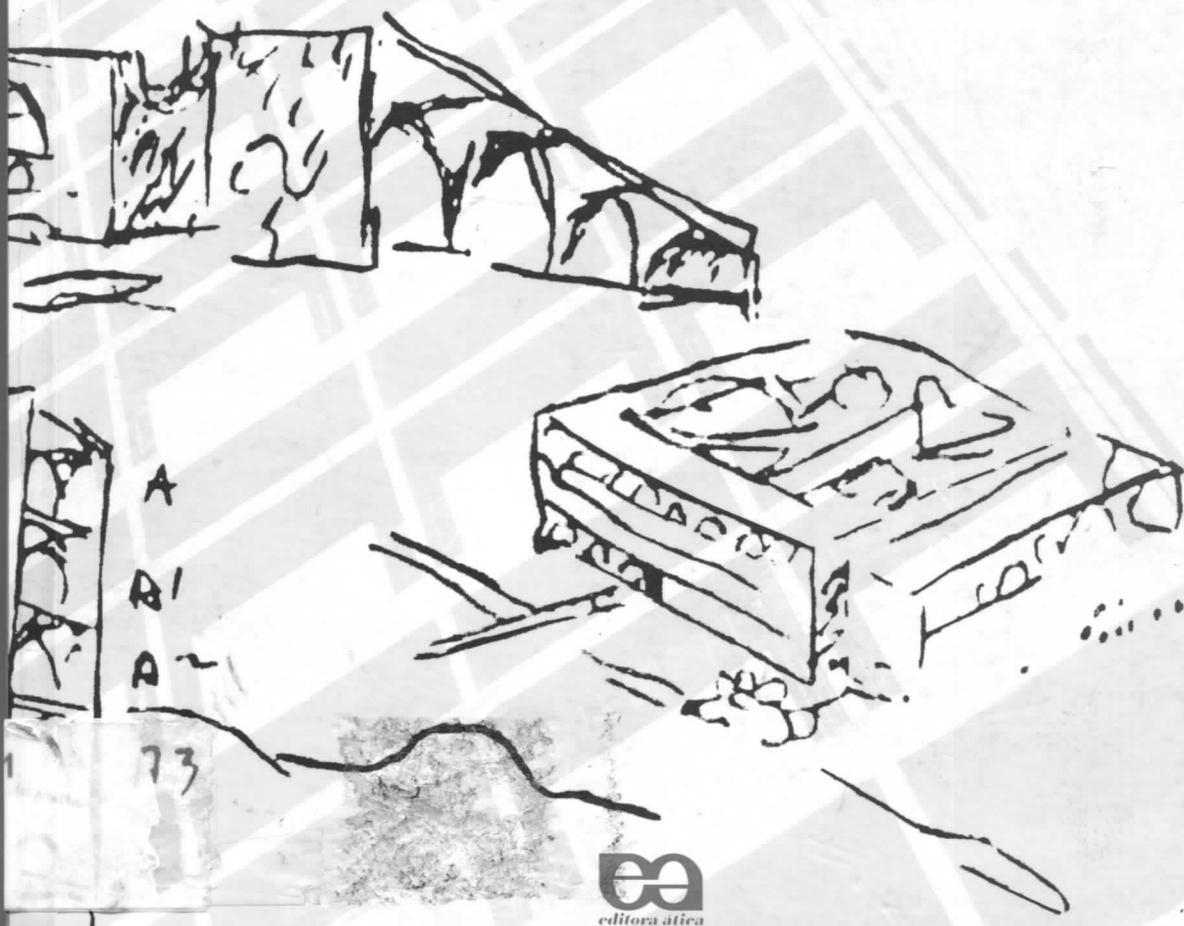


GIULIO CARLO **ARGAN**  
**Projeto e destino**



# Projeto e destino

**GIULIO CARLO ARGAN**

Tradução  
Marcos Bagno



1ª edição  
3ª impressão



## Sumário

Projeto e destino . . . . .	7	A arquitetura moderna na Itália . . . . .	175
Sobre o conceito de tipologia arquitetônica . . . . .	65	O pensamento de Sant'Elia . . . . .	179
Arquitetura e ideologia . . . . .	71	Novembergruppe . . . . .	187
A propósito de espaço interno . . . . .	79	A arquitetura do expressionismo . . . . .	191
Condições históricas do urbanismo . . . . .	85	Valor de uma polêmica (Giuseppe Pagano) . . . . .	201
Módulo-medida e módulo-objeto . . . . .	93	A igreja de Ronchamp (Le Corbusier) . . . . .	209
A cultura das cidades . . . . .	103	Pier Luigi Nervi . . . . .	217
A "terceira pilhagem" de Roma . . . . .	107	Arquitetura e técnica construtiva (Pier Luigi Nervi) . . . . .	229
O desenho industrial . . . . .	115	Introdução a Gropius . . . . .	235
Qualidade, função e valor do desenho industrial . . . . .	125	Gropius e a metodologia . . . . .	251
A relação arte-sociedade . . . . .	131	Arquitetura orgânica . . . . .	263
Arquitetura e arte não figurativa . . . . .	137	Introdução a Wright . . . . .	269
"Eliante" ou da arquitetura (Carta a Cesare Brandi) . . . . .	149	Para uma mostra de F. L. Wright . . . . .	279
A arquitetura moderna . . . . .	161	Marcel Breuer . . . . .	285
		Ignazio Gardella . . . . .	317

---

## Gropius e a metodologia

Entre 1930 e 1940, quando a grande lição da Bauhaus ganhava terreno em todos os países civilizados com a miragem de um mundo melhor, o nome de Gropius teve quase o valor de um símbolo. Pode ser que o entusiasmo pelo seu programa, decerto o mais amplo e coerente dentre todos os formulados pelos pioneiros da arquitetura moderna, tenha em parte sobrepujado ou distorcido a avaliação objetiva da sua obra de artista. Mas aquela sua polêmica sem quartel contra todas as classes inertes e retrógradas era sem dúvida um episódio brilhante na batalha que os intelectuais europeus combatiam em defesa da democracia ameaçada; e a arquitetura, na formulação “racionalista” de Gropius, era a mais ativa e eficaz das defesas, porque implicava uma proposta concreta de reforma social.

