

A arquitetura moderna

A geração que viveu entre a Primeira e a Segunda Guerra expressou na arquitetura a amarga consciência do próprio mal e a tímida confiança num remédio possível. Escolheu o remédio da arquitetura porque a confiança era de fato tímida e o medo de um remédio que se pudesse chamar revolucionário, muito mais forte que o medo do mal. Mas escolheu em perfeita boa fé, e o diagnóstico do mal, ao menos clinicamente, era exato: uma aceleração repentina dos processos produtivos e por conseguinte uma dilaceração interna, uma dissociação perigosa tanto do indivíduo quanto do grupo social, um complexo de contradições e de conflitos que, desde o interior da consciência individual, se projetavam terrivelmente ampliados nas contradições e nos conflitos de classes. Era o mesmo diagnóstico que alguns grandes psicólogos, como Burrow e Jung, formulavam nos mesmos anos, constatando que toda crise da sociedade nasce de uma crise do indivíduo, todo desequilíbrio social nasce de um desequilíbrio psicológico. Talvez a proposição inversa fosse mais justa: a doença nasce no grupo e se refrata nos indivíduos. Mas uma coisa, de todo modo, estava clara: o dualismo, que por séculos tinha sutilmente, capciosamente distinguido entre espírito e matéria, deduzindo da distinção uma hierarquia estável de valores sociais, tinha alcançado um termo além do qual uma alternativa dialética não era mais possível: toda posição se tornava extrema, não podia mais dar-se uma inter-relação mas apenas uma contraposição, uma antítese, um choque de valores. Como entre homem e natureza não podia mais subsistir uma relação de simpatia, assim entre homem e homem, entre classe e classe não podia mais subsistir uma viva cooperação: a mesma relação unívoca, de domínio ou de sujeição, que se colocava entre homem e natureza dividia a comunidade em forças dirigentes (o espírito) e massas dirigidas (a matéria): em termos econômicos crus, em exploradores e explorados.

E no entanto, os impulsos rumo a uma socialidade plena e homogênea não tinham sido tão generosos, nem tão sentida a necessidade de uma comunicação aberta, sem preconceitos, com a natureza; mas esses impulsos, mais do que atos espontâneos, eram atos reflexos: de evasão, de reação, de rebelião. Na pintura, o último grande arroubo rumo à realidade fora o dos *Fauves*; e nascia do desgosto pela *civilisation machiniste*, abria o caminho ao moralismo exasperado dos expressionistas, não conduzia ao realismo mas à abstração formal.

Também a arquitetura do século XIX está sob o domínio da antítese, e não se trata de um simples contraste entre as forças do progresso e as forças da conservação. As correntes mais progressistas eram as que encabeçavam a polémica simultaneamente artística e social de Ruskin e Morris; todavia, vemos aquelas correntes darem vida (e em virtude do próprio impulso ideológico) à grande arquitetura técnica do cimento e do ferro, que celebra o triunfo do engenho sobre as leis naturais da estática, e à pequena arquitetura, poética e naturalista, do *cottage*, que é um ato de humildade, a expressão do desejo de confundir-se e desaparecer na paisagem.

A mesma mitologia que inventa o gigante inventa o gnomo; mas inventa-se essa mitologia quando desapareceu o sentido da medida humana. As correntes oficiais e conservadoras, que sacrificaram à especulação imobiliária as nossas cidades antigas, fizeram surgir, ao mesmo tempo, o falso monumental dos grandes palácios representativos, sedes de ministérios e de bancos, de tribunais e de sociedades industriais, e a autêntica esqualidez das favelas periféricas, dos *slums*, que são a imagem de uma nova e mais desumana servidão social. Sabe-se que a servidão é a contraparte do poder; mas o sistema que legitima o poder e a servidão exclui a liberdade, que é, em substância, medida humana.

