma clareza de método. O leitor médio que tem acesso aos livros de estética e de crítica arquitetônica fica horrorizado com a imprecisão dos termos: "verdade", "movimento", "força", "vitalidade", "sentido dos limites", "harmonia", "graça", "repouso", "escala", "*balance*", "proporção", "luz e sombra", "euritmia", "cheios e vazios", "si-

metria", "ritmo", "massa", "volume", "ênfase", "caráter", "contraste", "personalidade", "analogia" – são atributos da arquitetura que os diversos autores registram, muitas vezes sem especificar a que se referem. Todos têm certamente um lugar legítimo na história da arquitetura, mas com uma condição: que tenha sido esclarecida a *essência da arquitetura*.

Essa exigência de uma nova atitude crítica – parece supérfluo afirmá-lo – não é mencionada pela primeira vez nestas páginas. À parte as intuições dos críticos e historiadores antigos, de Lao Tse a Vischer, de Vasari a Goethe, de Schopenhauer a Milizia e a Wölfflin, pode-se dizer que todos os livros de crítica arquitetônica contêm pelo menos um trecho que diz respeito a essa exigência. Na produção crítica dos últimos anos, essas referências tornaram-se cada vez mais freqüentes; alguns volumes, e, notadamente, o de Pevsner, abriram o caminho. A presente contribuição não constitui, por isso, uma nova descoberta; ela pretende apenas compendiar e esclarecer os resultados críticos mais recentes, que pressupõem todo o imenso trabalho desenvolvido pelos estudiosos anteriores, e reúnem tudo aquilo que, com inteligência e tenacidade, foi por eles semeado.





Quadro 1 Arquiteturas sem espaço interior.

Página anterior:

Coluna de Marco Aurélio na Piazza Colonna, em Roma (séc. II d.C.).

Pietro e Gian Lorenzo Bernini: Fontana della Barcaccia na Piazza di Spagna, em Roma (séc. XVII).

Pirâmide de Caio Céstio, em Roma (15 a.C.).

Obelisco egípcio na Piazza del Popolo, em Roma (séc. XII a.C.).

Arco de Tito no Fórum Romano (81 d.C.).

Emilio Gallori: Monumento a Garibaldi, em Roma (1895).