Sabe-se que a brutal vitória dos nazistas marcou o fim da Bauhaus e obrigou Gropius a abandonar a Alemanha. Mas na América, da cátedra da Universidade de Harvard, continuou a desenvolver, numa casuística cada vez mais premente, a sua tese da necessária relação arquitetura-democracia. Naquele ambiente mais descontraído aparou as arestas polêmicas e limitou o alcance revolucionário, mas aprofundou a problemática da sua teoria da arquitetura; e sobretudo se dedicou a determinar aquela que poderíamos chamar a metodologia ou a intrínseca “operabilidade” da nova arquitetura, isto é, a investigar os processos cooperativos que fazem dela, entendida como “*planning*”, uma atividade de grupo para o grupo, voltada para o organismo social inteiro. O desenvolvimento da situação histórica geral e da americana em particular explica por que Gropius, mesmo tendo renunciado a toda ilação política, acabou por encontrar-se praticamente isolado. De fato, teve de deixar a cátedra de Harvard, tal como tivera de deixar a direção da Bauhaus, e não raro a crítica assumiu para com ele uma postura tanto mais severa quanto menos objetiva.

A assim chamada “superação” da lição de Gropius ocorreu em duas fases. Para começar, contrapôs-se a livre e impetuosa criatividade de Frank Lloyd Wright à arquitetura “racional” considerada como um todo; exaltou-se a “poesia” contra a fórmula, o gênio individual contra o alto nível técnico do grupo, a criação pessoal contra a colaboração criativa. Depois, partindo da influência exercida pelo grande mestre americano, reexaminou-se a fundo a história da arquitetura européia, limitando a tal ponto a importância da obra de Gropius que um recente ensaio de B. Zevi tende mesmo a demonstrar que o guia ideal da Bauhaus foi Theo van Doesburg.