O que a arquitetura humana se propõe restituir ao mundo é, justamente, a medida humana. É absurdo acusá-la de ter deserdado de sua missão estética em troca de uma missão sociológica: liberdade e criatividade são duas palavras que exprimem o mesmo conceito, e não se nega o valor dos fatos estéticos constatando que eles se verificam dentro de uma esfera social. A crise da liberdade é também a crise da criatividade; e a causa da crise é um entupimento da tradição que, já separada do fluxo da vida, se enrijece na norma acadêmica. Pode-se conformar à norma ou se rebelar contra ela, e decerto a rebelião é sempre moralmente mais válida que o conformismo; mas nem o conformismo da arte oficial nem a rebelião puramente negativa do dadaísmo e do surrealismo jamais produziram uma obra de arte. Tanto uma quanto a outra des-

sas posições, para serem abstrata e rigidamente assertivas ou negativas, excluía toda possibilidade de relação ativa entre o indivíduo e o mundo, entendido tanto como natureza quanto como sociedade; e eram desprovidas de toda capacidade criativa porque a criatividade é função, e não há função sem relação.

Visto que a crise da arte não é senão um aspecto da crise da sociedade, quando a arquitetura moderna se propõe resolver a crise da arte, propõe-se também modificar profundamente a estrutura da sociedade: o seu objetivo não é apenas recuperar a capacidade criativa perdida, mas reativar essa vontade de tornar a ser, como na antiga Grécia ou nas comunidades medievais, a expressão do sentimento coletivo, a imagem plástica da estrutura ideológica da sociedade. Por isso a arquitetura moderna não se exprime no monumento, no templo, no mausoléu; não aspira a dar forma sensível aos “eternos valores” nos quais se funda a sociedade dos homens, às “grandes idéias” que a dirigem. Ao contrário, seu domínio é o da vida de todo dia, dos atos através dos quais a cultura e a civilização se traduzem num modo de vida: a fábrica, o escritório, a casa, o teatro, a escola, e com esses todos os objetos que têm referência direta à prática da existência cotidiana.

Pode parecer uma contradição que, no ato mesmo em que se dispõe a enfrentar um tão vasto programa de reforma social, a arquitetura se encerre numa disciplina técnica e formal mais que nunca rigorosa e precisa, a ponto de merecer os adjetivos *racional* e *funcional*. O construir — e desde que Loos proclamou que ornamento é crime, a arquitetura é pura construção — é resgatado da obscura, devoradora obsessão destrutiva, que germina no inconsciente das comunidades dissociadas; a construção é a expressão típica da construtividade ou criatividade da consciência, do mesmo modo como a destruição é a expressão da desordem do inconsciente. E tal como há um inconsciente coletivo — e justamente naqueles anos os psicólogos o reconheciam e definiam —, também há uma consciência coletiva — e é a arquitetura que, pondo-se como forma da sociedade ideal, o reconhece e o define antes mesmo dos sociólogos. A nova arquitetura é racional não apenas pela qualidade de seus processos técnicos e formais, mas enquanto representa a autodefesa da consciência contra a agressão do irracional; e é funcional não apenas pela aderência pontual das formas ao sistema das forças, mas enquanto quer superar a estática hierarquia das classes e reativar no organismo social a circularidade da função. E dado que uma plena funcionalidade do organismo social ou da comunidade não pode realizar-se dentro dos confins históricos da nação, essa

arquitetura se proclamou internacional: foi então que os regimes totalitários a proscreveram como subversiva, e a polêmica da arquitetura, passando do terreno artístico ao da luta política, teve, também na Itália, as suas vítimas e os seus heróis.

É até demasiado fácil enquadrar o movimento pela renovação da arquitetura, e justamente em seus valores esteticamente mais válidos, no contraste, que se tornava cada vez mais agudo, entre a idéia de Estado e a idéia de sociedade. A própria divergência entre as duas grandes correntes históricas da arquitetura moderna — a racional e a orgânica — começa apenas para além do postulado comum: a arquitetura deve ser a expressão da função social e não da autoridade do Estado.