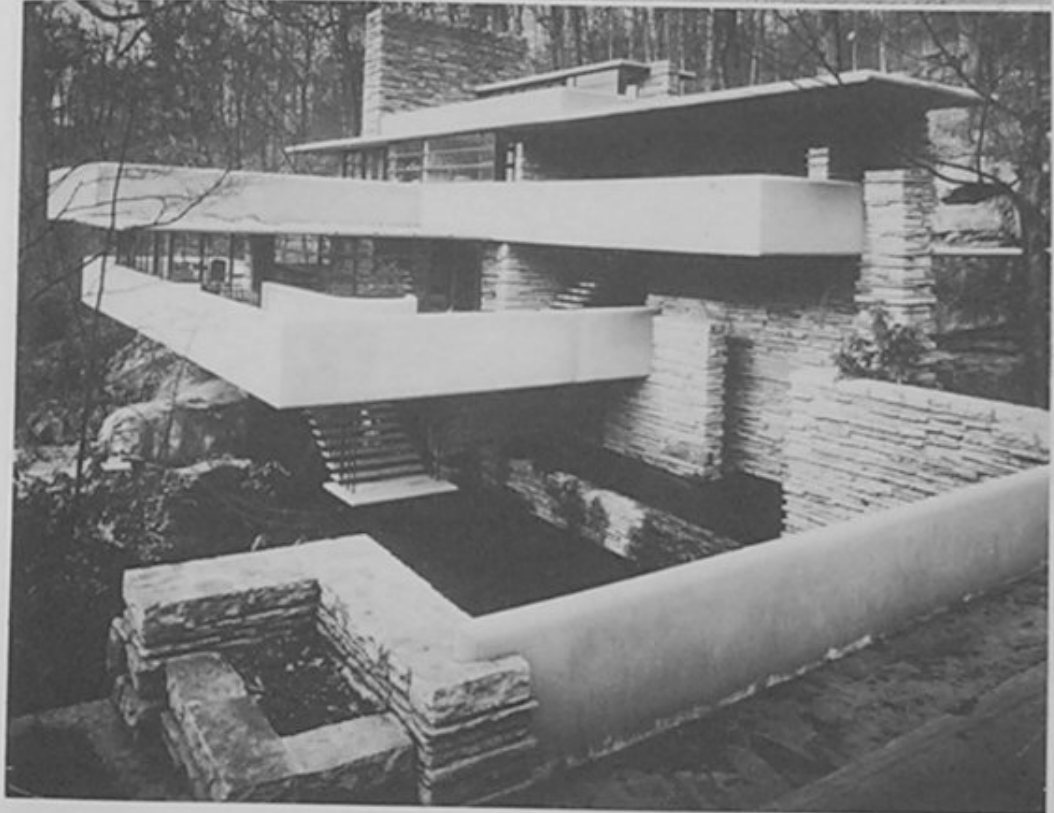
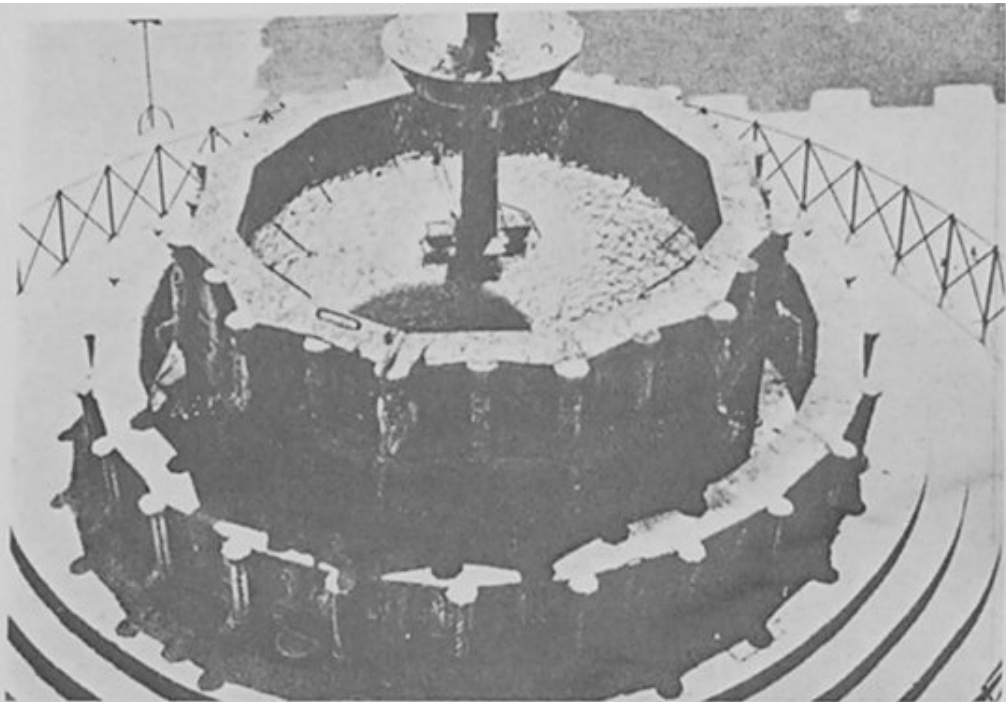
Giuseppe Sacconi: Monumento a Vitor Emanuel II, em Roma (1885-1911).

Em cima:

Ruínas do Aqueduto de Cláudio (52 d.C.) vistas da Via Appia Nuova, em Roma.

Consideradas em si, estas obras, independentemente do seu valor artístico, não fazem parte da história da arquitetura. Pertencem à história da escultura monumental e à história da urbanística na medida em que limitam e qualificam o espaço interno da cidade e a paisagem.





Quadro 1a *Arquiteturas sem espaço interior.*

Página anterior:

Ponte de Castelvecchio, em Verona (1354-1356). Quatro vistas.

Fontes no parque de Villa Trissino, próximo de Vicenza (séc. XVIII).

Varanda setecentista.

Giulio Romano: Palazzo del Tè, em Mântua (1524-1530). Rotunda do jardim.

Em cima:

Nicola e Giovanni Pisano: Fonte de praça, em Perugia (construída em 1278).



Quadro 2 Superfícies e volumes na representação fotográfica.