A primeira tese, mais complexa, busca uma confirmação na atual condição histórica da arquitetura: de fato, é incontestável que depois da Segunda Guerra Mundial muitos arquitetos modernos se afastaram da tradição mais ortodoxa do “racionalismo”, ou do rigor formulístico de seus postulados iniciais, e se conectaram mais ou menos diretamente à tese “orgânica” e aos exemplos de Wright. O fenômeno é, de resto, facilmente explicável: o grandioso programa social do “racionalismo” arquitetônico, arrastado no desmoronamento das ideologias humanitárias e vagamente socialistas em que se enquadrava, aparecia já como uma utopia ultrapassada; a dificuldade ou a inatualidade de uma ação comum, incitando ao engajamento individual, forçava os artistas a reconhecer sua finalidade ideal naquela livre, plena, incondicionada “criatividade” que tinha em F. L. Wright a sua mais alta (e justamente por isso dificilmente repetível) expressão. Mas a “criatividade” ou, se se preferir, a “poesia” de Wright, longe de ser a revelação de uma intuição profética ou de uma vontade demiúrgica, é um fato histórico preciso, um dos momentos mais vivos e significativos na história da arquitetura moderna; e nesta história o recíproco intercâmbio de experiências conta mais do que o contraste ou a sucessão das correntes.

A partir de 1910, data da exposição de Berlim, a obra de Wright exerceu uma influência mais ou menos intensa e direta sobre os desdobramentos da arquitetura moderna européia; e reciprocamente, Gropius, que justamente em 1910 iniciava a sua atividade de arquiteto, foi dos primeiros a perceber o alto potencial expressivo das obras do americano: aquela que a Zevi parece uma “mal digerida ingerência de motivos wrightianos” ou a tosca contaminação de uma “caixa de muros” com um corpo envidraçado é, de fato, somente a tentativa de dialetizar duas experiências opostas: a límpida compilação dos planos de Behrens e a livre, audacíssima articulação de massas de Wright. Gropius não formulou a sua tese racionalista senão uma dezena de anos mais tar-

de, depois da crise profunda que a Primeira Guerra Mundial havia determinado em todos os campos da cultura européia e à qual Wright assistia, da outra margem do Atlântico, com a mais beata indiferença: e aquela tese foi, como não podia deixar de ser, a superação da poesia naturalista wrightiana, de um lado, e da radical e brutal exasperação expressionista, de outro. Ocorre, portanto, depois da Primeira Guerra, exatamente o contrário do que ocorre depois da Segunda: constatou-se que a postura individualista da poética wrightiana não oferecia nenhuma possibilidade de solução às questões sociais que a guerra tinha aberto ou acirrado, e buscou-se uma outra fórmula que permitisse aos arquitetos inserir ativamente a sua obra naquela situação histórica específica. Todo o movimento “racionalista” da arquitetura — e isso vale para Le Corbusier tanto quanto para Gropius — parte da constatação de que se produziu uma grave crise social e da convicção de que a arquitetura dispõe já de experiências que podem contribuir validamente para resolvê-la. Não se trata de propor uma fórmula: se há fórmula, esta é deduzida da constatação de uma situação histórica dramática e da assunção de um preciso engajamento moral, e portanto não é fórmula mas norma ou princípio de entendimento para uma ação comum.

Gropius e a Bauhaus dão a prova disso. Gropius não se limita a propor uma nova estilística, uma nova temática da arquitetura: quantas vezes repetirá que não existiu nem podia existir um “estilo” da Bauhaus? O seu propósito é outro. Sendo a construtividade o caráter de toda atividade humana consciente (como, em oposição, a violência e a destrutividade são o caráter do inconsciente e do irracional), a arquitetura é a forma típica da construtividade: e isto explica o vastíssimo raio da sua possível ação social. Mas a arquitetura mesma tem um processo: trata-se, pois, de apurar, na sua racionalidade essencial, este processo e de desenvolvê-lo em esferas cada vez mais amplas até compreender e coordenar todos os momentos da criatividade ou da produtividade humana, todos os aspectos da vida social. A função da arquitetura é, portanto, pedagógica, como pedagógica deve ser, em definitivo, a função da própria sociedade: de uma sociedade, entenda-se, que tenha resolvido suas contradições internas, destruído a estratificação hierárquica das classes, harmonizado todas as suas forças em vista de uma funcionalidade contínua, coerente e progressiva. É preciso, pois, reconduzir a arte ao círculo da produtividade econômica, fundi-la naquele processo produtivo mais atual e racional que é a indústria, transformar o seu próprio processo interno, que é ainda o do artesanato, num processo mecânico: e, mesmo tendo-se de renunciar à gran-