Ao princípio de autoridade, que é a expressão da vontade de potência e como tal tende a liberar todos os instintos destrutivos, a corrente orgânica quer opor o instinto contrário, a vitalidade inesgotável do impulso criativo. A este mesmo princípio a corrente racional opõe uma lúcida, geométrica, inatacável estrutura da consciência. Lembrai-vos de que a corrente orgânica nasceu na América, e a racional na Europa; que a primeira se insere no quadro de uma sociedade plena de confiança nas próprias possibilidades e no ápice do bem-estar econômico, e a segunda no quadro de uma sociedade empobrecida, exasperada, dilacerada por conflitos internos, ansiosa de nada mais senão uma melhor justiça social: e assim se explicará como F. L. Wright podia ter esperança numa desforra e num triunfo dos impulsos criativos, enquanto Gropius só podia organizar uma defesa da dignidade humana, dos valores elementares da consciência e da vida civil.

Mas Wright também luta por um ideal social. Já as suas primeiras obras, na esteira do século passado, revelam uma nova, libérrima concepção do espaço, já reduzido a uma simples contraposição de verticais e horizontais; desprendem a planta de toda convencionalidade geométrica e perspéctica e articulam-na com as exigências vitais da pessoa humana, instauram com o ambiente uma relação totalmente nova, que não é mais de colocação e de inserção numa perspectiva, mas que penetra em complexas, sensibíllissimas afinidades “orgânicas” de estruturas e de materiais. Depois de um século de esqualida prosa, a arquitetura voltava, com Wright, a ser poesia. Mas o próprio Wright nos adverte de que essa poesia, embora vigorosa e original como a de Walt Whitman, é ainda um protesto: contra o Capitólio de Washington e os arranha-céus de Manhattan, mas também contra os miseráveis *slums* das riquíssimas cidades americanas. Pouco mais tarde, Wright descobrirá feliz que

os povos do Extremo Oriente conservaram com a realidade aquela relação intimamente vital, “orgânica”, que os povos ocidentais tinham sacrificado em prol de uma febril e vertiginosa produtividade. Formulará, no plano utópico de *Broadacre City*, um projeto de reforma urbanística e social que quer dar a cada habitante um pedaço de terra para que não perca, ou readquira, o vivificante contato com a realidade; e enunciará a famosa identidade arquitetura-democracia, que descende em linha direta dos ideais de Abraham Lincoln, mas denuncia o fatal afastamento da vida americana desse ideal. E se a sua livre plasticidade se dobrará, mais tarde, na *Casa da cascata*, a contraposições mais cerradas de volumes, e a relação entre a forma construída e a realidade natural será talvez mais sutil e sugestiva, mas também mais difícil e sofrida, é bastante provável que isso se deva ao fato de o grande mestre americano ter sentido crescer em si e na sociedade que o cercava um drama, uma tensão e um destino não muito diferentes do drama, da tensão e do destino europeus.

De fato, na Europa, a história da arquitetura moderna é uma história de contrastes entre utópicos projetos de reforma e duros compromissos de luta; entre uma ilusão que tem toda a beleza de um ideal moral e um desengano que tem todo o peso da realidade política. Temos os primeiros testemunhos de um certo “extremismo” europeu, entre o final do século passado e o princípio deste, no Art Nouveau. Também Wagner, Olbrich, Mackintosh, Horta aspiram a uma arquitetura-poesia. Mas visto que a aspiração é consciente, e essa sua aspiração se mescla com o intento utópico de redimir o mundo com a poesia, eles fazem mais poética do que poesia, propaganda humanitária em vez de ação social. Tentam uma nova e estreitíssima coerência estilística; mas é o virtuosismo do escultor, que se compraz com a dificuldade vencida mais do que com o problema resolvido; e sob essa coerência estilística se dissimula já a lógica de uma técnica nova. Mas se essa arquitetura é mais modernista que moderna, mais cosmopolita que internacional, mais veleidosa que volitiva, é com ela que se colocam as primeiras premissas do funcionalismo, anunciam-se suas instâncias sociais, determina-se uma definitiva cesura com o tradicionalismo e o eclétismo arquitetônico dos “estilos” históricos.