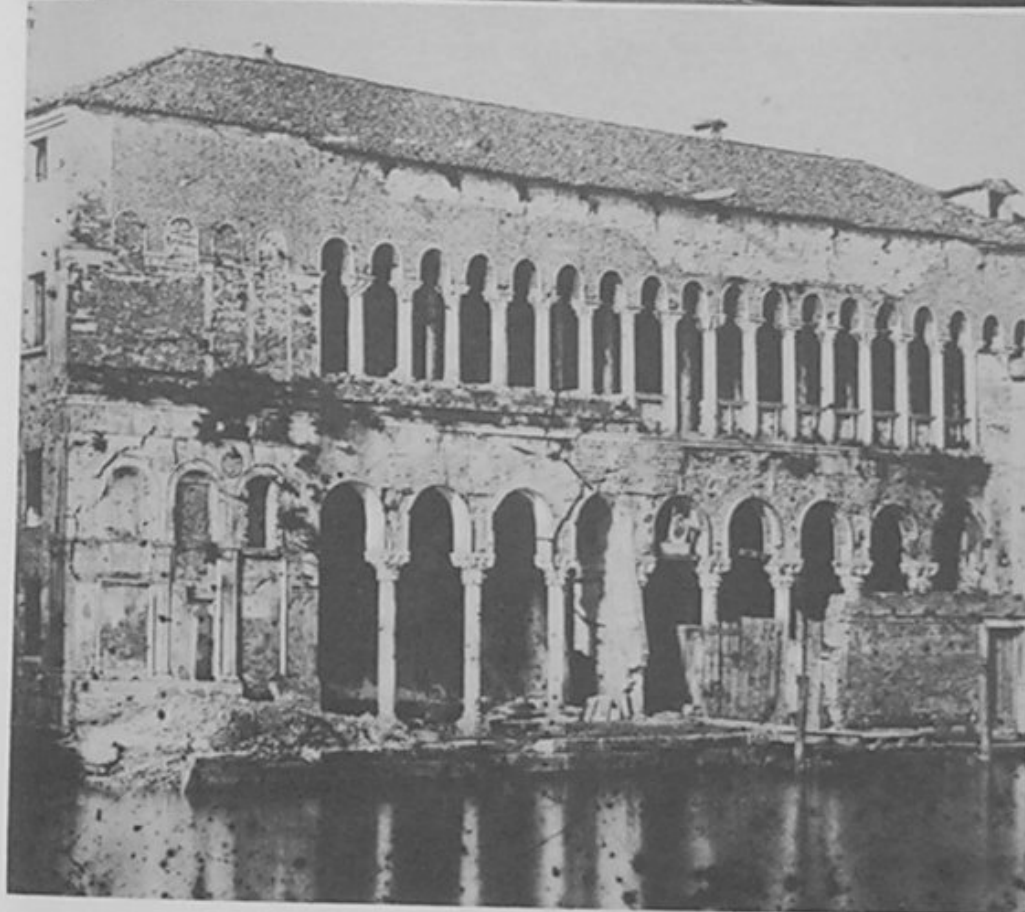
Página anterior:

Antonio da Sangallo, o Jovem, e Michelangelo: Palazzo Farnese, em Roma (1514-1547). Ver Figs. 10 e 23.
 Frank Lloyd Wright: Falling Water (Casa sobre a cascata), em Bear Run, Pensilvânia (1936).
 Ver Figs. 11, 28 e Quadro 16.

Em cima:

Castello Ursino, em Catânia (séc. XIII).
 Le Corbusier e P. Jeanneret: vila em Gärches (1927).

A técnica fotográfica oferece uma representação adequada dos elementos bidimensionais da arquitetura. Proporciona, a partir de um único ângulo de visão, os elementos tridimensionais.





Quadro 2a Superfícies e volumes na representação fotográfica.

Página anterior:

Eugenio Montuori e Annibale Vitellozzi: estação ferroviária de Roma (1950). Átrio.
Fondaco dei Turchi (Loja dos Turcos), em Veneza, antes da restauração (séc. XIII).

Em cima:

Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini: Monumento às Cave Ardeatine, em Roma (1945).

Michelangelo: Piazza del Campidoglio, em Roma (1546-1547).

CAPÍTULO 2 O ESPAÇO, PROTAGONISTA DA ARQUITETURA

A falta de uma história da arquitetura que possa ser considerada satisfatória deriva da falta de hábito da maior parte dos homens de entender o espaço, e do insucesso dos historiadores e dos críticos da arquitetura na aplicação e difusão de um método coerente para o estudo espacial dos edifícios.

Todos aqueles que, ainda que fugazmente, refletiram sobre esse tema, sabem que o caráter essencial da arquitetura – o que a distingue das outras atividades artísticas – está no fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem. A pintura atua sobre duas dimensões, a despeito de poder sugerir três ou quatro delas. A escultura atua sobre três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três dimensões. Por sua vez, a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha.

Quando queremos construir uma casa, o arquiteto nos apresenta uma perspectiva de uma das suas vistas exteriores e possivelmente outra da sala de estar. Depois apresenta-nos plantas, fachadas e seções, isto é, representa o volume arquitetônico, decompondo-o nos planos que o encerram e o dividem: paredes exteriores e interiores, planos verticais e horizontais. Do uso desse método representativo, utilizado nos livros técnicos de história da arquitetura e ilustrado nos textos populares de história

da arte com fotografias, provém, em grande parte, a nossa falta de educação espacial.