de obra-prima nascida do esplêndido isolamento do gênio, se ganhará em extensão o que se perdeu em altura ou em profundidade. Um alto e uniforme nível de educação estética compensará a falta dos grandes vértices da arte; e a arquitetura, como a arte em geral, não será mais a expressão de uma individualidade dominante, mas de uma coletividade ilimitada. Transportando a arte do plano da transcendência para o da imanência, não se escapa da premissa dos problemas econômicos; a urgência deles é tamanha que não tolera dilatações. A lei do mínimo meio se aplica tanto à forma, que deve aderir estreitamente à função, quanto à distribuição do espaço, que deve aderir às necessidades práticas; mas não se deve crer que o princípio do “mínimo de existência” seja uma concessão arrancada às classes dirigentes empobrecidas. O que se quer alcançar é um mínimo de existência individual para um máximo de existência coletiva: a compensação não pode ser obviamente atingida senão no plano urbanístico, em uma reorganização total da forma e da função da comunidade. A concepção de um espaço urbanístico sucede à concepção do espaço arquitetônico seja no sentido clássico tradicional, seja no sentido que inequivocamente conserva na arquitetura de Wright; e daquela nova distribuição do espaço será inevitavelmente eliminada toda monumentalidade, tanto no sentido tradicional quanto no sentido moderno de Wright. Afinal, se também para a arquitetura de Wright se deve falar de espaço-tempo ou de quarta dimensão, foi Gropius quem identificou o fator tempo com a sucessão complexa dos atos através dos quais se desenvolve uma função coordenada, coletiva, social.

Mas — e aqui tocamos a segunda tese — a influência de Wright, à qual Gropius reage sob o impulso moral da dramática situação pós-bélica, continua a desenvolver-se na Europa: e precisamente na Holanda, um país que não tinha participado do conflito mas acompanhava com justificada apreensão os desdobramentos da crise européia. Como Zevi observa com razão, aquela influência se bifurca: de um lado se associa à gloriosa tradição de Berlage, de outra se enlaça na tensão revolucionária de Van Doesburg e do movimento De Stijl.

Sem remexer na crônica do conflito Gropius-van Doesburg, é importante fixar três pontos: Van Doesburg reconhece, e Zevi explicitamente o admite, que apenas associando-se à Bauhaus o movimento De Stijl poderia ter tido um alcance europeu; Van Doesburg desaprova os métodos de Gropius e Gropius, os métodos de Van Doesburg; embora o holandês vá afastar-se da escola, esta evoluirá, ao menos no plano formal, numa direção essencialmente

“construtivista” e “neoplástica” que certamente teria recebido a aprovação de Van Doesburg. Gropius sempre reconheceu honestamente que o movimento neoplástico teve uma notável influência sobre o desenvolvimento da Bauhaus, mas enfatizou que “as preocupações de Van Doesburg acerca dos problemas de pura forma não se combinavam com o ideal da Bauhaus de educar o indivíduo no interesse da comunidade inteira”. Não creio que se possa definir como “vago postulado” uma declaração tão motivada e precisa. Muito vaga, ao contrário, era a aspiração de Van Doesburg a uma relação, não mais bem precisada, entre o Indivíduo e o Universal: formulação que evidentemente deixa de lado todo problema social e confiava a imprecisa relação à intuição do artista.