Uma experiência mais severa se realizava entretantes na arquitetura industrial alemã de um Poelzig, de um Behrens. A idéia da função ataca agora a atividade produtiva de um grupo social; e, dobrando-se às exigências de um determinado ciclo produtivo, a arquitetura se liberta de toda noção preconcebida de espaço, inventa um espaço novo, do movimento e da ação coordenada, torna-se ela também instrumento, máquina, meio de produção. Seu moti-

vo ideal é o sentido religioso do trabalho, entendido como processo de superação da matéria e triunfo final do espírito; um motivo que, no quadro dos nascentes conflitos do trabalho, não vale muito mais do que uma solução simbólica, mas mesmo assim precisa o vago ideal progressista e antecipa o princípio de que a arquitetura não pode se renovar senão colocando-se como expressão das classes que trabalham e que produzem.

Nas tardias construções de Behrens e nas primeiras de Gropius o wagnerismo arquitetônico já está nitidamente superado; a função não é mais entendida como um esforço titânico, mas como um lúcido processo operativo, a fábrica não é mais o cenário de um drama, mas o lugar no qual trabalha uma comunidade ligada pelo mesmo escopo produtivo, o centro ou o núcleo de uma estrutura urbana entendida como expressão direta de uma viva estrutura social. O próprio Mendelsohn passa de uma arquitetura em que a forma tem valor simbólico para uma arquitetura em que a forma concilia a dramaticidade expressionista com uma estruturalidade lúcida, concisa.

De resto, a guerra de 1914 tinha eliminado toda possibilidade de oferecer soluções simbólicas aos conflitos sociais que se tornavam cada vez mais ásporos. O grande capitalismo aparecia como o maior responsável pela catástrofe que tinha desenganado todas as ilusões progressistas; o progresso técnico, inserindo-se nas velhas estruturas sociais, tinha instaurado uma sorte de novo feudalismo; o problema do trabalho se configurava doravante sob um aspecto mais social do que técnico, como problema das novas classes que o industrialismo tinha criado e que não podiam permanecer mero e passivo instrumento de produção. Da civilização moderna, já considerada como uma idade de ouro, começavam a despontar as contradições, as fraturas internas. A arquitetura racional, que se coloca como solução possível dessas contradições, se enquadra no movimento que depois Burnham chamará "revolução de técnicos", e que visa a deslocar a direção do poder (o capital) para a função (os técnicos); e que por isso pode ser considerada como a última fase da revolução burguesa. Assim essa arquitetura tende a apropriar-se dos meios e dos processos produtivos da indústria, a conceber o projeto segundo um *standard* capaz de resolver as exigências práticas na esfera social inteira, a dar ao *standard* a máxima difusão, não apenas nas formas arquitetônicas mas em todas as formas do mobiliário e dos utensílios, a assumir como sua condição de espaço o espaço em que se explica a função social nos seus complexos momentos do trabalho, da moradia, do lazer etc. Em outros termos, essa arquitetura nasce e se configura como a sede de uma comunidade operante, plasma a própria es-

estrutura sobre a coerência e a harmonia da função: a partir desse momento será impossível distinguir entre arquitetura e urbanismo, e toda nova obra arquitetônica se colocará como “unidade” no complexo urbanístico.