Na verdade, a planta de um edifício nada mais é do que uma projeção abstrata no plano horizontal de todas as suas paredes, uma realidade que ninguém vê a não ser no papel, cuja única justificativa depende da necessidade de medir as distâncias entre os vários elementos da construção, para os operários que devem executar materialmente o trabalho. As fachadas e as seções longitudinais, interiores e exteriores, servem para medir as alturas. Mas a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem. Em outras palavras, utilizamos como representação da arquitetura a transferência prática que o arquiteto faz das medidas que a definem para uso do construtor. Para o que diz respeito ao objetivo de saber ver a arquitetura, isso equivale, mais ou menos, a um método que, para ilustrar uma pintura, desse as dimensões da moldura ou calculasse as distâncias das diversas cores, reproduzindo-as separadamente.

É óbvio que uma poesia é algo mais do que um grupo de belos versos; quando a apreciamos, estudamos o seu contexto, o conjunto, e, ainda que depois se proceda à análise dos versos isoladamente, essa análise é feita em função e em nome desse conjunto. Quem quer se iniciar no estudo da arquitetura deve, antes de mais nada, compreender que uma planta pode ser abstratamente bela no papel; quatro fachadas podem parecer bem estudadas pelo equilíbrio dos cheios e dos vazios, dos relevos e das reentrâncias; o volume total do conjunto pode mesmo ser proporcionado, e no entanto o edifício pode resultar arquiteturalmente pobre. O espaço interior, o espaço que, como veremos no capítulo seguinte, não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma, que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico. Tornarmo-nos senhores do espaço, saber "vê-lo", constitui a chave que nos dará a compreensão dos edifícios. Enquanto não tivermos aprendido não só a compreendê-lo teoricamente, mas

também a aplicá-lo como elemento substancial na crítica arquitetônica, uma história e, conseqüentemente, um prazer proporcionado pela arquitetura apenas nos serão vagamente permitidos. Debater-nos-emos numa linguagem crítica que se refere aos edifícios com os termos próprios da pintura e da escultura⁶, e, quando muito, elogiaremos o espaço imaginado de forma abstrata e não sentido de forma concreta⁷. Os estudos e as investigações limitar-se-ão às contribuições filológicas — os dados sociais, isto é, da função; os dados construtivos, isto é, da técnica; os dados volumétricos e decorativos, isto é, plásticos e pictóricos —, decerto bastante úteis, mas ineficazes para fazer entender o valor da arquitetura, uma vez que se esqueça a sua essência, o substantivo que é o espaço. Continuaremos a usar indistintamente palavras como "ritmo", "escala", "balance", "massa", até darmos a eles um ponto de aplicação específico na realidade em que se concretiza a arquitetura: o espaço.

Uma parte enorme e seguramente desproporcionada das páginas sobre arquitetura que se encontram nas histórias da arte escolares é dedicada à história da escultura e da pintura, à história social e talvez psicológica (através do estudo da personalidade dos autores) dos edifícios, não à sua realidade arquitetônica, à sua essência espacial. Esse material é, indubitavelmente, precioso: para quem não conhece a língua inglesa e pretende ler o *Hamlet* é de enorme utilidade aprender o significado de cada palavra, depois, através do estudo dos verbos, apreender o sentido das frases, e enfim conhecer a história britânica do século XVI e as vicissitudes materiais e psicológicas da vida de Shakespeare. Mas seria absurdo deixar de lado, durante esse laborioso preparo, o seu motivo original e o seu objetivo último, que é reviver o poema trágico. Todo o trabalho arqueológico-histórico e filológico-crítico é todavia útil, na medida em que prepara e enriquece a possibilidade sintética de uma história da arquitetura⁸.

O que é a arquitetura? E, o que mais interessa agora, o que é a não-arquitetura? É correta a identificação entre arquitetura e edificação artística, e entre não-arquitetura e edificação feia? Em outras palavras, a distinção entre arquitetura e não-arquitetura baseia-

se numa apreciação meramente estética? E o que é esse espaço protagonista da arquitetura? Quantas são as suas dimensões?

Essas são as perguntas imediatas que se colocam à crítica arquitetônica. Tentemos responder começando pela última, que é a mais específica.

Já dissemos que as quatro fachadas de uma casa, de uma igreja ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitetônica. A caixa pode ser artisticamente trabalhada, ousadamente esculpida, decorada com gosto, pode constituir uma obra-prima, mas continua a ser um invólucro; nos Estados Unidos desenvolveu-se toda uma técnica e uma arte de fazer embrulhos, que é ensinada nas escolas industriais e de *commercial design*, mas ninguém jamais pensou em confundir o valor da caixa com o valor daquilo que ela contém. Em cada edifício, o continente é o invólucro mural, o conteúdo é o espaço interior. Na maioria das vezes, um condiciona o outro (basta lembrar uma catedral gótica francesa ou a maior parte dos edifícios autenticamente modernos), mas essa regra tem numerosas exceções no que diz respeito ao passado, em particular na arquitetura barroca. A história da edificação muitas vezes nos coloca diante de edifícios nos quais existe uma diferença nítida entre continente e conteúdo, e basta uma rápida análise para observar que, com alguma frequência, na verdade com frequência demasiada, o invólucro mural foi objeto de maiores preocupações e trabalho do que o espaço arquitetônico. Ora, quantas dimensões tem o invólucro mural de um edifício? Podem elas identificar-se com as dimensões do espaço, isto é, da arquitetura?