Diz-se que Van Doesburg, que era certamente um homem com as idéias claras, não podia aceitar a babel de correntes que tinham direito de cidade na escola de Weimar nem, sobretudo, sua orientação prevalentemente expressionista. Mas é necessário precisar que o problema expressionismo-construtivismo é o problema-base da cultura artística centro-européia do primeiro pós-guerra, e como tal interessa a Gropius e a seu grupo não menos que a Van Doesburg e De Stijl: o que muda é a colocação e a extensão do problema.

Refiramo-nos, por um instante, a Mondrian: a sua pintura inspira-se, como se sabe, na de Van Gogh e, ao mesmo tempo, a continua, a supera e a subverte. No ápice de seu desespero moral, Van Gogh atinge a pura percepção: é a última realidade a que se agarra, e é uma realidade tão dura, tão terrivelmente viva e prepotente que se torna intolerável. A constatação lúcida, deslumbrante, se confunde com as convulsões atrozes da alucinação; despedaçado o diafragma que separava objeto e sujeito, os dois mundos hostis irrompem um no outro com destruidora violência. Toda a dor humana do pintor está nesta inelutável constatação de que a realidade é. A chama da sua matéria incandescente lhe queima a alma como o fulgor do sol queima as pupilas enfermas. Este, não outro, é o dado que Mondrian aceita. É desta condição de angústia que ele se esforça por subir a uma condição de consciência; por reconstruir um espaço, uma profundidade, uma ainda que exígua possibilidade de respiração e de vida naquele espaço impraticável, naquela matéria viva e invasora; por traçar as coordenadas de uma perspectiva demasiado próxima; por impedir que a constatação mesma do ser da realidade, a incontestabilidade daquelas cores, a impenetrabilidade daquela matéria decretem a negação total do nosso ser.

Para a arquitetura de Van Doesburg se poderia fazer o mesmo discurso. Não há mais espaço em torno de nós, já que o pano de boca foi baixado sobre o edificante espetáculo da natureza; mas dentro de nós há uma voragem. Só

nos resta construir nesta nossa dimensão interna, para nos libertarmos do horror do vazio e nos evadirmos — no universal — do limite intolerável da nossa individualidade. Mas no centro desse espaço — lá onde os planos ortogonais assinalam uma intersecção que é geratriz e interrupção ao mesmo tempo, onde tudo se reduz à vertical e à horizontal, ao “mais e menos”, ao ser e não-ser — ainda estamos nós com a aflição das nossas contradições internas, com a nossa angústia existencialista: nós e o nosso gesto, que a forma geométrica transpõe e bloqueia em termos de espaço (o individual que passa no universal). “*La plastique provenant de l’extérieur est obscure, arbitraire et peu solide [...] La plastique provenant de l’intérieur est indispensable, arrêtée, déterminée et pour cela forte.*” A geometria não resolve, simplesmente sublima uma ênfase trágica, que se trai depois na oposição dos volumes de cheio e de vazio, na irritada violência dos encaixes e, na planta, no acossamento dos espaços, na sua interpenetração por arestas vivas. Há nele, certamente, uma ansiosa tensão criativa: já que criar é a única possibilidade de ser, é preciso criar a todo custo. Mas esse criar é um ser-para-si, não para outrem: e por isso a obra se destrói no ato mesmo em que se cria, permanece no estado de veleidade, e a forma típica dessa arquitetura é o plástico, como que um meio-termo entre a forma e a construção. Nada mais fácil do que retraçar, nessa espécie de miguelangelismo geometrizado, a lembrança da temática wrightiana: mas a plástica de Wright é verdadeiramente um núcleo orgânico, vital, que tende a abrir-se na realidade, a viver na luz, na atmosfera, no mundo das semelhanças naturais: ao passo que a plástica de Van Doesburg, a despeito das aparências, é ainda fundamentalmente antropomórfica, deduzida do gesto humano. Como era de se prever, o *pathos* acaba prevalecendo, distorcendo o esquema: do quadrado se passa ao losango, do equilíbrio das ortogonais à tensão das oblíquas — e sempre sob o aguilhão de uma perceptividade exalada, da qual dá testemunho a presença necessária da cor. Então Van Doesburg acaba por afastar-se das premissas mesmas do movimento que havia fundado, rompe com Mondrian, com Oud, passa exatamente ao campo oposto de Dadá: típico exemplo do intelectual europeu que, querendo resolver numa dialética abstrata um problema moral concreto, só consegue exasperar a antítese de seus dados. O expressionismo que caracteriza a Bauhaus de Weimar não descende de Van Gogh, mas da *Brücke* e do *Blaue Reiter*: seus impulsos religiosos são mais débeis, mas seus interesses humanos são mais amplos. Há nele um impulso de protesto e de revolta, uma vontade de contrapor ao mole cosmopolitismo burguês um sólido *ethos* popular, a “alma alemã” se se quiser, mas expressa num