Com demasiada freqüência o movimento racionalista é considerado apenas sob o aspecto da renovação estilística e técnica. Na realidade, ele representa o máximo esforço realizado pela cultura européia para conservar ou reconquistar a direção da vida social. O pequeno grupo de intelectuais que dá vida a este movimento e, ao cabo de poucos anos, consegue impô-lo em todos os países europeus, ou ao menos naqueles onde existia uma democracia, não aspira à brutalidade do poder, mas à consciente responsabilidade da condução; não hesita em empreender uma crítica a fundo da situação, a investigar e identificar as causas da crise das classes dirigentes; renuncia sem saudades ao fascínio da tradição, rejeita toda sugestão sentimental, entrega-se a um lúcido credo racionalista, reduz sua própria ideologia a poucas fórmulas lógicas. Dir-se-ia que o antigo iluminismo europeu se adapta, para sobreviver, a uma rígida moral puritana; rejeita-se, se calhar, também a arte, se a arte deve ser a expressão de valores tradicionais, ou antes quer-se reduzir também a arte a um princípio de lógica, já que se considera que a lógica, como estrutura mesma da consciência, é o princípio de toda atividade criativa. A crítica ataca também os primeiros atos do movimento moderno. Por exemplo: de Wright se falava na Europa desde 1910 e, na Holanda, Dudok soubera interpretar as formas do americano com uma coerência plástica e construtiva, com uma tão elevada percepção do estilo, com tanta medida e tanta clareza formais a ponto de fazer supor que daquela experiência fundamentalmente romântica estivesse para nascer um novo classicismo europeu. Ora, justamente na Holanda, justamente a partir de uma ulterior reelaboração da temática de Wright, nasce com Theo van Doesburg, em 1917, o movimento De Stijl, que esquematiza a espacialidade de Wright, tão cheia de intuições e tão rica de experiência vivida, numa estrutura de planos ortogonais, num gélido sistema de coordenadas cartesianas. Quer-se explicar assim na forma a estrutura lógica do pensamento; chegar a uma concepção do espaço tão exata e abstrata que não deixe margem à sensação, à emoção, ao desprender-se e modular-se da forma, ao seu vital crescimento e fusão no ambiente. Mas lembrai-vos de que De Stijl nasce um ano depois do dadaísmo e se desenvolve nos mesmos anos do Surrealismo; que o dadaísmo exalta o arbítrio como norma da arte e da vida, e que o surrealismo celebra o valor supremo do inconsciente individual e coletivo; assim ficará claro de que modo o binômio técnica-poesia dos primeiros

anos do século XX se transformou no binômio lógica-moral do racionalismo arquitetônico para enfrentar a “desordem e dor precoce” da Europa do imediato pós-guerra. A analítica espacial, que Mondrian elabora nos seus quadros exatos como teoremas, se encontra nesta arquitetura que se propõe estender seu construtivismo, como paradigma de vida, a todas as formas da existência coletiva: das oficinas às lojas, das escolas aos bairros residenciais.

▣ O limite de *De Stijl* está em seu próprio rigorismo: na convicção de que os processos lógicos possam substituir os processos históricos, de que os argumentos intelectuais possam resolver os conflitos morais, e de que uma mutação das formas exteriores do viver civil possam renovar as estruturas profundas do organismo social. Mas seu mérito, tanto maior pela condição de angústia que pesava sobre o mundo, é ter afirmado resolutamente que decerto existe um plano no qual todos os homens são iguais, livres de todo limite de nação ou de casta ou de classe; mas que esse plano não é o plano do inconsciente, do instinto, do arbítrio, mas sim o plano da consciência.

▣ Eis por que a obra dos dois maiores protagonistas da arquitetura moderna européia, Le Corbusier e Gropius, ataca ainda mais diretamente a situação: na raiz de sua atividade está a consciência de um drama que amadurece, de uma luta da qual não se pode ser apenas os árbitros, mas é moralmente necessário participar. Diferem os pressupostos, diferem os meios, mas o objetivo é um só: ensinar a viver segundo a razão, para que seja evitada uma nova e mais trágica catástrofe.

▣ Le Corbusier trabalha numa França que venceu a guerra mas não resolveu seus problemas; Gropius, numa Alemanha que perdeu a guerra e está igualmente ameaçada pela revolução e pela reação. Le Corbusier tem atrás de si o otimismo social de J.-J. Rousseau e sonha com uma civilização que seja verdadeiramente uma segunda natureza, um estado de perene beatitude, o fim de todos os problemas; Gropius tem atrás de si a dura crítica econômica dos socialistas alemães e projeta uma sociedade que seja capaz de resolver com as próprias forças os próprios problemas, à medida que se vão colocando. Le Corbusier tem um projeto, Gropius tem um método. Le Corbusier faz propaganda, uma ardente, genial, admirável propaganda; Gropius faz teoria e didática, uma rigorosa, persuasiva, mas revolucionária didática. Le Corbusier aceita sem reservas a experiência formal do cubismo, porque acredita que o cubismo é uma linguagem figurativa internacional e que esta é a condição necessária de um entendimento mais cordial entre os povos; Gropius está convencido de que não basta uma língua, é preciso que surja uma consciência co-

mum, e de que a arquitetura deve ajudar os homens a se colocarem na mesma posição diante do problema da realidade, a alcançarem um mesmo grau de clareza e de racionalidade.