A descoberta da perspectiva, ou seja, da representação gráfica das três dimensões – altura, profundidade e largura –, podia levar os artistas do século XV a acreditar que possuíam finalmente as dimensões da arquitetura e o método de representá-las. Os edifícios ilustrados nas pinturas pré-renascentistas são, de fato, achatados e tortos; Giotto perdia a paciência no momento de colocar fundos arquitetônicos em seus afrescos, mas ele próprio devia compreender que tecnicamente o seu sucesso era bastante relativo, ainda que aproveitasse, de uma maneira até certo ponto

artística, essa sua incapacidade, para sublinhar propósitos cromáticos que ele sabia seriam alterados pelas representações tridimensionais. Na época, a pintura ainda agia sobre duas dimensões; a rigidez frontal bizantina ia-se arqueando nos rostos das figuras, uma maior capacidade nas passagens pictóricas da luz para as sombras transferia as experiências plásticas da escultura para o quadro cromático; a arquitetura pisana rompia a primeira superfície das fachadas das catedrais e dava uma profundidade, além de uma vibratidade cromática, aos planos murais. No entanto, foi preciso esperar a descoberta da perspectiva para obter uma representação adequada dos ambientes interiores e das vistas exteriores da arquitetura. Uma vez elaborada a perspectiva, o problema parecia solucionado: a arquitetura – concluiu-se – tem três dimensões; o método é esse, qualquer pessoa pode desenhá-la. De Masaccio, Angelico e Benozzo Gozzoli a Bramante, aos seiscentistas, e continuando até o século XIX, um sem-número de pintores alinha-se aos desenhistas e arquitetos na representação em perspectiva da arquitetura.

Quando, no último decênio do século passado, a reprodução de fotografias se tornou comum, isso facilitou sua difusão em massa; os fotógrafos então tomam o lugar dos desenhistas e com um disparo de sua objetiva substituem as perspectivas que os apaixonados estudiosos da arquitetura vinham laboriosamente traçando desde o Renascimento. No entanto, quando tudo parecia criticamente claro e tecnicamente alcançado, a mente humana descobriu que, além das três dimensões da perspectiva, existia uma quarta. E foi a revolução dimensional cubista do período imediatamente anterior à guerra.

Não nos demoraremos a ilustrar a quarta dimensão mais do que seja estritamente necessário ao nosso assunto. O pintor parisiense de 1912 fez o seguinte raciocínio: eu vejo e represento um objeto, por exemplo uma caixa ou uma mesa; vejo-o de um ponto de vista e faço o seu retrato nas suas três dimensões a partir desse ponto de vista. Mas se girar a caixa nas mãos, ou caminhar ao redor da mesa, a cada passo mudo o meu ponto de vista, e para representar o objeto desse ponto devo fazer uma nova perspectiva. Consequentemente, 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”. De que maneira os pintores cubistas tentaram exprimir essa realidade da quarta dimensão sobrepondo as imagens de um mesmo objeto representado de diversos pontos de vista para projetar ao mesmo tempo o seu conjunto, não nos diz respeito.

E os cubistas não pararam por aqui. Sua ânsia de descobrir, de compreender profundamente a realidade de um objeto, conduziu-os ao seguinte pensamento: em cada fato corpóreo, além da forma externa, existe o organismo interno; além da pele, existem os músculos e o esqueleto, a constituição interna. Assim, em suas pinturas, eles representam simultaneamente não só os diferentes aspectos exteriores de um objeto, digamos uma caixa, mas a caixa aberta, a caixa em planta, a caixa rasgada.

A conquista cubista da quarta dimensão é de grande alcance histórico, independentemente da avaliação estética, positiva ou negativa, que se pode fazer das pinturas cubistas; pode-se preferir um mosaico bizantino a um afresco de Mantegna sem por isso se desconhecer a importância da perspectiva no desenvolvimento das pesquisas dimensionais; e assim é possível não gostar dos quadros de Picasso, mesmo reconhecendo o valor da quarta dimensão. Esta teve uma relação decisiva com a arquitetura, não tanto pelas traduções em termos de edificação da linguagem pictórica cubista, numa primeira fase do movimento moderno francês e alemão (influências melhor ilustradas na obra *Moderna história da arquitetura*), mas porque propiciou uma sustentação científica à exigência crítica de distinguir entre arquitetura construída e arquitetura desenhada, entre arquitetura e cenografia, que durante longo tempo permaneceu em estado confuso.