artesanato tosco e sangüíneo. É um expressionismo tipicamente “populista”, turvado de mitos mas rico de instâncias morais positivas: quer-se, isto sim, libertar uma espiritualidade do cárcere da matéria, mas se confia na capacidade humana de dominar a matéria. O próprio Gropius atravessa uma fase expressionista: veja-se a casa Sommerfeld de 1921, ou o Monumento aos Caídos de Março. A experiência de *De Stijl* é esclarecedora: é a que permite abrir, em Dessau, o novo curso da Bauhaus com base num programa muito preciso: fixar os padrões formais para a produção industrial ou — o que dá no mesmo — os princípios qualitativos da produção em série. É ainda o problema da relação entre particular e universal; mas, se o particular é sempre o indivíduo (ainda que seja o indivíduo na sociedade), o universal é a sociedade numa condição histórica determinada. Ora, esse problema é o problema mesmo da sociedade no seu vir-a-ser histórico, desde quando se reconheceu que a única relação moralmente aceitável entre o homem e o mundo (como sociedade e como natureza) é uma relação de integração, e não de servidão ou de domínio: tampouco esse problema pode se configurar para a arte, que é fato social, em termos diferentes daqueles em que ele se coloca na história da sociedade. A instância didática de Gropius — educar o indivíduo em função da coletividade — é portanto substancialmente diferente e infinitamente mais ampla do que a instância dialética de Van Doesburg. De fato, ela desloca o problema do plano do intelectualismo abstrato para o plano da história concreta, e precisamente da história da passagem da produção artesanal, como produção do indivíduo para o indivíduo, à produção industrial, como produção de grupo para a coletividade.

Postular uma didática artística significa afirmar a possibilidade de educar para a arte e fazer da arte um fator de educação coletiva. Existe, portanto, uma estruturalidade interna do fato artístico e uma funcionalidade que se explica na esfera social inteira. A fenomenologia da arte será ilimitada, uma vez que — se a todo ato da existência humana pode (e deve) acompanhar uma experiência estética ou um caráter criativo — é claro que as formas da experiência estética são infinitas como a série desses atos. Não se podendo mais aceitar nenhum *a priori* estético, é impossível fixar os caracteres de um estilo: o de *De Stijl* é certamente o mais simples e esquemático dos estilos porque reconduz a forma a uma sua elementar estruturalidade, mas é ainda assim um estilo e como tal implica uma determinada concepção formal do espaço. Do ponto de vista rigorosamente crítico de Gropius, não podem ser dados *a priori*

um espaço e uma forma: o espaço não é tampouco o reflexo da consciência, ma a sua função elementar, isto é, a capacidade de fixar limites, de subdividir uma entidade.