Como o cubismo, a arquitetura de Le Corbusier quer renovar a visão do mundo sem comprometer seus valores fundamentais. Evidentemente, os sistemas tradicionais das proporções, em que se concretizava a idéia clássica do belo, exprimiam uma concepção do mundo mais limitada que a atual; mas também a experiência do mundo atual deve poder exprimir-se em sistemas proporcionais, em claras relações de linhas, de volumes e de cores. Ao termo de seu processo, Le Corbusier se encontra numa posição fundamentalmente clássica; é um classicismo sem frisos, ordens, colunas, mas igualmente certo dos valores fundamentais, em certo sentido, igualmente naturalista: o equilíbrio dos volumes, o harmônico desdobrar-se das superfícies, a clareza das linhas simples e das proporções claras, a “beleza” do problema bem colocado são apenas o segredo de um novo acordo entre o homem e o mundo natural. Tudo, para ele, torna-se fácil, lógico, espontâneo: talvez demais. Renascem os problemas: se os novos meios da técnica produtiva podem assegurar o bem-estar e a felicidade universais, por que então as guerras se sucedem às guerras, e aquela técnica produz canhões em vez de casas? “*Des canons, des munitions? Merci! Des logis, s.v.p.*” O seu ideal urbanístico — utópico acordo entre as duras exigências da civilização moderna e uma natureza idílica, solar, mediterrânea — é a *Ville Radieuse*, uma espécie de cidade do sol; mas a *Unité d’habitation* que, após décadas de luta, consegue finalmente realizar em Marselha é só a comemoração desse ideal, nada mais senão a forma menos inatural e desumana do aglomerado das cidades industriais modernas. O seu ideal é a ordem, mas uma ordem formal, que supera os problemas em vez de enfrentá-los na sua concretude. A de Gropius, por seu turno, passada através das experiências amargas do expressionismo e do rigor das primeiras investigações formais abstratas, não é uma arquitetura para uma sociedade que tenha, por mera hipótese, alcançado a harmonia e a felicidade. É uma arquitetura que quer ajudar os homens a defender, num mundo cheio de ameaças, numa sociedade pronta a todas as involuções, o sentido da dignidade e da liberdade humanas; a realizar na relação e na função sociais aquela democracia que Wright confia a um sentimento religioso, a uma mística comunhão com a realidade; a construir-se um mundo de vida lúcido, severo, consciente, que iniba a insurgência dos instintos anti-sociais. Se tanto Wright quanto Le Corbusier aspiram, no fundo, a exprimir em formas ainda monumentais os ideais de

uma sociedade democrática, Gropius pensa que uma sociedade democrática não pode exprimir-se em formas monumentais, porque uma sociedade democrática é uma sociedade funcional, e a monumentalidade é o oposto da função.

A pureza, a nítida perfeição das estruturas, a clareza do desenho construtivo de Gropius não nascem nem da abstrata formulação geométrica de De Stijl, nem da satisfação do “problema bem colocado”; nascem da vontade de criar no edifício o instrumento mais apropriado para um conjunto coordenado de funções sociais. O seu ideal urbanístico não é uma cidade de utopia, mas uma cidade verdadeiramente moderna, na qual a função civil é pensada para explicar-se fora de todo princípio de autoridade, e o bem-estar é só a condição e o reflexo de uma condição de dignidade. A sua obra se desenvolve, de 1910 até hoje, segundo uma linha reta, coerentíssima; seu objetivo é criar tipos arquitetônicos correspondentes às diferentes funções de uma sociedade bem organizada, substituir a mera arquitetura, a monumentalidade, por um “princípio de projeção” que exprima a construtividade interna, o contínuo determinar-se e o inevitável transformar-se das estruturas sociais. E uma vez que esse contínuo construir-se da sociedade não passa finalmente de um contínuo educar-se ou progredir, a função educativa, entendida no seu sentido mais amplo, como suprema função social, torna-se o princípio ativo do urbanismo de Gropius. A escola é o encaminhamento à atividade produtiva, uma sociedade *in nuce*; a fábrica é o centro da vida social, junto com os locais de trabalho; o teatro não é apenas o lugar do lazer mas, profundamente reformado nos seus processos, o lugar onde poderão ser reintegradas as faculdades sensoriais e fantásticas frustradas pelo mecanicismo dos processos operativos industriais; a casa, enfim, responde às exigências concretas e não mais às ambições das diferentes classes sociais. A prefabricação se torna o processo necessário da produção edilícia, e, enquanto a adapta ao tipo da produtividade industrial, determina necessariamente o *standard* da habitação e desloca definitivamente o problema da arquitetura para o problema do urbanismo.