A quarta dimensão pareceu responder de forma satisfatória à questão das dimensões da arquitetura. Viramos uma estatueta em nossas mãos para observá-la de todos os lados, ou andamos em torno de um grupo estatutário para estudá-lo de um lado e de

outro, de perto e de longe. Em arquitetura – raciocinou-se – existe o mesmo elemento “tempo”, ou melhor, esse elemento é indispensável à atividade de construção: da primeira cabana, da primeira caverna do homem primitivo à nossa casa, à igreja, à escola, ao escritório onde trabalhamos, todas as obras de arquitetura, para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão. O problema pareceu mais uma vez solucionado.

Uma dimensão, porém, comum a todas as artes não pode, evidentemente, ser característica de nenhuma, e por isso o espaço arquitetônico não se esgota nas quatro dimensões. Esse novo fator “tempo” tem, assim, dois significados antitéticos em arquitetura e em pintura. Nesta, a quarta dimensão é uma qualidade representativa de um objeto, um elemento da realidade do objeto que um pintor pode preferir projetar no plano, e que não requer nenhuma participação física do observador. Na escultura, sucede a mesma coisa: o “movimento” de uma figura de Boccioni é uma qualidade própria da estátua que contemplamos e que devemos reviver psicológica e visualmente. Em arquitetura, no entanto, o fenômeno é totalmente diferente e concreto: aqui é o homem que, movendo-se no edifício, estudando-o de pontos de vista sucessivos, cria, por assim dizer, a quarta dimensão, dá ao espaço a sua realidade integral¹⁰.

Para sermos mais precisos – uma vez que se escreveram complicados volumes a respeito, quando ao contrário a única dificuldade é explicar de forma clara uma experiência que todos conhecem –, a quarta dimensão é suficiente para definir o volume arquitetônico, isto é, o invólucro mural que encerra o espaço. Mas o espaço em si – a essência da arquitetura – transcende os limites da quarta dimensão.

Então, quantas dimensões tem este “vazio” arquitetônico, o espaço? Cinco, dez. Talvez infinitas. Mas, com relação aos nossos objetivos, basta estabelecer que o espaço arquitetônico não pode ser definido nos termos das dimensões da pintura e da escultura. E um fenômeno que se concretiza apenas em arquitetura e que desta constitui por isso a característica específica.

O leitor compreende que, tendo chegado a este ponto, a pergunta "o que é a arquitetura?" já encontrou uma resposta. Dizer, como é hábito, que a arquitetura é a edificação "bela" e a não-arquitetura a edificação "feia" não tem qualquer sentido esclarecedor, porque o belo e o feio são relativos e porque, de qualquer maneira, seria necessário dar antes uma definição analítica da edificação, começando de certo modo do princípio.

A definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço interior. A bela arquitetura será a arquitetura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia será aquela que tem um espaço interior que nos aborrece e nos repele. O importante, porém, é estabelecer que tudo o que não tem espaço interior não é arquitetura.

Se admitirmos o que fica dito acima – e admiti-lo parece questão de bom senso, além de lógica –, devemos reconhecer que os livros correntes de história da arquitetura estão cheios de observações que com a arquitetura, nesse sentido específico, nada têm em comum. Dedicam-se uma infinidade de páginas aos prospectos dos edifícios, mas estes são escultura, plástica em grande escala, e não arquitetura no sentido espacial da palavra. Um obelisco, uma fonte, um monumento, ainda que de grandes proporções, um portal, um arco de triunfo, são todos feitos da arte que encontramos nas histórias da arquitetura, que podem ser obras-primas poéticas, mas não são arquitetura. A cenografia, a arquitetura pintada ou desenhada não são arquitetura, nem mais nem menos, como um poema ainda não transposto em versos e apenas narrado em suas linhas gerais não é um poema ou só o é no estado meramente internacional; em outras palavras, a experiência espacial não é dada enquanto a expressão mecânica e factual não tiver realizado a intuição lírica. Pois bem, se tomássemos uma história da arquitetura qualquer e tirássemos rigidamente todas as partes em que se nota uma hesitação na descrição de fatos não-arquitetônicos, poderíamos ter certeza de que, de cada cem páginas, pelo menos oitenta deveriam ser suprimidas.

Por outro lado, podem surgir aqui dois graves equívocos que não só anulariam o valor do raciocínio precedente, mas torna-

riam mesmo ridícula a interpretação espacial da arquitetura. São eles:

1) que a experiência espacial arquitetônica só é possível no interior de um edifício, ou seja, que o espaço urbanístico praticamente não existe ou não tem valor;

2) que o espaço não somente é o protagonista da arquitetura, mas esgota a experiência arquitetônica, e que, por conseguinte, a interpretação espacial de um edifício é suficiente como instrumento crítico para julgar uma obra de arquitetura.