Já neste sentido a contribuição de Gropius à experiência estética do homem moderno é incomparavelmente mais ampla do que a de Van Doesburg e de De Stijl: já que o espaço é determinado pela sociedade na sua realização, as formas espaciais de uma sociedade pensada no seu vir-a-ser histórico serão infinitamente mais variadas do que as formas espaciais de uma sociedade pensada como uma estrutura constante. O que Gropius supera é justamente a atitude contemplativa que é própria dos homens de De Stijl, que visam a colher mas também a fixar como uma condição permanente a visão do homem em ação. É Gropius, ao contrário, que abre à figuratividade a série ilimitada das formas separadas de toda perceptividade, e que nada mais exprimem ou realizam senão o limite em que se cumpre todo ato consciente: limite que é ao mesmo tempo espacial e temporal, já que nenhuma distinção de categoria pode dar-se no cumprimento do ato. Por isso é um erro histórico separar Mies van der Rohe do âmbito de Gropius, para ligá-lo unilateralmente à experiência neoplástica: as primeiras tentativas de separar a forma da perceptividade e de colocá-la como mero limite são incontestavelmente as que Gropius realizou com as superfícies de vidro de Alfeld e de Colônia, entre 1910 e 1914: para retomá-las depois, com ainda maior clareza, no edifício da Bauhaus em Dessau.

Desde o princípio, como dissemos, Gropius escolheu o papel do “metodólogo” como o mais conforme ao fundamento essencialmente crítico da sua tese. Não sendo possível, do seu ponto de vista, formular outra idéia de espaço que não fosse a de entidade divisível, colocava-se necessariamente o problema de como de fato se executa a divisibilidade do espaço. Uma pura e simples aplicação de princípios geométricos teria reconduzido apenas — como aconteceu com Le Corbusier — aos sistemas proporcionais e às regras áureas. Mas para Gropius a fenomenologia do espaço não podia identificar-se senão com a fenomenologia da vida social, nem o espaço ser outra coisa senão a dimensão continuamente determinada e continuamente modificada pelo movimento dos indivíduos e dos grupos no cumprimento de uma função. Entende-se que o espaço será claro, construído, formal se a função for coerente e ordenada; será confuso, caótico, informe se a função for desordenada e contraditória. Cabe portanto uma investigação que estabeleça o ritmo da dinâmica interna da comunidade; e determine, aliás, a função “ideal” dessa comunidade, função livre de toda obstrução e de toda ação retardadora. É este o ponto mais

interessante, mas também o mais problemático, da tese de Gropius; é claro que esse ritmo interno é detectável e recuperável nos mínimos atos individuais como nos grandes atos da comunidade e que, por conseguinte, a concepção e o planejamento artístico se estendem das mínimas formas da ferramenta e do utensílio até os grandes traçados urbanísticos. Mas é igualmente claro que na investigação e na designação da função mais “autêntica” e “progressiva”, o fenomenologista e o metodólogo abrem alas para o reformador social. Gropius nunca se deixou levar pelo entusiasmo apostólico de Le Corbusier; ao contrário, depois de ter deixado a direção da Bauhaus, dedica alguns anos de estudos sérios à metodologia urbanística. Mas embora tenha purgado com o exílio uma “culpa” política que, na realidade, nunca cometeu, é certo que toda a sua atividade européia, e especialmente a sua obra de idealizador e diretor da Bauhaus, se perfila contra o pano de fundo de uma utópica reforma da sociedade.

A arquitetura, a teoria e a didática de Gropius, na América, podem parecer-nos mais circunscritas, quase limitadas a um âmbito técnico; a realidade é que Gropius percebeu a contradição entre a investigação metodológica e a utopia social e, renunciando a qualquer vago intento reformista, propôs-se buscar a fundo, na metodologia mesma do *planning*, a razão interna da socialidade da arquitetura. A figura do metodólogo, no campo da ciência, tem hoje contornos e funções bem definidas: “[...] o metodólogo moderno não faz grandes descobertas científicas, comparáveis às dos filósofos-cientistas supracitados [...] Hoje as coisas procedem de modo bem diverso. O trabalho científico tem um caráter mais coletivo que individual, e toda grande descoberta é assim ligada aos meios experimentais da pesquisa, às descobertas já em posse da ciência, às teorias dentro das quais o pesquisador formula o problema em discussão etc., e o preparo filosófico geral do cientista não pode ter um peso efetivamente relevante. É ao nível técnico em que se opera que cabe um peso decisivo [...] Entre os fatores culturais que concorrem para formar o nível técnico indispensável a uma pesquisa moderna, um dos mais importantes — qualquer pesquisador sério deve admiti-lo — é justamente constituído pela consciência metodológica das operações científicas” (L. Geymonat, *Saggi di filosofia neorazionalistica*, Turim, Einaudi, 1953, p. 30). Basta fazer algumas transposições terminológicas e este trecho poderá nos dar a idéia precisa da tarefa que Gropius se propôs, e propôs aos arquitetos modernos; nem é preciso sublinhar a novidade e a importância do postulado. Mas até que ponto é legítima essa substituição de termos? Até que ponto é legítimo estender à arte

procedimentos de pensamento, cuja validade e viabilidade foram verificadas no campo da ciência e, mais propriamente, em todos os demais campos da cultura moderna?