Foi Gropius o idealizador e o animador daquela escola que, entre 1919 e 1933, foi o centro mais ativo do movimento moderno, o trâmite direto entre o mundo da arte e o mundo da produção, o mais eficaz fator de renovação do costume e da vida modernos; nada mais do que uma escola, democrática nos seus estatutos e revolucionária nos métodos didáticos, mas capaz de constituir o fulcro de uma atividade educativa de vastíssimo alcance e o exemplo de uma moderna pedagogia da arte. Ensinaram ali os maiores artistas europeus daqueles anos: Kandinsky, Klee, Feininger, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe,

Breuer; freqüentaram-na jovens de muitos países, especialmente da Europa central. E desse centro as formas da nova arquitetura, com os problemas sociais que elas implicam, se irradiaram em toda a Europa, como expressão viva da idéia de uma democracia não mais “natural”, congênita quase ao ser humano, mas “social”, conquistada através de uma luta longa e difícil. Justamente por isso a Bauhaus foi suprimida por Hitler, tão logo chegou ao poder: muito mais do que a ciência e a arte oficiais, muito mais do que a celebradíssima cultura humanista das universidades alemãs, aquela escola de arquitetura e de arte aplicada constituía um obstáculo ao processo de barbarização que o nazismo impunha à Alemanha.

A profunda experiência humana e a exigência moral concreta que determinam a ação artística e didática de Gropius reabrem também a possibilidade de uma flexão mais animada das formas, de uma maior liberdade nas plantas e na distribuição e utilização funcional dos espaços, de uma aderência mais viva do edifício ao terreno, de uma relação mais aberta com o ambiente. Emigrando para os Estados Unidos e ensinando na Universidade de Harvard, Gropius amplia a sua concepção formal e as suas teses teóricas: sustenta a necessidade de uma síntese construtiva de todas as artes da visão, estende a metodologia do *design* a todo aspecto da atividade produtiva, formula os princípios de um novo urbanismo, infinitamente mais flexível e elástico; e repro põe em termos totalmente novos o problema da relação entre arte e indústria, confiando à arte a tarefa de restituir ao trabalho industrial o caráter de criatividade que os meros processos mecânicos tendem a destruir. E também as suas arquiteturas se despojam de todo formulismo programático, desenvolvem uma relação de valores mais complexa e vital, aceitam uma relação mais aberta com o ambiente. O sol, o ar, a luz, a paisagem não são mais apenas os aspectos formais da arquitetura: são condições de vida, elementos que necessariamente intervêm em todos os momentos da nossa existência, porque a natureza não é mais apenas espetáculo, mas lugar onde se vive, donde uma nova relação de simpatia humana, de plena e livre reciprocidade entre o mundo interior e o exterior, uma socialidade, uma capacidade de integração, que se estabelece entre o indivíduo e a realidade, na infinita variedade dos seus fenômenos. É de novo, numa esfera infinitamente mais abrangente, o antigo ideal de arquitetura-democracia, a antiga busca de uma medida humana — mas tão justa, doravante, que pode ser simultaneamente medida do homem e da realidade, e não de uma abstrata e hipotética realidade, mas da realidade que constitui o *hic et nunc* do nosso ser, e dá relevo e valor a todos os nossos atos.