Esses equívocos devem ser imediatamente dissipados.

A experiência espacial própria da arquitetura prolonga-se na cidade, nas ruas e praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado "vazios", isto é, tenha criado espaços fechados. Se no interior de um edifício o espaço é limitado por seis planos (por um soalho, um teto e quatro paredes), isto não significa que não seja igualmente espaço um vazio encerrado por cinco planos em vez de seis, como acontece num pátio ou numa praça. Não sei se a experiência espacial que se obtém percorrendo uma auto-estrada retilínea e uniforme, por quilômetros de planície desabitada, pode ser definida como uma experiência arquitetônica no sentido corrente da palavra, mas é certo que todo o espaço urbanístico, tudo o que é visualmente limitado por cortinas, quer sejam muros, fileiras de árvores ou cenários, é caracterizado pelos mesmos elementos que distinguem o espaço arquitetônico. Ora, visto que todos os volumes arquitetônicos, todos os invólucros murais, constituem um limite, um corte na continuidade espacial, é óbvio que todos os edifícios colaboram para a criação de dois espaços: os interiores, definidos perfeitamente pela obra arquitetônica, e os exteriores ou urbanísticos, encerrados nessa obra e nas contíguas. Então, é evidente que todos os temas que excluimos da arquitetura autêntica – pontes, obeliscos, fontes, arcos de triunfo, grupos de árvores, etc. (v. Quadro 1) – e particularmente as fachadas dos edifícios, todos entram em jogo na formação dos espaços urbanísticos. Mesmo aqui não tem importância o seu valor artístico particular, ou não tem grande importância; o que interessa é a sua função como determinantes de um espaço fechado. Que as

fachadas sejam belas ou feias é até aqui (quer dizer, até termos esclarecido o segundo equívoco) secundário. Como quatro paredes bem decoradas não criam por si sós um ambiente bonito, um grupo de magníficas casas pode limitar um péssimo espaço urbano, e vice-versa¹¹.

O segundo equívoco leva o raciocínio aos seus limites extremos e ao absurdo, com ilações totalmente estranhas às intenções dos que defendem a interpretação espacial da arquitetura. Dizer que o espaço interior é a essência da arquitetura não significa efetivamente afirmar que o valor de uma obra arquitetônica se esgota no valor espacial. Cada edifício caracteriza-se por uma pluralidade de valores: econômicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais e decorativos, e cada um tem a liberdade de escrever histórias econômicas da arquitetura, histórias sociais, técnicas e volumétricas, como é possível escrever uma história cosmológica, tomista ou política da *Divina Comédia*. Mas a realidade do edifício é consequência de todos esses fatores, e uma sua história válida não pode esquecer nenhum deles. Mesmo prescindindo dos fatores econômicos, sociais e técnicos, e fixando a atenção nos fatores artísticos, é claro que o espaço em si, apesar de ser o substantivo da arquitetura, não é suficiente para defini-la. Se é certo que uma bela decoração nunca criará um espaço bonito, também é verdade que um espaço satisfatório, quando não complementado por um tratamento adequado das paredes que o encerram, não cria um ambiente artístico, pelo menos enquanto a decoração não for renovada. É comum vermos todos os dias uma sala bonita estragada por pinturas feias ou por móveis inadequados ou mesmo por má iluminação. Trata-se, sem sombra de dúvida, de elementos relativamente pouco importantes, pois podem ser mudados com facilidade, enquanto o espaço lá está e se mantém. Mas uma apreciação estética sobre um edifício baseia-se não só no seu valor arquitetônico específico, mas em todos os fatores acessórios, ora esculturais, como na decoração aplicada, ora pictóricos, como nos mosaicos, nos afrescos e nos quadros, ora de decoração, como nos móveis.

Após um século de arquitetura predominantemente decorativa, escultural, a-espacial, o movimento moderno, em sua magnífi-

ca tentativa de levar a arquitetura para o campo que lhe é próprio, banuiu a decoração dos edifícios, insistindo na tese de que os únicos valores arquitetônicos legítimos são os volumétricos e espaciais. A arquitetura racionalista voltou-se para os valores volumétricos, enquanto o movimento orgânico se fixou nos espaciais. É óbvio, porém, que, se como arquitetos sublinhamos os substantivos e não os adjetivos da arquitetura, como críticos e historiadores não podemos propor as nossas preferências no campo dos modos ou das expressões figurativas como o único padrão apreciativo para a arquitetura de todos os tempos. Mesmo porque, passados vinte anos de nudismo arquitetônico, de desinfecção decorativa, de fria e glacial volumetria, de esterilização estilística contrária a demasiadas exigências psicológicas e espirituais, a decoração (ainda que em forma não de ornamentação aplicada, mas de acoplamento de materiais naturais diversos, de novo sentido da cor, etc.) está entrando de novo na arquitetura, e é justo que assim seja. A "falta de decoração" não pode ser um ponto programático de arquitetura alguma, a não ser em base polêmica e, portanto, efêmera.