Renunciamos a discutir a questão estética geral, que se reduz ao velho debate sobre historicidade e não-historicidade da arte, ao problema de seu isolamento numa esfera própria (a “poesia”) ou de sua participação no desenvolvimento geral da cultura. O que nos é urgente enfatizar é que a obra artística e crítica de Gropius, como se inseriu no passado no quadro do pensamento fenomenológico, assim se insere hoje, de pleno direito, no quadro desse seu desenvolvimento que é chamado “neo-racionalismo” ou “neo-iluminismo”. Este enquadramento explica claramente dois fatos: a aparente limitação da pesquisa de Gropius aos procedimentos técnicos e formativos do *planning* e a abertura da sua arquitetura a novas séries de valores formais, patentemente diferentes e às vezes aparentemente contraditórios aos postulados do primeiro racionalismo programático. É óbvio que a distinção entre “racional” e “não-racional” não coincide com a distinção entre lógica sistemática e intuição, porque também a intuição é uma “técnica” do pensamento humano; e é justamente sobre esta técnica interna e diretamente operativa, e não sobre a técnica deduzida e aplicativa, que Gropius fez e faz incidir a sua investigação. As novas formas de sua arquitetura, na qual a planta é cada vez mais livre e as curvas se associam com as retas e mais rica é a série dos materiais empregados, e seus novos conceitos sobre a flexibilidade dos traçados urbanísticos são exatamente o resultado de sua investigação sobre aquela que poderíamos chamar a ilimitada fenomenologia da construtividade humana. “Nada impede”, adverte Geymonat, “que as técnicas racionais possam ser corrigidas, aperfeiçoadas, substituídas; sua racionalidade não significa absolutismo. Todo absolutismo, aliás, equivaleria a negação da racionalidade, porque significaria apelo a algo de superior a nós, de transcendente, de não humano”. O importante é que essas “técnicas” sejam sempre um instrumento do homem: “algo que ele domina, não algo pelo qual é dominado” (p. 41). É talvez uma contradição “falar de racionalismo assistemático? Seria sem dúvida se entendêssemos o racionalismo do modo como o entendiam os filósofos do século passado; não é, porém, se atribuímos a tal termo o significado original que tinha no século XVIII [...] Como para a ‘filosofia das luzes’, assim também para a nova orientação o caráter racionalista se manifesta sobretudo na firme confiança — eu diria confiança programática — no direcionamento mesmo das capacidades indagadoras do homem quando sua indagação não for impedida por ‘verda-

des intocáveis', por mitos, por tradições (religiosas ou científicas ou filosóficas) sobre as quais seja proibido discutir, por preconceitos enfim de qualquer gênero" (p. 41). São justamente esta confiança programática, esta investigação contida no âmbito do humano, esta recusa de todo mito ou transcendência, esta socialidade ou laicidade de princípio que constituem o caráter de toda a atividade de Gropius de 1910 até hoje: o caráter que a distingue do mitologismo naturalista de Wright como do mitologismo social de Van Doesburg. Vamos querer, por isso, declarar inatual ou inconsistente a sua lição? Em tal caso, porém, seria preciso ter a coragem de chegar às últimas conseqüências: negar que a cultura moderna esteja em relação com a tradição iluminista, negar que a racionalidade seja o caráter mesmo do pensar e do agir humano, refugiar-se no domínio das "verdades intocáveis" e aceitar talvez os preconceitos com que tais verdades tendem naturalmente a confundir-se.

1954