A amplíssima difusão do racionalismo arquitetônico na Europa é talvez o último episódio da luta das forças avançadas por um ideal de liberdade, já atraído pela reação triunfante. Este, e não outro, é o sentido do movimento italiano pela arquitetura moderna, que teve seu centro em Milão, por obra de um ousado grupo de homens, dos quais bastará dizer que representaram nos anos obscuros do fascismo a consciência européia da cultura italiana, e a sua mais avançada ponta de vanguarda. E basta recordar o apostolado de Edoardo Persico; a ardente polêmica artística e social que Giuseppe Pagano pagou com a vida num campo de extermínio alemão; a investigação formal, ao mesmo tempo lúcida e atormentada, de Giuseppe Terragni.

É possível falar, como freqüentemente se ouve, de uma definitiva superação do racionalismo arquitetônico? Evidentemente as rígidas formulações da primeira polêmica racionalista, tal como o rigoroso geometrismo das formas, se provaram insuficientes para conter e resolver os problemas que a própria experiência do racionalismo colocou. As arquiteturas do finlandês Aalto, como de resto as obras americanas de Gropius e os mais recentes desenvolvimentos artísticos dos maiores expoentes do racionalismo, são a prova de qual foi o desdobramento das premissas racionalistas. Aalto assinala certamente o início de um novo caminho, que reúne as experiências racionalistas e as orgânicas, a lição de Gropius e a de Wright. Seu problema consiste em reconectar a forma construtiva, não mais a um ambiente *a priori* geométrico, mas específico, feito verdadeiramente de águas e de montes, de luz e de atmosfera; e no buscar com esse ambiente relações internas, na qualidade e na estrutura dos materiais, até admitir, por esta via, a evocação de tradições, senão nacionais, populares e indígenas. O Sanatório de Paimio — com seus grandes braços espalhados segundo a incidência do sol, seus planos abruptos, o esplendor das suas superfícies e a clareza das suas articulações, a sua calma e altíssima luminosidade — está decerto entre as mais perfeitas obras de arte produzidas pela arquitetura moderna; não se insere no espaço mas existe no espaço, e a esse termo vazio, a essa mera hipótese conceitual confere um sentido pleno de existência, porque é o edifício que dá forma ao espaço, designa sua estrutura, revela sua substância luminosa, explica-o, não mais como lei do mundo mas como mundo em ser.

Mas este não é tanto a superação quanto o último desenvolvimento do racionalismo arquitetônico, o libertar-se de uma fórmula que havia servido como defesa contra o falso naturalismo, a conquista de uma capacidade de conhecimento positiva e total, já que, como todo racionalismo, o racionalismo

arquitetônico não se justifica senão numa finalidade de conhecimento, do mais amplo e abrangente conhecimento.

Mais que um estilo de arquitetura, o racionalismo foi um grande ideal humano, o ideal de uma possível salvação da sociedade por meio da criatividade da arte, daquela criatividade que não é um dom de instinto concedido aos homens por alguma potência providencial, mas o caráter de toda civilização autêntica, vital.

Destruindo pela raiz os mitos sociais, o temor e a sujeição do homem para com o homem, aquela arquitetura destruiu os mitos naturalistas, o antigo temor e a pávida sujeição do homem aos fenômenos da natureza; e libertou aquelas forças criativas que, como expressão de civilização, pertencem mais ao grupo que ao indivíduo. A vontade de potência, o instinto de destruição puderam, infelizmente, prevalecer sobre os ideais humanitários em que se enquadrava o esforço dos arquitetos modernos; e a batalha da arquitetura não foi, talvez, senão uma batalha vencida numa guerra perdida.

Mas na crise que, depois da última guerra, se abate sobre a arquitetura como sobre toda outra atividade criativa, nada é tão perigoso quanto a reconstrução dos mitos, e tanto mais se forem mitos naturalistas: como sua destruição seguiu fatalmente a destruição dos mitos sociais, assim a um seu eventual renascimento seguiria fatalmente o renascimento dos mitos sociais. E este seria o fim não apenas do racionalismo arquitetônico, mas de todo racionalismo, do próprio prestígio da razão humana que, do iluminismo em diante, constitui o fundamento e o supremo objetivo da civilização.

1953