O leitor leigo ficará possivelmente confuso a esta altura. Se a decoração tem importância, se a escultura e a pintura, excluídas inicialmente, voltam ao campo da arquitetura, para que serviu todo este discurso?

Evidentemente não foi para descobrir novas idéias ou inventar teorias esotéricas da arquitetura, mas apenas para ordenar e orientar as idéias que existem e que todos pressentem. É verdade que a decoração, a escultura e a pintura se relacionam ao estudo dos edifícios (não menos do que os motivos econômicos, valores sociais ou funcionais, e razões técnicas); tudo diz respeito à arquitetura como, de resto, a todos os grandes fenômenos artísticos, de pensamento ou de experiência humana. Mas de que forma isso acontece? Não indistintamente, como se poderia julgar, afirmando uma genérica e vazia unidade das artes. Relacionam-se na equação arquitetônica, nos seus lugares de substantivos e de adjetivos, de essência e de prolongamentos.

A história da arquitetura é, antes de mais nada e essencialmente, a história das concepções espaciais. O julgamento archi-

tetônico é fundamentalmente um julgamento sobre o espaço interior dos edifícios. Se ele não pode ser expresso pela falta de espaço interno, como acontece com os vários temas construtivos já mencionados, o edifício – quer seja o Arco de Tito, a Coluna de Trajano, ou uma fonte de Bernini – excede os limites da história da arquitetura e passa a integrar, como conjunto volumétrico, a história do urbanismo, e, como valor artístico intrínseco, a história da escultura. Se o julgamento sobre o espaço interior for negativo, o edifício faz parte da não-arquitetura ou da má arquitetura, mesmo que, mais tarde, os seus elementos decorativos possam ser abrangidos pela história da arte escultórica. Se o julgamento sobre o espaço de um edifício for positivo, este entra na história da arquitetura, mesmo que a decoração seja ineficaz, quer dizer, mesmo que o edifício, considerado integralmente, não seja totalmente satisfatório. Quando, por fim, o julgamento sobre a concepção espacial de um edifício, sobre sua volumetria e seus prolongamentos decorativos, for positivo, encontramos então diante das grandes e íntegras obras, em cuja excelsa realidade colaboram os meios expressivos de todas as artes figurativas.

Concluindo: se podemos encontrar na arquitetura as contribuições das outras artes, é o espaço interior, o espaço que nos rodeia e nos inclui, que dá o *lá* no julgamento sobre um edifício, que constitui o “sim” ou o “não” de todas as sentenças estéticas sobre a arquitetura. Todo o resto é importante, ou melhor, *pode* sê-lo, mas é função da concepção espacial. Todas as vezes que, na história e na crítica, se perde de vista essa hierarquia de valores, gera-se a confusão e se acentua a atual desorientação em matéria de arquitetura.

Se pensarmos um pouco a respeito, o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural, porque a arquitetura não é apenas arte nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida.

CAPÍTULO 3 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

Um dia, por volta de 1435, um certo Gutenberg, de Mainz, teve a idéia de gravar em pedacinhos de madeira as letras do alfabeto; em seguida, as justapôs para formar palavras, linhas, frases e páginas. Inventou a imprensa, e, ao fazê-lo, abriu o mundo das obras poéticas e dos escritos literários, até então propriedade e instrumento de uma restrita classe de intelectuais, às massas populares.

Em 1839, um tal Daguerre aplicou os seus conhecimentos fotoquímicos para reproduzir as imagens de um objeto. Inventou a fotografia e marcou a passagem de todas as experiências visuais, humanas e artísticas, do plano aristocrático, do plano das poucas pessoas que podiam pagar a um pintor para que as retratasse ou podiam viajar para estudar as obras pictóricas e escultóricas, ao plano coletivo.

Edison, em 1877, inventou um aparelho cilíndrico e conseguiu, pela primeira vez, registrar os sons numa lâmina de estanho. Quarenta e três anos mais tarde, em 1920, realizava-se a primeira transmissão radiofônica. A arte musical, até então à disposição exclusiva de limitados grupos de conhecedores, difundiu-se entre as massas com o fonógrafo e o rádio.

Assim, num contínuo progresso científico e técnico dedicado ao enriquecimento do patrimônio espiritual de um sempre crescente número de homens, a poesia e a literatura, a pintura, a es-